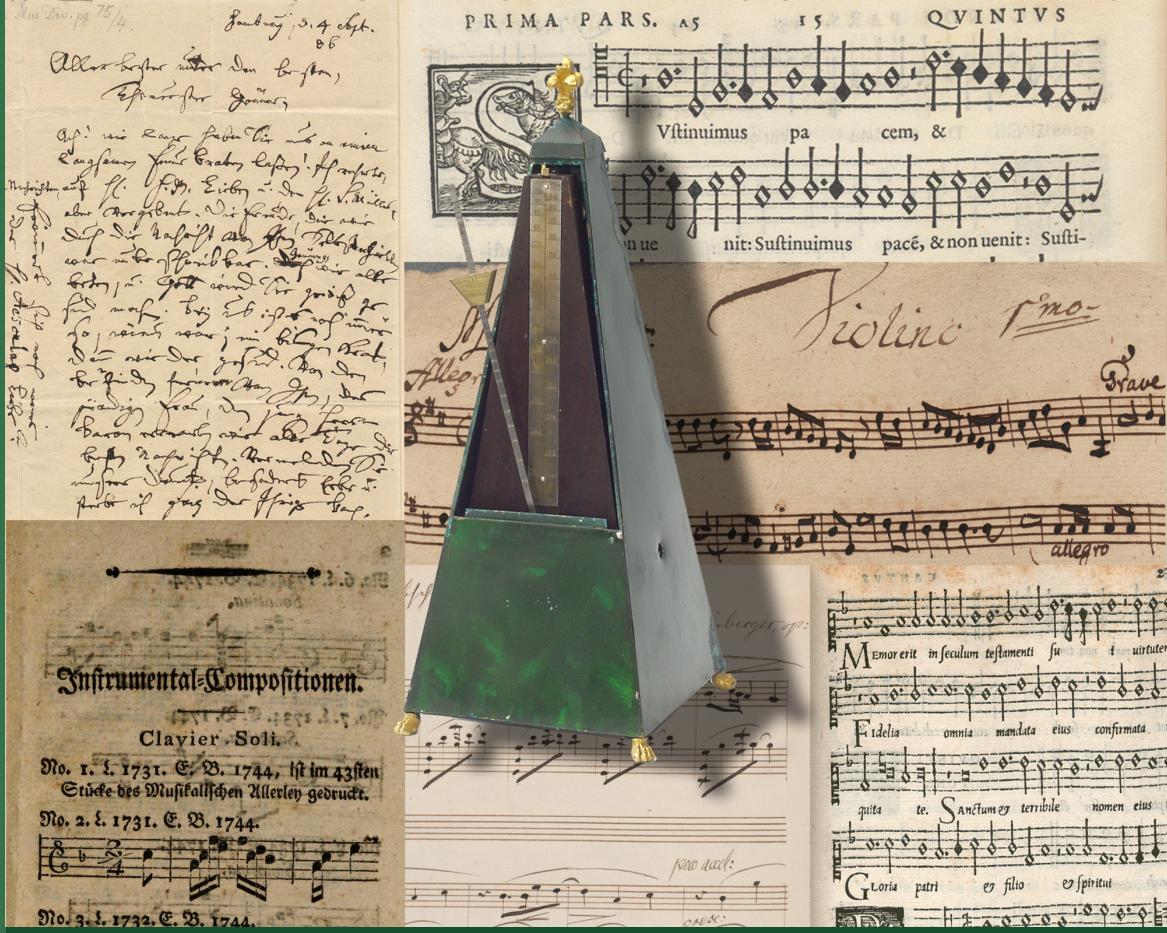

REGENSBURGER STUDIEN ZUR MUSIKGESCHICHTE 15

Musik und Wissenschaft

Gedenkschrift für Wolfgang Horn

Herausgegeben von Michael Braun, David Hiley, Katelijne Schiltz und Michael Wackerbauer

ConBrio

Musik und Wissenschaft
Gedenkschrift für Wolfgang Horn

REGENSBURGER STUDIEN ZUR MUSIKGESCHICHTE

HERAUSGEGEBEN VON
DAVID HILEY UND KATELIJNE SCHILTZ

BAND 15

Elemente des Umschlagbilds, zusammengestellt durch Michael Braun und Patricia Hahn:

Carl Philipp Emanuel Bach, Brief vom 4. September 1786 an Baron Dietrich Ewald de Grotthuss,
Bayerische Staatsbibliothek München, Autogr.Cim. Bach, Carl Philipp Emanuel.2, <urn:nbn:de:bvb:12-bsb00085904-3>

Carl Philipp Emanuel Bach, *Verzeichniß des musikalischen Nachlasses des H. Capellmeisters Carl Philipp Emanuel Bach*,
Hamburg 1790, S. 1, Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.th. 3885, S. 1, <urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599827-9>

Adrian Willaert, *Musica Nova* [...], Venedig 1559, Stimmbuch Quintus, S. 15,
Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 47, <urn:nbn:de:bvb:12-bsb00071866-8>

Adrian Willaert, *I sacri e santi salmi che si cantano a vespro et compieta* [...], Venedig 1571, Stimmbuch Cantus, S. 2,
Bayerische Staatsbibliothek München, 4 Mus.pr. 175#Beibd.10, <urn:nbn:de:bvb:12-bsb00087006-3>

Jan Dismas Zelenka, *Magnificat D-Dur* ZWV 108, handschriftliche Kopie Wilhelm Friedemann Bachs, Violinstimme,
Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 3019, <urn:nbn:de:bvb:12-bsb00083794-9>

Joseph Rheinberger, *Zum Abschied* op. 59,
Bayerische Staatsbibliothek München, Mus.ms. 4537, <urn:nbn:de:bvb:12-bsb00088411-3>

Metronom von Johann Nepomuk Mälzel, 32 × 14 × 14 cm, lackiertes Blech, Fleur-de-Lys und Löwenfüßchen vergoldet,
Universität Regensburg, Historische Instrumentensammlung, zur Verfügung gestellt durch Prof. em. Dr. Christoph Meinel

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter *http://dnb.dnb.de/* abrufbar.

© 2021 by ConBrio Verlagsgesellschaft, Regensburg. Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch
auszugsweise, bedarf der Genehmigung des Verlages. Printed in Germany

Gestaltung und Umbruch: Dr. Fabian Weber, Regensburg
Herstellung: druckhaus köthen GmbH & Co. KG, Friedrichstraße 11/12, 06366 Köthen (Anhalt)
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

CB 1293 · ISBN 978-3-940768-93-3 · www. conbrio.de

Musik und Wissenschaft
Gedenkschrift für Wolfgang Horn

Herausgegeben von

Michael Braun, David Hiley,
Katelijne Schiltz und
Michael Wackerbauer

ConBrio Verlagsgesellschaft 2021

»… diese flüchtige Kunst, die sich den schlichten Begriffen des Alltags entzieht!«

Wolfgang Horn, »Die *Marienvesper* von Joseph Riepel (1709–1782)« (2019)

Inhaltsverzeichnis

Verzeichnisse
Abbildungen · Notenbeispiele · Tabellen 8
Abkürzungen · Bibliothekssigel 14

Einleitung 17

Autor*innen 20

David Hiley
Der Apostel Paulus und das Einhorn. Liturgische Gesänge zum Fest Pauli Bekehrung in Klosterneuburger Handschriften des Mittelalters 27

Andreas Pfisterer
Zu Konjekturen in der Musik des 16. Jahrhunderts 51

Martin Christian Dippon
Ein Satzmodell Josquin des Prez' und seine Rezeption in den *Missae Benedicta es* und *Papae Marcelli* von Giovanni Pierluigi da Palestrina 71

