

*Die
lusti-
gen
Weiber
von
Windsor*

DIE LUSTIGEN WEIBER VON WINDSOR

KOMISCH-PHANTASTISCHE OPER IN DREI AKTEN

MUSIK VON Otto Nicolai

TEXT VON Salomon Hermann Mosenthal
nach der Komödie »The Merry Wives of Windsor«
von William Shakespeare

URAUFFÜHRUNG 9. März 1849

BERLIN, KÖNIGLICHE HOFOPER UNTER DEN LINDEN

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG 3. Oktober 2019

BERLIN, STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

HLFT The
Found
ation.

INHALT

HANDLUNG	6
SYNOPSIS	10
OTTO NICOLAI: LEBEN UND WERK	
von Detlef Giese	14
OTTO NICOLAI: LIFE AND WORK	
by Detlef Giese	22
EINIGE BETRACHTUNGEN ÜBER DIE ITALIENISCHE OPER, IM VERGLEICH ZUR DEUTSCHEN	
von Otto Nicolai	29
NUR »DIE LUSTIGEN WEIBER VON WINDSOR«?	
GEDANKEN ZUM GESAMTWERK OTTO NICOLAIS	
von Ulrich Konrad	43
OTTO NICOLAI UND BERLIN	
von Detlef Giese	55
»AUCH KOMÖDIEN HABEN EINE KATHARTISCHE FUNKTION«	
Das Regieteam im Gespräch	62
PRODUKTIONSFOTOS	70

Produktionsteam und Premierenbesetzung 93

Impressum 94

HANDLUNG

1. AKT

6 Frau Fluth und Frau Reich sind Nachbarinnen. Beide haben sie einen gleichlautenden Brief von Sir John Falstaff erhalten, in dem er ihnen seine Liebe beteuert. Die Frauen wollen ihren Spaß mit dem beleibten Ritter von zweifelhaftem Ruf treiben – da ihre »Weiberehre« herausgefordert ist, schmieden sie einen Racheplan.

Herr Reich möchte seine Tochter Anna mit dem wohlhabenden Junker Spärlich verheiraten. Auch ein anderer Bewerber ist präsent, der Franzose Dr. Cajus, von der Mutter bevorzugt. Anna aber liebt nur Fenton, der materiell wenig zu bieten hat. Fenton bittet bei Annas Vater um sie, erst einfühlbar, dann immer stürmischer. Herr Reich weist ihn jedoch ab.

Frau Fluth hat Falstaff zu einem Rendezvous in ihr Haus geladen. Zwei Lektionen will sie erteilen: Sir John für seine Dreistigkeit und ihrem Mann für seine dauernde Eifersucht. Frau Reich hat Herrn Fluth mitgeteilt, dass er einen Liebhaber bei seiner Frau finden wird.

Falstaff kommt herein und beginnt ohne Umschweife, Frau Fluth den Hof zu machen. Inmitten seiner Annäherungsversuche erscheint Frau Reich und berichtet von den anrückenden Nachbarn mit Fluth an der Spitze, der die vermeintlichen Ehebrecher in flagranti zu ertappen hofft. Schnell wird Falstaff in einem Korb schmutziger Wäsche versteckt, der sogleich in den Graben entleert werden soll. Fluth durchsucht mit seinen Leuten das gesamte Haus, ohne Erfolg. Seine Frau fühlt sich tiefgekränkt ob des eifersüchtigen Wütens ihres Gatten und droht mit Scheidung – die Stimmung wendet sich gegen Fluth.

2. AKT

Nur mit Mühe hat sich Falstaff, nachdem er mitsamt der Wäsche in den Fluss geworfen wurde, ans Ufer retten können. Durchnässt und zutiefst enttäuscht sucht er Trost im Trinken. Zusammen mit Feiernden eines Junggesellenabschieds spricht er dem Alkohol zu.

7 Ein Gentleman lässt sich ankündigen, ein Herr Bach, in Wirklichkeit der maskierte Herr Fluth. Dieser bittet Falstaff, die spröde Frau Fluth, in die »Herr Bach« unsterblich verliebt ist, zu verführen, damit sie, in ihrer Ehrenhaftigkeit verletzt, bereit ist, sich auch einem anderen Mann, ihm nämlich, hinzugeben. Sir John sei dafür der Richtige. Falstaff fühlt sich geschmeichelt und setzt »Herrn Bach« ungefragt davon in Kenntnis, dass er schon längst ein Verhältnis mit ebenjener Frau Fluth unterhalte. Gestern ist das Stelldichein zwar abrupt von ihrem arg eifersüchtigen Gatten, reich aber dumm, unterbrochen worden, heute jedoch ist er bereits zu einem nächsten Treffen bestellt. Herr Fluth (alias Herr Bach) vermag sich kaum mehr zu beherrschen – an seiner ungetreuen Frau wie an Falstaff will er sich rächen.

Sowohl Junker Spärlich als auch Dr. Cajus lauern Anna auf, um sie für sich zu gewinnen. Allein Fenton ist in ihrem Herzen – sie schwören sich ewige Liebe. Für die beiden chancenlosen Freier, deren Rivalität unverkennbar ist, haben sie nur Spott übrig.

Frau Fluth hat Falstaff erneut eingeladen. Und wiederum werden sie von der Nachricht überrascht, dass Herr Fluth naht, wiederum mit Helfern. Diesmal schaffen die Damen Reich und Fluth Falstaff in den Kleidern einer dicken alten Frau, der Fluth Hausverbot erteilt hatte, vom Ort des Geschehens. Herr Fluth prügelt sie hinaus, nachdem er zuvor seiner Frau heftigste Vorwürfe gemacht hat, ihn mit Falstaff betrogen zu haben. Ein zweites Mal wird

das Haus durchsucht, ein zweites Mal wird niemand gefunden. Herr Fluth steigert sich in Wut und Zorn hinein – alle Versuche, ihn zu bändigen, schlagen fehl.

3. AKT

8 Frau Reich singt ihrer in Traurigkeit versunkenen Nachbarin Frau Fluth die Ballade vom Jäger Herne, der einst im Wald von Windsor sein Unwesen trieb. Dieser Ort soll nun Schauplatz der Rache an Falstaff werden – der Plan dazu ist bereits entwickelt.

Anna ist von ihrem Vater aufgetragen worden, Junker Spärlich zu ehelichen, ihre Mutter hingegen wünscht sich Dr. Cajus zum Schwiegersohn. Im nächtlichen Maskenspiel soll die Trauung vollzogen werden. Von Anna wird verlangt – je nachdem, wer als Freier ausersehen ist –, sich als grüne bzw. rote Elfe zu verkleiden, damit sie von Spärlich bzw. Cajus erkannt wird. Anna aber wird, die Eltern wie die unerwünschten Bewerber täuschend, ein weißes Gewand tragen und sich mit Fenton vereinen.

Die Nacht ist hereingebrochen, nur der Schein des Mondes erhellt die unwirkliche Szenerie. Punkt Zwölf erwartet Falstaff Frau Fluth. Begleitet von Frau Reich erscheint sie, was Falstaff keineswegs unrecht ist. Zu dritt vergnügen sie sich, als sie plötzlich von einer Schar Elfen umringt werden. Diese beginnen ein nächtliches Zauberspiel, in das sich auch Anna als Titania und Fenton als Oberon mischen. Die beiden Liebenden werden zum Hochzeitspaar.

Falstaff indes wird von dem sagenhaften Jäger Herne aufgespürt, der kein Anderer als Herr Reich in Verkleidung ist. Die Geister, auch sie in Wirklichkeit Bürgerinnen und Bürger der Stadt, traktieren Falstaff, mit sich steigender Intensität und wachsendem Furor. Spärlich im

roten und Cajus im grünen Elfenkostüm stürmen aufeinander zu, im Glauben, die jeweils andere Gestalt sei die begehrte Anna. Stattdessen finden sich die beiden.

Falstaff hat Todesängste ausgestanden. Nachdem sich alle demaskiert haben, wird die Situation aufgeklärt. Sir John bittet um Verzeihung – sie wird ihm gewährt. Die Fluths laden daraufhin alle zu sich ein, während Falstaff seiner Wege zieht. Ende gut, alles gut?

SYNOPSIS

ACT ONE

10

Mrs. Fluth and Mrs. Reich are neighbors. Both receive identical letters from Sir John Falstaff declaring his love for them. The women want to have their fun with the corpulent knight with a dubious reputation: since their own reputation as proper women has been challenged, they conjure up a plan for revenge.

Mr. Reich wants his daughter Anna to marry the affluent aristocrat Spärlich. But another suitor, the Frenchman Dr. Cajus, is preferred by Anna's mother. But Anna loves only Fenton, who has no material goods to offer. Fenton asks Anna's father for her hand in marriage, at first tenderly, then with increasing vehemence. But Mr. Reich rejects him.

Mrs. Fluth has invited Falstaff to a rendezvous at her home. She seeks to teach the two men each a lesson: Sir John for his brazen audacity, and her husband for his constant jealousy. Mr. Fluth has been instructed by Mrs. Reich that he will find his wife entertaining a lover.

Falstaff enters and without delay begins to woo Mrs. Fluth. In the midst of his attempts, Mrs. Reich appears and reports of the approaching neighbors with Fluth leading the way, hoping to catch the supposed adulterers in flagranti. Falstaff is hidden in a basket of dirty laundry, which is about to be emptied into the river. Fluth searches the entire house with his party, but without success. His wife is deeply hurt by the jealous rage and threatens with divorce, the mood turns against Fluth.

ACT TWO

Falstaff is only able to make it to shore with difficulty after he has been tossed into the river with the laundry. Wet and disappointed, he seeks consolation in drink. Together with the celebrants of a bachelor party, he turns enthusiastically to alcohol.

A gentleman has himself announced, a Mr. Bach – in reality the masked Mr. Fluth. He asks Falstaff to seduce the reticent Mrs. Fluth, in whom “Mr. Bach” is immortally love, so that she, now having lost her respectability, is ready to accept another man, him. Sir John is just the right man for the job. Falstaff feels flattered and immediately lets “Mr. Bach” know that he has long been having an affair with Mrs. Fluth. Just yesterday their tryst was abruptly interrupted by her extremely jealous husband, who is rich but stupid, and today he has already been summoned to a next meeting. Mr. Fluth (aka Mr. Bach) is scarcely able to control himself; he wants to avenge himself against his unfaithful wife and Falstaff.

Both Spärlich and Dr. Cajus lie in wait for Anna in order to win her over. But she only has Fenton in her heart; they swear to one another their eternal love. They mock the two hopeless suitors whose rivalry is unmistakable.

Mrs. Fluth once again invites Falstaff. This time as well, they are surprised by the news that Mr. Fluth is approaching, again bringing help. This time, Mrs. Reich and Mrs. Fluth dress Falstaff in the clothes of a fat old woman who has been banned from the house, the scene of events, by Mr. Fluth. Mr. Fluth chases the old woman out, beating her, after making severe accusations against his wife for cheating on him with Falstaff. The house is searched a second time, and a second time no one is found. Mr. Fluth becomes furiously angry, and all attempts to calm him fail.

11

ACT THREE

Mrs. Reich sings to her neighbor Mrs. Fluth, immersed in sadness, the ballad of Hunter Herne, who once was up to mischief in Windsor Forest. This place is now to be the scene of revenge against Falstaff, a plan has already been developed.

12 Anna has been ordered by her father to marry Spärlich, her mother demands Dr. Cajus as a son-in-law. The wedding is to take place at a nightly masquerade. Anna should – depending on who is chosen – wear a green or a red elf costume to be recognized by Spärlich and Cajus. But deceiving both her parents and the unwanted suitors, she will wear a white gown and unite with Fenton.

Night has fallen, the scene is only lit by moonlight. Falstaff expects Mrs. Fluth at exactly midnight. She appears in the company of Mrs. Reich, which is fine by Falstaff. They enjoy themselves all three, when they are suddenly surrounded by a crowd of elves. They begin a nightly masquerade, in which Anna appears as Titania and Fenton as Oberon. The two lovers become a wedding couple.

But Falstaff is discovered by the legendary Hunter Herne, who is nobody else by Mr. Reich in costume. The spirits, in reality town dwellers, beat Falstaff with increasing intensity and growing furor. Spärlich in a red and Cajus in a green elf costume storm towards one another in the belief that the other is the desired Anna.

Falstaff had feared for his life. After the masks have been removed, the situation is cleared up. Sir John asks for forgiveness and he is granted it. The Fluths then invite all to their home to celebrate, while Falstaff goes on his way. All's well that ends well?

»ALLERDINGS HAT
MEIN WANST ES WEIT
IN DIE DICKE GEBRACHT,
ABER HIER IST DIE REDE
NICHT VON WÄNSTEN,
SONDERN VON GEWINSTEN,
NICHT VON DICKE,
SONDERN VON TÜCKE.
MIT EINEM WORT,
ICH HABE IM SINN,
EINEN LIEBESHANDEL
MIT DER FRAU FLUTH
ANZUFANGEN.«

13

SIR JOHN FALSTAFF

William Shakespeare:

Die lustigen Weiber von Windsor, Akt I, Szene 3

OTTO NICOLAI LEBEN UND WERK

TEXT VON Detlef Giese

14

1810

Am 9. Juni wird Carl Otto Ehrenfried Nicolai im ostpreußischen Königsberg geboren. Sein Vater Carl Ernst Daniel, als Komponist, Pianist und Musiklehrer aktiv, versucht aus dem musikalisch begabten Jungen ein »Wunderkind« zu formen.

1819

Der Neunjährige lernt am Königsberger Collegium Fridericianum. Der Vater erteilt ihm Musikunterricht, oft mit übertriebener Strenge.

1826

Der Halbwaise entflieht seinem Vater und seiner Stiefmutter. Unterkommen findet er bei August Adler,

Beamter im pommerschen Stargard, der ihn in seine Familie aufnimmt und weiter musikalisch fördert.

1827

Adler schickt Nicolai zum Studium nach Berlin. In der preußischen Hauptstadt absolviert er am Königlichen Institut für Kirchenmusik bis 1830 eine umfassende Ausbildung, u. a. bei Emil Fischer (Gesang), Ludwig Berger (Klavier) und Bernhard Klein (Komposition). Entscheidende Anregungen erhält er überdies von Carl Friedrich Zelter, dem Direktor der Sing-Akademie, der ihm Gesangsstunden am Grauen Kloster

erteilt sowie nützliche Kontakte zu zentralen Persönlichkeiten des Berliner Kulturlebens vermittelt, u. a. zur Familie Mendelssohn.

