

A woman is the central focus, wearing a red and white checkered costume with a large blue tulle collar. She has blue face paint, including an anchor on her forehead and floral designs on her cheeks. Her chest features a tattoo that reads "LUSTIGE WEIBER". She is wearing black gloves and has one arm raised. The background is dark with red and blue lighting. In the bottom right, another person in a sequined costume is partially visible.

STAATSOPERETTE



DIE LUSTIGEN WEIBER VON WINDSOR

Musik von OTTO NICOLAI

Libretto von SALOMON HERMANN RITTER VON MOSENTHAL
nach WILLIAM SHAKESPEARE

TEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG **JOHANNES PELL**
REGIE UND CHOREOGRAPHIE **NOA NAAMAT**
BÜHNE UND KOSTÜME **TAKIS**
DRAMATURGIE **JUDITH WIEMERS**
CHORLEITUNG **THOMAS RUNGE**

BESETZUNG

FRAU FLUTH **STEFFI LEHMANN / MARIA PERLT-GÄRTNER**
FRAU REICH **DIMITRA KALAITZI / SILKE RICHTER**
SIR JOHN FALSTAFF **ANDREAS MATTERSBERGER**
HERR FLUTH **CHAO DENG / CHRISTIAN GRYGAS /
NIKOLAUS NITZSCHE**
ANNA REICH **CHRISTINA MARIA FERCHER /
JULIE SEKINGER**
FENTON **TIMO SCHABEL / VÁCLAV VALLON**
HERR REICH **ELMAR ANDREE / GERD WIEMER**
SPÄRLICH **RICCARDO ROMEO / ANDREAS SAUERZAPF**
CAJUS **MARKUS LISKE / NIKOLAUS NITZSCHE**

CHOR UND ORCHESTER DER STAATSOPERETTE

Doppelbesetzung: Die Abendbesetzung entnehmen Sie bitte den Aushängen im Foyer.

STUDIENLEITUNG **PROF. NATALIA PETROWSKI**
MUSIKALISCHE EINSTUDIERUNG
UND KORREPETITION **MINSANG CHO**
REGIEASSISTENZ UND ABENDSPIELLEITUNG **TONI BURGHARD FRIEDRICH**
INSPIZIENZ **KERSTIN SCHWARZER, SANDRA SCHMIDT**
SOUFFLAGE **SILKE FRÖDE**
TECHNISCHE DIREKTION **MARIO RADICKE**
TECHNISCHE EINRICHTUNG **MATHIAS WEIDELHOFER**
LICHT **BERTRAM KUNZ**
TON **PAWEL LESKIEWICZ**
WERKSTATT-PRODUKTIONSLEITUNG **MARCUS GROSSER**
MASKEN UND FRISUREN **THORSTEN FIETZE**
KOSTÜMASSISTENZ **ANKE ALEITH**
REGIEHOSPITANZ **FLEUR SNOW, LINDA KISTER**

Die Dekorationen, Kostüme und Requisiten wurden in den Werkstätten der Staatsoperette unter der Leitung von Katrin Falkenberg und Annette Opitz (Schneiderei), Franziska Schobbert (Malsaal), Torsten Ulrich (Tischlerei), Jörg Danke (Schlosserei), Angelika Meinerzhagen (Dekorationswerkstatt) und Avgoust Yankov (Requisite) hergestellt.

Das Fotografieren sowie Film- und Tonaufnahmen während der Vorstellung sind aus Urheberrechtsgründen nicht gestattet.

Photos, video and sound recordings during the performance are prohibited.

PREMIERE 22. OKTOBER 2022, 19.30 UHR

**DAUER CA. 2 STUNDEN 50 MINUTEN
INKLUSIVE 25 MINUTEN PAUSE**

HANDLUNG

1. Akt

Frau Fluth bekommt einen Liebesbrief, der es in sich hat: Unverfroren wird sie zum erotischen Abenteuer herausgefordert. Als sie ihrer Freundin Frau Reich davon berichtet, muss sie feststellen, dass auch diese ein Schreiben erhalten hat – identisch formuliert, signiert vom selben Absender: John Falstaff. Das Duo schwört sich darauf ein, Falstaff eine deftige Überraschung zu bereiten. Beide Damen wollen die Einladung zum Liebesspiel erwidern, um dann „seine Flammen zu kühlen“. Derweil werden in Männerrunde ebenfalls Herzensangelegenheiten diskutiert: Herr Fluth misstraut dem ehelichen Treuegelübte seiner Frau, während Herr Reich nach einem geeigneten Partner für Tochter Anna sucht. Im Wettstreit um die Gunst ihrer Hand tritt der von Herrn Reich auserkorene Kandidat Spärlich gegen den Franzosen Cajus als Frau Reichs Favorit an. Als dritter im Bunde versucht der mittellose Fenton, Vater Reich von seiner Eignung als Annas Ehemann zu überzeugen – vergeblich. Zurück zu den Frauen: Die haben Falstaff zu einem fingierten Stelldichein mit Frau Fluth gebeten. Auch Herr Fluth, der für seine Eifersüchteleien bestraft werden soll, wird von Frau Fluth in einer angeblich anonymen Notiz über ihr Date mit Falstaff informiert. Wutschnaubend und mit Verstärkung trifft Herr Fluth pünktlich am Treffpunkt ein – doch Frau Reich und Frau Fluth haben Falstaff rechtzeitig in einem Waschkorb versteckt. So endet der Abend mit einem düpierten Ehemann und einem Liebhaber, der statt Liebkosungen eine unerwünschte Abkühlung bekommt.

