

Komisch-phantastische – deutsch-italienische Oper: Eine einzigartige Mischung

„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.“ – zu diesem Schluss kommt Otto Nicolai in seinen „Betrachtungen über die italienische Oper, im Vergleich zur deutschen“. Eine derartige Stilvermischung setzt sich Nicolai auch selbst zum Ziel. In seiner Zeit in Italien hat er sich auf der Grundlage der deutschen Tradition intensiv mit der italienischen Oper auseinandergesetzt, seine ersten Opern sind alle im typischen Stil Italiens geschrieben. Doch zunehmend reicht ihm das nicht mehr, zumal sich dieser Stil nicht einfach auf das Deutsche übertragen lässt: *„Deutsche Schule muss da sein, das ist erste Bedingung, aber italienische Leichtigkeit muss dazu kommen“* – so notierte Nicolai bereits 1835 in seinem Tagebuch.

Und tatsächlich versucht er bei seiner ersten (und einzigen) deutschen Oper, das Beste der beiden Traditionen zu vereinen. Die Kombination der alten Tradition der komischen Oper, der *opera buffa*, mit der noch relativ jungen Tradition der phantastischen Oper, wie sie seit der Romantik in Deutschland zu finden ist – das ist das Verdienst Nicolais. Die hauptsächlichsten Merkmale der italienischen *opera buffa* finden sich deshalb nur noch teilweise in den „Lustigen Weibern“. So gibt Nicolai etwa die typische feste Abfolge von *Secco*-Rezitativen und Arien auf. Auch die in Italien übliche absolute Vorherrschaft der Musik gegenüber dem Text ist bei ihm etwas abgeschwächt. Auf die italienische Tradition verweisen dagegen seine einfachen und kantablen, aber wirkungsvollen *Belcanto*-Melodien mit ihrer klaren Rhythmik und die in den „Lustigen Weibern“ so wichtigen Ensemble-Szenen. Die Handlung und die Orte des dritten Aktes wären dagegen in Italien kaum denkbar: Hier greift Nicolai sehr stark auf die romantische deutsche Oper zurück. Sie hat diesen Bereich der Natur und der Übernatur, der Geisterreiche und der Feen überhaupt erst auf die Opernbühne gebracht. Vor allem Carl Maria von Weber muss hier als Vorbild für den Mondchor, die Waldszenen („Freischütz“) und das Elfenreich („Oberon“) genannt werden. Auch die farbige Instrumentation ist eine Errungenschaft der deutschen Oper. Gerade bei der Musik der Elfen lässt von ferne aber auch der Sommernachtstraum Mendelssohn-Bartholdys grüßen. Die gesprochenen Dialoge sind Teil einer anderen deutschen Tradition: Sie stammen aus dem deutschen Singspiel. Doch die musikalische Traditionslinie weist noch weiter in die Vergangenheit zurück: Mozart ist – man kann es in manchen Ensembleszenen deutlich hören – das größte Vorbild Otto Nicolais. Trotz all dieser Anklänge, dieser vielen Hinweise auf verschiedene Traditionen ist Nicolai kein reiner Ekklezitist, sondern findet beinahe durchgängig zu einem eigenen Ton und zu einer musikalischen Sprache auf hohem Niveau. Das ist für ihn auch notwendig, um nicht an seinen eigenen im Tagebuch 1847 formulierten Ansprüchen zu scheitern: *„... 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?“*

Die Geschichte der Oper in Deutschland ist bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts eine Geschichte der Probleme und der Unselbständigkeit. Die lange Herrschaft des italienischen Stils auf der Opernbühne wirkt bis weit in das 19. Jahrhundert hinein, noch zu Nicolais Zeiten gab es eine feste italienische Saison in Wien – eine Zeit, in der nur Opern aus Italien aufgeführt wurden. Immer wieder bemängelten Komponisten dies, nur um im nächsten Satz festzustellen, dass es in Deutschland kein vernünftiges Opernbuch gebe: Auch Nicolai hat noch große Probleme bei der Suche nach einem Libretto – und reiht sich damit in die Reihe der Komponisten, denen es ähnlich ging: Weber, Mendelssohn, Beethoven, ... In einem Brief an seinen Vater schreibt er am 4. Juli 1842: *„Es ist mir unmöglich einen Operntext oder auch nur einen Stoff zu einem solchen zu finden. ... Es ist unglaublich – wie die Fantasie bei den*