1829

Durch Mitgliedschaften in der Sing-Akademie, der Jüngeren und Älteren Liedertafel sowie dem Liederverein bringt sich Nicolai verstärkt in einflussreiche musikalische Organisationen ein.

1830

Erste Kompositionen Nicolais erscheinen im Druck: Lieder, Duette und Chormusik.

1831

Bei einer Aufführung der Bachschen »Matthäuspassion« mit den Kräften der Sing-Akademie und der königlich Preußischen Hofkapelle singt er die Christus-Partie. Nicolai komponiert eine Sinfonie, die er unter eigener Leitung in Leipzig zur Aufführung bringt,

und schreibt eine Weihnachtssouvertüre über das Lied »Vom Himmel hoch«. Für ein Konzert mit der Sing-Akademie verfasst er ein Te Deum für Solisten, Chor und Orchester.

1832

Anlässlich der Weihe des Doms zu Posen entsteht eine Messe. In Berlin gibt Nicolai sein erstes öffentliches Konzert.

1833

Nicolai nimmt in Rom die ihm angebotene Stelle eines Organisten der Preußischen Gesandtschaftskapelle an. Mit großem Interesse studiert er die traditionelle Kirchenmusik am Petersdom und in der Cappella Sistina, vor allem die stilbildenden Kompositionen Palestrinas und anderer italienischer Komponisten der Renaissance- und Barockzeit. Intensiv eignet er sich auch musiktheoretisches

15

Wissen an, u. a. durch die Lektüre gelehrter Traktate. Auch musikschriftstellerisch beginnt er sich zu betätigen.

1835

Giuseppe Baini wird sein Kompositionslehrer. In Rom macht Nicolai als Pianist auf sich aufmerksam, zudem ist er als Klavierpädagoge tätig. Immer stärker zieht es ihn jedoch zur italienischen Oper. Eine Trauermusik auf den Tod Vincenzo Bellinis bezeugt seine Verehrung für den frühverstorbenen Meister des Belcanto. Im folgenden Jahr komponiert er eine Trauermusik für die Sängerin Maria Malibran, die in Bellini-Partien europaweit für Aufsehen gesorgt hatte.

1836

Nicolai bittet um Entlassung aus dem preußischen Staatsdienst. Erste Versuche, einen Auftrag zur Komposition

eines Bühnenwerkes an einem italienischen Opernhaus zu erhalten, schlagen fehl. Auch Kontakt zu führenden Komponisten des Genres, u. a. zu Gaetano Donizetti und Saverio Mercadante, helfen nicht. Nicolai wird zum Mitglied der Accademia Filarmonica in Bologna sowie zum Ehrenmitglied der Accademia di Santa Cecilia in Rom ernannt. Darüber hinaus darf er sich Königlich Preußischer Musikdirektor nennen.

1837

An der K.K. Hofoper in Wien findet Nicolai ein neues Betätigungsfeld. Im Kärntnertortheater ist er als Kapellmeister engagiert, zudem arbeitet er als Gesangslehrer.

1838

Nach nur einer Spielzeit endet Nicolais Vertrag in Wien. Er geht zurück nach Italien, um sich dort als Opernkomponist zu

etablieren. Nach einer ersten, lediglich in Teilen konzertant aufgeführten Oper »La figlia abbandonata« schreibt Nicolai mit »Rosmonda d'Inghilterra« ein zweites abendfüllendes Werk, das gegen Ende des folgenden Jahres unter dem Titel »Enrico II.« in Triest erfolgreich uraufgeführt wird.

1839

Nicolai ist in Turin, wo er als Dirigent die Opernsaison am Teatro Regio leitet. Er komponiert Einlagearien zu Mercadantes Oper »I briganti«, die auf so große Resonanz treffen, dass er beauftragt wird, für die kommende Saison ein eigenes Werk zu schreiben, basierend auf Walter Scotts »Ivanhoe«-Roman.

1840

Im Februar erlebt Turin die Premiere von »Il templario«. Die Oper wird zu einem Triumph Nicolais; binnen weniger Monate kommt sie auch in Genua,

Mailand und Triest auf die Bühne. Zwei weitere Opernaufträge ergeben sich aus diesen Erfolgen: »Gildippe ed Odoardo« für Genua (Uraufführung Dezember 1840) und »Il proscritto« für Mailand. Nicolai gilt neben dem jungen Giuseppe Verdi als einer der großen Hoffnungen der italienischen Oper in Nachfolge von Bellini und Donizetti.

1841

Im März wird »Il proscritto« am Teatro alla Scala erstmals aufgeführt, unter nicht sonderlich glücklichen Umständen. Nicolais ehemalige Verlobte, Erminia Frezzolini, zum Zeitpunkt der Premiere bereits mit dem Tenor Antonio Poggi verheiratet, deutet ihre Partie nur an, ohne mit voller Stimme zu singen. Der enttäuschte Nicolai wendet sich daraufhin nach Wien, wo eine von ihm selbst dirigierte Vorstellung des »Tem-

plario« zum Angebot führt, als Erster Kapellmeister an die Hofoper zu wechseln.

1842

Ende März findet unter Nicolais Leitung die erste »Philharmonische Akademie« in Wien statt, mit der die Konzerttätigkeit der Wiener Philharmoniker begründet wird. Insgesamt zwölf dieser Veranstaltungen wird Nicolai dirigieren.

1843

Eine denkwürdige Aufführung von Beethovens 9. Sinfonie mit den Wiener Philharmonikern stellt Nicolais überragenden Rang als Dirigent unter Beweis.

1844

Nach einer grundlegenden Umarbeitung seiner italienischen Oper »Il proscritto« kommt im Februar die deutsche Neufassung unter dem Titel »Die Heimkehr des

Verbannten« auf die Bühne des Wiener Kärlntnertortheaters. Nicolai komponiert hierzu etwa die Hälfte der Musik neu. Bis 1847 wird die Oper rund 40 Mal gespielt. Anlässlich des 300-jährigen Bestehens der Universität Königsberg bringt Nicolai im Dom seiner Geburtsstadt eine eigens für dieses Jubiläum komponierte Festouvertüre über den Luther-Choral »Ein feste Burg ist unser Gott« zur Aufführung.

1845

Nachdem Nicolai ein Libretto für eine »halbkomische« Oper für Wien als ungeeignet abgelehnt hat, widmet er sich einer deutschen Bearbeitung seines »Templario« – das Werk gelangt als »Die Tempelritter« auf die Bühne. Eine zehn Jahre zuvor geschaffene Sinfonie nimmt er sich erneut vor. Für den Berliner Domchor

entstehen mehrere Sakralkompositionen. Erste Ideen zu den »Lustigen Weibern« entwickeln sich, zunächst in Zusammenarbeit mit Jakob Hoffmeister.

1846

Nicolai komponiert große Teile von »Die lustigen Weiber von Windsor«, einer »komisch-phantastischen Oper« nach Shakespeares populärer Komödie von 1596/97, zu der ihm der 25-jährige Literat Salomon Hermann Mosenthal das Libretto liefert.

1847

Nach der formellen Ablehnung der »Lustigen Weiber« durch den Hofopernimpresario Carlo Balocchino verzichtet Nicolai auf eine Verlängerung seines Wiener Vertrages. Auf Initiative des Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preußen wird er nach Berlin verpflichtet. Zum Abschied aus Wien dirigiert er mehrere

Stücke aus den noch unvollendeten »Lustigen Weibern von Windsor«.

1848

Anfang März tritt Nicolai seine Ämter als Kapellmeister am Opernhaus Unter den Linden sowie (in Nachfolge des verstorbenen Felix Mendelssohn Bartholdy) als Leiter des Königlichen Domchors an. Aufgrund der revolutionären Ereignisse zerschlägt sich das Vorhaben, mit dem neuerlich überarbeiteten »Proscritto« (nunmehr »Der Verbannte« betitelt) in Berlin zu debütieren. Im kommenden Frühjahr sollen jedoch die »Lustigen Weiber« zur Uraufführung gelangen, worauf Nicolai die Partitur vollendet. Zudem komponiert er eine Reihe von kirchenmusikalischen Werken, u. a. mehrere A-cappella-Psalmen für die Dommusik und beschäftigt sich mit Ideen zur Neuorganisation des Musikwesens in Preußen.

1849

Am 9. März feiern »Die lustigen Weiber von Windsor« Premiere an der Königlichen Hofoper, von Nicolai selbst dirigiert. Den durchschlagenden Erfolg seiner Oper erlebt Nicolai nur noch im Ansatz, da er am 11. Mai einem Schlaganfall mit folgender Hirnblutung erliegt. Begraben wird er auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof. Die Ernennung zum Ordentlichen Mitglied der Preußischen Akademie

der Künste fällt nicht mehr in seine Lebenszeit, ebenso auch die (unvollständige) Erstaufführung des »Verbannten« anlässlich einer Galavorstellung zum Geburtstag der preußischen Königin am 19. November. Während maßgebliche Teile der Berliner Fassung des »Verbannten« bis heute unaufgeführt geblieben sind, entwickelten sich die »Lustigen Weiber« zu einem Erfolgsstück des deutschen und europäischen Opernrepertoires.

**»DEUTSCHE SCHULE
MUSS DA SEIN,
DAS IST DIE ERSTE
BEDINGUNG,
ABER ITALIENISCHE
LEICHTIGKEIT MUSS
DAZU KOMMEN.«**

Otto Nicolai: Einige Betrachtungen über die italienische Oper,
im Vergleich zur deutschen (1837)

OTTO NICOLAI LIFE AND WORK

TEXT BY Detlef Giese

22

1810

On June 9, Carl Otto Ehrenfried Nicolai is born in the East Prussian city of Königsberg (today Kaliningrad, Russia). His father Carl Ernst Daniel is a composer, pianist, and music instructor and tries to make a wunderkind out of the musically gifted boy.

1819

The nine-year-old begins instruction at Königsberg's Collegium Fridericianum. His father gives him musical instruction, often with excessive strictness.

1826

The half-orphan flees his father and his stepmother. He finds a home with August Adler, a civil

servant in the Pomeranian town of Stargard, who takes him into his family and continues to promote his musical education.

1827

Adler sends Nicolai to Berlin to study. In the Prussian capital, he receives comprehensive training at the Royal Institute for Church Music until 1830, studying with Emil Fischer (voice), Ludwig Berger (piano), and Bernhard Klein (composition). He also receives decisive inspiration from Carl Friedrich Zelter, director of the Sing-Akademie, who gives him vocal instruction at "Graues Kloster" and introduces him to important figures of Berlin's cultural life,

such as the Mendelssohn family.

1829

Through his membership in various Berlin choruses— Sing-Akademie, the men's choruses Jüngere and Ältere Liedertafel, and the Liederverein – Nicolai increases his participation in the musical life of the city.

1830

Nicolai's first compositions are published: songs, duets, and choral music.

1831

At a performance of Bach's "St. Matthew Passion" with the Sing-Akademie and the Royal Prussian Court Orchestra, he sings the role of Christ. Nicolai composes a symphony which he premieres in Leipzig with himself as conductor and composes a Christmas overture based on the chorale "Vom Himmel hoch."

For a concert with the Sing-Akademie, he composes a Te Deum for solo, chorus, and orchestra.

1832

To mark the consecration of Poznan Cathedral, he composes a mass. In Berlin, Nicolai gives his first public concert.

1833

Nicolai takes a position offered to him in Rome as organist for the Preußische Gesandtschaftskapelle, the orchestra at the Prussian mission. With great interest, he studies the traditional music at St. Peter's and the Sistine Chapel, especially the stylistically formative compositions of Palestrina and other Italian composers of the Renaissance and Baroque period. He intensely absorbs their knowledge of music theory, in part by reading scholarly treatises. He also begins writing on music.

23

1835

Giuseppe Baini becomes his composition teacher. In Rome, Nicolai attracts attention as a pianist, while he is also active as a piano teacher. He is attracted increasingly to Italian opera. He composed funeral music for the death of Vincenzo Bellini attests to Nicolai's admiration for the master of belcanto, who died an early death. The following year, he composes funeral music for the singer Maria Malibran, who was famed across Europe for her performance of Bellini roles.

1836

Nicolai asks to be released from the Prussian civil service. First attempts to obtain a commission to compose a work for the stage at an Italian opera house fail. Contact to leading composers in the genre, including Gaetano Donizetti and Saverio Mercadante, are of no help. Nicolai

becomes a member of the Accademia Filarmonica in Bologna and an honorary member of the Accademia di Santa Cecilia in Rome. He can also bear the title Royal Prussian Music Director.

1837

Nicolai is given a position at Vienna's Court Opera. He is hired as conductor at Kärntnertortheater and works as a voice teacher.

1838

After only a single season, Nicolai's contract in Vienna is ended. He returns to Italy to establish himself as an opera composer. After a first opera that was only performed in part concertante, "La figlia abbandonata," Nicolai writes a second evening-length work, "Rosmonda d'Inghilterra," which is successfully premiered near the end of the following year under the title "Enrico II" in Trieste.

1839

Nicolai spends the opera season in Turin as conductor at Teatro Regio. He composes additional arias for Mercandante's opera "I briganti" that are so-well received that he is commissioned to write a work of his own for the upcoming season based on Walter Scott's "Ivanhoe."

1840

In February, "Il templario" is premiered in Turin. The opera becomes a triumph for Nicolai: within just a few months, it is also staged in Genoa, Milan, and Trieste. Two additional opera commissions result from these successes: "Gildippe ed Odoardo" for Genoa (premiered December 1840) and "Il proscritto" for Milan. Nicolai is now considered one of the great hopes of Italian opera alongside the young Giuseppe Verdi in the wake of Bellini and Donizetti.

1841

In March, "Il proscritto" premieres at Teatro alla Scala, under not particularly favorable conditions. Nicolai's former fiancé, Erminia Frezzolini, at the time of the premiere already married to the tenor Antonio Poggi, merely hints at her part, without singing in full voice. The disappointed Nicolai then returns to Vienna, where a performance of "Il templario" conducted by him leads to an offer to become first conductor at the Court Opera.