2. Akt

Der durchnässte Falstaff bedauert sein Schicksal, doch fasst neue Hoffnung, als eine Nachricht von Frau Fluth eintrifft – sie sei untröstlich über den Vorfall der letzten Nacht und lädt ihn erneut ein. In euphorischer Vorfreude animiert Falstaff den Herrenclub zu einem Ständchen und wird von Herrn Fluth, der sich als „Herr Bach“ vorstellt, in ein Gespräch verwickelt. Als Falstaff seinem Gegenüber freimütig nicht nur vom verpatzten Schäferstündchen und dem Waschkorb erzählt, sondern auch noch preisgibt, sich erneut mit Frau Fluth verabredet zu haben, kann Herr Fluth seine Maskerade nur mühsam aufrechterhalten.

Auch Spärlich und Cajus hoffen auf ein romantisches Treffen, doch Annas Gefühle gelten nur Fenton. Die lauschenden Verehrer müssen mitanhören, dass Anna plant, sich dem Willen ihrer Eltern zu widersetzen und weder den Einen, noch den Anderen zu heiraten. Mit Sonnenuntergang trifft Falstaff bei Frau Fluth ein, den Ehemann außer Haus wissend. Niemand ahnt, dass Herr Fluth alias „Herr Bach“ von der erneuten Verabredung weiß und auf dem Weg ist, um seine Frau in flagranti zu erwischen. Frau Reich kann die Freundin wiederum rechtzeitig warnen.

Nun gilt es zu improvisieren, doch die „lustigen Weiber“ wissen Rat: Sie stecken Falstaff kurzerhand in das Kostüm einer Angestellten und führen „sie“ dem tobenden Herrn Fluth als wunderliche Kartenleserin vor. Wieder kann dieser keine Affäre nachweisen und Falstaff wird einmal mehr um die ersehnten Zärtlichkeiten gebracht.

3. Akt

Frau Fluth und Frau Reich haben Mitleid mit ihren aufgebrachten Ehemännern und weihen sie in ihr Vorhaben ein: Falstaff soll ein letztes Mal für seinen dreisten Flirt bestraft werden. In einem Gleichnis erzählt Frau Reich, dass ein Jäger sich nicht wundern darf, wenn er am Ende gehört wird. Während in der Nacht das große Finale stattfindet, soll Anna heiraten. Frau Reich legt einen Plan zur Eheschließung mit Cajus vor, während Herr Reich strategisch die Heirat mit Spärlich vorbereitet. Punkt Mitternacht taucht Falstaff wie von Frau Fluth und Frau Reich bestellt auf. Die Freundinnen lassen seine kühnsten Fantasien wahr werden, bevor sie ihm die Lehrstunde seines Lebens erteilen. Und Anna? Die stellt ihre Eltern mit ihrem frisch gebackenen Ehemann vor vollendete Tatsachen ...



Chao Deng (Herr Fluth), Katharina Spaniel-Mäke, Katja Rosenberg-Hornschild (Damenchor) und Steffi Lehmann (Frau Fluth)

B
E
A



Silke Richter (Frau Reich) und Steffi Lehmann (Frau Fluth)

GEISTREICH UND LAUNENHAFT

OTTO NICOLAI und seine *Lustigen Weiber von Windsor*

von JUDITH WIEMERS

„Ich bin gesund. – Ohne Frauenliebe! – traurig und leer! – Die Kunst ist jetzt wieder sehr meine Geliebte!“ So nachdrücklich und doch nüchtern schreibt Otto Nicolai im Dezember 1844 aus Wien an seinen Vater, mit dem er einen regen Briefwechsel pflegt. Der Komponist stürzt sich nach einer enttäuschten Liebesbeziehung leidenschaftlich in die künstlerische Arbeit und kürt nur kurze Zeit später eine literarische Figur zu seinem nächsten Opernhelden, die sein Pech bei den Frauen teilt: Falstaff.

Wenn im lakonischen Ton der zitierten Korrespondenz bereits eine ironische Selbstbetrachtung anklingt, so gelingt es Nicolai in seiner Shakespeare-Bearbeitung, sein humoristisches Talent zur sprühenden Komik zu destillieren. Entgegen des Klischees der Spieloper als spießigtümelndes Biedermeier-Entertainment erschafft Nicolai eine spritzige Parabel über die Folgen fehlgeleiteter Triebhaftigkeit und schnöden Ehealltags, die sich bestens eignet, um Parallelen zu einer Gesellschaft zu ziehen, die sich von patriarchalen Privilegien verabschiedet. Besonders ein dramaturgischer Kniff gereicht der Oper dabei zum Erfolg: In seiner Ausarbeitung des Stoffs fokussiert Nicolai – anders als prominente Vertonungen von Salieri oder Verdi vor und nach ihm – nicht auf die Perspektive des in der Anlage versoffenen und ungehobelten Schürzenjägers. Stattdessen erzählt er die Geschichte rund um den Falstaff'schen Versuch, parallel mit zwei wohlhabenden Damen erotisch anzubandeln, aus Sicht der Umworbenen. Entsprechend entscheidet er sich für den verkürzten Titel des Dramas, *Die lustigen Weiber von Windsor*. Und mit diesen Weibern, so muss der flirtende John Falstaff erfahren, ist nicht gut Kirschen essen.