Franz Körndle
Lassos Motettenbuch für Jakob Fugger den Jüngeren 113

Katelijne Schiltz
Bernardino Borlascas *Fioretti musicali* (1630–1631) und das *cantare con affetto* 129

Siegfried Gmeinwieser
Notizen zu einer unbekannten Quelle des *Te Deum* in G-Dur von Johann Adolf Hasse in der Musiksammlung der Theatinerkirche München 157

Bettina Berlinghoff-Eichler
Vom Kaufmann zum Komponisten und Musikverleger. Anmerkungen zur Biographie Johann Andrés (1741–1799) 167

Laurenz Lütteken
Beendet durch Mozart: das Singspiel bei Kayser und Goethe 187

Ulrich Konrad
»Was dein Bestes du nennst, Wälschland würdigt es nicht.« Nationale ›Töne‹ in Otto Nicolais Bühnenschaffen 201

Markus Waldura
Rückkehr zur klassischen Tradition oder neuartige Konzeption?
Zur Form des ersten Konzertsatzes in Schumanns *Violinkonzert* 213

Raymond Dittrich
Alte Musik in der Bibliothek des Prager Institutsbesitzers Joseph Proksch (1794–1864) 235

Michael Wackerbauer
Frithjof, Max Bruch und die Dynamik der großen oratorischen Gattungen.
Stationen einer prominenten Stoffgeschichte des 19. Jahrhunderts 263

Theresa Henkel
»Zum ersten Male und mit zeitgemässer Redaction des Originals herausgegeben«.
Carl Bancks Edition von 30 Scarlatti-Sonaten im Spiegel der musikalischen Editionspraxis
des 19. Jahrhunderts und ihr Beitrag zum kulturellen Gedächtnis 313

Arnfried Edler
Berliner Davidsbündlereien. Musikalische Anmerkungen
aus der Feder des Literaturkritikers Alfred Kerr 341

Thomas Röder
Bruckner improvisiert 351

Nina Galushko-Jäckel
Das Streichquartett im Schaffen von Nikolaj Andreevič Rimskij-Korsakov 369

Andreas Wehrmeyer
Zur Vorgeschichte von Sergej Taneevs Kantate *Ioann Damaskin* op. 1 405

Rainer Kleinertz
Rezeption, Struktur und Charakter. Zur Analyse des dritten Satzes »Rondo. Burleske«
von Gustav Mahlers *Neunter Symphonie* 425

Michael Braun
Vokales im Instrumentalklang: Prosodie als Anregung zur variierenden Wiederholung
in Instrumentalwerken Béla Bartóks 453

Sebastian Werr
Choralforschung als Politikum. Heinrich Himmler und die
Germanisierung mittelalterlicher Musik im Nationalsozialismus 479

Schriftenverzeichnis von Wolfgang Horn 499

Register 505

»Was dein Bestes du nennst, Wälschland würdigt es nicht.« Nationale ›Töne‹ in Otto Nicolais Bühnenschaffen

Ulrich Konrad

Wer am 5. Juli 1842 die neueste Ausgabe der *Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung* zur Hand nahm, den dürfte gleich auf der zweiten Seite des Blatts ein ungewöhnlicher Beitrag zur Lektüre angeregt haben. Alfred Julius Becher, ein intellektueller Kopf und tonangebender, wegen der kompromisslosen Klarheit seines Urteils respektierter Musikkritiker,[1] brillierte mit »Musikalischen Xenien«, deren »Erstes Alphabet« von A wie Adolphe Adam bis Z wie Carl Friedrich Zelter in 25 Distichen prominente Komponisten charakterisierte und musikalische Stichwörter geistreich-zugespitzt abhandelte. Zur »Oper« etwa hieß es: »Oper ist Drama! Darum kann ohne dramatische Wahrheit, / Trotz Melodie und Effect, nie eine Oper entsteh'n.« Zuvor hatte das Publikum über »Italien« lesen können: »Wiege dramatischer Tonkunst einst, du wirst ihre Bahre, / Wenn sich Germanien nicht treu der verlass'nen erbarmt.« An Komponisten erfuhren unter anderen Hector Berlioz, Fryderic Chopin, Franz Liszt, Felix Mendelssohn Bartholdy oder Otto Nicolai individuelle Würdigungen. Letzterer sah sich an diesem sommerlichen Dienstag wie folgt angesprochen: »Freund, dein schönes Talent nicht länger entfremde der Heimath, / Was dein Bestes du nennst, Wälschland würdigt es nicht.«[2]

Eine Reaktion Nicolais auf diese öffentliche Mahnung, sein »Bestes« in Deutschland zu entfalten, da dieses in Italien ohnehin nicht anerkannt werde, kennen wir nicht, aber der implizite Tadel dürfte ihn empfindlich berührt haben. Als Grenzgänger zwischen den Musikkulturen sah er sich hier wie zuvor schon andernorts der Forderung ausgesetzt, seine durch gründliche Studien erworbene und durch praktische Erfahrungen gestärkte kompositorische deutsch-italienische Zweisprachigkeit aufzugeben, obwohl er sich gerade von ihr die spezifische Profilierung seiner Musik erhoffte, so wie das einst bei Mozart, seinem ästhetischen Idol, der Fall gewesen war.

---

1 Martha Handlos und Hermann Ullrich, Art. »Becher, Alfred Julius«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff., zuerst veröffentlicht 1999, online veröffentlicht 2016, ‹mgg-online.com/mgg/stable/19101›; Hermann Ullrich, Alfred Julius Becher, *Der Spielmann der Wiener Revolution* (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts 30), Regensburg 1974; Ulrich Konrad, »Walther von Goethes Nachruf auf Alfred Julius Becher. Ein unbeachtetes Zeugnis zur Wiener Musikgeschichte«, in: *Musikgeschichte als Verstehensgeschichte. Festschrift für Gernot Gruber zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Joachim Brügge, Tutzing 2004, S. 39–47.

2 *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung* 2. Jg., Nr. 80 (5. Juli 1842), S. 326.

Das Bekenntnis zu stilistischer Pluralität war Nicolai nicht in die musikalische Wiege gelegt worden.[3] Im Gegenteil: Sein kraftvoller Mentor Karl Friedrich Zelter und seine Lehrer Ludwig Berger und Bernhard Klein hatten ihn auf dem Weg der ›klassischen‹ Musik zu den ›deutschen Meistern‹ Bach, Händel, Haydn, Mozart und Beethoven geführt. In Berlin kam er hauptsächlich mit der Musikpflege in der Singakademie und der Liedertafel in Berührung, empfing aber auch in der Hofoper und durch das Wirken Gaspare Spontinis prägende Anregungen. Da in dem begabten Studenten eine Hoffnung für die kirchliche Musik im Geiste der preußischen Liturgiereform gesehen wurde, förderte die königliche Verwaltung Nicolais Aufenthalt in Rom, wo er 1834 als Organist bei der Preußischen Gesandtschaft tätig wurde und begann, sich im Umfeld der Cappella Sistina dem Studium von Theorie und Praxis der alten Vokalpolyphonie zu widmen.[4] Die Briefe und Tagebuchaufzeichnungen aus dieser Zeit belegen dabei, in welch vorurteilsbestimmten Bahnen Nicolai über das Musikland Italien dachte.[5] Mit der gleichen Überheblichkeit, wie sie in den Erinnerungen Louis Spohrs an seinen Aufenthalt im Süden 1816/17 oder in den Reisebriefen Felix Mendelssohn Bartholdys und seiner Schwester Fanny begegnet,[6] schrieb auch Nicolai vom Piedestal des seines Urteils anscheinend (oder doch nur scheinbar?) untrüglich gewissen deutschen Beobachters. Nach kaum fünf Monaten legte er seine gewonnenen Eindrücke in einem Aufsatz nieder, der an den Berliner Musikschriftsteller Ludwig Rellstab ging und den er in der *Vossischen Zeitung* publiziert sehen wollte. Im Schlusspassus des schließlich ungedruckt gebliebenen Textes resümierte Nicolai:

> Nach alle dem, was ich hier gesagt habe, wird man nun begreifen können, daß es bald aufhören wird, die jungen Musiker zu Studien nach Italien zu schicken, wie denn auch die Pariser Academie bereits bestimmt hat, daß die jungen Komponisten, welche in Zukunft den Preis gewinnen werden, ein Stipendium zu einer Ausbildungsreise nach Deutschland

---

3 Zu Nicolais Biographie und künstlerischem Werdegang siehe Georg Richard Kruse, *Otto Nicolai. Ein Künstlerleben*, Berlin 1911; Ulrich Konrad, *Otto Nicolai (1810–1849). Studien zu Leben und Werk* (= Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen 73), Baden-Baden 1986; ders., Art. »Nicolai, Otto«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2004, online veröffentlicht 2016, <www.mgg-online.com/mgg/stable/13641>.

4 Ulrich Konrad, »Otto Nicolai und die Palestrina-Renaissance«, in: *Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert*, Bd. 1: *Palestrina und die Idee der Klassischen Vokalpolyphonie im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Winfried Kirsch, Regensburg 1989, S. 117–142. Ullrich Scheideler, *Komponieren im Angesicht der Musikgeschichte. Studien zur geistlichen a-cappella-Musik in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Umkreis der Sing-Akademie zu Berlin*, Berlin 2010 (zuvor Diss. Berlin 2006). Klaus Rettinghaus, *Studien zum geistlichen Werk Otto Nicolais*, Diss. Berlin 2014.

5 *Otto Nicolais Tagebücher*, hrsg. von Willhelm Altmann, Regensburg 1937, passim. *Otto Nicolai. Briefe an seinen Vater*, hrsg. von Wilhelm Altmann (= Deutsche Musikbücherei 43), Regensburg 1924, passim.

6 Siehe Louis Spohr, *Lebenserinnerungen. Erstmals ungekürzt nach den autographen Aufzeichnungen*, hrsg. von Folker Göthel, 2 Bde. in 1, Tutzing 1968; über die Reiseerlebnisse 1816/17 bes. Bd. 1, S. 239–312, Bd. 2, S. 1–38. Felix Mendelssohn Bartholdy hielt sich 1830/31 im Süden auf; siehe seine Berichte in *Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe*, hrsg. von Helmut Loos und Wilhelm Seidel, hier Bd. 2: Juli 1830 bis Juli 1832, hrsg. und kommentiert von Anja Morgenstern und Uta Wald, Kassel u. a. 2009, passim. Fanny Hensel, geb. Mendelssohn Bartholdy, bereiste Italien 1839/40; dazu die Quellensammlung: Fanny Mendelssohn, *Italienisches Tagebuch*, hrsg. und eingeleitet von Eva Weissweiler, Frankfurt am Main 1981.

> erhalten und nur einen Theil der ihnen bestimmten Zeit in Italien zu bringen sollen – – –; daß aber eine Reise durch Italien eine große Belohnung sei, ist eben so gewiß, als daß für einen Musiker der lange Aufenthalt in Italien eine Strafe, ja ein Ruin seiner Fähigkeiten werden muß.[7]

In diesem resoluten Ton steckte freilich auch ein Pfeifen im Walde. Denn Nicolai konnte zur gleichen Zeit schon nicht mehr verhehlen, wie stark ihn das zeitgenössische italienische Operntheater anzog. So ließ er brieflich in Berlin über sich verbreiten:

> Er findet dort [in Italien] vieles zu studiren und verspricht sich, einmal seinem Vaterlande durch Überbringung von vortrefflichen italienischen Vorzügen, die er besonders aus der Sixtina schöpft, nützlich zu werden. […] Er beschäftigt sich nicht nur mit geistlicher Musik, er hat auch die Absicht in Rom Opern zu schreiben; er findet die italienischen Sänger ausgezeichnet und er selbst findet mit seinem Talent mehr Anerkennung in Rom, als er selbst zu verdienen glaubt. – Aber er vermißt Deutschland dennoch sehr![8]

Was in diesem Bericht ambivalent scheint, auch unentschieden hinsichtlich der eigenen Stellung zwischen »Sixtina« und italienischer Oper, das entwickelte sich schon bald in eine eindeutige Richtung weiter.[9] Im Sommer 1834 bewegte sich Nicolai noch in beiden Sphären gleichermaßen, schuf zum einen im Juni/Juli eine ausgedehnte, achtteilige Vertonung des *53. (54.) Psalms* für Solostimmen und gemischten Chor a cappella: Diese Komposition legte er in der zweiten Jahreshälfte 1836 in überarbeiteter Fassung der Accademia Filarmonica zu Bologna vor und erhielt dafür das Diplom eines »Maestro compositore onorario«. Zum andern begann er noch im Juli mit der Niederschrift der brillanten *Phantasie für Klavier und Orchester* op. 25 über Themen aus Vincenco Bellinis tragischer Oper *Norma*, ein Werk, mit dem Nicolai nicht zuletzt seine Fähigkeiten als Pianist präsentieren wollte. Ein größerer stilistischer Kontrast auf so engem Raum in der Produktion eines Komponisten lässt sich kaum denken – dort ein geistliches Chorstück aus dem Geist der Klassischen Vokalpolyphonie, hier eine Probe in aktueller Virtuosenmanier.[10] Weniger als zwei Jahre später stand es dann aber fest: Nicolai quittierte die preußischen Dienste

---

7 Nicolai zitiert diese Sätze in einem Brief aus Rom vom 27./31. Mai 1834 an seine Berliner Bekannte Henriette Kemnitz; wiedergegeben nach Georg Richard Kruse, »Neun Jugendbriefe Otto Nicolais. Zum ersten Male veröffentlicht und erläutert«, in: *Die Musik* 11 (1911), Oktober-Heft 2, S. 67–92, hier S. 69 f.

8 Ebd., S. 71.

9 Ulrich Konrad, »Zwischen Zelter und Palestrina, Beethoven und Bellini. Anpassung und Eigenständigkeit im Schaffen des Komponisten Otto Nicolai (1810–1849)«, in: *Geschichte der Oper im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Agnes Bohnert und Siegfried Mauser, Laaber 2012 (= Geschichte der Oper 3), S. 280–300.