1842

In late March, Nicolai conducts Vienna's first Philharmonische Akademie, leading to the founding of the Vienna Philharmonic. Nicolai conducts a total of twelve of these events.

1843

A memorable performance of Beethoven's Ninth Symphony with the

Vienna Philharmonic proves Nicolai's outstanding rank as a conductor.

1844

After radically reworking his Italian opera "Il proscritto," in February the German version premieres under the title "Die Heimkehr des Verbannten" (The Return of the Exiled) on the stage of Vienna's Kärntnertortheater. For this new version, Nicolai recomposes almost half the music. By 1847, the opera is performed forty times. To mark the tricentennial anniversary of the founding of the university in Königsberg, Nicolai conducts a festival overture based on the Luther chorale "Ein feste Burg ist unser Gott" in the cathedral of the city of his birth.

1845

After Nicolai rejects a libretto for a "semi-comic" opera for Vienna as

inappropriate, he turns to completing a reworked German version of "Il templario." The work is staged as "Die Tempelritter" (The Knights Templar). He returns to a symphony composed ten years before. He composes several sacred compositions for the Berlin Cathedral Choir. First ideas for the "Lustige Weiber" develop, at first in collaboration with Jakob Hoffmeister.

1846

Nicolai composes large parts of "Die lustigen Weiber von Windsor," a comic-fantastic opera based on Shakespeare's popular comedy "The Merry Wives of Windsor," written in 1596/97: the 25-year-old writer Salomon Hermann Mosenthal writes the libretto.

1847

After the formal rejection of the "Lustige Weiber" by the Court Opera im-

presario Carlo Balocchino, Nicolai refuses to renew his Vienna contract. At the initiative of King Friedrich Wilhelm IV of Prussia, he is hired in Berlin. To mark his departure from Vienna, he conducts several pieces from the still incomplete "Lustige Weiber."

1848

In early March, Nicolai becomes director at the opera house Unter den Linden and, as successor of the now deceased Felix Mendelssohn Bartholdy, director of the Domchor. Due to revolutionary upheaval, his intent to bring his reworked "Proscritto," now "Der Verbannte," in Berlin fails. The next spring, "Die lustigen Weiber von Windsor" is to be premiered, now with the complete score. He also composes a series of works of church music, including several a cappella psalms for the cathedral and works on ideas for reorganizing church music in Prussia.

1849

On March 9, "Die lustigen Weiber von Windsor" premieres at the Royal Opera conducted by Nicolai himself. But Nicolai only partially experiences the enormous success of his opera, since he suffers a stroke with subsequent cerebral hemorrhage. He is buried May 11 at Dorotheenstädtischer Friedhof. He no longer lives to see his induction into the Prussian Academy of Arts no longer or the (incomplete) premiere of "Der Verbannte" at a gala performance to mark the birthday of the Prussian queen on November 19. While decisive parts of the Berlin version of "Der Verbannte" still go unperformed today, "Die lustigen Weibervon Windsor" became a fixture in the German and European opera repertoire.

»DIE DEUTSCHE
OPERNMUSIK ENTHÄLT
DEMNACH PHILOSOPHIE
GENUG – ABER NICHT
MUSIK GENUG:
DIE ITALIENISCHE
DAGEGEN ENTHÄLT
MUSIK GENUG, ABER
NICHT PHILOSOPHIE
GENUG. SOLLTE ES DENN
GANZ UNMÖGLICH SEIN,
EINER VEREINIGUNG
BEIDER ANFORDERUNGEN
ZU GENÜGEN?«

Otto Nicolai: Einige Betrachtungen über die
italienische Oper, im Vergleich zur deutschen (1837)

EINIGE BETRACHTUNGEN ÜBER DIE ITALIENISCHE OPER, IM VERGLEICH ZUR DEUTSCHEN

TEXT VON Otto Nicolai

Leider besteht jetzt wie in Deutschland, so in Italien, eine so große Einseitigkeit des Urteils der Einen über die Andern, eine so arge Sinnes-Verschiedenheit über Musik, daß ich wohl nicht ganz mit Unrecht befürchte, diese Zeilen könnten solchen von meinen Landsleuten zu Gesicht kommen, die von mir, als einem geborenen Deutschen, eine absolute Schmähchrift auf italienische Musik erheischen zu dürfen glauben. – Diese wollte ich gebeten haben, diesen kleinen Aufsatz lieber ungelesen zu lassen. Ich reise in der Welt nicht mit einer vorgefaßten Meinung und mit der Idee, die Sachen so finden zu wollen, wie ich immer geglaubt habe, daß sie sein müßten, sondern mit der Absicht, die Dinge so ruhig und beobachtend als möglich aufzufassen, zu prüfen, das Beste zu wählen und, wenn ich Kraft genug dazu besitzen sollte, anzuwenden. – Kurz – ich suche vorurteilsfrei zu sein.

Als ich vor drei Jahren Italien betrat – ich brauche mich dieses Geständnisses, besonders wenn ich mit Deutschen spreche, nicht zu schämen, denn jedem in wahrhaft deutscher Schule der Kunst Erzogenen wird dasselbe begegnen – empfand ich einen so großen Widerwillen gegen die italienische Oper, daß ich am liebsten gleich wieder umgekehrt wäre! Auch ergoss ich diesen Widerwillen in einem langen Aufsatz über diesen Gegenstand, den ich an Herrn Ludw. Rellstab in Berlin sandte; ob er abgedruckt worden ist, weiß ich nicht, auch nicht, wo er geblieben sein mag, und es tut mir fast leid, keine Abschrift davon genommen zu haben, um meine eigene veränderte Ansicht darin ermessen zu können, – denn ich gestehe Ihnen: ich finde jetzt manches Schöne in italienischer Opernmusik.

O, ich sehe schon, wie jene klugen Herren mich bedauern, indem sie hochweislich und mit gelehrter Miene sprechen: »Schade um den jungen Menschen: er hat sich in Italien verdorben, denn böse Beispiele verderben gute Sitten!« – jedoch ich tröste mich und antworte ihnen nur: meine Herren, es ist sehr schwer, ein wahrhaft richtiges Urteil zu fällen! Belieben Sie damit nicht so schnell zu Werke zu gehen! – Wir Deutsche könnten in der Musik manches von den Italienern lernen: doch diese unstreitig noch mehr von uns. Nur aus der Mischung beider Schulen kann für die Oper etwas sich mehr der Vollkommenheit Näherndes, mehr absolut Schönes hervorgehen. Mozart und Gluck wußten das!!

Jedoch die Form der Stücke ist seitdem anders geworden, die Mittel umfassender, die Ansprüche größer. Wer weiß es aber heute? – oder wenn er es weiß, wer tut es? – O, über den Jammer! Die beiden mit den größten Gaben für die Tonkunst beschenkten Nationen, die Italiener und die Deutschen, stehen sich in ihren Leistungen in dieser Kunst wie geschworene Feinde gegenüber. Wenn das nur wenigstens zu einem Wetteifer führte! Aber nein: Einer

verachtet den Andern! In Deutschland ist man doch wenigstens so gerecht, die Kompositionen der Italiener zur Ausführung zu bringen, und die Namen Rossini, Donizetti, Bellini usw. sind doch gekannt. Aber ein großer Teil der deutschen Musiker verwirft die ganze italienische Musik als charakterloses Gewäsch und Ohrenkitzel, und oftmals haben sie Recht! – Sie urteilen aber einseitig, da sie weder bedenken, wie ihnen diese Musik vorgesungen wird, noch die Bedingungen kennen, die das italienische Publikum, für welches doch diese Musik geschrieben wurde, an eine Oper macht. In Italien ist's weit ärger: die ganze Nation glaubt, daß nur sie Opern-Musik machen könne, und daß die Oltramontani Barbaren sind! Sie wollen nicht einmal deutsche Gesang-Musik auszuführen oder anzuhören versuchen: Übersetzungen deutscher Opern ins Italienische existieren gar nicht und die Namen Beethoven, Weber, Spohr, Marschner usw. sind ihnen ganz und gar fremd. Was sie aber von deutscher Opernmusik kennen, das verwerfen sie als unverständlich, unmelodius, unsangbar und Notenexerzitium, und ist nicht auch hierin einige Wahrheit? – Aber auch sie urteilen einseitig, da sie weder bedenken, daß ihre Spieler nicht gut genug sind, um deutsche Musik auszuführen, noch die Bedingungen kennen, die das deutsche Publikum an eine Oper macht. Aber an den Italienern schätze ich es eben, daß die ganze Nation dasselbe Urteil fällt. Lassen wir dahingestellt, ob es recht oder falsch sei – es ist einstimmig und jede bestimmte entschiedene Richtung, jedes wahrhaft Nationale ist schon als solches zu respektieren. Vox populi vox Dei. Ganz Italien will solche und keine andere Musik! Wo ist aber die Gattung von Musik zu finden, die in Deutschland nicht noch ihrer Verehrer fände? Unser Publikum ist in seinem Urteil und Geschmack in unendliche Parteien zersplittert! Die gelehrten Herren Dr. W[interfeld] und Dr. B[ellermann], die ein großes Wort sprechen, weil sie Einfluß haben – wollen keine Musik an-

hören, deren Noten nicht der klassische Staub wenigstens einiger Jahrhunderte bedeckt. Der Major R[adowitz] liebt den Krieg – also müssen es Fugen sein: in der Tat, hört er nichts an als Sebastian Bach. – Eine große Partie Akademisten will nur Händel hören: Gluck hat sein Publikum, Mozart das seinige, Beethoven ein großes, Rossini aber ebenfalls, und die Schneidermamsells singen alle Lieder von Rudolf Gernchen [Kammermusikus in Berlin]. Sagen Sie mir, verehrtester Freund, ist das nicht die Wahrheit? Wo aber die Nation in ihrem Geschmack so geteilt ist, da weiß der Künstler nicht, wohin er sich zu wenden hat! Wenn ein Komponist in Italien italienisch schreibt, so kann er seines Erfolges sicher sein: es lebt kein Italiener, der nicht Rossini als einen Halbgott verehrt und seine Kompositionen für das Schönste hält, was auf Erden in der Musik geleistet werden könne. Welcher vaterländische Komponist hat sich aber in Deutschland solcher einstimmigen Anerkennung zu rühmen? – Mozart? – O nein! Herr Gustav Mico[ai] hat auch sein Publikum und er lehrt uns in seinen »Geweiheten« doch, daß an Mozart Manches auszusetzen sei! Beethoven? oder Weber? – O nein! Auch sie haben ihre Gegner, die ich persönlich kenne, und die ihre Mißbilligung mit nicht gänzlich nichtigen Gründen belegen. Wer also? Niemand! Richten wir unsere Augen auf eine nicht zu leugnende Tatsache. Welcher deutsche Komponist ist es, dessen Werke über die ganze Erde verbreitet sind? – Mozart. Ich behaupte aber, er hätte diesen Weltruf nicht erlangt, wenn er nicht zum Teil in Italien und fast ausschließlich in italienischer Sprache komponiert hätte. Wer kann Weber, Spohr und Marschner ihre Verdienste ableugnen? Sind ihre Kompositionen allgemein verbreitet? O nein! in Italien z. B. gar nicht. Die italienischen Kompositionen aber sind in der ganzen Welt verbreitet, und man hat in diesem Augenblick in St. Petersburg wie in Mexiko eine italienische Oper. – Weber sang zwar »O, wie töricht wenn hienieden ich den Nachruhm

mir ersehnt!« – ich meine aber, in tiefstem Herzen hat er doch den Ruhm geliebt. Was kann denn die Welt dem Künstler bieten, das ihn wahrhaft belohnen könnte, außer dem Ruhm? Der am meisten feiner Weltmann ist unter den lebenden Komponisten, ich meine Meyerbeer, hat – ein Deutscher – noch nie eine deutsche Oper geschrieben. [In seiner Jugend hatte Meyerbeer zwei deutsche Opern komponiert, die zu Nicolais Zeit jedoch schon vergessen waren.] Die Oper aber, die ihm allgemeinen Ruf verschafft hat – [waren.] sein italienischer »Crociano«, während doch »Robert der Teufel« als Kunstwerk unstreitig viel, viel höher steht! Das sind Tatsachen, die nicht abgeleugnet werden können! – Italien ist die Rednerbühne, auf die ein Komponist steigen muß, wenn er ein Wort mit der Welt reden will, und die italienische Sprache ist diejenige, deren er sich zu seiner Rede bedienen muß. Den Franzosen ist es bis jetzt ebensowenig gelungen, allgemeine Anerkennung zu erringen, auch können sie wohl weniger als eine eigentümliche Schule betrachtet werden. Was ich hier sage, das sind nur Beobachtungen von Tatsachen und sollen nicht etwa mein Glaubensbekenntnis ausdrücken, als ob ich die italienische Opernmusik für die vorzüglichste hielte. Gott bewahre mich! – Muß denn aber nun jenes nicht zu leugnende feindliche Entgegenstehen deutscher und italienischer Musik stattfinden? – Warum kann sich denn Keiner entschließen, die Leistungen des Andern mit vorurteilsfreiem Ohr an Ort und Stelle anzuhören und wieder zu hören und seinem ersten Urteil nicht gleich ganz und gar zu trauen und zu prüfen und das Gute daraus zu wählen und für sein Land anzuwenden? Aber die Herren müssen schaffen, und vor lauter Schaffen haben sie keine Zeit, zur Erkenntnis des Andern zu gelangen! – Es war nicht immer so. Im 17. Jahrhundert waren es besonders Deutsche, die in Italien als maestri waren, und dem wahrhaften Kenner wird auch in Händel und Mozart der Einfluß italienischen Himmels nicht verborgen

sein! – Wahrlich, ich gestehe Ihnen, daß unter den heutigen Umständen es mir oftmals als etwas Trauriges vorkommt, ein Tonkünstler zu sein, – denn was soll ich von den Grundsätzen denken, nach denen die Musik zu beurteilen ist, wenn ich sehe, daß dasselbe, was hier tief empfunden – dort als lächerlich angesehen wird? Ist es denn nicht der Zweck der Tonkunst, Empfindungen durch Töne hervorzu- bringen? Wenn nun aber dasselbe, was hier die beabsichtigte Empfindung vollkommen erreicht, dieselbe dort gänzlich verfehlt – ist das nicht zum Verzweifeln? – Eine so kleine Spanne Erde unterscheidet diese Völker – und schon ist ihr Empfindungs- und Urteils-Vermögen ein ganz verschiedenes! Ist es nicht für einen Komponisten ein erniedrigender Gedanke – daß man nicht etwas Allgemein-Schönes schaffen kann? – Es ist aber wohl möglich! ja! aus der Vereinigung beider Schulen kann es hervorgehen! – in ferner Zukunft schimmert ein Ideal – doch werden wir es schwerlich mehr erleben. Vielleicht unsere Enkel. – Keine Kunst ist so sehr als die Musik unmittelbar mit dem Charakter der Nation verbunden, und dieser hängt wieder vom Himmel, von Erziehung, von politischen Verhältnissen usw. ab) – Wenn doch ein gelehrter Unparteiischer über diesen Gegenstand schreiben wollte: er ist reichhaltig! – ich bin ihm nicht gewachsen und mache auch nur Ansprüche darauf, ein guter Musikus, nicht aber ein Literat zu sein.