Schon in der Keimzelle der Handlung, Falstaffs Brief an die Frauen Fluth und Reich, fächert Nicolai das ganze Panorama seiner musikalischen Komödie auf. Abweichend zu Shakespeares Dramentext erleben wir zum Auftakt nicht etwa den über dem Briefpapier brütenden Falstaff, sondern beobachten die Reaktion der Empfängerinnen seines Schreibens. Mit genießerischer Süffisanz lesen sich die Freundinnen die plumpe Liebesprosa vor und präsentieren uns eine kompakte Charakterstudie sowohl ihrer selbst als auch ihres Verehrers. Wenn Falstaff dilettantisch dichtet „Ihr liebt den Sekt, ich lieb' ihn auch! Ist das nicht Sympathie?“,

lautet die Replik prompt: „Was denkt sich nur der alte Schlauch – ich Sekt? Ich trinke nie!“ Schon lange bevor Falstaff die Bühne betritt, ist also zu erahnen, wer hier die sprichwörtlichen Hosen anhaben wird. Aus dieser ersten Szene heraus wird das fulminante Protagonistinnen-Duo als treibende Kraft entwickelt, wird zum Agens und Movens des gesamten Plots. Falstaff als Dritter der Dreieckskonstellation muss sich, ebenso wie die Ehemänner Fluth und Reich, damit begnügen, auf die Impulse seiner Mit- und Gegenspielerinnen zu reagieren. Dieser Eindruck der aktiven, selbstbestimmten Frauen und ihrer eher passiv agierenden männlichen Partner bestätigt sich auch in der musikalischen Anlage. Während die Frauen in ihrem Duett leichtfüßig und mit agiler Virtuosität wortgewaltige Rachepläne schmieden, stattet Nicolai seinen Falstaff mit einer Auftrittsmusik aus, die kontrastierter nicht sein könnte: Behäbig, pompös, unfreiwillig komisch kündigt er sich klanglich an. Auch die Herren Fluth und Reich bleiben eindimensional, während Nicolai die weiblichen Figuren mit einem großen musikgestischen Spektrum weitaus plastischer werden lässt – von der *Tour de Force* der locker perlenden Koloraturen einer smarten Frau Fluth über die dunkelromantischen Töne der zunächst reservierten Frau Reich bis hin zu Annas siebenminütiger Arie, die als lyrisches Juwel der Partitur eine empfindsame junge Frau zeigt, die sich entgegen elterlicher Konventionen für eine Liebesehe entscheidet.

Dass Textdramaturgie und Komposition über die gesamte Oper symbiotisch verschmelzen, ist zuallererst Nicolai zu verdanken. Nicht nur bearbeitet er zu Beginn der kreativen Auseinandersetzung mit den *Lustigen Weibern* exemplarisch einige Nummern textlich selbst, bevor er die Ausgestaltung des Librettos Salomon Hermann Mosenthal überträgt, auch schreibt er die gesprochenen Dialoge der Originalfassung. Die Genese der Oper ist schwierig und erstreckt sich über sieben Jahre, bevor das Werk 1849 in Berlin zur Uraufführung kommt. Umso bedauernswerter, dass der Komponist nicht mehr verfolgen kann, wie sie sich im deutschen Repertoire festigt. Wenige Tage nach der verhalten aufgenommenen Premiere verstirbt der erst 39-Jährige an einem Schlaganfall. Doch gehen wir von Berlin dorthin zurück, wo die Geschichte der Nicolai'schen *Weiber* ihren Anfang nimmt: nach Italien.

Otto Nicolai gehört zu der vorerst letzten Generation an Komponisten, die in der Tradition der Wiener Klassik langfristige Italienreisen unternimmt, um ihre Kompositionstechnik an den Wirkungsstätten der alten Meister des Barock und der Renaissance zu verfeinern. Neben seinem Studium der stilbildenden geistlichen Musik vor allem Palestrinas verfällt Nicolai in den 1830er Jahren zusehends dem Theater und dem dort Einzug gehaltenen Belcanto. Er bewundert Zeitgenossen wie Donizetti, bleibt aber trotz dessen Empfehlungsschreiben weitestgehend erfolglos auf seiner Suche nach Werkaufträgen italienischer Opernhäuser. Als Deutscher mit italienischen Opern in Italien Ruhm erlangen – ein aussichtsloser Traum, muss Nicolai nach den Premieren seiner *melodrammi tragici*, *Gildippa ed Odoardo* (1840) und *Il Proscritto* (1841), einsehen. 1837 war er als Kapellmeister ans Kärntnertheater in Wien



Timo Schabel (Fenton) und Gerd Wiemer (Herr Reich)



Steffi Lehmann (Frau Fluth), Katja Rosenberg-Hornschild, Karolina Piontek-Runge und Katharina Spaniel-Mäke (Damenchor)

berufen worden und konzentriert sich nach erneuten italienischen Abstechern ab 1842 auf einen dortigen Vertragsbestandteil – die Komposition einer deutschen Oper. Für den jungen Nicolai, der sich gänzlich zuhause fühlt in der italienischen Mentalität, wird die Suche nach einem geeigneten Opernstoff zur Geduldprobe. Als er selbst nach einem Preisausschreiben mit rund 30 Einreichungen keinen brauchbaren Text ausfindig machen kann, lässt er frustriert vermelden: „Es ist unglaublich – wie die Fantasie bei den Deutschen eingerostet ist!“ Schließlich ist es der befreundete Übersetzer Siegfried Kapper, der Shakespeares *Sir John Falstaff oder die lustigen Weiber von Windsor* ins Spiel bringt, eine Komödie aus dem Jahr 1587. Nicolai beißt an, obwohl er an seiner künstlerischen Eignung zweifelt. Wie so oft zieht er einen Vergleich zu seinem verehrten Vorbild. Als Kapper ihm den Stoff vorschlägt, erwidert Nicolai: „Sie haben Recht.

