

„entsprechende“ Form in die Materie einführt, „componiert“ (und das hieß: „totaliter fieri“). Der Aristotelismus hat wie keine andere Philosophie das Herstellen und damit den Herstellenden der Artefakte in den Blickpunkt der rationalen Betrachtung gerückt.

## Biedermeier-Elemente in der deutschen Spieloper Zu Otto Nicolais „Die lustigen Weiber von Windsor“

von Julia Liebscher, München/Thurnau

Die Entstehung der deutschen Spieloper ist eng verbunden mit der sich neben anderen ideen- und kulturgeschichtlichen Strömungen der Restaurationszeit konstituierenden spezifisch bürgerlichen Lebens- und Ausdruckshaltung, die gemeinhin als Biedermeier bezeichnet wird. Die negative Verständniskomponente, die dem Begriff bis heute anhaftet, sowie der Terminus selbst gehen auf die von Ludwig Eichrodt und Adolf Kußmaul 1855–1857 in den Münchner *Fliegenden Blättern* veröffentlichten *Gedichte des schwäbischen Schullehrers Gottlieb Biedermeier und seines Freundes Horatius Treuherz* von Samuel Friedrich Sauter, eines unbekanntes schwäbischen Gelegenheitsdichters, zurück, deren Dilettantismus und Biedersinn von den Herausgebern durch parodistische Zusätze ins Lächerliche gezogen und als spießbürgerliche Naivität angeprangert wurden<sup>1</sup>. Um eine Neuwertung und geistesgeschichtliche Deutung des Begriffs, der nach der Berliner Jahrhundertausstellung von 1906 als Stilbezeichnung auf Innenarchitektur und bildende Kunst übergang, bemühte sich in den dreißiger Jahren unseres Jahrhunderts die deutsche Literaturwissenschaft, die den Biedermeierbegriff zur Epochenbezeichnung für die Zeit der politischen Restauration zwischen 1815 und 1848 erhob<sup>2</sup>, damit aber fälschlicherweise den Anschein erweckte, als handle es sich um eine einheitliche Stilperiode, deren ästhetische Ziele theoretisch fixiert worden seien, wie dies für die Romantik und die sie konstituierenden Schriften etwa von Wilhelm Heinrich Wackenroder oder E. T. A. Hoffmann gilt. Vielmehr ist das sich im Biedermeierum spiegelnde erwachende bürgerliche Selbstbewußtsein, das nach Demokratisierung und nationaler Einigung strebt, gerade durch das Fehlen eines wie auch immer gearteten ästhetischen oder kunstphilosophischen Systems gekennzeichnet.

Die ersten Versuche, sich der im problematischen Verhältnis zwischen Romantik, Realismus und Biedermeier einerseits und National- und Universalstil andererseits begründeten Frage des musikalischen Biedermeier zu widmen, gehen maßgeblich auf Walter

<sup>1</sup> Die zunächst durchaus positiv gebrauchte Bezeichnung *Biedermann* (vgl. hierzu die etymologischen Anmerkungen von Werner Kohlschmidt in: Ludwig Eichrodt, *Biedermaiers Liederlust. Lyrische Karikaturen*, Stuttgart 1981, Nachwort, S. 154ff.) wurde erstmals von Ludwig Pfau in seiner 1846 in Frankfurt erschienenen Sammlung *Gedichte* im Sinne des der besitzenden und gebildeten Klasse angehörenden Biedermeiers ironisiert.

<sup>2</sup> Vgl. hierzu das Standardwerk von Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit*, 3 Bde., Stuttgart 1971/72, insbesondere Bd. 1, S. 120ff. In der musikwissenschaftlichen Forschung griff erstmals Heinz Funck den Epochenbegriff auf und kam zu folgender Feststellung: „Biedermeierzeit ist in der Musikgeschichte die etwa von 1835 bis 1860, z. T. bis 1870 währende Epoche.“ (Vgl. *Musikalisches Biedermeier*, in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 14 [1936], S. 398ff., bes. S. 401.)