10 *Der 53. (54.) Psalm* »Dominus in nomine tuo salvum fac me«, für zehn Solostimmen, zehnstimmigen gemischten Chor und Orgelfundament WoO 24, ungedruckt; siehe Konrad, *Otto Nicolai*, S. 385, passim; Christoph Wolff, »From Berlin to Łódź. The Spitta Collection Resurfaces«, in: *Notes* 46 (1989), S. 311–327; Rettinghaus, *Studien zum geistlichen Werk*, S. 58–68, 298. – *Fantaisie et Variations brillantes sur des motifs de l'opéra La Norma de Bellini* op. 25, für Klavier und Orchester, Leipzig 1835, Pl. Nr. 2016; siehe Konrad, *Otto Nicolai*, S. 376, passim; CD-Aufnahme: MDG/Naxos 6010832-2.

und suchte seit April 1836 sein Heil am italienischen Theater. Ausgestattet war er dabei mit gewichtigen Empfehlungsschreiben, etwa eines sehr vorteilhaften von keinem Geringeren als Gaetano Donizetti:

> Ho veduto e con infinito piacere i pezzi di musica del comune amico Ottone Nicolai; egli è cosìbene istruito nell'arte che secondo me non gli manca che un'occasione onde il pubblico faccia eco a'miei voti e sii pur certo che se ti verrà fatta occasione di proprio in alcun teatro non ti recherà che gloria l'averlo protetto.[11]

Es sollte noch eine Weile dauern, ehe die ersehnte erste »scrittura« ihm die Möglichkeit bot, seine Fähigkeiten im italienischen Fach unter Beweis zu stellen. Auch war es keineswegs so, dass er sich als dessen blinder Parteigänger gerierte. Vielmehr festigte sich in ihm zunehmend die Überzeugung, deutsche und italienische Musik seien nicht als einander ausschließende, sondern als aufeinander zu beziehende Größen zu verstehen. Mit diesem Gedanken setzte er sich, wie eingangs bereits erwähnt, zwischen die Stühle. Vor allem im Umkreis einer national eingestellten, der Durchsetzung einer spezifisch deutschen Musikanschauung zuarbeitenden Autoren- und Künstlergruppe geriet Nicolai in die Kritik. Dort, wo darangegangen werden sollte, »eine junge, dichterische Zukunft vorzubereiten, beschleunigen zu helfen«, wie Robert Schumann es programmatisch 1835 verkündet hatte,[12] musste eine Haltung verdächtig wirken, der es nicht so sehr um den Kampf gegen missliebige Erscheinungen des Fremden in der Musik ging, sondern viel stärker um das Bemühen, wechselseitig inspirierende transnationale Vorbilder fruchtbar werden zu lassen. Nicolai, der italianisierte Preuße, warb für seine Ideen publizistisch nur in seinem Heimatland und betrachtete Italien – wie konnte es in einer von nationalen Vorurteilen durchdrungenen Zeit anders sein – als Ort einer unreflektierten, jedoch enorm sinnlichen, wirkmächtigen Musikpraxis.

Zu einer aufsehenerregenden publizistischen Debatte, die klare Frontlinien zog, kam es 1837 in der Leipziger *Neuen Zeitschrift für Musik*. Seit dem Vorjahr gehörte Nicolai zu den Briefpartnern Robert Schumanns; dieser ließ ihn in der Zeitschrift zunächst mit Korrespondentenberichten aus Rom, Bologna und Mailand zu Wort kommen.[13] Offensichtlich wünschte er aber auch größere Beiträge von Nicolai, ein Wunsch, dem dieser mit zwei unter dem Haupttitel *Italienische*

---

11 Brief Donizettis an den Librettisten Jacopo Ferretti, Rom, 6. März 1836, in: Guido Zavadini, *Donizetti. Vita – Musiche – Epistolario*, Bergamo 1948, S. 400.

12 [Robert Schumann], »Zur Eröffnung des Jahrganges 1835«, in: *NZfM* 2. Bd. (1835), No. 1 (2. Januar), S. 2a–4a, hier S. 3a.

13 (1) »Aus Rom. (Carnevalsopern.)«, in: *NZfM* 5. Bd. (1836), No. 2 (5. Juli), S. 7b–8a (mit Hinweis auf Nicolais Einsatz für anspruchsvolle Kammermusik, u. a. mit seinem *Streichquartett B-Dur* WoO 96, »was indeß nicht sehr ansprechen wollte, da dem Componisten offenbar Beethoven vorschwebte, und das ein Genre ist, von dem man in Italien noch keinen Begriff hat.«); (2) »Vermischtes. Mailand«, ebd. 6. Bd. (1837), No. 9 (31. Januar), S. 37a, b (»Die Italiener haben lebhaftes, vielleicht fast zu schnelles, bestimmtes und eigenes Urtheil, welches sich stets am ersten Abend der Vorstellung kund gibt. Die Deutschen warten in der Regel erst ab, was der gefürchtete Herr Recensent sagt, um alsdann mit ihrem Urtheil sicher nachhinken zu können. Was soll einem Künstler lieber sein?«; (3) »Vermischtes. Bologna«, ebd. 6. Bd. (1837), No. 11 (7. Februar), S. 46a (»Die Italiener

Studien laufenden Artikeln nachkam, nämlich als erstes mit einer kenntnisreichen Abhandlung über die aktuelle Musizierpraxis der päpstlichen Kapelle, als zweites mit einem pointierten, zum Teil polemisch getönten, insgesamt locker gefügten Feuilleton über die deutsche und italienische Oper.[14] Der erste Aufsatz spiegelte Nicolais Erfahrungen mit der Pflege der Vokalpolyphonie an der Cappella Sistina und bot damit lehrreiche Einblicke in Musikverhältnisse, die einer deutschen Leserschaft kaum bekannt waren. Im zweiten Text jedoch ging es um eine Sache, die zuvörderst Schumann in gespannte Aufmerksamkeit versetzte. Denn neben der in der *Neuen Zeitschrift für Musik* kritisch bewerteten, ja eingestandenermaßen bekämpften »letzte[n] Vergangenheit als eine[r] unkünstlerische[n]«, für »die nur das Hochgesteigerte des Mechanischen einigen Ersatz gewährt[e]«[15] – gemeint war vor allem die virtuose Klaviermusik salonmäßigen Zuschnitts –, gehörten auch die französische Oper, hauptsächlich die Beiträge Giacomo Meyerbeers, sowie deren italienisches Pendant, hier die Werke Rossinis, Bellinis und Donizettis, zu ästhetischen Bereichen, gegen die Schumann aus Prinzip opponierte. Nicolai bezog in dem Text, den er seinem Kollegen anbot, explizit eine vermittelnde Position, die allerdings den Intentionen seines Gegenübers, was er vielleicht bei seiner begrenzten Kenntnis der Zeitschrift nicht wissen konnte, klar zuwiderlief. Es hätte niemanden wundern müssen, wenn Schumann den Druck des Manuskripts abgelehnt hätte, doch es scheint, als habe er die Gelegenheit beim Schopf ergreifen und ein Exempel statuieren wollen.

Nicolai, um zunächst ihn kurz zu Wort kommen zu lassen, geht von sich selbst und seinem jüngst zurückgelegten Weg aus:

> Als ich vor drei Jahren Italien betrat – ich brauche mich dieses Geständnisses, besonders wenn ich mit D e u t s c h e n 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![16]

Doch er sei geblieben, habe sich mit der örtlichen Kunstproduktion auseinandergesetzt, dabei Kritikwürdiges, aber auch Bewunderns-, ja Nachahmenswertes gefunden. Nun präsentiere er sich mit einem geläuterten Urteil, in dessen Mitte die aus gereifter Überzeugung erwachsene Kernthese stehe:

---

fangen an, deutscher Instrumental-Musik Gerechtigkeit widerfahren zu lassen und es ist nicht zu leugnen, daß Rossini's Tell in Italien einen großen Fortschritt in der Kunst bewirkt hat.«); (4) »Vermischtes. Mailand«, ebd. 6. Bd. (1837), No. 21 (14. März), S. 86a, b.

14 Otto Nicolai, »Italienische Studien. [I] Ueber die Sixtinische Capelle in Rom«, in: *NZfM* 6. Bd. (1837), No. 11 (7. Februar), S. [43]–45a; No. 12 (10. Februar), S. [47]–48b; No. 13 (14. Februar), S. [51]–53a; No. 14 (17. Februar), S. [55]–56b. [II] »Einige Betrachtungen über die italienische Oper, im Vergleich zur deutschen«, in: *NZfM* 6. Bd. (1837), No. 25 (28. März), S. [99]–101a, No. 27 (4. April), S. [107]–109b (auch in: Otto Nicolai, *Musikalische Aufsätze*, hrsg. von Georg Richard Kruse [= Deutsche Musikbücherei 10], Regensburg o.J. [1913], S. 53–76, 77–92).