»Der Italiener geht ins Theater, um sich zu vergnügen.« Das tut der Deutsche zwar auch: aber er findet sein Vergnügen in etwas anderem, als der Italiener. Ich besinne mich, in Rochlitz (in dessen Schriften »für Freunde der Tonkunst«) die Äußerung gelesen zu haben, daß der wahrhafte Genuß in der Tonkunst erst da stattfindet, wo dieselbe unser Denkkrafts-Vermögen beschäftigt. Das ist wahrhaft deutsch! Der Italiener dagegen sieht das schon als eine Arbeit an, er will nicht sein Denkkrafts-Vermögen, sondern sein Ohr, und zwar angenehm, beschäftigen. Diesen

Anforderungen gemäß komponieren die Tonsetzer der beiden Länder, und es kommen daher in Deutschland mehr philosophische, gelehrte, tief-gedachte Kompositionen, in Italien dagegen leichtere, ansprechendere ans Licht. Nun ist es zwar nicht zu leugnen, daß es edler, würdiger und dem menschlichen Geiste ehrenvoller ist, Erzeugnisse wie die Deutschen hervorzu- bringen, indes es ist zu bedenken, daß die Musik ein Etwas in sich begreift, was sich dem menschlichen Verstand nicht ganz unterordnen läßt, etwas Unerklärliches, Übernatürliches. Wer will mir erklären, woher es kommt, daß ein einziger schöner Ton, ein einziger angeschlagener Akkord schon auf die Seele des Hörers eine Wirkung hervorbringt, die selbst wieder von dem Zustande, in dem sich die Seele befindet, abhängig ist und modifiziert wird? Hier ist noch nicht von dem Wort die Rede, das sich durch die menschliche Stimme mit dem Ton vereinigen und ihn gewissermaßen erklären kann, sondern nur von dem, was das eigentliche Element der Tonkunst ist – vom Ton, und ich möchte fast behaupten, daß sich die italienische Opernmusik mehr mit diesem der Musik eigentümlich gehörenden Element, mit dem Ton beschäftigt, während es die deutsche mehr mit dem hinzugesellten Worte und dessen Sinn zu tun hat. Man kann hiervon gewissermaßen die Probe machen: 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 Deklamation der Worte, die reiche Instrumentierung usw. nicht mehr mitwirken? – schwerlich! – Entblößen wir dagegen ein Stück einer italienischen Oper von diesen Gegenständen, und tragen es instrumentaliter vor, so wird noch eine wohlklingende Musik übrig bleiben, die aber vielleicht als Musik einen andern Charakter trägt, als jene Worte, die ihr unterlagen und mit denen sie hätte innig verschmolzen

werden sollen. Die deutsche Opernmusik enthält demnach Philosophie genug – aber nicht Musik genug: die italienische dagegen enthält Musik genug, aber nicht Philosophie genug. Sollte es denn ganz unmöglich sein, einer Vereinigung beider Anforderungen zu genügen? – Die deutschen größten Instrumental-Komponisten, Haydn, Mozart und Beethoven, haben für die Symphonie eine bestimmte Form erfunden und diese stets beobachtet, weil sie einsahen, daß ein Kunstwerk ohne Symmetrie keine Wirkung hervorbringen könne. Ich spreche hier nicht von der Einteilung der Sonaten und Symphonien in die 4 Hauptteile: Allegro, Andante, Scherzo und Finale, sondern von dem Bau eines großen ersten Satzes (oder Finales, denn dies ist dasselbe) mit zwei verschiedenen Thema's, von deren bestimmter Wiederkehr an bestimmten Punkten, in bestimmten Tonarten. Ich kenne zwar in Deutschland selbst berühmte Tonsetzer, die gar nicht wußten, daß eine solche bestimmte Form in Mozart und Beethoven – bis in dessen allerletzte Erzeugnisse, die 9. Symphonie nicht ausgeschlossen – existiere, sondern die da glaubten, es sei damit eben etwas Willkürliches. Ich selbst hatte bereits eine Symphonie zu schreiben begonnen, es mögen etwa 6 Jahre sein, als das Glück einen großen Kenner (den Musikdirektor Heinrich Birnbach in Berlin) in meine Nähe führte, der mein Machwerk einen nicht talentlosen Mischmasch nannte, aber behauptete, es sei keine Symphonie. Ich begriff ihn nicht; er aber riet mir, seine Aufsätze, die er in der Berliner Musikzeitung über die Form großer Instrumentalstücke geschrieben habe, zu lesen. Ich las sie, studierte Mozart und Beethoven von neuem – und fand diese bestimmte Form stets beibehalten. Außer der Form genial zu sein, das ist etwas leichtes; es aber in der Form zu sein, das ist schwer. Mozart und Beethoven sind höchst genial und dabei streng in der Form. Wie nun unsere deutschen Instrumental-Heroen die Instrumental-Musik in eine bestimmte Form gebracht haben, so

haben es die Italiener mit den Gesangstücken getan. Da sie aber von Natur einen großen Hang zum dolce far niente haben, und nichts weniger Mühe kostet, als ein Stück in einer bestimmten vorgeschriebenen Form zu machen, ohne die Verpflichtung zu übernehmen, dabei dennoch neu zu sein, so kleben sie nun an dieser Form auf eine wahrhaft ekelhafte Weise und bauen ihre Kavatinen eine der andern so ähnlich, wie die Hühner ein Ei machen wie das andere. Erst kommen etwa 8 bis 16 Takte Ritornell, dann singt die Stimme ihre Cantilene ab: nach dieser fängt der im Hintergrunde aufgepflanzte Chor an, einen beinahe sinnlosen Zwischensatz herzuleiern (oft mit dem Charakter der eben gesungenen Kantilene im schroffsten Widerspruch), der immer crescendo geht und nur dazu gemacht ist, um dem Sänger Zeit zum Ausruhen und dem Publikum Gelegenheit zum Applaudieren zu geben. Nun hebt der Sänger ein Ah! auf einer Roulade an, aus der er in das erste Motiv zurückfällt und es nochmals, vielleicht mit einer kleinen Variation, absingt. Hierauf tritt eine ellenlange Kadenz ein, wobei der Chor mitschreit – und die Sache ist fertig! – Die deutschen Gesang-Komponisten dagegen beobachten wieder nicht genug die musikalische Form in ihren Stücken, woher diese eben, als Musik, nicht Wirkung genug hervorbringen. Von italienischer Instrumental-Musik kann gar nicht die Rede sein, sie liegt in den Windeln. Es müßte nun also versucht werden, in den Gesangstücken der deutschen Musik die Form bestimmter festzuhalten (Mozart allein tat das!) und dadurch dieselben mehr musikalisch zu machen, und dabei dennoch das tiefe Auffassen der Worte, das Charaktervolle der Kantilene, die Deklamation (jedoch nicht zu sehr!) und die Reichhaltigkeit der Instrumentierung (besonders im Mittelsatz zu brauchen) nicht aufzugeben, und mit deutscher Kunst bei der Form neu zu sein. – So könnte etwas Absolut-Schönes hervorgebracht werden. Ich kenne jemanden, der in dieser Idee eine Szene für die Berliner Preis-Be-

werbung im vergangenen Jahre schrieb [offenbar sind Nicolai selbst und seine Alt-Szene »Joseph und seine Brüder« gemeint], er hat indes, wie er selbst auch vorher sagte, den Preis nicht erringen können, da wahrscheinlich seine Arbeit als zu italienisch angesehen worden ist. Das schmerzte ihn nicht; was ihn aber schmerzte, war, daß die Akademie den Preis, – den ersten, den sie verteilte – einem Dilettanten, einem Theologie-Studierenden, zuerkannte! – Die Deutschen sind fleißig und ruhmbegehrig, es leidet also keinen Zweifel, daß viele deutsche Tonkünstler damals mitgearbeitet haben; in der Tat sagte die Zeitung, es seien 37 Arbeiten eingegangen, und der Dilettant, der vielleicht zum erstenmal für Orchester und Chor schrieb, hat es besser gemacht als alle diese! – Was soll man nach diesem Urteil der Akademie zu Berlin von den jungen Künstlern Deutschlands denken? – Oder sollte die Akademie sich geirrt haben? – Was soll man alsdann von ihr denken? – Die Behandlung des Orchesters in Gesangstücken, noch dazu mit Chor, erfordert Übung, Erfahrung – und der Dilettant gewann den Preis den Musikern ab? – Der Dilettant, von dem man jetzt sagt, daß er, durch das Urteil der Akademie dazu angereizt, sein Fach verlassen und Musik zu studieren beginnen werde? – Die Arbeit wurde öffentlich aufgeführt, und nach den Nachrichten, die ich von mehreren Kennern habe, von einigen sehr schön, von anderen sehr schlecht gefunden. Habe ich nun Recht, wenn ich über den Zwiespalt der Urteile in Deutschland über Musik mir die Augen ausweinen möchte? – Schon beim Urteilen selbst waren die Meinungen der Richter so geteilt! – So was kann in Italien gar nicht geschehen! Das ganze Publikum urteilt einstimmig. Hier wartet man nicht erst ab, bis der gefürchtete aufgeblasene Rezensent in einigen Tagen das Urteil über das Kunstwerk schwarz auf weiß abgegeben haben wird, um alsdann darnach sein eigenes richten zu können – hier urteilt das ganze Parterre sogleich über die Sachen ab, und

am ersten Abend wird dem Komponisten von der Masse entweder Ja oder Nein zugerufen. Es versteht sich dabei von selbst, daß Parteilichkeit und persönliche Rücksichten ihren Einfluß in der ganzen Welt stets haben werden; – von solchen Urteilen, ich möchte sie zufällige nennen, kann hier nicht die Rede sein, auch werden sie niemals dauern. Rossini's »Barbier von Sevilla« wurde am ersten Abend (in Rom, wo er komponiert wurde) total ausgepiffen. – Rossini – lachte und machte, gegen das Publikum gekehrt, Verbeugungen, wodurch das Pfeifen immer ärger wurde. Welche Oper hat jetzt eine allgemeinere Anerkennung als diese? – In allem, was äußere Anordnung, Organisation der Gesellschaft, polizeiliche Einrichtung, Maschinerie usw. betrifft, ist das italienische Theater unendlich hinter dem deutschen zurück. – Bei der Oper ist ein gutes Ensemble zu erreichen in Italien fast gar nicht möglich. Dies ist erklärlich, wenn man die Organisation der Theater kennt. Das Haus gehört entweder einem Reichen in der Stadt, oder einer Gesellschaft, oder auch wohl dem regierenden Fürsten: in jedem Fall wird es für die laufende Saison einem Theater-Unternehmer vermietet, mit dem Beding, eine gewisse Anzahl Opern, gewöhnlich drei, und ein oder zwei Bauern in Szene zu setzen. Dieser Unternehmer nun, Impresario genannt, vereinigt aus den verschiedensten Gegenden die Künstler für den kurzen Zeitraum der laufenden Saison, nach welcher Zeit sie sich wieder nach Osten und Westen zerstreuen, wenn sie kaum angefangen haben, sich gehörig kennen zu lernen und zu verstehen. Ebenso ist es mit dem Orchester: es wird für die laufende Saison aus Künstlern verschiedener Städte zusammengesetzt, und so kann denn natürlich keine Einheit hineinkommen. – Eine Saison hat in der Regel zirka 60 Vorstellungen; wenn wir also 3 oder 4 Opern darauf rechnen, so muß eine jede wenigstens 15 bis 20 Mal gegeben werden, wie es denn auch geschieht. Rechnet man noch hinzu, daß unglücklicherweise eine der in Szene ge-

setzten Opern mißfällt und gepffiffen wird, so muß die bereits gegebene wieder ans Brett und kann unter solchen Umständen also wohl 30 Mal in der Saison vorkommen. Wie ist es nun möglich, daß bei diesem Schlendrian das Publikum interessiert bleiben und aufmerksam erhalten werden kann? – So geht man denn des Abends ins Theater – weil die Gesellschaft einmal während der Opernsaison sich da versammelt. Jede Familie von einiger Bedeutung hat ihre eigene Loge, in die man eingeladen wird und wo man dann seine Visiten macht, als ob es in deren Behausung geschehe. Man konversiert, spielt Karten, lacht, scherzt und kümmert sich wenig um die Musik. Am ersten Abend einer neuen Oper ist man indes aufmerksam, und an solchen Abenden werden auch wenig Visiten in den Logen gemacht. – Wie anders, wie unendlich viel besser und kunstwürdiger ist dagegen der Zustand der deutschen Oper! – ja, wenn deutsche Ordnung, Regelmäßigkeit, Präzision, Subordination und deutscher Fleiß und Ausdauer nach Italien versetzt werden könnten! – Das geht aber nicht, denn wenn man auch ganz Italien mit Deutschen bevölkern wollte, sie würden in kurzer Zeit ärger als die jetzt inwohnenden Italiener werden. Das Klima macht den Charakter der Leute! Wo die Zitronen blüh'n und der Wein fast nichts kostet – da sehen die Leute das Denken für eine Arbeit an! So wird denn der Sache wohl schwerlich abgeholfen werden können! Es müßte denn durch Deutsche geschehen, die mit Talent begabt und mit deutscher Schule bereits ausgerüstet eine Zeit lang – (aber auch nicht zu lange, denn allzu viel ist ungesund!) – in Italien italienische Gesang-Musik studieren, und dann ins Vaterland heimkehren, um von diesen Studien den rechten Gebrauch zu machen.