„Wenn ich Mozarts Geist hätte, so könnte auch ich was Gutes machen.“

muss sein, das ist erste Bedingung, aber italienische Leichtigkeit muss dazukommen. So ist Mozart entstanden.“ In typischem Understatement ergänzt er: „Wenn ich seinen Geist hätte, so könnte auch ich was Gutes machen.“ Fortan gibt sich Nicolai große Mühe, die *Lustigen Weiber* zu etwas „Gutem“ werden zu lassen. Mithilfe des Schriftstellers Jakob Hoffmeister arbeitet er die ersten Musiknummern aus und legt präzise Anweisungen für die textliche Gestaltung vor.

Dem britischen „Barden“ erweist er im Zusammenspiel mit Salomon Hermann Mosenthal, der als Librettist und Übersetzer übernimmt, mehrfach Referenz. Nicht nur werden Zitate aus Mendelssohns Schauspielmusik *Sommernachtstraum* und Webers Oper *Oberon* eingewebt, auch verknüpfen die Autoren ihre einzigen ernstesten Figuren gedanklich mit dem Paar des Shakespeare-Kosmos, das inmitten komödiantischen Trubels und romantischer Wirrungen am Ende erneut zusammenfindet: die Feengestalten Titania und Oberon, als die sich Anna und Fenton in ihrer Hochzeitsszene verkleiden. Diese Ehrerbietung, wie auch Nicolais beharrliches Festhalten an dem Projekt entgegen widriger äußerer Umstände, beweisen seine emotionale Verbindung zu der Oper. Nachdem der Intendant der Wiener Oper Carlo Balocchino die *Lustigen Weiber* für seine Spielplanung ablehnt, da Nicolai nicht fristgerecht geliefert hat, lässt sich dieser kurzerhand von Berlin abwerben. In seinem Wiener Abschiedskonzert im März 1847 dirigiert Nicolai wie aus Trotz instrumentale Fassungen des Mondchors und Mückentanzes aus dem dritten Akt der Oper – und reist ab. In Berlin, wo Nicolai als Kapellmeister an das Königliche Theater verpflichtet wird, lässt er das Duett der Frauen Fluth und Reich in einem Hofkonzert aufführen und wird prompt von König Friedrich Wilhelm IV angewiesen, die Uraufführung des kompletten Werks vorzubereiten – zu Nicolais großer Genugtuung.

„Meine neue Oper hat mir schon beim Komponieren viel Freude gemacht“, vertraut er seinem Vater an und konstatiert selbstzufrieden: „Das Schaffen sind doch die schönsten Stunden des Künstlers.“

Dem Leitprinzip Mozart folgend, strebt Nicolai in den *Lustigen Weibern von Windsor* eine Verschmelzung deutscher und italienischer Klangideale an, eine Tradition, die auch Heinrich Schütz, Gluck und Hasse pflegten und die in eine deutsche Form der *opera buffa* münden soll. Die deutsche „Gelehrtheit“ hofft Nicolai synthetisch mit italienischen „Vergnügen“ zu verbinden und bezeichnet die *Lustigen Weiber* folgerichtig als „komisch-phantastische“ Oper. Die Handlung soll über gesprochene Dialoge vorangetrieben werden, nachdem Nicolai die deutsche Sprache für zu sperrig für die der italienischen Oper eigenen Rezitative befindet. Um seine These publikumswirksam zu bekräftigen, schreibt er schließlich doch eins – das Bufforezitativ zwischen Falstaff und Herrn Fluth im zweiten Akt. Selbst Richard Strauss zieht vor dieser Fingerübung den Hut. Nicolai habe – neben Gluck und Mozart – als einziger Komponist ein „längeres, die Handlung wirklich bedeutungsvoll fortbildendes Rezitativ“ in einer deutschen Oper geschrieben. Und das Phantastische? Das meint in der europäischen Romantik des 19. Jahrhunderts die Auseinandersetzung mit dem Übernatürlichen und Unheimlichen. Wenn die Duette und Ensembles, in den Worten des Biografen Konrad Ullrich, „die Masken Bellinis, Donizettis und Rossinis“ tragen, so ruft die Beschwörung des mystischen Jägers Herne in Frau Reichs Arie die spukhaften Balladen romantischer Opern in Erinnerung. Man denke etwa an Sentas dramatische Erzählung über den ebenfalls untoten fliegenden Holländer in Wagners gleichnamiger Oper oder den titelgebenden Vampyr bei Marscher, der von Emmy als „bleicher Mann“ besungen wird. Diese Musik zitiert Nicolai sogar direkt und deutet Marschners Melodie als parodistisches Mittel im zum Trauermarsch gewordenen Trinklied „Als Büblein klein“ um. Natürlich darf in der magischen Waldstimmung à la *Freischütz* im dritten Akt denn auch das Symbol der Romantik schlechthin nicht fehlen: der Mond.