15 [Schumann], »Zur Eröffnung des Jahrganges 1835«, S. 3a.

16 *NZfM* 6. Bd. (1837), No. 25 (28. März), S. [99a]; Nicolai, *Musikalische Aufsätze*, S. 77 f.

> 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!! – –[17]

Die Stellung Mozarts als Kronzeugen für seine Forderung nach Stilsynthese hebt Nicolai besonders hervor:

> Welcher deutsche Componist ist es, dessen Werke über die ganze Erde verbreitet sind? – Mozart. Ich behaupte aber, er hätte diesen Weltruf nicht erlangt, wenn er nicht zum Theil in Italien und fast ausschließlich in italienischer Sprache componirt hätte.[18]

Schumann druckte den Text in zwei Nummern der Zeitschrift ab. Aufschlussreich sind die peritextuellen Beigaben, mit denen er – Medienstratege untrüglichen Geschicks – die Publikation versah. Der erste Teil erschien am 28. März 1837, zum einen dem frühestmöglichen Termin nach Beethovens zehntem Todestag (26. März), zum anderen einem herausragenden Datum in den Annalen der Leipziger Oper, wie es im Kopftitel des Zeitschriftenhefts kundgetan wurde: »– Am Tag, wo Mad. Schröder=Devrient den Fidelio gab. –«[19] Diese Anzeige warf einen ersten Schatten auf Nicolais Text, subtil, aber für den gewitzten Leser auffällig genug. Wilhelmine Schröder-Devrients Verkörperung der Titelrolle in Beethovens Oper galt seinerzeit als das *non plus ultra* musikdramatischer Darstellungskunst. Indem Schumann ihren Auftritt im Kontext von Nicolais Betrachtungen über die italienische Oper im Vergleich zur deutschen heraushebt, rückt er ein aktuelles Ereignis ins Lesefeld, das rezeptionslenkend wirken soll: Was auch immer im Folgenden für die italienische Oper argumentativ ins Feld geführt werden mag, es hat sich mit Beethovens einmaliger Opernfigur in der Darstellung einer unübertroffenen deutschen Sängerin zu messen.

Den Druck des abschließenden Textteils rahmte Schumann am Kopf mit dem Goethe zugeschriebenen Zitat »Jede Ansicht soll gehört werden« – dieses nichts anderes als die antike

---

17 Ebd., S. [99b]; Nicolai, *Musikalische Aufsätze*, S. 78. Wenige Jahre später, anlässlich der Übersendung seiner eben im Druck erschienenen *Sonate d-Moll für Klavier* op. 27 (komponiert 1834) an August Schmidt, den Redakteur der *Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung*, schrieb Nicolai am 20. Dezember 1841 im Begleitbrief: »Jedenfalls glaube ich, werden diejenigen in dieser Sonate einige praktische Widerlegung meinerseits gegen ihre über mich gefaßte Meinung finden, die da sagten ›ich huldige nur der ital. Musik!‹ – Suum cuique! Jede Schule an ihrem Ort! – – Mozart u. Gluck wußten das! – sie haben manches ital. Wort componirt!« (Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv, Signatur 55 Ep 1953; ungedruckt).

18 Ebd., S. [100b]; Nicolai, *Musikalische Aufsätze*, S. 81.

19 Der in Fett gesetzte Satz wurde zusätzlich mit einem auffälligen Zierrahmen hervorgehoben. Bemerkenswerterweise erwähnte Schumann dieses Ereignis in der Zeitung danach nicht mehr. – Die Praxis, den Ausgaben der *NZfM* jeweils ein Motto voranzustellen, wurde vom Beginn der Zeitschrift an gepflegt. Dem Herausgeber kam dabei seine umfassende literarische Bildung zugute, die er sich von Jugend an durch ständige Lektüre und durch Exzerpieren erwarb; dazu etwa Leander Hotaki, *Robert Schumanns Mottosammlung. Übertragung, Kommentar, Einführung* (= Rombach Wissenschaften Reihe Litterae 59), Freiburg im Breisgau 1998.

Rechtsformel »audiatur et altera pars« –, am Ende mit einer diese Forderung aufgreifenden »Nachschrift der D[avids]b[ünd]ler.«, also des von Schumann begründeten fiktiven Künstlerkreises:

> Mehr als tragikomisch sah Florestan [= Schumann], als ihm der obige Aufsatz vorgelesen wurde. »Ein so gescheuter Mann – und Vorschläge, wie Vermischung der Stile etc.« murmelte er vor sich hin. Indeß »jede Ansicht soll angehört werden und geprüft auch« setzte er rasch hinzu. So möchten sich denn unsre auswärtigen Freunde (namentlich du, köstlicher Wedel!) über manches Oben Angeregte vernehmen lassen, und mit der Freimüthigkeit, die jenen Aufsatz so sehr auszeichnet. Uns selbst fehlt es heute an Zeit. Die Dblr.[20]

Schumann sah in Nicolais Beitrag einen Fehdehandschuh, der ihm – gewiss ohne feindliche Absicht – hingeworfen worden war. Er war gewillt, ihn aufzunehmen, doch nicht persönlich, sondern durch einen Sekundanten, dem apostrophierten »köstlichen Wedel«, hinter welchem Pseudonym sich der national und romantisch gesinnte Volksliedsammler und Musikschriftsteller Anton Wilhelm Florentin von Zuccalmaglio verbarg, einer von Schumanns Mitstreitern beinahe der ersten Stunde.[21] Und dieser ging gründlich zu Sache: In fünf aufeinanderfolgenden Ausgaben der Zeitschrift bekamen die Leser im Juni 1837 auf 24 Spalten eine grundsätzliche Kritik an den 11 Spalten von Nicolais Aufsatz geboten, aufgeteilt in zwei inhaltlich voneinander unabhängige Teile, der eine mit allgemeinen Ausführungen zur deutschen Oper, der andere mit Einrede gegen einzelne Sätze der als anstößig erachteten »Betrachtungen des wackeren Tonkünstlers«.[22]

Ohne hier den Gedankengang der stellenweise haarspalterisch geführten, dabei Nicolais Plädoyer für stilistische Offenheit kaum berührenden Argumentation nachzuvollziehen, lässt sich ihre Tendenz an der apodiktischen Meinung Zuccalmaglios über die zeitgenössische italienische Oper – über die »neueste Nach-Rossinische Schule«, wie er sie nennt – ablesen:

> Ewig über denselben Leisten geschlagene Weisen, dieselben Gurgeleien, dieselbe Empfindsamkeit und Weichlichkeit, dieselbe Verwaschung aller Rollen, dieselbe Liederlichkeit und Vernachlässigung in den eigentlichen Schularbeiten, über die ein Meister, der solche Werke schreiben will, hinaus sein sollte.[23]

---

20 *NZfM* 6. Bd. (1837), No. 27, S. 109b; Nicolai, *Musikalische Aufsätze*, S. 92.