Mailand. 1837, Otto Nicolai.

»WELCHER STURMWIND
MUSSTE UNS DIESEN
WALFISCH MIT SO
VIEL TONNEN ÖL IM
BAUCH AN DIE KÜSTE
VON WINDSOR WERFEN?
WIE SOLL ICH MICH
AN IHM RÄCHEN?
ICH DENKE, DAS BESTE
WÄRE, IHN MIT HOFFNUNG
HINZUHALTEN,
BIS DAS GOTTLÖSE
FEUER DER BÖSEN
LUST IHN IN SEINEM
EIGENEN FETT
ZERSCHMOLZEN HÄTTE.«

FRAU FLUTH

William Shakespeare:

Die lustigen Weiber von Windsor, Akt II, Szene 1

»MEIN HERZ MÖCHTE
 VOR UNGEDULD
 ZERSPRINGEN.
 WER WILL NUN NOCH
 SAGEN, DIES SEI UNZEITIGE
 EIFERSUCHT?
 MEINE FRAU HAT ZU
 IHM GESCHICKT,
 DIE STUNDE IST BESTIMMT,
 DER HANDEL
 GESCHLOSSEN: –
 WER HÄTTE SO ETWAS
 DENKEN SOLLEN!
 DA SEHT, WELCHE
 HÖLLE ES IST,
 EIN FALSCHES WEIB
 ZU HABEN!«

HERR FLUTH

William Shakespeare:
 Die lustigen Weiber von Windsor, Akt II, Szene 3

NUR »DIE LUSTIGEN WEIBER VON WINDSOR«? GEDANKEN ZUM GESAMT- WERK OTTO NICOLAIS

TEXT VON Ulrich Konrad

Am 8. Juni 1810 kam in der sächsischen Provinzstadt Zwickau Robert Schumann auf die Welt. Er wuchs in einer geistig und künstlerisch aufgeschlossenen bürgerlichen Atmosphäre auf, die dem hochbegabten Kind eine ungestörte Entwicklung sicherte. Abseits der Beschwerlichkeiten einer durchschnittlichen Musikerexistenz stand Robert Schumann bereits als Vierundzwanzigjähriger an der Spitze der »Neuen Zeitschrift für Musik«, der fortschrittsorientierten Musikzeitschrift schlechthin. Spätestens um die Jahrhundertmitte herum gab es bei Kennern keine ernsthaften Zweifel an der dauerhaften Größe seiner Schöpfungen. Seither und bis heute gilt Schumann als herausragender Vertreter der deutschen musikalischen Romantik.

Einen Tag nach Robert Schumann, am 9. Juni 1810, wurde in der ostpreußischen Handels- und Universitätsstadt Königsberg Otto Nicolai geboren. Über seinem

Leben stand von Anfang an ein anderer Stern als über demjenigen Schumanns. Ein eigentliches Elternhaus hatte er nie: Die Mutter Christiane, gebürtig aus einer hauptsächlich im Ostpreußischen ansässigen Familie von Geistlichen, Handels- und Verwaltungsleuten, erlitt bei der Geburt des ersten Sohnes so schwere gesundheitliche Schäden, dass ihr Mann Carl Nicolai sich sogleich von ihr trennte und Königsberg in Richtung Russland verließ. Über den Werdegang Carls ist wenig bekannt. Studiensemester in den verschiedensten Disziplinen an der Universität Königsberg lassen sich ebenso nachweisen wie Hauslehrerposten, Tätigkeiten als Regisseur und technischer Direktor bei Opernunternehmen ebenso wie solche als Dirigent, Sänger, Musiklehrer und Komponist.

Als Carl Nicolai zehn Jahre nach der Geburt seines Sohnes nach Königsberg zurückkehrte und diesen aus der Obhut von Pflegeeltern in seinen eigenen Haushalt nahm, begann für den Jungen eine Leidenszeit. Die bereits erkannte hohe musikalische Begabung Ottos sollte möglichst rasch gewinnbringend vermarktet werden. Dem Ziel einer mit brachialer Gewalt angestrebten Wunderkindkarriere wurden gymnasialer Schulabschluss und systematische Ausbildung geopfert. Der Sohn floh 1826 aus dem Vaterhaus, tingelte als Klavierspieler durch die Lande, ehe sein beinahe zwei Jahre währendes Wanderleben nach einem körperlichen Zusammenbruch im pommerschen Stargard jäh endete. Wieder genesen, wandte sich Nicolai 1828 nach Berlin, wo der Goethefreund Karl Friedrich Zelter sein Mentor wurde. Nach nun endlich erfolgter geregelter musikalischer Ausbildung am Königlichen Institut für Kirchenmusik trat Nicolai 1833 im Gefolge des preußischen Gesandten Karl von Bunsen in Rom seine erste Stelle als Gesandtschaftsorganist im Palazzo Caffarelli an. Weitere Stationen seiner Laufbahn waren Positionen in Wien – hier von 1841 bis 1847 als Erster Kapellmeister am Theater nächst

dem Kärntnertor – und – von 1847 bis zu seinem plötzlichen Tod am 11. Mai 1849 – in Berlin als Erster Kapellmeister am Königlichen Theater sowie als Künstlerischer Leiter des Domchors; diese Stellung nahm er als Nachfolger Felix Mendelssohn Bartholdys ein.

Nicolai genoss während der 1840er Jahre vor allem den Ruf eines hervorragenden Opern- und Konzertdirigenten. Die Einrichtung der Philharmonischen Konzerte in Wien hatte ihn weit über die Grenzen seines Wirkungsortes bekannt gemacht – die Wiener Philharmoniker ehren ihn bis heute auch gegenwärtig noch als ihren Gründervater. Weniger gefestigt zeigte sich Nicolais Ansehen als Komponist. Zum Teil sensationelle Erfolge vermochte er von 1839 bis 1841 als Schöpfer italienischer Opern zu erringen. Die dreiaktigen melodramme »Enrico II.«, geschrieben für Triest, »Il templario«, für Turin, »Gildippe ed Odoardo«, für Genua, und »Il proscritto«, für die Mailänder Scala, brachten dem Maestro Ottone Nicolai verlockende Angebote ein. Dieser Ruhm verblasste jedoch relativ rasch, da der Wechsel nach Wien das regelmäßige Nachliefern von Werken zum Verbrauch im schnelllebigen Opernbetrieb verhinderte. In Deutschland stießen derartige im Süden errungene Triumphe außerdem auf größte Skepsis. Die Gattungen, in denen seine deutschen Generationsgenossen reüssierten, also das Oratorium, die Sinfonie, das Streichquartett, das Lied oder das lyrische Klavierstück, bereicherte Nicolai zwar fast ausnahmslos mit Beiträgen, doch keinem dieser rund 230 Werke kommt für das künstlerische Nachleben Nicolais nennenswerte Bedeutung zu. Stattdessen ist er der einzige deutsche Komponist der an musiksöpferischen Begabungen reichen Generation der um 1810 herum Geborenen – erinnert sei an Robert Schumann, Felix Mendelssohn Bartholdy, Giuseppe Verdi, Fryderyk Chopin, Franz Liszt und Richard Wagner –, der bis in die Gegenwart ungebrochen mit einer komischen Oper im Musikleben präsent geblieben ist.

Nicolais künstlerischen Weg zu verfolgen, heißt eine Wanderung durch Europa anzutreten und zugleich eine durch Europas Musikgeschichte. Die ersten Berliner Jahre von 1828 bis 1833 eröffneten Nicolai die musikalische Welt. Beinahe alles, was ihm jetzt zu Ohren kam, war neu für ihn, in der unter Leitung von Gaspare Spontini stehenden Königlichen Oper ebenso wie in den vom Konzertmeister der Hofkapelle, Carl Möser, veranstalteten Konzerten. Im Zentrum seiner musikalischen Bewusstwerdung standen die Erlebnisse rund um die Sing-Akademie. Hier herrschte jene Auffassung von Musik, die Zelter im Jahre 1804 gegenüber dem Staatskanzler von Hardenberg in einer Denkschrift so zum Ausdruck gebracht hatte: »Da die Musik mit allen schönen Künsten, einen gemeinschaftlichen Zweck hat; so kann sie auch gemeinschaftlich mit ihnen wirken. Dieser gemeinschaftliche Zweck ist: Bildung und diese Bildung besteht in einer Tätigkeit innerer oder Gemüthskräfte, wodurch der Mensch an sich selbst, vollkommener und also edler wird.«

Das Ausbildungsprogramm, dem Nicolai sich bei verschiedenen Lehrern unterzog, war darauf angelegt, die spätere Verwendung des Studenten als Kirchenmusiker zu ermöglichen. Mit großer Empfänglichkeit widmete sich Nicolai dem Erlernen einer Tonsprache, die Elemente der Musik des 16. bis 18. Jahrhunderts zu einem historisierenden Kirchenmusikstil verschmolz. Die in der Sing-Akademie gewonnenen aufführungspraktischen Erfahrungen etwa mit Werken Bachs und Händels fanden unmittelbaren Niederschlag in eigenen Kompositionen wie dem 1832 geschriebenen *Te Deum*.

Der Wechsel Nicolais aus dem protestantischen Spree-Athen in das katholische Rom sollte der Fortsetzung der Reise in die musikalische Vergangenheit dienen. Erklärter Zweck der bei Giuseppe Baini, dem Leiter der päpstlichen Kapelle, betriebenen historischen Studien war die

Durchdringung der »alten« Kirchenmusik und die anschließende Nutzbarmachung der gewonnenen Kenntnisse für die Neuordnung des evangelischen Gottesdienstes in Preußen. Für Nicolai verband sich mit diesen Bemühungen die Hoffnung auf die Realisierung seines freilich utopischen Ideals einer zeitgemäßen evangelischen Kirchenmusik: »Wir werden vielleicht noch einst auf den richtigen Standpunkt kommen, jeder Art ihr Recht und ihren Ort anzuweisen. Wenn die Protestanten und alle übrigen Sektenketzer sich erst wieder so weit dem Katholizismus genähert haben, daß die schönen Künste einen Teil des Gottesdienstes wesentlich ausmachen, – dann wird für die Kunst ein neues goldenes Zeitalter erblühen.«

Für eine kurze Weile bewegte er sich musikalisch auf diese neu-alte Zeit zu. Ein kompositorisch ambitioniertes Werk wie das »Pater noster« op. 33 sollte den Hörer, wie Nicolai sich 1834 ausdrückte, mit »heiligen Tönen« umgeben, und »die heiligen Schauer der Tonkunst jeden gottlosen Gedanken« verjagen. Aber Italien war nicht bloß das Land der Erfüllung für romantische Musiksehnsüchte, es war auch und eigentlich das Land einer auf ganz Europa ausstrahlenden Opernkunst. So beruhigend die Aussicht auf eine Laufbahn als Kirchenmusiker in preußischen Diensten auch war: Wirklich verlocken konnte sie den ehrgeizigen Nicolai nicht. Es wie Giacomo Meyerbeer zu machen und mit der Komposition einer italienischen Oper »einen brillanten Lauf« zu eröffnen sowie internationalen Ruhm zu erwerben, das hingegen reizte ihn über die Maßen. »Ach mein Gott, was ist denn da an ein paar lumpigen Oktaven und Quinten gelegen! Melodie – Ausdruck – und Charakter will es! Italien hat mir in dieser Hinsicht gute Medizin gegeben!«, entfährt es ihm 1836 in einem Brief. So kam es zu der paradoxen Lage, dass Nicolai sich mit nur geringem Verzug und zeitweilig parallel zu den kirchenmusikalischen Studien nachdrücklich um Opernaufträge be-

mühte. Geschickt knüpfte er Beziehungen zu Gaetano Donizetti und Gioachino Rossini an, den einflussreichsten Größen des europäischen Opernbetriebs. Vor allem aber erlernte er die musikalische Sprache der italienischen ernstesten Oper. Rasch war Nicolai selbstbewusst davon überzeugt, dass »die ganz andere Tendenz«, die seine Musik mit der Rezeption moderner italienischer Opern entwickelte, für den Fortschritt der Gattung Oper insgesamt nur von Segen sein konnte. In seinen für Schumanns »Neue Zeitschrift für Musik« angestellten »Betrachtungen über die italienische Oper« fasste Nicolai diese Meinung folgendermaßen zusammen: »Wir Deutsche könnten in der Musik manches von den Italienern lernen: doch diese unstreitig noch mehr von uns. Nur aus der Mischung beider Schulen kann für die Oper etwas sich mehr der Vollkommenheit Näherndes, mehr absolut Schönes hervorgehen. Mozart und Gluck wußten das!!« Und weiter: »Ist es denn nicht der Zweck der Tonkunst, Empfindungen durch Töne hervorzubringen? Wenn nun aber dasselbe, was hier die beabsichtigte Empfindung vollkommen erreicht, dieselbe dort gänzlich verfehlt – ist das nicht zum Verzweifeln? – Eine so kleine Spanne Erde unterscheidet diese Völker – und schon ist ihr Empfindungs- und Urteils-Vermögen ein ganz verschiedenes! Ist es nicht für einen Komponisten ein erniedrigender Gedanke – daß man nicht etwas Allgemein-Schönes schaffen kann? – Es ist aber wohl möglich! ja! aus der Vereinigung beider Schulen kann es hervorgehen! – in ferner Zukunft schimmert ein Ideal – doch werden wir es schwerlich mehr erleben.«

Nach einigen Versuchen war Nicolai spätestens seit 1838 in der Lage, Opernaufträge von bedeutenden Häusern zu erfüllen. In drei Jahren durchlief er eine zwar nur kurze, aber an Triumphen und Niederlagen reiche Karriere als »compositore scritturato«, als Auftragnehmer italienischer Theater. Nicolais Werke, vor allem der sehr erfolgrei-

che »Il templario« (Der Tempelritter) nach Walter Scotts Roman »Ivanhoe«, weisen ihren Schöpfer als beinahe naturalisierten »maestro« aus. Besonders entzündete sich seine Phantasie an romantischen, elegischen Libretti, die auch Bellini bevorzugt hatte, während er Sujets wie den »Nabucco« zurückwies: »Das für Mailand bestimmte neue Buch [...] war durchaus unmöglich in Musik zu setzen, – ich mußte es refüsieren, überzeugt, daß ein ewiges Wüten, Blutvergießen, Schimpfen, Schlagen und Morden kein Sujet für mich sei. – Der Nabucco taugte nicht.« Giuseppe Verdi war anderer Meinung, griff zu und erlebte mit seiner dritten Oper »Nabucco« 1842 seinen ersten großen Erfolg.