Niemann<sup>3</sup> und Hans Joachim Moser<sup>4</sup> zurück, die im Komponisten des Biedermeier lediglich den Klein- und Nebenmeister der Romantik erblickten, ihm damit jeglichen Anspruch auf Eigenständigkeit absprachen. Erst Horst Heussner<sup>5</sup> gelangte zu der Feststellung, daß unter musikalischem Biedermeier ein eigener Stil und die ihn bedingende geistige Haltung zu verstehen sei<sup>6</sup>. Einen neuen methodischen Ansatz lieferte Carl Dahlhaus. Bei der Untersuchung der musikgeschichtlichen Charakteristik der Restaurationszeit kommt er, ausgehend von der Frage nach dem Verhältnis zwischen Komponist, Werk und Öffentlichkeit, zu dem Schluß, daß die „Phänomene, die das musikalische Biedermeier ausmachen, weniger einen ‚Stil‘ bilden, in dem – wie in der musikalischen Romantik – Kompositions- und Ideengeschichte ineinandergreifen als vielmehr eine ‚Musikkultur‘ (der Ausdruck ist eine Verlegenheitsvokabel), in der die Kompositionsgeschichte wesentlich und von innen heraus – und nicht bloß empirisch zufällig und unter äußerem Zwang – mit der Institutionsgeschichte zusammenhängt.“ So sei die musikalische Romantik „primär ideen- und kompositionsgeschichtlich, das musikalische Biedermeier dagegen institutions- und kompositionsgeschichtlich zu bestimmen.“<sup>7</sup> Wenngleich diese Auslegung von einer stilistischen Beurteilung zunächst absieht, verweist sie doch in ihrer besonderen Berücksichtigung der Wechselbeziehungen zwischen Werk und Publikum auf eine bestimmte Geschmacksträgerschicht, auf deren Ansprüche die Kompositionen zugeschnitten sind. Ähnlich wie die Salonmusik des Justemilieu der Pariser Großstadtgesellschaft dieser Zeit<sup>8</sup> entpuppt sich die Spieloper, die als Prototyp deutsch-bürgerlicher Musikkultur der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gelten darf, als ästhetisches Problem mit gesellschaftlicher Relevanz. Rang und künstlerische Wertsetzung entspringen nicht dem romantischen Originalitäts- und Wahrheitsideal mit seiner ins Dämonische, Übersinnliche, Übernatürliche, Phantastische und Märchenhafte zielenden kunstphilosophischen Wesensbestimmung, sondern dem Realitätsanspruch der Sujets, mit denen sich das bürgerliche Publikum identifizieren konnte. Insofern erweist sich die Spieloper als Reflex einer sozialen Trägerschicht, deren politisch resignative Haltung durch den Rückzug in die häusliche Enge und in ein sittlich-moralisch gefestigtes System von Haus- und Lebensregeln ebenso gekennzeichnet ist wie durch die Tendenz zur Selbstbescheidung, Verinnerlichung und idyllischen Verklärung des eng gesteckten, kleinbürgerlichen Lebensrahmens. Abbild dieser Gesellschaftsstruktur ist ein typisch bürgerliches Kunstverständnis, dem Komponisten wie Albert Lortzing und Otto Nicolai gerecht werden konnten. Während die Repräsentanten der deutsch-romantischen Oper nach einer Sublimierung der Verhältnisse strebten, indem sie eine als unerträglich empfundene Wirklichkeit, um sie bewältigen zu können, ins Irreale übertrugen, ging es den Vertretern der Spieloper, die das Realistische und Alltägliche zu exponieren suchten, primär um die Publikumswirksamkeit ihrer Werke, die dem Zerstreuungs- und Unterhaltungsbedürfnis der Zuschauer entsprachen. Durch das Fehlen von Komponisten von Rang

<sup>3</sup> Walter Niemann. *Die Musik seit Richard Wagner*, Berlin und Leipzig 1913, S. 27 ff.

<sup>4</sup> Hans Joachim Moser *Geschichte der deutschen Musik*, Bd. 3, Stuttgart und Leipzig 1928 (1. Aufl. als Bd. II, 2, 1924), S. 123 ff.

<sup>5</sup> Horst Heussner. *Das Biedermeier in der Musik*, in: *Mf* 12 (1959), S. 422 ff., bes. S. 424.

<sup>6</sup> Gemeint ist die einer typisch bürgerlichen Lebens- und Ausdrucksform.

<sup>7</sup> Carl Dahlhaus. *Romantik und Biedermeier*, in: *AfMw* 31 (1974), S. 22 ff., bes. S. 25. Vgl. auch *Musikalischer Realismus*. München 1984 (1. Aufl. 1982), Kap. „Bürgerlicher Realismus“ und *Biedermeier*, S. 59 ff.

<sup>8</sup> Vgl. Ernst Lichtenhahn, *Salonmusik*, in: *NZfM* 146 (1985), S. 9 ff.

sowie durch die Ausbildung der dem Biedermeierhumor und der bürgerlichen Schwankdramaturgie<sup>9</sup> verpflichteten Ausdrucksformen erreichte jedoch die Spieloper, die dem in Resignation versunkenen Bürgertum als Ventil und als Bestätigung nationalen Selbstwertgefühls diente, als öffentlichkeitswirksames Protestorgan keine Bedeutung.

Wesentliches Merkmal der Spieloper, zugleich Träger ihres Nationalcharakters, ist der sich in den Sujets, der Sprache und der Rezeption der Werke offenbarende biedermeierliche Zuschnitt, durch den sie sich von den verwandten Gattungen<sup>10</sup> abhebt, sowie ihr unverkennbarer, analytisch jedoch schwer faßbarer lustspielhafter Tonfall. Aufschlußreich für das Verständnis bürgerlichen Musiktheaters sind einige Äußerungen Lortzings<sup>11</sup> und Nicolais, die zwar keineswegs den Rang einer bürgerlichen Opernästhetik einnehmen, dennoch aber ein dramaturgisches Konzept erkennen lassen, das die deutsche Spieloper trotz, ja gerade aufgrund der zahlreichen Einflüsse aus anderen Bereichen der Oper und der daraus resultierenden kompositionstechnischen und stilistischen Vielfalt als eigene, genuin bürgerliche Musiktheatergattung der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausweist. Während Lortzing vorrangig dramaturgische und aufführungspraktische Gesichtspunkte ins Auge faßt, beleuchtet Nicolai verstärkt den für seine Zeit entscheidenden Aspekt des Nationalstils, den er bezeichnenderweise jedoch in der Verbindung der deutschen und der italienischen Operntradition verwirklicht sieht. Im Sinne einer genuin bürgerlichen Kunst- und Musikauffassung liegt Lortzings primäres Ziel in der Publikumswirksamkeit seiner Werke, die er im Bereich der Dramaturgie durch problemlose Handlungen, effektvolle Sujets, überzeugungskräftige Rollen und packende Situationskomik, kompositionstechnisch durch eingängige Melodik, Dreiklangsharmonik, volksliedhafte Liedformen und dem