21 Friedhelm Brusniak, Art. »Zuccalmaglio, Anton Wilhelm Florentin von«, in: *MGG Online*, hrsg. von Laurenz Lütteken, Kassel u. a. 2016 ff., zuerst veröffentlicht 2007, online veröffentlicht 2016, <www.mgg-online.com/mgg/stable/21252>. Klaus Wolfgang Niemöller, »Anton Wilhelm von Zuccalmaglio. Musikenthusiast – Volksliedsammler – romantischer Musikschriftsteller«, in: *Kultur und bürgerlicher Lebensstil im 19. Jahrhundert. Die Zuccalmaglios*, hrsg. von Gertrude Cepl-Kaufmann und Hella-Sabrina Lange, Grevenbroich 2004, S. 142–148.

22 Gottschalk Wedel, »Die deutsche Oper. Erster Artikel«, in: *NZfM* 6. Bd. (1837), No. 48 (16. Juni), S. [191]–194; »Zweiter Artikel«, ebd., No. 49 (20. Juni), S. [195]–197; »(Fortsetzung.)«, ebd., No. 50 (23. Juni), S. [199]–202; »(Beschluß.)«, ebd., No. 51 (27. Juni), S. [203]–205. Zitat S. [195a].

23 »Zweiter Artikel«, S. [195b].

Auf diesem Feld gebe es für Komponisten kein Heil zu finden. Wenn Nicolai es dennoch und in der Fremde suche, dann habe er sich bedauerlicherweise verirrt, doch es bestehe, so Zuccalmaglio abschließend, noch Hoffnung für den verlorenen Sohn:

> Ist der Wanderer erst wieder unter uns, so wird ihm Manches wieder in einem andern Lichte erscheinen, und so wird ihn der höhere Ernst deutscher Kunst, den man wohl verspotten aber nicht entwürdigen kann, über Vieles, was ihm jetzt bedeutend [erscheint], hinüber heben.[24]

Von der Warte des lenkenden Redakteurs aus hob Schumann wiederum über Motti diskret sein Einverständnis mit dem Autor hervor. So versah er die Nummer der Zeitschrift mit dem ersten Teilstück mit einer Aussage Carl Maria von Webers:

> Die Wahrheit der musikalischen Rede, erscheine sie unter welcher neuen Form sie wolle, behauptet doch endlich siegend ihre Rechte. Die Schicksale aller Epochen schaffender oder bezeichnender Kunstwerke beweisen dieses hinlänglich und häufig.[25]

Über dem zweiten Teilstück steht ein Dictum Goethes: »Manchmal ist ein Wort von Nöthen.«[26] Und die Folgenummer zierte Carl Maria von Webers ätzende Glosse:

> Italienische Musik. Instrumentation. *Oboi coi Flauti. Clarinetti coi Oboi. Flauti coi Violini. Fagotti col Basso. Viol. 2do col 1mo. Viola col Basso. Voce ad libitum. Violini colla parte.*[27]

Wer nun meint, der auf diese wenig zimperliche Weise gemaßregelte Nicolai habe anschließend seine künstlerischen Grundsätze aufgegeben und sei reumütig auf die Bahn eingeschwenkt, die von tonangebenden Kreisen der deutschsprachigen Publizistik als richtunggebend stark gemacht wurde, der irrt gründlich. Er beendete seine Mitarbeit an der *Neuen Zeitschrift für Musik*, sprach dabei gegenüber Schumann von »Mißverstehung und sogar böser Entgegnung«[28], die

---

24 »(Beschluß.)«, S. 205a.

25 »Erster Artikel«, S. [191]. Das Zitat stammt aus Webers Artikel »Ueber die Oper, Undine, […] mit Musik von E. T. A. Hoffmann«, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung* 19 (1817), No. 12 (19. März), Sp. 204 (auch in: *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber*, Kritische Ausgabe von Georg Kaiser, Berlin u. a. 1908, S. 127–135, hier S. 130, sowie Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, <www.weber-gesamtausgabe.de/A030013> [Version 4.0.0 vom 20. Januar 2020]).

26 »Manchmal ist ein Worth von Nöthen / Oft ists besser dass man schweigt«. Anke Bosse, *Meine Schatzkammer füllt sich täglich … Die Nachlaßstücke zu Goethes ›West-östlichem Divan‹. Dokumentation – Kommentar*, Bd. 2, Göttingen 1999, S. 637, 641.

27 »Tonkünstlers Leben. Fragment XV«, in: *Sämtliche Schriften von Carl Maria von Weber*, S. 510, sowie Carl-Maria-von-Weber-Gesamtausgabe. Digitale Edition, <www.weber-gesamtausgabe.de/A031559> (Version 4.0.0 vom 20. 1. 2020).

28 Brief Nicolais an Robert Schumann, 24. September 1837, in: *Briefe und Gedichte aus dem Album Robert und Clara Schumanns*, hrsg. von Wolfgang Boetticher, Leipzig 1979, S. 144 f., hier S. 144. Drei Jahre später öffne-

seine Zeilen erfahren hätten, und verfolgte in Oberitalien umso intensiver seine ambitionierten Pläne, als Deutscher im Produktionssystem der italienischen Oper Fuß zu fassen.[29] Seine 1837 komponierte Oper *La figlia abbandonata* erlebte in Bologna eine konzertante Teilaufführung. Die Wintersaison 1838/39 sah ihn als musikalischen Leiter am Teatro Regio in Turin. Die bereits 1837/38 entstandene Oper *Rosmonda d'Inghilterra* ging in überarbeiteter Fassung unter dem Titel *Enrico II* am 26. November 1839 in Triest über die Bühne. Da Nicolai sich im Turiner Engagement hervorragend bewährte, erhielt er dort den ersehnten Kompositionsauftrag für die Folgesaison 1839/40. Stoffvorgabe war Walter Scotts Roman *Ivanhoe*, den Nicolai selbst für ein Libretto dramatisch disponierte; die Verse führte Girolamo Maria Marini aus, ein Liebhaberautor, der erstmals überhaupt für die Bühne schrieb. Die Turiner Premiere des Melodramma in tre atti *Il templario* am 11. Februar 1840 gestaltete sich für den Komponisten als Triumph und bedeutete seinen Durchbruch in Italien. Nicht nur wurde der Klavierauszug des Werks innerhalb kurzer Zeit gedruckt, sondern es kam noch im selben Jahr in Genua, Mailand und Triest heraus, erlebte in den neun Jahren bis zu Nicolais Tod 1849 insgesamt 61 Inszenierungen und war bis Ende der 1860er-Jahre in fast allen bedeutenden Häusern Europas zu erleben, außerdem 1842 in Mexiko und 1851 in Argentinien. Erst ab Ende der 1870er-Jahre fiel *Il templario* in Vergessenheit.[30]

Vergegenwärtigt man sich die Situation der italienischen Oper um 1840, so sieht man einerseits den allmählichen Abschluss einer seit den 1810er-Jahren von Größen wie Gioacchino Rossini, Vincenzo Bellini und Gaetano Donizetti dominierten Periode, andererseits den Übergang zu einer Folgephase, in der Saverio Mercadante mit seinen Reformopern eine wichtige Rolle spielte und sich – dies ist musikhistorisch der wichtigste Punkt – der Aufstieg Giuseppe Verdis vollzog.[31] Nicolai stand mitten in diesem Geschehen, und es ist alles andere als selbstverständlich, dass er sich hier zu Beginn an führender Stelle behauptete. Seine Fähigkeit, die Arien- und

---

te Schumann seine Zeitschrift für weitere kritische Reflexionen zum Gegenstand: Eduard Krüger, »Ueber die heutige Oper. Erste Betrachtung«, in: *NZfM* 12. Bd. (1840), No. 15 (18. Februar), S. [57]–59a; »Zweite Betrachtung«, No. 16 (21. Februar), S. [61]–62a; »Dritte Betrachtung«, No. 17 (25. Februar), S. 65–67b; »Vierte Betrachtung«, No. 19 (3. März), S. [73]–75b; No. 20 (6. März), S. [77]–78b, »Schluß«, No. 22 (13. März), S. [85]–87b. Krüger richtet sich massiv gegen die französische Oper und kritisiert, wie Schumann, Meyerbeers *Hugenotten* aufs schärfste.