Ungeachtet dieser Stilelemente ist der Presse Nicolais weltgewandter Tonfall in Zeiten der nationalen Selbstfindung nicht deutsch genug. Die Uraufführungsproduktion von 1849 wird rasch abgesetzt und erst nach und nach kann sich *Die lustigen Weiber von Windsor* in den Spielplänen etablieren. Nachdem die Spieloper in den frühen Jahren des 20. Jahrhunderts aus der Mode kommt, versuchen die Nationalsozialisten, die Gattung für sich zu reklamieren und als völkisch-sentimentale Alternative zu den nun verschmähten Operetten jüdischer Provenienz zu installieren. Umso mehr gilt es heute, dieses unrühmliche Erbe vollends abzustreifen und die *Lustigen Weiber* wieder als das erstrahlen zu lassen, was sie immer war: ein zeitloses Meisterwerk musikalischer Charakterisierungskunst – in dessen unwiderstehlichen Protagonistinnen sich auch die Persönlichkeit ihres geistigen Vaters zu spiegeln scheint. Es war Musikkritiker Eduard Hanslick, der Otto Nicolai als „echte Künstlernatur“ beschrieb: „geistreich, ehrgeizig – und launenhaft“.

CALIFORNIA DREAM

Regisseurin NOA NAAMAT im Interview
mit Dramaturgin JUDITH WIEMERS



Was war dein erster Eindruck von den *Lustigen Weibern von Windsor*?

Mir sind sofort die Unterschiede zur Shakespeare-Vorlage und auch zu Verdis *Falstaff* aufgefallen. Wenn man mit Bearbeitungen zu tun hat, sollte man als erstes ein Gespür für die Unterschiede zum Originalstoff entwickeln – diese erzählen uns sehr viel über Nicolais und Mosenthals Sichtweise. Seine Entscheidung, nicht mit einer Falstaff-Szene zu beginnen, sondern mit den beiden Freundinnen, die den Brief schon erhalten haben, führt zu einer Verschiebung der Machtverhältnisse: Hier dreht sich alles um die Frauen, die nicht zuallererst Rache üben wollen, sondern Falstaff eine Lektion über das Leben erteilen – und das alles mit großem Spaß! Mein erster Eindruck war: Girls just wanna have fun! Natürlich gibt es dramatische und spannende Momente, aber eigentlich wollen die „Girls“ hier etwas zu lachen haben – es geht nicht darum, jemandem ernsthaft zu schaden.

Wie passt dieser Nicolai'sche Ansatz in unser modernes Verständnis von Gender-Rollen und dem Verhältnis zwischen den Geschlechtern?

Wir leben in der Zeit nach *#MeToo* – ein Wendepunkt, dessen Folgen wir deutlich spüren. Lass es mich so sagen: Die Themen dieses Stücks, das vor mehreren hundert Jahren geschrieben wurde, sind heute immer noch relevant. Ein Mann, der zwei Frauen Briefe schreibt, wäre heute nichts Anderes als ein Mann, der abends auf dem Sofa sitzt und WhatsApp-Nachrichten an mehrere Frauen schickt: „Bist du noch wach?“ Mir war es wichtig, die Frauen nicht als Opfer darzustellen. Ich wollte, dass wir Mitgefühl für ihn empfinden und die Komik dieser Rolle beibehalten können. Deswegen ist Falstaff bei uns jemand, der sehr unsicher im sozialen Umgang ist, versucht auf Frauen zuzugehen, aber absolut nicht weiß, wie er das anstellen soll. Sein Fehlverhalten ist also weniger böse als vielmehr ungeschickt. Falstaff ist kein Don Giovanni! Bei Nicolai spielt das Geld, das im Shakespeare-Original noch als Grund für Falstaffs Annäherungsversuche wichtig ist, keine Rolle mehr. Wir müssen also eine andere Motivation erzählen. Hier sehen wir einen Mann, der sich nach Liebe und einer Beziehung sehnt, weil er sie noch nie erlebt hat.



Steffi Lehmann (Frau Fluth), Christina Maria Fercher (Anna Reich) und Katharina Spaniel-Mäke (Damenchor)

Vom englischen Windsor im 16. Jahrhundert verlegt ihr den Schauplatz ins sonnige Kalifornien – in einen quietschbunten Wellness Club. Wie funktioniert die Handlung innerhalb dieses Settings?

Wenn ich eine neue Inszenierung vorbereite, frage ich mich immer zuerst, in welcher Welt sich die Figuren bewegen. Wo leben sie, was verbindet sie, wie stehen sie in Beziehung zueinander? Mein Ausgangspunkt war, dass wir für diese Oper einen Ort finden müssen, an dem Frauen und Männer getrennte Tagesabläufe haben – aber nicht aus religiösen oder politischen Gründen, sondern um gemeinsam ihre Freizeit zu verbringen. Außerdem wollte ich eine Welt erfinden, in der wir einige der dramaturgischen Schwächen der Oper auffangen können. Im Original tritt Anna erst im zweiten Teil des zweiten Akts auf und wir erfahren nie, wo sie Fenton kennengelernt hat.