<sup>9</sup> Vgl. hierzu auch Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater*, München 1980, bes. S. 7–19. Der Autor befaßt sich mit den dramaturgischen Bedingungen von Komödie, Posse, Schwank und Operette, läßt allerdings die Spieloper außer acht. Aufschlußreich für die biedermeierliche Spieloper ist der von Klotz geprägte Begriff „Störenfriedformel“ (S. 18), der eine bei allen Formen des bürgerlichen Lachtheaters zu beobachtende thematisch-dramaturgische Grundkonstellation beschreibt, die auch in dem im vorliegenden Beitrag behandelten Werk, Otto Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor*, erkennbar ist. Gemeint ist, wie es bei Klotz heißt, das „Aufwühlen einer geschlossenen sozialen Gruppe mit eingeschliffenen Verkehrsformen durch einen Außenseiter dessen Andersartigkeit als Bedrohung empfunden wird und in Überreaktionen die Eigenartigkeit der Gruppe herausreizt“ d. h. also die Infrastruktur dieser Gruppe selbst bloßlegt. Auch folgende Feststellung von Klotz besitzt in bezug auf die Spieloper Gültigkeit: „Zu keiner Zeit des Lachtheaters erscheint die Störenfriedformel so gedrängt und prägnant und nirgends sonst auch in der gleichen, beharrlich durchgehaltenen Spielart wie in der bürgerlichen Epoche. Darum spricht viel dafür, daß in dieser Formel die gesellschaftlichen Erschütterungen dieser Epoche besonders nachdrücklich verarbeitet worden sind“ (S. 18). Mit dramaturgischen Problemen der Spieloper, exemplifiziert an Lortzings Œuvre, beschäftigte sich auch Jürgen Schläder u. a. in seiner Studie *Undine auf dem Musiktheater. Zur Entwicklung der deutschen Spieloper*, Bonn-Bad Godesberg 1979, und in einem erst nach Abschluß des vorliegenden Artikels erschienenen Beitrag *Die Dramaturgie in Lortzings komischen Opern*, in: *Oper als Text. Romanistische Beiträge zur Libretto-Forschung*, hrsg. von Albert Gier, Heidelberg 1986, S. 249–275. Schläder, der den hier im Zentrum stehenden Aspekt an einigen Stellen kurz anspricht (vgl. *Undine auf dem Musiktheater*, S. 373f., 419–422, 444–446), kommt, ausgehend von der allgemein negativen Begriffsbestimmung des Biedermeier gegenüber der Romantik, zu dem Schluß: „Mit Biedermeierlichkeit kann nur die Einstellung des Produzenten zu seiner eigenen Produktion, der Verzicht auf die romantisch-ästhetisierende künstlerische Revolution gemeint sein“, und weiter: „Musikalisches Biedermeier bildet ein Kontrastphänomen zur musikalischen Romantik, obwohl es sich dabei nicht um einen kompositionstechnisch präzisierbaren Stil handelt.“ Auch Albrecht Goebel (*Die deutsche Spieloper bei Lortzing, Nicolai und Flotow*, Diss. [masch.] Köln 1975) berücksichtigt die Biedermeier-Frage, ohne jedoch die einzelnen Aspekte detaillierter ins Auge zu fassen.

<sup>10</sup> Opéra comique, opera buffa, deutsches Singspiel, Wiener Nationalsingspiel, deutsch-romantische Oper

<sup>11</sup> Überliefert durch Johann Christian Lobe, *Consonanzen und Dissonanzen*, Leipzig 1869, S. 300–313. Lortzings Feststellungen tragen darüber hinaus dazu bei, den auf Kurt Lühge zurückgehenden Terminus ‚Spieloper‘ (vgl. K. Lühge, *Die deutsche Spieloper*, Braunschweig 1924), der in der musikalischen Praxis kaum Verwendung fand (auffallend ist statt dessen das breite Spektrum von Gattungsbezeichnungen, die von komischer Oper beispielsweise bei Lortzings *Wildschütz* und *Waffenschmied* über Liederspiel bei seinen *Szenen aus Mozarts Leben* bis hin zu romantisch-komischer Oper bei Flotows *Martha* und komisch-phantastischer Oper mit Tanz bei Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor* reichen), inhaltlich zu erfassen, und zwar insofern, als Lortzing Spiel und Gesang (= Spieloper) als ebenbürtige musiktheatralische Elemente betrachtete.