Seit 1841 erregte Nicolai in Wien als Erster Kapellmeister am Kärntnertortheater Aufmerksamkeit, so als Opernkomponist mit der glanzvollen Präsentation seines »Templario«, als Kapellmeister mit umjubelten Produktionen von Mozarts »Don Giovanni« und Beethovens »Fidelio« und zuletzt als Organisator und Dirigent eines ersten Philharmonischen Konzertes. Nicolai galt bei den Kräften des musikalischen Fortschritts als Hoffnungsträger. Wiens höfisch und aristokratisch dominierte Musikkultur war eine italienische; gegen sie zu streiten, eröffnete auch die Möglichkeit sublimen politischer Opposition. Auf dem Banner dieser Opposition stand Ludwig van Beethoven, der Heros der nationalen Musik, die Inkarnation des Klassischen in der Tonkunst. Dessen große Werke in selbstloser Hingabe zu interpretieren, sie in vollendeten Aufführungen zu Gehör zu bringen, jeglicher Schlamperei im Umgang mit den Partituren kompromisslos zu begegnen, das alles zeichnete Nicolais Auftreten als Konzertdirigent aus, das eben ließ ihn als Bannerträger der deutschen Partei geeignet erscheinen.

Nur schwer fand sich Nicolai jedoch damit ab, dass er in Wien als Musiker in der Polarität von deutscher »Schule« hier, von italienischer dort gefangen war. Wie kann einer, so fragte man, Beethovens Sinfonien in Muster-

produktionen herausbringen und mit gleicher Begeisterung Opern Donizettis dirigieren? Warum komponierte er keine wirklich deutschen Opern? Immerhin besann sich Nicolai während seiner Wiener Jahre, die ihn als Beethoven-Interpreten über die Mauern der Donaustadt hinaus Beachtung führender musikalischer Köpfe wie Schumanns oder Hector Berlioz' finden ließ, auf seine aus der Berliner, aber auch noch aus der römischen Zeit herrührende kompositorische Auseinandersetzung mit den wichtigsten Instrumentalmusikgattungen des großen Komponisten: der Klaviersonate, dem Streichquartett und der Sinfonie. Auch aus dieser Quelle, die zur Mitte der 1830er Jahre neben denjenigen der klassischen Vokalpolyphonie und der zeitgenössischen italienischen Oper für Nicolai aufgesprungen war, speiste sich seine Tonsprache in unüberhörbarer Weise.

Die eher zurückhaltende Aufnahme ernsthafter Kompositionen wie der 2. Sinfonie bei den »deutschen« Kritikern in Wien enttäuschte ihn. Ingeheim mag er geahnt haben, dass die Meinung eines Schreibers zutraf, dem Werk fehle die »Neuheit«, die »Lebensfrische der Ideen«, sie biete »lediglich schon Dagewesenes«. Denn dass bei aller stilistischen Anpassung das Eigene der künstlerischen Persönlichkeit in einem Werk hervortreten müsse, hielt auch Nicolai für eine Selbstverständlichkeit. Gerade diese Eigenständigkeit war es ja, die den Fortschritt in der Kunst bewirkte: »Nur der kommt ans Ziel, der die Kunst um einen Schritt weiter bringt! Denn was nutzt es am Ende, wenn man sich sein ganzes Leben lang quält, um am Ende den Wagen einzuholen, auf dem die Vorfahren vor uns vorfahren, und am Ende keuchend und müde tot zur Erde fällt in dem Moment, wo man ihn eben eingeholt hat?«

Ob Nicolai im Schwanken zwischen Anpassung und Eigenständigkeit die Kunst um einen Schritt weitergebracht habe, diese Frage wurde von der Nachwelt negativ beantwortet – sein musikalisches Œuvre ist, jedenfalls bis

noch vor wenigen Jahren, weitgehend vergessen worden. Doch es gibt seine letzte Oper, einen Wurf, von dem man, Hans Pfitzners treffend-verhängnisvolles Wort über Carl Maria von Weber paraphrasierend, sagen könnte, um »Die lustigen Weiber von Windsor« zu vollbringen, sei Nicolai auf die Welt gekommen. Ohne dieses Werk bliebe die nachdenkende Erinnerung an den Komponisten Otto Nicolai die antiquarische Beschäftigung von Musikhistorikern. Aber in der komisch-phantastischen Oper »Die lustigen Weiber von Windsor« vermochte Nicolai zuletzt doch noch sein Ideal der Verschmelzung verschiedener musikalischer Stile und Traditionen zu realisieren. Die Mittel, die er dabei anwandte, sind dieselben, die sich auch sonst in seinem Œuvre finden. Wenn man die Oper eingehender betrachtet, so stößt man in jedem Takt der Partitur auf eine Rhetorik musikalischer Tonfälle. Damit ist gemeint, dass die bekannten kompositorischen Mittel aus Vergangenheit und Gegenwart im Sinne eines Fundus an Formbildungsverfahren sowie an thematischen, rhythmischen, harmonischen und klanglichen Motiven zur Disposition gehalten werden. Aus solchem Baumaterial werden sowohl die äußeren Dimensionen unterschiedlichster Gattungsbeiträge hervorgetrieben als auch verschiedene Weisen musikalischen Ausdrucks zumindest als Gesten gewonnen. Mit seiner letzten Oper legte Nicolai ein Werk vor, das in Faktur und Gehalt durch und durch vermittelt ist, das nicht aus eigenem Sprachvermögen des Komponisten, sondern aus dessen Beherrschung angeeigneter und rhetorisch einsetzbarer fremder Sprachelemente heraus entwickelt wird.

Dass die solcherart musikalisierte Komödie von den »Lustigen Weibern« nicht als plagiierte Anverwandlung eines großen musikalischen Bestandes erscheint, mag vor allem daran liegen, dass Nicolai sich bei der deutschen komischen Oper in einer Gattung bewegte, der eine eigentliche Tradition ebenso fehlte wie die maßstabsetzende

Schöpfung eines einzelnen Komponisten. Der hohe Anteil an »schon Dagewesenem« im schillernden Schein zwischen Ernsthaftigkeit und Parodie sichert die Substanz des Stücks, weil diese musikalische Vielfalt in dem, stilistisch gesehen, deutsch-italienisch-französischen Spiel den entscheidenden Witz ausmacht. Damit ist die Wirkung der Oper nur zu einem guten Teil erklärt, weil selbstverständlich die Summe der Einflüsse nicht das Ganze ergibt. Aber ohne ihre Sprachenvielfalt, ihre Virtuosität im Anverwandeln historischer und zeitgenössischer Tonfälle wäre diese Musik nicht in die Sphäre des Komischen vorgedrungen. Nicolai brauchte lange, um gerade in der musikalischen Komödie den Ort zu finden, in dem seine hohe kompositorische Beweglichkeit nicht Epigonentum, sondern Eigenständigkeit bedeutete. Nahegekommen ist er dabei Mozart. Doch der steht außer jeder Konkurrenz, und er stand es auch für Nicolai: »Es ist kaum noch möglich, eine neue deutsche Melodie zu erfinden. Wenn man glaubt: jetzt habe ich etwas, so ist es auf einmal eine Reminiszenz an Mozart! – Der Teufelskerl hat einem ja alle Melodien vorweggenommen!«

**»DIE WINDSORGLOCKE
HAT ZWÖLF GESCHLAGEN:
DER AUGENBLICK RÜCKT
HERAN. NUN, IHR
HEISSBLÜTIGEN
GÖTTER, STEHT MIR BEI:
ERINN'RE DICH,
JUPITER, WIE DU FÜR
EUROPA EIN STIER
WURDEST; LIEBE SETZTE
DIR DEINE HÖRNER AUF. –
OH, ALLMÄCHTIGE
LIEBE! DIE AUF GEWISSE
WEISE DAS VIEH ZUM
MENSCHEN MACHT,
UND AUF ANDRE DEN
MENSCHEN ZUM VIEH!«**

SIR JOHN FALSTAFF

William Shakespeare:

Die lustigen Weiber von Windsor, Akt V, Szene 4

OTTO NICOLAI UND BERLIN

TEXT VON Detlef Giese

54

Zumindest ein halber Berliner war Otto Nicolai, das lässt sich gewiss mit Recht sagen. Geboren im ostpreußischen Königsberg kam er nach einer kurzen Station im pommerschen Stargard im Alter von 17 Jahren in die Residenz der Preußenkönige, zu einer Zeit, als sich Berlin anschickte, einen spürbaren Aufschwung zu nehmen und zu einer wirklichen Kulturstadt zu werden. 1827, ein Dutzend Jahre nach der endgültigen Niederlage Napoleons, nach dem Wiener Kongress und nach einer Reihe von tiefgreifenden Reformen hatten Staat und Gesellschaft ein merklich neues Antlitz gewonnen – und das im europäischen Maßstab allenfalls in zweiter Reihe stehende Gemeinwesen an der Spree hatte daran wesentlich partizipiert. Eine Phase kultureller Blüte setzte ein, gerade auch auf dem weiten Feld der Musik. Die Bach-Renaissance, von überragender Bedeutung für die Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts und darüber hinaus, sollte mit der Wiederaufführung der »Matthäuspassion« im Frühjahr 1829 eine Fülle neuer Perspektiven eröffnen – unter der Leitung des jungen Felix Mendelssohn Bartholdy war mit der in Sachen Bach bereits erfahrenen Zelterschen Sing-Akademie zu Berlin und unter Mitwirkung von Musikern der Königlich Preußischen Hofkapelle etwas vollbracht worden, das nachmals einen geradezu legendären Status erlangte.

Otto Nicolai, in Kontakt zur Familie Mendelssohn stehend, war Teil dieser Bewegung, die sich der Neugewinnung und -aneignung der »Alten Musik« verschrieben

hatte. Die »modernen« Tendenzen wurden gleichwohl nicht vernachlässigt – immerhin hatte der junge, vielseitig interessierte Musiker die Möglichkeit, die intensive Pflege der klassischen Sinfonik durch die Mitglieder der Königlichen Kapelle kennenzulernen und zumindest als Zaungast zu beobachten. In den späten 1820er und frühen 1830er Jahren (mithin noch vor Beginn der Einführung regulär stattfindender Sinfoniekonzerte des Berliner Hoforchesters, die ab 1842 das Musikleben der preußischen Kapitale maßgeblich bereichern sollten) bestand bereits Gelegenheit, die damals noch recht neuen, kompositorisch avancierten und bislang allenfalls sporadisch gespielten Beethovenschen Sinfonien in sorgsam einstudierten Aufführungen kennenzulernen – für Nicolai eine entscheidende Inspirationsquelle. Die Oper, gleich welcher Gattung, Kultur und Tradition, besaß indes in seiner Wahrnehmung noch keinen großen Stellenwert – erst die folgenden in Italien verbrachten Jahre sollten dies im Zuge eines spürbaren Perspektivwechsels ändern.

Hatten die ersten Berliner Jahre von 1827 und 1833 den Erwerb eines reichen Erfahrungsschatzes mit sich gebracht, so war die zweite Phase von Ende 1847 bis zu Nicolais frühem Tod im Frühjahr des Jahres 1849 eine Zeit der Reife und der Ernte. Seine beiden wohl bedeutendsten Opern, »Die Heimkehr des Verbannten« und »Die lustigen Weiber von Windsor«, von denen letztere den Nachruhm des Komponisten begründete, waren bis dato freilich schon geschrieben, wenngleich sie noch nicht in finaler Form bzw. in vollendeter Gestalt vorlagen.

Größere Ambitionen verbanden sich dabei mit dem »Verbannten«, jener tragischen Oper in drei Akten, die Nicolai ursprünglich als »Il proscritto« 1841/42 für die Mailänder Scala komponiert hatte und die Anfang 1844 am Wiener Kärntnertortheater erstmals in deutscher Sprache zur Aufführung gelangt war. Für Berlin hatte Nicolai eine Neubearbeitung im Sinn, auch – und gerade – mit der Inten-

55

tion, sich als Kapellmeister der Königlichen Oper möglichst eindrucksvoll beim höfischen wie beim bürgerlichen Publikum einzuführen. In den Wintermonaten 1847/48 gestaltete er zahlreiche Passagen und Details um, auch komponierte er mehrere Abschnitte gänzlich neu. Unter dem vereinfachten Titel »Der Verbannte« (statt der mit »Die Heimkehr des Verbannten« benannten Wiener Version) sollte das Werk als Nicolais Debütstück an der Königlichen Hofoper Unter den Linden dargeboten werden. Dadurch, dass er ab März 1848 sowohl am Opernhaus als auch am Dom als »Erster Kapellmeister« fungierte – und somit zum ersten und bislang einzigen Mal zwei sehr prestigereiche Berliner Musikposten, weltlicher wie geistlicher Art, in Personalunion vereinigte – war es ihm offenbar daran gelegen, sich mit einem großen, ersten Werk der Öffentlichkeit vorzustellen, nicht jedoch mit einer vermeintlich leichtgewichtigeren komischen Oper.

Zu einer Aufführung des »Verbannten« kam es indes erst posthum, zudem unter wenig glücklichen Umständen. Verspätet fand die Berliner Neufassung den Weg auf die Bühne der Hofoper, darüber hinaus in einer Form, die in keiner Weise den Intentionen des Komponisten entsprach. Ein halbes Jahr nach Nicolais Tod, Mitte November 1849, wurde anlässlich des Geburtstags der preußischen Königin Elisabeth die Oper angesetzt; da die Vorstellungsdauer jedoch von vornherein limitiert war, fielen größere Teile der Partitur Kürzungszwängen zum Opfer – bis heute sind diverse Abschnitte, die Nicolai für Berlin neu geschrieben hatte, unaufgeführt geblieben.