29 Georg Richard Kruse, »Otto Nicolai's italienische Opern«, in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 12 (1910/11), S. 267–296.

30 Ulrich Konrad, Art. »Otto Nicolai, Der Tempelritter«, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 4, München 1991, S. 419–421. Erst am 7. März 2008 kam *Il templario* wieder auf die Bühne; das Theater Chemnitz unternahm die Produktion und hielt sie auch auf CD fest (cpo 777 434-2, erschienen 2009; mit ausführlichem Beitrag im Booklet von Michael Wittmann). Konzertant aufgeführt wurde das Werk im Rahmen der Salzburger Festspiele mit prominenter Besetzung am 27. und 30. August 2016; dazu im Programmbuch der Beitrag ebenfalls von Michael Wittmann, »Belcanto mit Brisanz. Otto Nicolais Il templario – Anmerkungen zu einer Wiederentdeckung«, S. 17–27.

31 John W. Klein, »Verdi and Nicolai – A strange Rivalry«, in: *The Music Review* 32 (1971), S. 63–67; Michael Wittmann, »Das verkannte Hauptwerk? Zur Entstehung von Otto Nicolais Il proscritto / Der Verbannte (Mailand 1841 / Berlin 1849)«, in: *Bühnenklänge. Festschrift für Sieghart Döhring zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Thomas Betzwieser u. a., München 2005, S. 399–425.

Ensembleformen der Belcanto-Oper nicht nur zu beherrschen, sondern sie in akzentfreier Idiomatik musikdramatisch auszufüllen, ohne dabei in ein plagiierendes Nachschreiben bekannter Sprachmuster zu verfallen, führten zu der breiten Anerkennung, die er sich mit dem Turiner Auftragswerk erwarb. Dass diese durch und durch italienische Oper gleichwohl die Herkunft ihres Autors nicht verleugnet, lässt sich an manchen kompositorischen Merkmalen der Partitur aufzeigen; genannt seien hier nur die durchgehende Solidität des Tonsatzes, eine gängige Schemata immer wieder durchbrechende, reichhaltige Harmonik und die farbenreiche, das dramatische Geschehen wirkungsvoll belebende Instrumentation. Die Anlage der Ouvertüre schließlich, in der Nicolai wichtige Stationen der folgenden Handlung mit ihrer jeweiligen Musik aufruft, sie zugleich aber sonatensatzförmig bindet und schließlich in ein Durchbruchsszenario von c-Moll nach C-Dur münden lässt, verdankt sich vergleichbaren Sätzen Beethovens oder Webers (ganz besonders dessen *Freischütz*-Ouvertüre).[32]

Der *Templario* setzte seinen Schöpfer auf das Gleis der Serienproduktion von Partituren, wie das im Betrieb des italienischen Musiktheaters die Regel war. Für dessen Praxis kann auch Verdi nach seinem Durchbruch 1842 mit *Nabucco* als Beleg dienen. Nicolais Auftragsbuch für die nächsten Saisons belegt, was das bedeutete. In Genua brachte er am zweiten Weihnachtstag 1840 die Oper *Gildippe ed Odoardo* heraus, als nächstes in Mailand, keine drei Monate später, am 13. März 1841 *Il proscritto*.[33] Dieses Libretto hatte er als Ersatz für den von ihm abgelehnten *Nabucco* vertont, dessen Handlung er für abstrus und zu blutrünstig hielt und der dann eben an Verdi weitergereicht wurde. Die nächste Station wäre im Winter 1841/42 wieder das Turiner Opernhaus gewesen, das seinen Erfolgsautor mit einer weiteren ›scrittura‹ bedacht hatte. Doch dazu kam es nicht mehr, nachdem *Il proscritto* an der Scala wegen des Boykotts der Hauptdarstellerin krachend durchgefallen war – diese hatte ihre Verlobung mit dem Komponisten während der Proben zugunsten eines Tenors gelöst und im Laufe der Premiere das Singen weitgehend eingestellt. Nicolai wandte sich fürs erste von Italien ab und Wien zu, dessen Hofoper ihn auf einen Kapellmeisterposten lockte. Dass mit diesem Schritt seine kurze, steil aufsteigende Karriere als Komponist italienischer Opern ans Ende kam, war in dieser Plötzlichkeit vielleicht nicht beabsichtigt, erwies sich jedoch schon nach kurzer Zeit als unumkehrbare Tatsache. Rückblickend betrachtet begann mit dem Wechsel in die k.k. Residenzstadt der Wandel des Maestro Ottone Nicolai, wie er in Italien genannt worden war, zu dem Komponisten, der nun nachdrücklich das Ziel einer Synthese deutscher und italienischer Stilmittel anstrebte, nicht zuletzt unter dem Eindruck sowohl der Opern Mozarts und Beethovens als auch einer durchdringenden künstlerischen Auseinandersetzung mit einem bewusst als solchem deklarierten Repertoire

---

32 Der große Erfolg des *Templario* spiegelt sich in einer Reihe von Auszügen und Arrangements, darunter ein vollständiger Klavierauszug, erschienen 1841 in Paris bei Maurice Schlesinger und in Mailand bei Francesco Lucca (Pl. Nr. 2426). Den Aufführungen in Chemnitz und Salzburg lag eine von Michael Wittmann erarbeitete Partitur zugrunde (unveröffentlicht).

33 Ulrich Konrad, Art. »Otto Nicolai, Die Heimkehr des Verbannten«, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Bd. 4, München 1991, S. 421–423. Wie *Il templario* erlebte auch die *Heimkehr* ihre erste moderne Wiederaufführung im Opernhaus Chemnitz (29. Januar 2011); gegeben wurde die Wiener Version vom Frühjahr 1844 (CD-Aufnahme: cpo 777 654-2, erschienen 2016; grundlegender Booklet-Text von Michael Wittmann).

klassischer deutscher Instrumentalmusik im Rahmen neu eingerichteter Philharmonischer Konzerte.[34]

An keinem anderen Werk tritt der mühsame Prozess der Amalgamierung offener zu Tage als an der langwierigen Umarbeitung des in Mailand gescheiterten Melodramma tragico *Il proscritto* zur Tragischen Oper *Die Heimkehr des Verbannten*, einer Transformation, die im Sommer 1843 eingeleitet wurde und zu einer ersten deutschen Fassung führte, bei der bereits mehr als die Hälfte der ursprünglichen Partitur durch Neukomposition ersetzt worden war. Zum Abschluss kam die Umgestaltung dann in einem zweiten Anlauf, den Nicolai seit Spätjahr 1847 in Berlin nach seinem Wechsel zur dortigen Hofoper unternahm; in dieser definitiven Version fanden sich nur mehr zwei, allerdings ebenfalls revidierte Nummern aus der Mailänder Premierenfassung.[35]