Gesellschaftslied entlehnte Enembletechnik zu erreichen sucht. Das ideale Textbuch sollte seinen Vorstellungen zufolge „Rollen“, d. h. Gesangs- und Schauspielpartien beinhalten, die „selbst von geringen Theatersubjekten nicht todt zu machen sind“<sup>12</sup>. Diese Maxime, die weniger den künstlerischen Aussagegehalt als vielmehr den Unterhaltungs- und Zerstreuungswert als zentrales Anliegen seiner Bühnenwerke erkennen läßt, führte später zur kritischen, ja ablehnenden Beurteilung des Genres überhaupt. Hans von Bülow's vernichtendes Urteil stellt die fragwürdigen Kriterien deutlich heraus:

„In seinem [Lortzings] Verfahren erblicken wir Dilettantismus gepaart mit Routine, glücklichen Instinkt mit mangelhafter musikalischer Bildung. Seine löbliche Naivität war die des reproducirenden Componisten. Es gebrach ihm gänzlich an Styl. Die Successe der nach-Boieldieu'schen französischen Oper begeisterten ihn zur Nachahmung des darin üblichen gefälligen Mode-Jargons; andererseits hatte die damals noch nicht selig entschlafene deutsche Capellmeister-Oper, die nach Weber's Tode zu vegetiren begann, mit ihrem, nationale Allüren heuchelnden Charakter und lederner Panderie ihre schädlichen Einflüsse auf seine musikalische Erziehung geübt; endlich verführte ihn der Anblick des heutigen Theaterpublikums zu dem Streben nach einer saloppen, trivialen Popularität [ . . . ]. Das Zusammenwirken dieser zum Theil ihn entschuldigenden Verhältnisse hinderte eine Veredlung seiner künstlerischen Intentionen, erzeugte die Stylvermengung in seiner musikalischen Sprache [ . . . ]“<sup>13</sup>

Für Lortzings opernästhetische Auffassung wie für die Spieloper überhaupt ist neben dem „Rollen“-Postulat die Forderung nach „musikalischen Situationen“ entscheidend, nach „Scenen, durch welche Gefühle angeregt werden“, wie es heißt<sup>14</sup>. Auf eine psychologische und dramaturgisch einheitliche Szenenentwicklung wird im Gegensatz zur romantischen Oper jedoch ebenso verzichtet wie auf die Schaffung festumrissener Charaktertypen, wie sie die *opera buffa* traditionsgemäß besitzt. In den Vordergrund rückt statt dessen eine sich in ungetrübt-heiterer Atmosphäre entwickelnde Situationskomik, die mehr dem momentanen Einfall entspringt als der Zeichnung menschlicher Charaktere tieferer Prägung dient. Von Bedeutung für die nationale Komponente der Spieloper ist neben Lortzings ablehnender Haltung gegenüber dem Rezitativ in der deutschen Sprache<sup>15</sup> Nicolais Aufsatz über die italienische Oper im Vergleich zur deutschen, in dem er das Dilemma der Spieloper als primär nationales Problem herausstellt und die Position des deutschen Tonkünstlers seiner Zeit als äußerst schwierig erkennt. Wörtlich heißt es:

„Aber an den Italienern schätze ich es eben, daß die ganze Nation dasselbe Urteil fällt. Lassen wir dahin gestellt, 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 ihre Verehrer fände? Unser Publikum ist in seinem Urteil und Geschmack in unendliche Parteien zersplittert! [ . . . ] Wo aber die Nation in ihrem Geschmack so geteilt ist, da weiß der Künstler nicht, wohin er sich zu wenden hat!“<sup>16</sup>

<sup>12</sup> Vgl. Lobe, *Consonanzen und Dissonanzen*, S. 311

<sup>13</sup> Hans von Bülow, *Briefe und Schriften*, hrsg. v. Marie von Bülow, Bd. 3, Leipzig 1896, S. 174f.

<sup>14</sup> Vgl. Lobe, *Consonanzen und Dissonanzen*, S. 309.

<sup>15</sup> Es erscheint ihm als Fremdkörper und als „ausgekleidete Musik, unter welcher ein Skelett erscheint, dem es an Fleisch und Blut fehlt“ Von den Sängern würde es vorgetragen, als hätten sie einen „Harnisch oder ein Priesterhemd“ an. Vgl. Lobe, *Consonanzen und Dissonanzen*, S. 302.

<sup>16</sup> Vgl. O. Nicolai, *Einige Betrachtungen über die italienische Oper, im Vergleich zur deutschen*, zitiert nach: Otto Nicolai, *Musikalische Aufsätze*, hrsg. v. Georg Richard Kruse, Regensburg o. J., S. 77ff. Erstmals erschien dieser Aufsatz in: *NZfM* 6 (1837), S. 99ff.

Als Lösung schlägt Nicolai eine gegenseitige Durchdringung der beiden Stile vor, paradoxerweise aber mit dem erklärten Ziel, eine eigenständige deutsch-nationale Oper zu schaffen.