Deutschen eingerostet ist!“ Ausnahmen bestätigen nur die Regel: Das sehr erfolgreiche und hochgeschätzte Libretto zum „Freischütz“ etwa, mit dem eine eigenständige deutsche Volksooper hätte begründet werden können, fand kaum Nachfolger von gleicher Qualität. Trotz dieser unbefriedigenden Lage weicht Nicolai von seinen hohen Ansprüchen nicht ab. Er insistiert auf der Qualität und scheut sich auch nicht, in die Arbeit des Dichters einzugreifen. Den Plan und die Szenenabfolge erstellt er selbst, den Dichter braucht er eigentlich nur zur Versifizierung. Und auch da ist er nicht leicht zufrieden zu stellen, wie Mosenthal etwas düpiert feststellt: *„so kam er doch öfter, um mich auszuzanken, weil in einer Arie zweimal ‚denn‘ oder ‚doch‘ zu nahe hintereinander vorgekommen sei!“* Großen Wert legt Nicolai darauf, dass Musik und Sprache zusammen passen, dass sie sich nicht gegenseitig im Wege stehen, sondern eine harmonische Einheit bilden. Das bedeutet für ihn aber auch, dass er als Komponist auf sprachliche Eigenheiten Rücksicht nehmen muss. Deshalb ist es ihm nicht möglich, deutsche Secco-Rezitative zu komponieren: Er ist der Meinung, die deutsche Sprache sei viel zu schwerfällig für diese Form. Damit steht er nicht alleine, Weber beispielsweise verzichtet ebenfalls auf solche Rezitative und wendet sich der durchkomponierten Oper – die ihren Höhepunkt bei Wagner erreicht – zu. Nicolai geht einen anderen Weg: Er opfert den Primat der Musik und fügt gesprochene Dialoge ein. Er wehrt sich auch dagegen, diese Dialoge (oder ähnliche Stellen in anderen Opern) nachträglich zu vertonen, da die Voraussetzungen dafür noch nicht gegeben sind. In seinem Aufsatz „Über die Instrumentierung der Rezitative in den Mozart’schen Opern“ schreibt er dazu: *„So lange wir also nicht erst in deutschen komischen Original-Opern den Beweis geliefert haben, dass unsere Sprache des schnellen musikalischen Rezitierens fähig sei, ... so lange ist auch ganz zweckmäßig ..., den Dialog sprechen zu lassen.“*

Das Ergebnis all dieser Probleme und ihrer Lösungsversuche sind die „Lustigen Weiber“. Der Untertitel weist sie als „komisch-phantastische“ Oper aus und benennt damit die ausgeführte Verbindung zweier Traditionen. Allerdings vermischen sich diese beiden Bereiche noch nicht überall: Die ersten zwei Akte sind zwar komisch, aber nicht phantastisch. Erst der in der Feenwelt angesiedelte dritte Akt ist phantastisch und durch die Falstaff-Figur auch komisch. Die (moralische) Eindeutigkeit, die etwa durch die sehr direkte Analogie zwischen erstem und zweitem Akt erreicht wird, ist typisch für die Zeit der Restauration. Dies darf allerdings nicht dazu verleiten, die „Lustigen Weiber“ als rein historische Oper des Biedermeier anzusehen. Denn die hier gezeigten Vorgänge sind allgemeiner: Am Beispiel des Verhältnisses zwischen aufstiegenderem Bürgertum und abtretendem Adel wird hier der Mechanismus sozialer Umschichtungen und Verwerfungen gezeigt – ein (fast) immer aktuelles und interessantes Thema.

Matthias Mader, 2002
<http://www.matthias-mader.de>