Im Fall der »Lustigen Weiber von Windsor« lag die Sache jedoch anders. Diese »komisch-phantastische Oper« nach einem bekannten Shakespeare-Stoff, der schon durch andere Komponisten (unter ihnen der langjährige Wiener Hofkapellmeister Antonio Salieri) vertont worden war, hatte Nicolai für das Kaiserliche Theater in der Donaustadt vorgesehen und konzipiert. Da ihn sein 1841 geschlos-

sener Vertrag in Wien die Komposition einer deutschen Oper nicht nur prinzipiell ermöglichte, sondern ihn sogar dazu verpflichtete, war er beizeiten daran interessiert, ein geeignetes Sujet zu finden. Nach längerem Auswahlprozess war es schließlich die gestalt- und aktionsreiche Shakespearesche Komödie, die ihm zusagte und aus der in intensiver Zusammenarbeit mit dem jungen, literarisch versierten Salomon Hermann Ritter von Mosenthal ein Opernwerk von Rang erwuchs.

Als Nicolai seine Berliner Engagements antrat, war das Opus im Wesentlichen schon fertig gestellt. Die Hauptarbeit fiel in das Jahr 1846; im Rahmen seines Wiener Abschiedskonzerts im März 1847 konnte er sogar schon einzelne Stücke aus den »Lustigen Weibern« (u. a. den »Mondchor« aus dem dritten Akt) in orchestraler Form präsentieren. Im Dezember 1847 schloss er die Ouvertüre ab, ein besonderes Glanzstück der Partitur. Die königliche Familie bekam einen Eindruck von dem Werk des neuen Opern- und Domkapellmeisters Ende Januar 1848, als bei einem Hofkonzert das einleitende Duett der Damen Fluth und Reich erstmals gesungen und gespielt wurde – zum großen Gefallen von König Friedrich Wilhelm IV. Als ausgemachter Shakespeare-Kenner und -Verehrer – auf seine Anregung ging u. a. die Komplettierung von Mendelssohns berühmter Musik zum »Sommernachtstraum« zurück, die im Herbst 1843 im Potsdamer Neuen Palais ihre Erstaufführung erlebte – drang er darauf, Nicolais Oper, die eine immens positive Resonanz in ihm erweckt hatte, im Haus Unter den Linden auf die Bühne zu bringen.

Zunächst verhinderten die revolutionären Ereignisse im März 1848, bei denen der König und die Monarchie insgesamt in Bedrängnis geraten waren, die geplante Uraufführung des Werkes – die Barrikadenkämpfe im Zentrum von Berlin ließen einen normalen Spielbetrieb nicht zu, geschweige denn eine große Premiere. Nicolai nutzte

die erzwungene Verschiebung, um seiner Partitur noch weitere Nummern hinzuzufügen, darunter mit der Ballade vom Jäger Herne sowie Falstaffs Trinklied nachmals besonders populär gewordene Stücke; auch die großen Arien von Frau Fluth und von Anna Reich erhielten nun ihre endgültige Gestalt.

58

Erst ein knappes Jahr nach dem ursprünglich angesetzten Termin konnte das Werk – für das sich Nicolai konzeptionell für die Form des Singspiels mit in sich geschlossenen, z. T. recht umfänglichen, mitunter sehr ausdifferenzierten musikalischen Einheiten und zwischengeschalteten gesprochenen Dialogen entschieden hatte – dem Berliner Publikum vorgestellt werden. Ein Erfolg war die Oper, auf die der Komponist viele Hoffnungen gesetzt hatte, zunächst nicht; nach lediglich vier Aufführungen verschwand sie bereits wieder vom Spielplan, obwohl die Hofoper hervorragende sängerische Kräfte (etwa die bekannten und gefeierten Bühnenkünstler August Zschiesche als Falstaff, Eduard Mantius als Fenton und Leopoldine Tuczek als Frau Fluth) aufgeboten hatte und Nicolai selbst, einer der gewiss kompetentesten Dirigenten seiner Zeit, am Pult der Hofkapelle stand. Erst nach und nach traf das Werk, dessen musikalische Qualitäten außer Frage stehen, auf Gefallen und entwickelte sich insbesondere in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu einem Favoritstück der Besucherschaft im Haus Unter den Linden.

Sah das Jahr 1849 mit der Ur- bzw. Erstaufführung der »Lustigen Weiber von Windsor« und des »Verbannten« gleich zwei Novitäten Otto Nicolais an der Berliner Hofoper, so gab es in deren direktem Umfeld eine ganze Reihe besonders ambitionierter Vorhaben: 1847 waren mit Halévy's »Die Jüdin«, Berlioz' »Faust Verdammung« und Wagners »Rienzi« drei wahrhaft »große« Opern auf die Bühne gelangt (die beiden letzteren jeweils unter der musikalischen Leitung der Komponisten), so folgte 1848

mit Flotows »Martha« ein besonders publikumswirksames Stück. 1850, nach der so abrupt beendeten Zeit Nicolais, erlebte Berlin mit der Erstaufführung von Giacomo Meyerbeers »Der Prophet« einen weiteren Triumph der »Grand Opéra« mit ihren spektakulären musikalischen und szenischen Momenten.

»Die lustigen Weiber« mussten nahezu ein halbes Jahrhundert auf eine Neuinszenierung warten: Am Silvestertag 1894 dirigierte Felix von Weingartner, dem auch die Leitung der Sinfoniekonzerte der Hofkapelle oblag, Nicolais Meisterwerk, nachdem im März des gleichen Jahres Verdis »Falstaff« erstmals an der Berliner Hofoper zu sehen und zu hören war, eine merklich andere, nicht minder originelle Veroperung des Shakespeare-Stoffes. Kein Geringerer als Richard Strauss war der nächste Dirigent der »Lustigen Weiber«, Ende 1904, gefolgt von Leo Blech 1919 im dann schon »Staatsoper« genannten Haus Unter den Linden. In der Zeit der Weimarer Republik wurden zwei weitere Inszenierungen erarbeitet, 1923 und 1924, jeweils im szenischen Arrangement von Karl Holy, wobei letztere nicht an der Stammstätte, sondern an der sogenannten »Krolloper« in der Nähe des Reichstags gezeigt wurde. Im folgenden Jahrzehnt, in dem viele charismatische Sängerpersönlichkeiten an der Staatsoper wirkten, wurden die »Lustigen Weiber« 1938 wieder auf die Bühne gebracht, u. a. mit dem stimmungsgewaltigen Bass Ivar Andresen als Falstaff sowie mit den prominenten Sängerinnen Erna Berger und Margarete Klose als den Damen Fluth und Reich. Dirigiert wurde diese Produktion von Johannes Schüler, der auch nach dem Zweiten Weltkrieg die musikalischen Geschicke der Staatsoper maßgeblich mitbestimmte. 1948, im Admiralspalast an der Friedrichstraße, der bis zum Wiedereinzug in das nach schwerer Kriegszerstörung neu erstandene Haus Unter den Linden der Staatsoper als Ausweichquartier diente, war es erneut Johannes Schüler, der »Die lustigen

59

Weiber von Windsor« leitete, diesmal mit Otto Hopf als Falstaff, Kurt Rehm als Fluth und Helmut Krebs als Fenton, während Irma Beilke und nochmals Margarete Klose als Frau Fluth und Frau Reich besetzt waren. Ein gutes Jahr vor dem Mauerbau dirigierte Kapellmeister Hans Löwlein 1960 dann die nächste Neuinszenierung, wobei u. a. Heinrich Pflanzl als Falstaff, Gerhard Unger als Fenton sowie die junge Jutta Vulpus als Frau Fluth einige der Hauptpartien sangen. Die zehnte Produktion von Nicolais »komisch-phantastischer Oper« ging im März 1984 in Szene, in der Regie von Erhard Fischer und im Bühnenbild von Wilfried Werz, musikalisch verantwortet von Gerd Bahner. Gerd Wolf, in Buffopartien bestens bewährt, war Sir John Falstaff, Jürgen Freier und Isabella Nawe sangen und spielten das Ehepaar Fluth, während Peter Schreier als Fenton beeindruckte. Der weltweit gefeierte Staatsoperntenor sang diese Partie auch in einer 1976 realisierten Studioaufnahme mit der Staatskapelle Berlin unter Bernhard Klee, die ein deutsch-deutsches Ensemble versammelte, u. a. mit Kurt Moll als Falstaff, Bernd Weikl und Edith Mathis als Herr und Frau Fluth, Siegfried Vogel und Hanna Schwarz als Herr und Frau Reich sowie Helen Donath als deren »Operntochter« Anna.

Im Haus Unter den Linden standen bis in die 1990er Jahre die »Lustigen Weiber von Windsor« auf dem Spielplan, eine längere Zeit nun nicht mehr. 2019, 170 Jahre nach ihrer Uraufführung, kehren sie nun an diese geschichtsträchtige Opernstätte im Herzen Berlins zurück. Es wäre zu wünschen, dass sie hier dauerhaft Quartier und ein geneigtes Publikum finden.

**»PFUI DER SÜND'GEN
PHANTASEI!
PFUI DER LUST UND
BUHLEREI!
LUST IST FEU'R IM
WILDEN BLUT,
ANGEFACHT DURCH
ÜPP'GEN MUT;
TIEF IM HERZEN WOHT
DIE GLUT,
UND GESCHÜRT WIRD
IHRE WUT
VON SÜNDIGER
GEDANKENBRUT.«**
DIE FEENKÖNIGIN

William Shakespeare:

Die lustigen Weiber von Windsor, Akt V, Szene 4

»AUCH KOMÖDIEN HABEN EINE KATHARTISCHE FUNKTION«

62

Regisseur David Bösch, Bühnenbildner Patrick Bannwart
und Kostümbildner Falko Herold im Gespräch
über die Neuinszenierung der »Lustigen Weiber von Windsor«

Otto Nicolai hat seine »Lustigen Weiber von Windsor« eine »komisch-phantastische Oper« genannt. Was ist daran komisch und was phantastisch?

PATRICK BANNWART Für mich ist die Musik phantastisch. Ich fand es auffällig, dass sie eine große Leichtigkeit und einen außergewöhnlichen Farbenreichtum besitzt, zugleich aber auch etwas Trauriges und Schwärmerisches ...

DAVID BÖSCH Genau. Das Auffällige für mich ist die Genrevielfalt, sowohl in der Thematik der Situationen und in den einzelnen Szenen, als auch, und vor allem, in der Musik. Wie bei Shakespeare, beim »Sommernachtstraum«, gibt es die humoristischen Szenen aber auch die ehrlich Liebenden, Titania und Oberon. Hier wechseln Stimmungen und Atmosphäre extrem, vom Komischen zum Phantastischen und wieder zurück.

Das Werk ist um die Mitte des 19. Jahrhunderts entstanden, die literarische Vorlage noch um Einiges früher, kurz vor 1600. Wann ist unsere Aufführung angesiedelt, gerade auch im Blick auf das Bühnenbild und die Kostüme?

FALKO HEROLD Ich habe den Eindruck, die Inszenierung ist in meiner Kindheit angesiedelt, in den späten 70er und frühen 80er Jahren. Wir aus dem Regieteam sind ja alle drei aus einer ähnlichen Generation und haben eine emotionale Bindung zu dieser Zeit, gerade auch weil damit Erinnerungen an die jungen Jahre verbunden sind. Wobei es auch ein gewisses zeitliches Durcheinander gibt: Mal haben wir ein Mobiltelefon und mal einen Walkman aus den 80ern. Immer aber versucht man, einen eigenen Zugang zu einem Stück zu finden. Das geht am Ehesten durch solche Kostüme oder Requisiten, die man selbst als Kind bzw. Jugendlicher in der Hand gehabt hat.

PATRICK BANNWART Wir versuchen zugleich, den Staub abzuschütteln und eine emotionale Verbindung in die heutige Zeit aufzubauen. Wir haben das Stück in einer Art Vorstadt angesiedelt, mit Einfamilienhäusern, Terrassen, Nachbargärten, Rasen und anderen Dingen.

DAVID BÖSCH Die Vorstadt verändert sich vielleicht nicht so stark wie die Metropole. Es gibt gewisse Erkennungszeichen der Vorstadt, die über mehrere Jahrzehnte hinweg im Wesentlichen gleich geblieben sind. Im Genre der Komödie hat man so ohnehin eine größere Freiheit, Zeitebenen, Figuren und Objekte zu vermischen.

63

In eurer Inszenierung sind offensichtlich verschiedene Welten und Sphären kreiert. Dem Vorstädtischen und Biedermeierlichen setzt sich ja etwas entgegen.

64 DAVID BÖSCH Es gibt in der Tat unterschiedliche Welten: Auf der einen Seite eine anarchische, romantische, wilde, die verkörpert ist durch eine die Konventionen sprengen wollende Jugend. Dieser gehört die ganze Sympathie. Ergänzt wird diese Welt durch die zwei andere, »mittelalte« Liebende, die in Gefahr sind, deformiert zu werden. Sie können ihre Liebe und ihre Gefühle nicht frei ausleben. Da gibt es einen Triebstau – sie haben ihre Emotionen nicht unter Kontrolle. Das macht sie komisch. Die dritte Sphäre ist die Falstaff-Welt, die zwar ebenfalls eine anarchische, sich den Regeln widersetzende Welt ist, aber eben 30 Jahre älter. Sie ist umweht von Melancholie und Einsamkeit. Deswegen sucht Falstaff auch die Nähe zu den Frauen. Zum einen will er sich beweisen, dass er immer noch jung und potent ist, dass immer noch etwas möglich ist. Zum anderen will er auch die Einsamkeit überwinden.

Sir John Falstaff ist in dieser Inszenierung also keine reine Buffo-Gestalt?

DAVID BÖSCH Nein, obwohl er natürlich Szenen hat, die im Buffonesken angesiedelt sind. Wenn man ihn aber als volle Buffo-Gestalt zelebriert, wird man oft daran gemessen. Es gibt Momente, die ganz anders gelagert sind, traurig und melancholisch. Er ist derjenige, der immer der erste und der letzte in der Bar ist. Aber wenn er dann am Ende allein zurückbleibt, wissen wir eigent-

lich gar nicht, was er dann macht und wie er sich fühlt. Was macht der letzte, der noch wach ist und alleine am Pool sitzt? Ist das nicht einsam? Er hat niemandem mehr, dem er seine Geschichten erzählen kann, außer sich selbst. Und er kennt diese Geschichten natürlich inzwischen zu Genüge.