In seinem einzigen deutschen, für Wien komponierten und 1849 in Berlin uraufgeführten Bühnenwerk löst Nicolai dieses Konzept ein. Die Oper *Die lustigen Weiber von Windsor* darf nicht nur als Paradigma, sondern auch als abschließender Höhepunkt der Spieloper des Biedermeier gelten – Peter Cornelius' *Barbier von Bagdad* leitet, gefolgt von Hermann Goetz' *Der Widerspenstigen Zähmung* und Hugo Wolfs *Der Corregidor* eine neue, von Wagners Musikdrama beeinflusste Ära ein. Untersucht man Nicolais Oper hinsichtlich ihrer Stellung als deutsch-nationales Pendant zu *opera buffa* und *opéra comique*, so fällt als charakteristisches Merkmal die Diskrepanz zwischen dramaturgischer Konzeption (Libretto, Sujet, Sprache) und kompositorischer Gestaltung auf. Während die Dramaturgie einen typisch biedermeierlichen, dem Publikumsgeschmack folgenden Zuschnitt erkennen läßt, erweist sich die Komposition als Schmelztiegel verschiedener Einflüsse, die allerdings vom lustspielhaften Tonfall der Spieloper verdeckt werden. Bereits die Bezeichnung von Nicolais *Die lustigen Weiber* als „komisch-phantastische Oper mit Tanz“ deutet auf ein Konzept hin, das unter der – zumindest scheinbaren – Einbeziehung romantischer Elemente eine Integration verschiedener Stile anstrebt. Die sich darin abzeichnende Sprengung des biedermeierlichen Rahmens wird dabei dramaturgisch wie kompositionstechnisch nicht eingelöst.

Aufschlußreich für die Untersuchung des Nationalcharakters der Spieloper, für den ihr biedermeierlicher Zuschnitt charakteristisch ist, ist der Vergleich von Nicolais *Die lustigen Weiber* mit der Shakespeareschen Vorlage und Verdis über vierzig Jahre später entstandenen *Falstaff*, dem ebenfalls Shakespeares 1602 gedruckte Komödie *A Most Pleasant and Excellent Conceited Comedie, of Syr Iohn Falstaffe, and the Merrie Wives of Windsor* zugrundeliegt<sup>17</sup>. Bereits die Wahl des Operntypus – *komisch-phantastische Oper mit Tanz* bei Nicolai und *commedia lirica* bei Verdi – sowie die unterschiedliche Titelgebung – Mosenthal und Nicolai übernehmen den Shakespeareschen Originaltitel, Boito und Verdi entscheiden sich für *Falstaff* – versuchen schon äußerlich eine Akzentverschiebung anzudeuten. Während Verdi Falstaff ins Zentrum rückt, indem er auf eine Charakterstudie abzielt, in der die Titelfigur als tragikomische Gestalt gezeichnet wird, erhebt Nicolai in der Erfüllung einer bürgerlichen Schwankdramaturgie das Unterhaltende, Komische, Derbe und Heitere des Stoffes zum Handlungsgerüst, genau das, was Boito und Verdi einzudämmen suchten und was auch Christoph Martin Wieland so gestört haben dürfte, daß er *The Merrie Wives* in seiner achtbändigen Übersetzung der Shakespeareschen Bühnenwerke (1763–1766) – es handelt sich hierbei um die erste deutsche Übersetzung – nicht berücksichtigte. Die kritischen Worte, die Wieland gegenüber den Falstaff-Szenen in *Heinrich IV.* äußerte, indem er sie als „Gemälde des untersten Grades von pöbelhafter Ausgelassenheit des Humors und der Sitten“ erkennt und findet, „daß der Humor und das Lächerliche, so darin herrscht, größtenteils in sehr pöbelhaften Schwänken, Zoten,

<sup>17</sup> Eine Arbeit von Karl-Friedrich Dürr (*Opern nach literarischen Vorlagen*, Stuttgart 1979 [= *Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik* 62]). die sich ebenfalls mit diesem Vergleich befaßt, geht auf die hier behandelten Aspekte der biedermeierlichen Merkmale und des Nationalcharakters der Spieloper nicht ein.