Il proscritto und *Die Heimkehr des Verbannten* stehen in der dramatischen und musikalischen Gattungstradition des ernsten Fachs, auf der Linie von ›opera seria‹ und ›tragédie lyrique‹, wenn man an die Genretypologie des 18. Jahrhunderts erinnern möchte. Diese Verortung bedingte einen »hohen Ton«, den eine eigene melodische Rhetorik, spezifische, tendenziell dem Gefassten, Gravitätischen zuneigende rhythmische Gesten und eine ins Großformatige zielende formale Rahmung kennzeichnen. So problematisch es bleibt, für diesen Ton treffende Beschreibungen seiner Faktur zu formulieren, so dürfte doch der Unterschied zu den Eigenarten der Musik im heiteren Fach, wie ihn – nochmals im Rückgriff aufs 18. Jahrhundert gesprochen – ›opera buffa‹ und ›opéra comique‹ kennzeichnen, unmittelbar vor Ohren stehen. Genau in dieser Verschiedenheit der Töne dürfte der Grund dafür zu suchen sein, dass Nicolais Suche nach einer deutsch-italienischen Synthesesprache weniger in der tragischen, sondern vielmehr in der heiteren Oper zum Ziel führte. Die »Komisch-phantastische Oper« *Die Lustigen Weiber von Windsor* – der individuelle Gattungstitel, dessen poetologische Implikationen einer eingehenderen Erörterung wert wären, geht auf E. T. A. Hoffmann zurück – verdankt ihre unverwechselbaren Konturen der konsequenten Produktionsästhetik ihres Autors: Für die Darstellung der schillernden Differenz zwischen Alltagsrealität und Märcheninszenierung, um die es in den *Lustigen Weibern* vornehmlich geht, bediente er sich des ganzen Repertoires musikalischer Form- und Sprachmittel, wie es in den Nationalkulturen vorzufinden war. Da in den 1840er-Jahren weder eine Gattungstradition der deutsch-komischen Oper noch gar ein maßstabsetzendes Referenzwerk existierte, konnte Nicolai einmal ernsthaftes, mal parodistisches, immer von ironischen Haarrissen durchzogenes Spiel in Szene setzen, in dem die verschiedenartigen Töne des Ernsten und Heiteren zu einem kaleidoskopisch-vielfältigen Bild arrangiert werden. Dies gilt im Übrigen auch für die Einrichtung des Librettos, in dem Windsor als Ort der Handlung und der Anfang

---

34 Ulrich Konrad, »Die Philharmonischen Konzerte unter Otto Nicolai: Die Gründungszeit (1842–1847)«, in: *Klang und Komponist. Ein Symposion der Wiener Philharmoniker. Kongreßbericht*, hrsg. von Otto Biba und Wolfgang Schuster, Tutzing 1992, S. 45–57. Ders., »›Altrömische‹ und ›deutsche‹ Studien. Otto Nicolais großes Konzert von 1843 und die Gesellschaft der Musikfreunde in Wien«, in: *200 Jahre Uraufführungen in der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, hrsg. von Hartmut Krones (= Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Sonderbd. 8), Wien u. a. 2019, S. 89–102.

35 Neben Wittmann, *Das verkannte Hauptwerk?*, siehe auch Ulrich Konrad, »Heimkehr aus der Fremde. Otto Nicolais späte Berliner Jahre 1847 bis 1849 (mit einem Anhang zum Akzessistenwesen der Kgl. Kapelle)«, in: *450 Jahre Staatskapelle Berlin III: 1811–1918*, hrsg. von Arne Stollberg u. a. (Druck in Vorb.).

des 17. Jahrhunderts als deren Zeit letztlich nur beliebige Konkretionen für ein Geschehen sind, das im Überall und Immer stattfinden könnte.

»Freund, dein schönes Talent nicht länger entfremde der Heimath, / Was dein Bestes du nennst, Wälschland würdigt es nicht.« Bechers Xenie, von der wir unseren Ausgang genommen haben, war unter dem Eindruck des klaren Erfolgs geschrieben worden, den Nicolai Ende Mai 1841 mit *Il templario* in Wien errungen hatte. Heimat und Entfremdung, das sind bedeutungsschwangere Wörter, wenn man bedenkt, um was es hier nur geht, nämlich um die Welt des schönen Scheins der Kunst, um nicht mehr und nicht weniger. Becher unterstellte, Nicolais Talent sei eines zur deutschen Musik, qua Herkunft des Komponisten im Land der Deutschen wurzelnd; nur hier befinde sich der Nährboden, aus dem heraus es wachsen und Früchte tragen könne. Sein Bestes aber, von Nicolai selbst gesehen in »deutscher Schule« als »erste[r] Bedingung« und in »italienischer Leichtigkeit« als unentbehrlichem Zusatz einer kunsthaften, ein Allgemein-Schönes erstrebenden Musik,[36] stelle, so Becher, in Italien keinen Wert dar, der dort anerkennungswürdig sei. Schumann teilte diese Meinung: In der Ursprünglichkeit, Integrität und Reinheit des vermeintlich Eigenen – aus ›heimatlicher‹ Perspektive in der Musik Bachs und der Wiener Klassiker manifest – gründe die Identität deutscher Tonkunst. Jede Öffnung hin zum Fremden berge die Gefahr der Kontamination, der Verundeutlichung, der Schwächung genuiner Eigenkräfte. Schumanns kategorische Ablehnung der ›Stilmischung‹, wie er sie in seiner radikalen Kritik etwa an Giacomo Meyerbeers *Hugenotten* oder Franz Lachners *Sinfonia passionata*,[37] auch an Nicolais Aufsatz zum Ausdruck brachte, behauptete sich in der Folge ideologiemächtig. Nationale Selbstbehauptung beherrschte insgesamt die Musikanschauung des 19. Jahrhunderts und darüber hinaus. Nicolai vertrat demgegenüber eine liberalere Auffassung, obwohl ihm der Nationalgedanke alles andere als fremd war und er sein königstreues Preußentum nie verleugnete. Nicht zuletzt aufgrund seiner ausgebreiteten, in der Heimat wie in der Ferne gewonnenen musikalischen und musikhistorischen Kenntnisse sah er keinen Sinn in der Errichtung von Mauern zur Abwehr fremder, d. h. italienischer und auch französischer Einflüsse. Das jeweils Beste des Eigenen und Anderen suchen, prüfen und verbinden, das war die Devise des seit der Antike und noch im 18. Jahrhundert geschätzten Eklektizismus, und ihr fühlte sich Nicolai verbunden: »So ist Mozart entstanden, und wenn ich seinen Geist hätte, so könnte ich auch was Gutes machen!«[38]

---

36 Tagebucheintrag Nicolais, Rom, 20. Oktober 1835, in: *Otto Nicolais Tagebücher*, hrsg. von Wilhelm Altmann, Regensburg 1937, S. 141.

37 Gegen Meyerbeer (im Vergleich mit Mendelssohns *Paulus*): »Fragmente aus Leipzig. 4«, in: *NZfM* 7. Bd. (1837), No. 19 (5. September), S. 73–75 (auch in: *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker von Robert Schumann*, hrsg. von Martin Kreisig, 1. Bd., Leipzig ^{5}1914, S. 318–321); dazu Michael Walter, »›Man überlege sich nur Alles, sehe wo Alles hinausläuft!‹. Zu Robert Schumanns ›Hugenotten‹-Rezension«, in: *Die Musikforschung* 36 (1983), S. 127–144. Gegen Lachner (im Verbund mit Anton Wilhelm von Zuccalmaglio, der den ersten Teil des Artikels verfasste): »Die Preissymphonie. 2.«, in: *NZfM* 5. Bd. (1836), No. 38 (8. November), S. [151]–152b (auch in: *Gesammelte Schriften*, S. 140–142); dazu Ulrich Konrad, »Der Wiener Kompositionswettbewerb 1835 und Franz Lachners Sinfonia passionata. Ein Beitrag zur Geschichte der Sinfonie nach Beethoven«, in: *Augsburger Jahrbuch für Musikwissenschaft* 3 (1986), S. 209–239.

38 *Otto Nicolais Tagebücher*, S. 141.