Wir brauchten also einen Ort, in dem wir diese Geschichten erzählen können und der seine ganz eigenen Regeln hat – warum also nicht ein Wellness Club? Hier lassen sich die Frauen im Beauty Salon verwöhnen, während die Männer auf dem Tennisplatz sind. Auch die sozialen Unterschiede können hier beibehalten werden. Das ist besonders relevant für die drei Männer, die um Anna werben. Fenton wird hier zum Poolboy, Anna zur Rezeptionistin – und wir können eine klar definierte Verbindung zwischen Anna und Frau Fluth herstellen: Als ihre Chefin

„Die Komik wird immer von echten menschlichen Konflikten, die eskalieren ausgelöst.“

bringt Frau Fluth der jungen Anna Selbstbewusstsein bei und natürlich alles, was man über Männer wissen muss. Anna wird im Verlauf der Oper selbstbestimmt für ihre Rechte eintreten und überlistet am Ende alle – wie eine Frau Fluth der nächsten Generation.

In den Kostümen von takis scheinen die Figuren sehr bewusst mit verschiedenen Formen von Weiblichkeit und Männlichkeit zu spielen – man fühlt sich an die Silhouetten und Schnitte der 50er und 60er Jahre erinnert, in denen vor allem weibliche Attribute betont werden.

Genau. Wir erleben heute, dass Frauen nicht länger männlich auftreten müssen, wenn sie erfolgreich sein wollen – sie können scharfsinnig sein, gut verdienen und gleichzeitig ein pinkes Outfit tragen. Kleidung definiert nicht länger unseren IQ. Bis vor einigen Jahren mussten Frauen in leitenden Positionen schwarze Hosenanzüge tragen, um ernstgenommen zu werden. Heute ist es akzeptiert, dass eine Frau lange Fingernägel hat und gleichzeitig einen Club managt. Ebenso kann man sich, wie Frau Fluth, dazu entscheiden, keine Kinder zu bekommen, ohne deswegen weniger weiblich zu sein. Mir ist es wichtig, bestimmte Stereotypen aufzubrechen. Ich wollte auf keinen Fall zwei frustrierte *desperate housewives* sehen, die Wäsche aufhängen. Stattdessen haben unsere Protagonistinnen Jobs und Leben, die sie erfüllen.

„GIRLS
JUST
WANNA
HAVE
FUN!“

Die Frauen in dieser Oper scheinen sich sehr wohl in ihrer Haut zu fühlen.

Ja, hier sind es die Männer, die unsicher sind. Die Frauen bestimmen, wo es langgeht, sie treiben die Handlung voran und zeigen den Männern, wie moderne Beziehungen funktionieren. Was uns heute verloren geht, ist das Werben umeinander. Falstaff geht das komplett falsch an und wird von den Frauen darin angeleitet, wie es besser gelingen könnte. Obwohl wir historische Zitate einbauen, spielt unsere Erzählung heute, in einem liberalen amerikanischen Staat: Kalifornien. Es ist warm, die Menschen fühlen sich frei und unbeschwert. Falstaff ist in diesem Milieu ein Outsider, der irgendwo aus der Provinz – vielleicht Texas oder Arizona – kommt und einen regelrechten Kulturschock erlebt. Aus diesem Kontrast entwickelt sich der Humor.

Du hast in deiner Inszenierung viel Wert darauf gelegt, dass musikalische Effekte sich mit dem szenischen Spiel verbinden. Wie funktioniert diese Oper als musikalische Komödie?

Obwohl *Die Lustigen Weiber von Windsor* eine deutsche Oper ist, steckt in ihr viel englischer Witz und italienischer Charme – es ist wunderbar, wie verspielt das Stück ist. Die Musik ist voller Farben und absolut energiegeladen. Ich habe versucht, zu verstehen, was eine musikalische Passage auslöst – warum zum Beispiel Gesangstexte wiederholt werden. Das ganze Werk ist nach dem Prinzip Aktion-Reaktion aufgebaut. Die Komik ist somit sehr körperlich, aber sie wird immer von echten menschlichen Konflikten, die eskalieren ausgelöst. Das sehen wir sofort zu Beginn: Zwei einfache, naive Briefe lösen eine Handlung aus, die für Falstaff katastrophale Ausmaße annimmt.

„Eine deutsche Oper mit
englischem Witz und
italienischem Charme“

Nicolai und Mosenthal kommentieren über die beiden Paare Fluth und Reich immer wieder die Fallen schal gewordener Ehen. Wie charakterisierst du ihre Beziehungen?

Wir erleben hier sehr unterschiedliche Dynamiken innerhalb der Ehepaare, mit denen wir uns in den Proben viel beschäftigt haben. Herr und Frau Fluths Ehe ist hochexplosiv und spannungsreich – nur Frau Fluths tägliches Drama und die Eifersucht ihres Mannes halten diese beiden Menschen zusammen. Herr und Frau Reich hingegen haben eigentlich keine lebendige Ehe; sie führen zwei getrennte Leben unter einem Dach. Sie ist die Hausfrau, die abends das Essen auf den Tisch stellt, er geht morgens zur Arbeit und verdient die Brötchen. Sie haben eine fast erwachsene Tochter, aber schon lange keine aktive, sexuelle Beziehung mehr. Ich wollte Frau Reich unbedingt eine innere Entwicklung geben – sie wird im Verlauf des Stücks ihrer Ehe eine neue Richtung geben und ihre Tochter Anna von der Erwartung befreien, aus finanziellen Gründen zu heiraten.