Wortspielen und einer ekelhaften Art von falschem und schmutzigem Witz“ bestehe<sup>18</sup>, dürften diesen Schritt begründen. Boito und Verdi konnte es bei der Verwirklichung ihres Zieles, ein tragikomisches Psychogramm Falstoffs zu entwerfen, nicht genügen, sich ausschließlich von *The Merry Wives* inspirieren zu lassen, einer Vorlage, die wie kaum ein anderes Stück von Shakespeare das Possenhafte in den Vordergrund rückt, den tragischen Hintergrund nahezu verdeckt. Um ein abgerundetes, vollkommenes Bild der Titelfigur zu erhalten, mußten sie auf die Falstaff-Szenen aus dem vorangegangenen Königsdrama *Heinrich IV.* zurückgreifen, in dem Falstaff als gerissener, schlagfertiger und komischer Held geschildert wird. Diese Passagen bilden die Grundlage für die großen Monologe Falstoffs<sup>19</sup> und haben das erste Bild der Oper, das der Einführung der Titelfigur gewidmet ist, wesentlich bestimmt. Falstaff, der in der Vorlage selbst und noch stärker in Mosenthals Bearbeitung zur Marionette listiger Frauenintrigen und zum Spielball bürgerlicher Schläue degradiert wird, gewinnt dadurch Profil und avanciert zu einer Persönlichkeit größeren Formats. Der tragikomische Zug des *senex amans* wird hier ebenso deutlich wie die existenziellen Nöte des kreativen Außenseiters, den die Gesellschaft in die innere Isolation drängt. Die eindimensionale Charakterisierung Falstoffs bei Mosenthal/Nicolai entbehrt demgegenüber einer psychologisch durchdachten Personenführung; ins Zentrum rücken vordergründige Verkleidungsszenen und oberflächliche Späße. Was Boito und Verdi zu eliminieren und durch Szenen aus *Heinrich IV.* zu ersetzen suchten, dürfte Mosenthal und Nicolai bei der Ausführung einer bürgerlichen Schwankdramaturgie geradezu entgegengekommen sein. Schon die unterschiedlichen Anfänge beider Opern lassen die verschiedenartigen dramaturgischen Vorstellungen deutlich erkennen: Verdi eröffnet die Handlung, auf ein Vorspiel verzichtend, mit Falstaff, der in seiner mißlichen Lebenssituation geschildert wird – hierzu dient das ganze erste Bild –, Nicolai exponiert nach einer einige Hauptmotive der Oper und die phantastische Elfenstimmung des Schlusses antizipierenden Ouvertüre lustspielhaften Zuschnitts die beiden Frauen, die im Sinne bürgerlicher Zucht und Ordnung ihre angegriffene „Weiberehre“, wie es heißt, zu verteidigen suchen. Nicht nur der Anfang, sondern die gesamte Dramaturgie scheint hier allein auf die Rettung biedermeierlicher Frauenehre ausgerichtet zu sein. Während Verdis Spätwerk auf eine Transzendierung des vordergründigen Handlungsablaufs abzielt, geht es Nicolai primär um die möglichst drastische Schilderung nicht der Gestalt des Falstaff, sondern der bürgerlichen Aktion, durch die der gefoppte Aristokrat zur Spottfigur der ganzen Stadt, der bürgerlichen Gesellschaft wird. Im Dienste dieser Zielsetzung ist auch die dramaturgisch ungünstige, doch von Nicolai wohl beabsichtigte – und von Verdi bewußt vermiedene – Gleichschaltung der Finali des ersten und zweiten Aktes zu sehen. Beide Male ist es den Frauen erfolgreich gelungen, Falstoffs Liebesabenteuer zu durchkreuzen, um zugleich dem eifersüchtigen Fluth eine Lehre zu erteilen. Am Ende des ersten Aktes wird Falstaff im Wäschekorb abtransportiert, am Schluß des zweiten Aktes in der Verkleidung der Hexe geprügelt und vertrieben. Die wiederholte Darstellung von Falstoffs mißglückten Eroberungsversuchen, die im Dienste einer auf Situationskomik und platte Späße zielenden Schwankdramaturgie

<sup>18</sup> Zitiert nach Georg Richard Kruse, *Otto Nicolai. Ein Künstlerleben*, Berlin 1912, S. 212f

<sup>19</sup> Z. B. „L'onore! Ladri!“ (I, 1), fußend auf *Heinrich IV.*, Teil I, 5. Szene.

steht, prangert die Willkür und Unmoral des Adels an, der die bürgerliche Gesellschaft mit strengen Moralvorstellungen entgegentritt.

Nicht nur die Disposition der Finali im gesamt-dramaturgischen Ablauf, sondern auch ihre innere Struktur zeigt wesentliche Unterschiede zu Verdis *Falstaff*. Mosenthal und Nicolai verzichten zugunsten der sozusagen portionsweisen Verabreichung von Späßen auf einheitlich durchstrukturierte, auf einen abschließenden Kulminationspunkt zustrebende Szenenkomplexe. Deutlich wird dies durch einen Vergleich des Finales des II. Aktes bei Verdi und des Finales des I. Aktes bei Nicolai, die beide dieselbe Szene zum Inhalt haben und doch höchst unterschiedlich konzipiert sind. Bei Verdi kommt es hier zu einer komplexen Konstellation, die in einem Kuß Nannettas und Fentons gipfelt, dessen Geräusche im Moment plötzlicher Stille hinter einem Wandschirm vernehmbar werden und den nach dem vermeintlichen Liebhaber suchenden Ford auf die falsche Fährte lockt: Der im Wäschekorb versteckte Falstaff bleibt so unentdeckt. Der von den Frauen keineswegs geplante Zwischenfall dient hier als komische Pointe und als dramaturgischer Dreh- und Angelpunkt, mit dessen Hilfe die um Nannettas und Fentons Liebesbeziehung kreisende Nebenhandlung integriert und eine Wechselbeziehung zwischen beiden Bereichen hergestellt wird. Der nach gegenseitiger Durchdringung der einzelnen Handlungswege strebenden Dramaturgie Verdis, die in der Verquickung von Haupt- und Nebenhandlung zu einem sich gegenseitig stützenden, zur Einheit verschmelzenden Ablauf besteht, steht Nicolais, bei Shakespeare in gewisser Weise bereits vorgezeichnete, Schwankdramaturgie gegenüber, die von hart aufeinander prallenden Kontrasten und repetierenden Späßen lebt.