65 Geht es bei der Inszenierung um einen Konflikt Bürgerlichkeit versus Anti-Bürgerlichkeit, oder auch Idylle versus Horror?

PATRICK BANNWART Der schon erwähnte Pool ist ja die Rückseite des Gartens. Es gibt die beiden bürgerlichen Familien Fluth und Reich, und in deren Rücken hat sich Falstaff praktisch als Parasit eingenistet und die gesammelten Kühlschränke der Nachbarschaft geplündert. Da hinten gibt es eine Einsamkeit, eine Rückseite des Lebens, versteckte Gefühle, die dort wohnen. Die Vorderseite der Bühne ist heller gestaltet, die Hecken sind gestutzt, es ist deutlich ordentlicher. Die Rückseite des Gartens dagegen ist dunkel und verwachsen. Da sind die Gefühle präsent, die in einer geregelten Welt, wo der jeden Morgen um neun der Postbote kommt und alles seine Ordnung hat, nicht kommen dürfen. Gewissermaßen ist das der Ort des Unterbewussten.

Wie reagiert die Inszenierung auf die vielfältige Musik? Mal ist sie hochromantisch, mal buffonesk, mal sehr von Mozart inspiriert, mal von der italienischen Belcanto-Oper. Und die Handlung ist sehr vielfältig, beinahe diffus.

DAVID BÖSCH Auf der einen Seite muss man dieser Differenziertheit folgen und die Kontraste

groß machen. Man darf die Romantik im dritten Akt nicht negieren. Als Regisseur empfinde ich es als sehr angenehm, dass ich nicht nur einen Modus operandi habe, der für mich über die rund zweieinhalb Stunden Spieldauer bindend ist. Man hat verschiedene »Wurzelbehandlungsgeräte« zur Verfügung. Gleichzeitig wollen wir das Stück in eine Art von moderner Welt, Ästhetik oder Atmosphäre übersetzen. Dass man Fenton und Anna als jugendliche Metal-Fans zeigt und dies durch die Vorgänge beglaubigen kann, ist eine starke Hinführung und eine bewusste Entscheidung. Genauso im letzten Teil, wo wir versuchen, den Kosmos Idylle versus Horror zu bearbeiten.

PATRICK BANNWART Die Stimmung kippt – aus den scheinbar ordentlichen Leuten wird ein regelrechter Mob. Plötzlich geht der Mond auf, die Wäschespinnen drehen sich, der Ort wird poetisch. Das Stück spielt am Tag und geht in die Nacht hinein. Und in der Nacht ist vieles anders.

FALKO HEROLD In dieser Vorgartenidylle hat sich offenbar sehr viel angestaut bei den Menschen, was nie wirklich herauskonnte. Und Falstaff ist derjenige, der das durch seine Andersartigkeit zum Ausbruch bringt. Das »Andere« wird im dritten Akt bearbeitet und verarbeitet: Die ganzen »unter dem Deckel« gehaltenen Sehnsüchte explodieren. Dann kommt der neue Tag, und es geht wieder von vorne los.

Wie politisch ist denn dieses Werk, das für gewöhnlich als »Spieloper« bezeichnet wird?

PATRICK BANNWART Die Handlungsweisen der Figuren könnte man schon politisch deuten. Ein Mob bildet sich gegen einen Einzelnen ...

FALKO HEROLD ... und nachher sagt man dann einfach: »Wir verzeihen dir!«

DAVID BÖSCH Ich habe manchmal gedacht: Saisonöffnung, Staatsoper Unter den Linden am Tag der Deutschen Einheit. Muss man da nicht etwas Anderes machen als dieses Stück, etwas, was politischer ist? Aber dann hätte man eine andere Oper wählen müssen. Die Vorlage ist Shakespeare, das darf man nie vergessen. Und Shakespeare zeichnet sich dadurch aus, dass er sich einem direkt auf die Gegenwart übertragbaren, eins zu eins gültigen politisch-gesellschaftlichen Diskurs entzieht, weil er eine Vielfalt des Lebens, des Menschseins zeigt.

Die »Lustigen Weiber« sind eine richtige Ensembleoper, eine eigentliche Zentralgestalt gibt es nicht. John Falstaff ist zwar der Dreh- und Angelpunkt, aber wir haben auch andere Handlungsstränge mit einer ganzen Reihe von Protagonisten. Wie hat sich denn die Zusammenarbeit mit den Sängerinnen und Sängern sowie mit dem Chor gestaltet?

FALKO HEROLD Wirklich toll. Ich weiß nicht, ob wir jemals ein Ensemble hatten, wo wirklich Jeder und Jede solche schauspielerischen Qualitäten mitbringt.

DAVID BÖSCH Die sogenannte »deutsche Spieloper« ist eines der interessantesten Genres, das es gibt. Nicolai hat den Stoff musikalisch sehr

originell geformt. Die Sängerinnen und Sänger können sich auf sehr individuelle Art und Weise in die Figurendarstellung einbringen. Das ist das Schönste, wenn man als Regisseur gemeinsam etwas entwickeln kann. Da sind sowohl die generelle Bereitschaft als auch die gestalterischen Möglichkeiten bei diesem Ensemble sehr hoch.

Im Opernhaus Unter den Linden hat dieses Stück eine besondere Geschichte. Es wurde 1849 hier uraufgeführt und seitdem zehnmal inszeniert. Die bislang letzte dieser Produktionen kam vor 35 Jahren auf die Bühne. Spielte die Tradition dieses Werkes bei eurer Arbeit irgendeine Rolle?

DAVID BÖSCH Es spielt eine Rolle, dass ein großes, künstlerisch bedeutendes Haus eine solche Oper spielt, so wie die »Verkaufte Braut« ein Stück ist, dass man in München eher macht als in Berlin. Das sind Stücke, die eine besondere Geschichte an einem Haus haben und einen Teil der DNA ausmachen.

PATRICK BANNWART Schön ist es zu erfahren, dass es inzwischen 35 Jahre her ist, dass die Oper inszeniert wurde. Oft hört man: »Das haben wir schon vor sieben Jahren gemacht.« Jetzt fühlt man sich ein wenig befreiter, man kann wirklich eine eigene Version machen.

Welche Wünsche verbindet ihr mit der Aufführung, welche Resonanz erwartet ihr vom Publikum?

DAVID BÖSCH Viele weitere Möglichkeiten, eine »Spieloper« in Zukunft zu inszenieren (lacht). Bei einer Tragödie ist es so: Wenn man da einmal

weint, dann ist die Arbeit getan. Wenn man bei einer Komödie nur einmal lacht, ist das vielleicht etwas zu wenig. Ich hoffe, dass ein bisschen mehr gelacht wird, und dass dieses Lachen ein unterschiedliches Lachen ist. Das macht für mich eine gute Komödie aus. Weinen hat gar nicht so viele unterschiedliche Ausdrucksformen, Lachen schon: sowohl das Schmunzeln, das wehmütige Lächeln und das Aufglucksen als auch das Lachen, das im Hals stecken bleibt – möglichst alles soll sich finden. Immerhin befreit das Lachen ja: Auch Komödien haben eine kathartische Funktion.

PATRICK BANNWART Ich kann mir vorstellen, dass die »romantischen« Momente, etwa im »Mondchor«, im Zusammenspiel von Musik und Inszenierung eine besondere, womöglich überraschende Wirkung entfalten.

FALKO HEROLD Ich fände es schön, wenn die Produktion länger gespielt werden würde. In der Oper ist es manchmal so, dass eine Neuinszenierung nur wenige Male aufgeführt wird, dann ist sie wieder weg. Wenn ein Stück noch Jahre später ein Publikum findet, bin ich wahnsinnig glücklich. Dann sagen die Leute: »Ach, da gehen wir wieder hin.« Und vielleicht kommt es ja auch so.

Vielen Dank für das Gespräch – und natürlich gutes Gelingen bei den noch anstehenden Proben, bei der Premiere und bei allen nachfolgenden Vorstellungen!

Das Interview führten Detlef Giese und Yannick Eisenaecher.





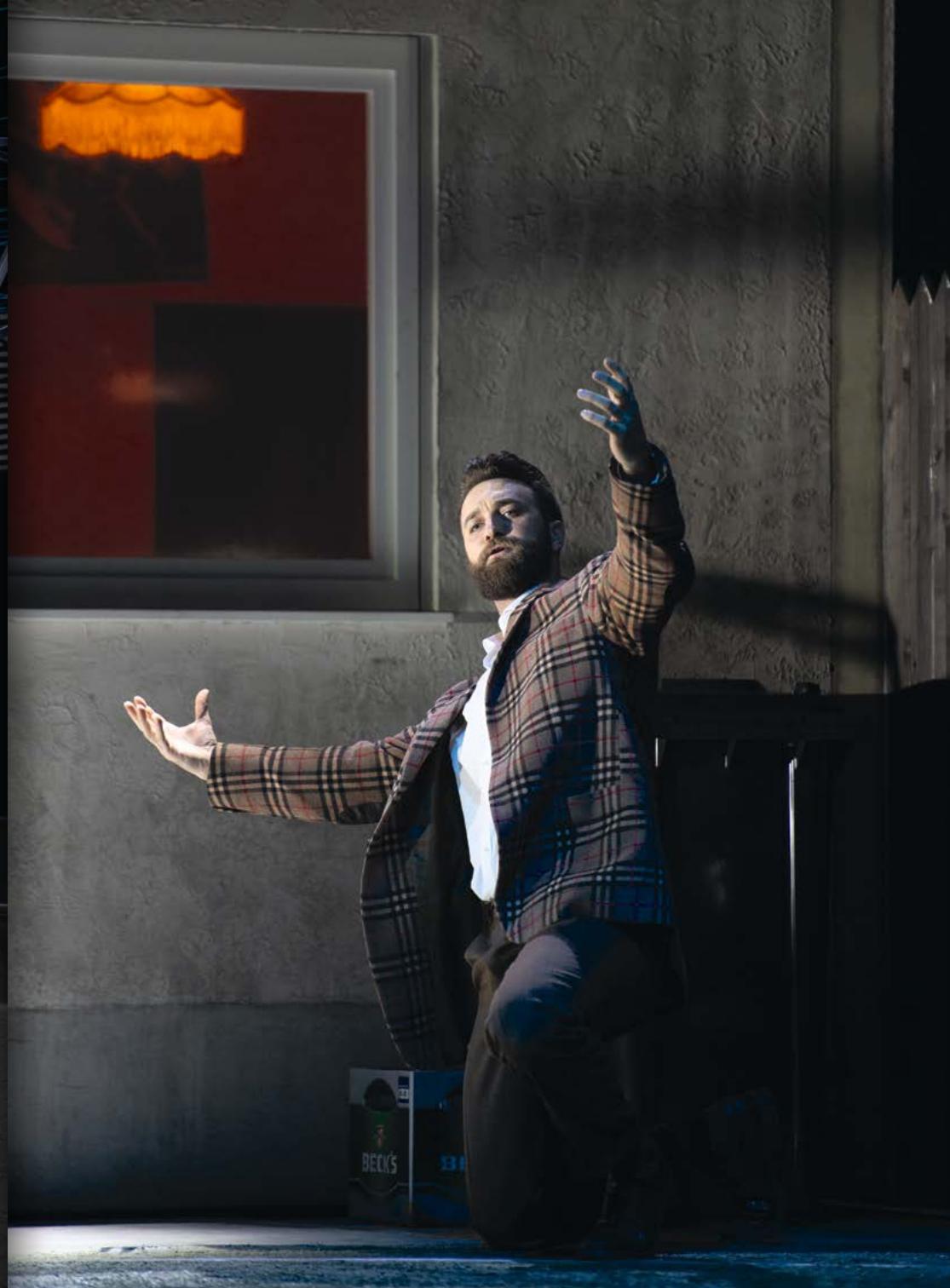




















PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG..... Daniel Barenboim
INSZENIERUNG..... David Bösch
BÜHNENBILD Patrick Bannwart
KOSTÜME..... Falko Herold
LICHT..... Michael Bauer
EINSTUDIERTER CHOR..... Martin Wright
DRAMATURGIE..... Detlef Giese

93

FASSUNG DER SPRECHDIALOGE David Bösch, Detlef Giese

PREMIERENBESETZUNG

SIR JOHN FALSTAFF..... René Pape
HERR FLUTH..... Michael Volle
HERR REICH Wilhelm Schwinghammer
FENTON Pavol Breslik
JUNKER SPÄRLICH..... Linard Vrielink
DR. CAJUS David Oštrek
FRAU FLUTH Mandy Fredrich
FRAU REICH Michaela Schuster
ANNA REICH Anna Prohaska
EIN BÜRGER Javier Bernardo

STAATSOPERNCHOR
STAATSKAPELLE BERLIN

IMPRESSUM

HERAUSGEBERIN Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT Matthias Schulz
GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim
GESCHÄFTSFÜHRENDE RINREKTOR Ronny Unganz

94 **REDAKTION** Dr. Detlef Giese
MITARBEIT Friederike Brendler, Yannik Eisenacher, Giulia Fornasier

TEXT- UND BILDNACHWEISE Die Texte von Ulrich Konrad und Detlef Giese sowie das Interview mit dem Regieteam sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch. Der Text von Otto Nicolai ist der von Georg Richard Kruse im Bosse-Verlag Regensburg veröffentlichten Sammlung seiner musikalischen Aufsätze entnommen, original erschienen in der »Neuen Zeitschrift für Musik«, Jg. 4 (1837), S. 99-101; 107-109.

Die Handlung sowie die Zeittafel verfasste Detlef Giese, ins Englische übertragen von Brian Currid.

Die Shakespeare-Zitate aus »Die lustigen Weiber von Windsor« sind entnommen:

Shakespeare: Dramatische Werke, übersetzt von August Wilhelm von Schlegel und Ludwig Tieck. Erster Band: Komödien, Berlin o. J., Verlag Lambert Schneider.

Inszenierungsfotos von der Klavierhauptprobe am 25. September 2019 von Monika Rittershaus

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

GESTALTUNG Herburg Weiland, München



**The
Found
ation.**

**FREUNDE
& FÖRDERER
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN**

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**