Steffi Lehmann (Frau Fluth)

Neben all dieser Komik entspinnt sich in der Geschichte zwischen Anna und Fenton allerdings auch eine andere Art von Liebesbeziehung ...

Ja, Anna und Fenton zeigen uns, wie eine neue, hoffentlich gesündere Art von Beziehung aussehen könnte. Natürlich ist dies eine erste Liebe, die naiv ist, aber nichtsdestotrotz sehr pur. Wir spüren sehr deutlich, dass die beiden harmonieren. In ihrem gemeinsamen Duett wird das bekräftigt: Sie werden nur von einer Harfe und einer Geige begleitet und sind hier musikalisch sehr nackt, sehr ausgestellt – und funktionieren perfekt zusammen.

Also hat uns Nicolai in dieser Oper etwas sehr Aufrichtiges über Liebe und Beziehung zu sagen?

Absolut – im dritten Akt hören wir in der Hochzeitsszene inmitten all des wahnwitzigen Trubels wieder diese Harfe. Das wirkt fast engelhaft. Es ist sehr berührend, hier einen sehr ehrlichen und intimen Moment zwischen diesen beiden Menschen zu erleben. Ihnen gehört die Zukunft.

**„Geschwind zu meiner Nachbarin,
das Zeug mit ihr zu lesen!
Nein, so ein Schreiben ohne Sinn
ist nimmer dagewesen!“**



Gerd Wiemer (Herr Reich), Markus Liske (Cajus), Chao Deng (Herr Fluth) und Andreas Sauerzapf (Spärlich)



Andreas Mattersberger (John Falstaff)



Inka Lange (Damenchor), Steffi Lehmann (Frau Fluth) und Christina Maria Fercher (Anna Reich)



Steffi Lehmann (Frau Fluth), Andreas Mattersberger (John Falstaff) und Silke Richter (Frau Reich)



Christina Maria Fercher (Anna Reich) und Silke Richter (Frau Reich)



Ensemble

BELCANTO UND BALLADE

Chefdirigent JOHANNES PELL über
Die lustigen Weiber von Windsor
im Gespräch mit JUDITH WIEMERS

***Die lustigen Weiber von Windsor* ist die einzige deutsche Oper Otto Nicolais, die zu seinen Lebzeiten aufgeführt wurde und die sich im Musiktheaterrepertoire gehalten hat. Lange lebte der Komponist in Italien, war unter anderen ein Zeitgenosse Donizettis. Wie würdest du Nicolais Stil beschreiben?**

Der Stil ist eine besondere Mischung aus früher deutscher Romantik und der Leichtigkeit der italienischen *opera buffa*. Die deutsche Klangsprache zeigt sich hier vor allem in der Harmonik, in den Phrasierungen und sehr stark in den beinahe mystischen Stimmungsbildern im dritten Akt. Dem gegenüber steht der leichte Plauderton, das sogenannte „parlando“ der italienischen Oper. Im Gegensatz zur deutschen Tradition, in der die Musik dem gesungenen Text gleichberechtigt gegenübersteht, ist in der italienischen Buffo-Oper der Text das entscheidende Element. Die Musik dient beinahe ausschließlich dem Wort – der Klang ist schneller und flexibler als beim deutschen Pendant. Otto Nicolai versteht es, beide Stile meisterhaft zu vereinen. Das macht die *Lustigen Weiber* so einzigartig.

Nicolai ist also in zwei Schulen der Opernkompotion zuhause. Welche Kollegen sind in direkter stilistischer Nachbarschaft zu nennen?

Gaetano Donizetti hat Otto Nicolai sicherlich sehr beeinflusst! Im dritten Akt höre ich aber auch sehr stark die Klangsprache eines Carl Maria von Weber heraus, dem sogenannten Gründervater der deutschen Romantik. In der Art und Weise, wie Nicolai Harmonik nutzt, kann man hier und dort auch schon den späten Richard Wagner vorausahnen. Jedoch muss ich in der Auseinandersetzung mit diesem Werk feststellen, dass die *Lustigen Weiber* trotz manch klanglicher und auch handwerklicher Verwandtschaft zu anderen Komponisten einen eigenen Platz in der Musikgeschichte einnimmt – diese Oper lässt sich einfach nicht in eine Schublade einordnen!

Nicolai schrieb selber die Originaldialoge der Oper, doch auch in seiner Komposition gelingt es ihm, die Figuren sehr genau zu zeichnen. Was erzählt uns die Musik über die beiden Protagonistinnen Frau Fluth und Frau Reich?

Frau Fluth lässt sich – was die musikalische Gestaltung angeht – als die Hauptrolle der Oper bezeichnen. Sie treibt die Narretei rund um Falstaff voran. Sie plant die Komödie, sie organisiert und alle um sie herum haben Folge zu leisten. Das gilt auch für die Musik! Interessanterweise wird sie von Otto Nicolai klangsprachlich eindeutig in Richtung Belcanto gesetzt.

Kannst du das etwas genauer erläutern in Bezug auf Frau Fluths Arie – was fährt Otto Nicolai hier musikalisch auf?