Nicht nur die Figurenkonstellation, sondern auch die Rollenzeichnung läßt in Nicolais Adaption gegenüber Verdis *Falstaff* deutlich biedermeierliche Züge erkennen. Handlungsweisen und Gefühlsleben der Personen, deren gesellschaftliche Stellung fest umrissen ist<sup>20</sup>, finden ihre Analogie in der sprachlichen Ausdruckswelt des Librettos, die sowohl der Shakespeareschen Vorlage als auch Boitos Textfassung fremd ist und als Träger eines genuin biedermeierlichen Empfindungslebens gelten darf. Mosenthal und Nicolai haben den Stoff nicht nur äußerlich in die Welt des Biedermeier verlegt, sondern auch eine sprachliche Transformation vorgenommen, durch die das Libretto dem biedermeierlichen Sprachgebrauch angepaßt wird. Wortschatz, Rhetorik und Sprachrhythmus zeigen die Merkmale des für die Biedermeierliteratur charakteristischen, sittlich kommentierenden oder Frohsinn und Heiterkeit suggerierenden Stils mit seinen enthusiastisch-schwülstigen Redewendungen, die sich eines Vokabulars bedienen, das zu sentimentaler Einfärbung, rhetorischer Intensivierung und idyllischer Überformung der Sujets führt<sup>21</sup>. Für Mosenthals Libretto

<sup>20</sup> Während im *Falstaff* die bei Shakespeare angedeuteten, doch nicht weiter ausgeführten Standesunterschiede zugunsten der Schilderung eines allgemein gültigen Außenseiterproblems verblassen – die Durchsicht des Librettos läßt außer dem Hinweis auf die hohe Abstammung Falstoffs (vgl. II, 2. „Quand' ero paggio del Duca di Norfolk“) und das bürgerliche Ambiente der Frauen (vgl. I, 1 Falstaff bezeichnet Herrn Ford als „un gran borghese“) keinerlei soziale Zuordnungen erkennen –, legen Mosenthals und Nicolais Bearbeitung soziale Strukturen bloß, welche die Zwänge und gesellschaftlichen Erschütterungen, in denen sich das Bürgertum der Restaurationszeit befand, widerspiegeln. Falstaff gilt als der Repräsentant der Feudalaristokratie, an der sich die stumme Kritik des sich nach nationaler Einigung sehnenen Bürgertums entzündet. Der Protest der Frauen gegen die zügellosen Forderungen Falstoffs ist gleichzusetzen mit der Kritik an den bestehenden politischen Verhältnissen. Die Tatsache, daß Falstaff als heruntergekommener Edelmann auftritt, kommt der didaktischen Zielsetzung der Frauen entgegen und verleiht der bürgerlichen Aktion auf der Bühne Überlegenheit.

<sup>21</sup> Vgl. hierzu die Detailuntersuchungen von Fr Sengle, *Biedermeierzeit*, Bd. 1, S. 130ff. sowie das Kapitel *Die Literatursprache*, S. 368–648.

sind hierfür insbesondere die moralisierenden Sprüche der beiden Frauen symptomatisch, die die guten Sitten mit Worten wie „Aber unsre Weibehre soll sich rächen, guter Freund! Weiber setzen sich zur Wehre, List und Rache sei vereint!“ (I, 2) zu verteidigen suchen. Auch die lustspielhafte, ungetrübt-heitere Atmosphäre wird durch die ständigen Appelle der Frauen an die gute Laune der Beteiligten bzw. der Zuschauer wie „Frohsinn und Laune würzen das Leben“ (I, 5), „Nun eil herbei, Witz, heitre Laune, die tollsten Schwänke, List und Übermut!“ (I, 5) oder „Ist das ein Spaß! Ist das ein königlicher Spaß“ (I, 11) aufrecht erhalten. Auch die Bürgerschlauheit, die sich in Versen wie „Listige Frauen, die wissen sich Rat! Ja, die wissen schlaun Rat!“ (I, 5) oder „Wir locken ihn mit Weiberlist in eine Falle. Und wenn er dann gefangen ist, verhöhnen wir ihn alle!“ (I, 2) kundtut, artikuliert sich in einer kleinbürgerlich-biedermeierlichen Ausdrucksweise, wie sie für die Spieloper der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts charakteristisch ist. Die Komponente des für die Biedermeierzeit so typischen Sentimental-Rührseligen erfüllt sich in Fenton und Anna, deren Liebesbeziehung den biedermeierlichen Familiensinn anspricht und das idyllisch verklärte Bild der reinen, echten Liebe verkörpert. Prototyp hierfür ist der ausdrücklich als Habenichts bezeichnete Fenton, dessen Zuneigung in Worte wie „O hört mich! Wenn Eure Seele je empfunden der Liebe ganzes sel’ges Glück, o so gedenket jener Stunden und weist so kalt mich nicht zurück! Verweigert nicht die höchste Gabe und fürchtet später Tage Reu’. Ich bin nicht reich an Gold und Habe, doch bin ich reich an Lieb’ und Treu’!“ (I, 4) oder „O verzeih des Herzens Zagen, keinen Zweifel hegt mein Sinn, kaum kann ich das Glück ertragen, daß ich dir so teuer bin. Mir nur sollst du angehören, ewig ganz die meine sein“ (II, 9) Ausdruck findet. Während das junge Paar bei Verdi durchaus erotischer Anspielungen fähig ist und diese auch unzweideutig artikuliert<sup>22</sup>, spielt sich das Liebesempfinden hier auf einer gänzlich unsinnlichen, verinnerlichten, den engstirnigen Moralvorstellungen eines bürgerlichen Publikums entsprechenden Ebene ab. Die aufrichtige, wahre Liebe des Habenichts kontrastiert aufs schärfste zu der lächerlich gezeichneten Figur des ständig entzückt „O süße Anna!“ rufenden reichen Fabrikbesitzers Junker Spärlich<sup>23</sup> und zum linksch wirksamen, sich selbst durch sein gestelztes Benehmen karikierenden Franzosen Dr. Cajus, die von den Eltern Fluth als künftige Schwiegersöhne favorisiert werden.

Sucht man nach dem musikalisch-kompositorischen Pendant zur biedermeierlichen Schwankdramaturgie, so scheint der spezifische, analytisch jedoch schwer faßbare lustspielhafte Tonfall der Spieloper entscheidend zu sein. Im Detail – insbesondere in der melodisch-rhythmischen Struktur des Werks zwar konkretisierbar, als Kompositionsstil jedoch kaum zu präzisieren – zeichnet sich Nicolais *Die lustigen Weiber von Windsor* wie die Spieloper überhaupt durch stilistische, die kosmopolitischen Züge des Genres reflektierende Vielfalt aus<sup>24</sup>. Signifikante Personal- und Erinnerungsmotivik finden ebenso Verwendung wie

<sup>22</sup> Vgl. die Szene hinter dem Wandschirm und das vorausgehende Tête-à-tête (II, 2).

<sup>23</sup> Die Partie Spärlichs fehlt sowohl bei Shakespeare als auch bei Boito. Spärlich stellt als Vertreter des Geldadels das Pendant zum gebildeten Franzosen dar. In unterschiedlicher Weise versprechen sich die Eltern Fluth durch die Eheschließung eines der Freier mit Tochter Anna den Aufstieg in den ungeliebten, nichtsdestoweniger erstrebenswerten höheren Stand. Während bei Boito/Verdi die Streitigkeiten des Ehepaars Fluth um den richtigen Mann für die Tochter fehlen, räumt Mosenthal diesem Aspekt ein eigenes, das ganze Werk durchziehendes Handlungsmoment ein, das die bestehenden gesellschaftlichen Konflikte widerspiegelt.

<sup>24</sup> Vgl. hierzu auch Karl-Friedrich Dürr (*Opern nach literarischen Vorlagen*, S. 123ff.), der die Einflüsse aus der deutsch-romantischen Oper (vor allem 3. Akt), aus der *opera buffa* (insbesondere im Finale des 2. Aktes) sowie aus dem Singspiel (Finale des 3. Aktes) konkretisiert.

Parlandopassagen mit kurzen Staccato-Rhythmen und häufigen Tonrepetitionen, sequenzierende Techniken ebenso wie prägnante Melodik mit hervortretenden, meist der komischen Ironisierung dienenden Oktavsprüngen. Auffallend ist auch die Unterdrückung und Rückführung jedes Ansatzes zu romantischer Emphase in schemenhafte Periodenbildung, wie dies etwa im Chor Nr. 12 (Mondaufgang; III, 6) besonders deutlich wird. Dem äußeren, eine romantisch-phantastische Atmosphäre suggerierenden Stimmungsbild entsprechend, könnte sich über dem rhythmisch ungebundenen Streichertremolo eine freie melodische Entwicklung anbahnen, die jedoch zugunsten von Dreiklangsbrechung, schematisiertem Periodenbau und sequenzierender Weiterführung unterbleibt (vgl. etwa T. 1–18). Nicht minder bezeichnend ist der Verzicht auf kontrapunktische Behandlung der Singstimmen in den Ensembles, die in ihrer Beschränkung auf scheinpolyphone Techniken stets eine gewisse Affinität zum Gesellschafts- und Chorlied der Zeit erkennen lassen. Deutlich wird dies u. a. im Finale des 1. Aktes, das ein Sextett („Herr Nachbar, nehmt Vernunft doch an“) enthält, dessen scheinbar kontrastierende Wendungen in den Partien Fluths und Spärlichs satztechnisch über den Rang von Füllstimmen nicht hinausweisen. Spärlichs stereotyper, durch den mittleren Spitzenton gekennzeichnete Ausruf „O süße Anna!“ wird hier zum einzigen Mal in der Oper nach unten gelenkt.

Nicolais Oper *Die lustigen Weiber von Windsor* – eine der letzten Repräsentanten der biedermeierlichen Spieloper – läßt auf kompositorischer Ebene weitverzweigte Verbindungen zu anderen Gattungen des Musiktheaters erkennen. Aufgrund der kosmopolitischen Züge als musikalisches Kaleidoskop erkennbar, erweist sich das Werk in dramaturgischer Hinsicht als Reflex biedermeierlicher Ausdrucksformen, durch die es sich – wie die Spieloper generell – von anderen (auch verwandten) Musiktheatergattungen abhebt und eigenes Profil und gattungsspezifische Bedeutung gewinnt. Im Gegensatz zur Sublimierungs- bzw. Transzendierungstendenz der deutsch-romantischen Oper zielt die theoretisch zwar keineswegs formulierte, sich in den Werken jedoch konstituierende biedermeierliche Opernästhetik auf Akzentuierung der Realität und auf humoristische Verzerrung und sentimentale Einfärbung der Sujets.