Belcanto heißt übersetzt „schöner Gesang“ und – wie es typisch ist für diese Art von Arie – dreht sich in Frau Fluths „Nun eilt herbei, Witz, heit're Laune“ alles um die Stimme. Die Komposition ist sehr kleinteilig, sehr durchbrochen und beschreibt nicht, wie in anderen Arientypen, einen reflexiven Moment, sondern treibt die Handlung voran. Nicolai fordert dem Sopran hier alles ab, was man sich vorstellen kann – es gibt viele Stimmungs- und Tempowechsel, die Melodieführung reizt alle möglichen Höhen und Tiefen aus, es gibt Koloraturen und lange Kadenzten. Die Gesangsstimme führt diese Musik – das Orchester ist entsprechend reduziert und begleitet. Die Sängerin kann hier die ganze Bandbreite ihres Könnens präsentieren – sowohl ihre Technik als auch ihr Ausdrucksvermögen. In so einer Arie kann man nicht bluffen – hier liegt alles offen.

„Die Sängerin kann hier die ganze Bandbreite ihres Könnens präsentieren.“

Anführerin. Deshalb ist sie musikalisch, bis auf das Duett der beiden Damen am Anfang, bei weitem nicht so stark vertreten wie ihre Freundin. Erst mit ihrer Ballade zu Beginn des dritten Akts lässt Nicolai sie inmitten des geheimnisvollen Ambientes der Mondnacht aufblühen.

Wie steht Falstaff seinen Kontrahentinnen gegenüber?

Falstaff wird als schwerfälliger, lustiger und mitunter auch sympathischer Charakter gezeichnet. Seine Auftritte im ersten Finale und am Beginn des zweiten Akts sind groß, mächtig und wirkungsvoll.



Steffi Lehmann (Frau Fluth) und Chao Deng (Herr Fluth)



Silke Richter (Frau Reich) und Chor der Staatsoperette

Nicolai lässt uns vermuten, dass die Begegnung mit den „lustigen Weibern“ auch für ihn ein Spiel ist – obgleich er natürlich auf der anderen Seite des Geschehens steht! Als Fraueneroberer scheint er sich seiner Sache sehr sicher zu sein. Ein gewisses Selbstbewusstsein verliert er bis zum Schluss nicht, trotz aller Demütigungen, die er verkraften muss.

Für das junge Liebespaar Anna und Fenton verwendet Nicolai dann eine ganz andere Tonsprache.

Richtig! Mit Anna und Fenton befinden wir uns eindeutig in der romantischen Klangsprache. Auch die Harmonik ist komplexer und vielschichtiger als bei allen anderen Figuren. Dazu kommt, dass die Arien von Anna und Fenton rein stimmtechnisch große Herausforderungen an die Sänger*innen stellen. Wir hören es ganz deutlich – Otto Nicolai nimmt die Sorgen des jungen Paares sehr ernst, versucht, den Problemen auch harmonisch auf den Grund zu gehen, und schafft besonders mit Annas Arie im dritten Akt ein Meisterwerk des deutsch-romantischen Belcanto.

Im dritten Akt eröffnet Nicolai eine entrückte Klangwelt, im Original eine Waldstimmung. Inwiefern knüpft er hier an Traditionen der deutschen Oper an?

Der dritte Akt ist meiner Meinung nach ein Paradebeispiel für die deutsche Romantik. Die Verklärung der Nacht und die Huldigung eines berückenden Augenblicks wie im Mondchor – was will man mehr? Der Einfluss von Webers *Freischütz* ist offensichtlich, Nicolai führt dieses Erbe grandios weiter.

Welche Szene, welche musikalische Nummer fängt Otto Nicolais Qualitäten besonders eindrücklich ein?

Das ist schwer! Ich kann mich für keine Szene explizit entscheiden, da Nicolai seine Stärken gleich von der Ouvertüre an zeigt. Die Szenen sind so vielschichtig und unterschiedlich, musikalisch wie dramaturgisch großartig, man sollte einfach das ganze Werk genießen – immer und immer wieder!

„JA,
WIR KÜHLEN
DEINE
FLAMMEN,
WIR
KURIEREN
DIR DAS
HERZ.“

VON WEGEN BIEDERMEIER!

von GERALD FELBER

Es hat eine Zeit gegeben, wo von klassikbeflissenen Hörern in einer Art Pawlow'schem Reflex auf das Stichwort „Holzschuhtanz“ sofort die Gegenmeldung *Zar und Zimmermann* zurückschallte. Albert Lortzings Oper und ihre deftige Tanzeinlage waren bis in die 70er Jahre hinein ein Dauerbrenner nicht nur in den deutschsprachigen Stadt- und Staatstheatern, sondern auch für Klassik-Sendungen und Wunschkonzerte, die damals noch per Radio über das Land rieselten. Sogar einen echten – also nicht von der Bühne abfotografierten – Defa-Spielfilm gab es, gedreht 1955 mit Schauspieler-Doubles für alle tragenden Rollen.

Tempi passati: Die deutsche Spieloper ist längst zum Exoten auch im eigenen Sprachraum geworden, eher Stoff für sentimentale kopfschüttelnde Erinnerungen älterer Musiktheater-Freunde als für frische, belebende Erfahrungen. Was nichts mit der aktuellen Corona-Vereisung zu tun hat. Ob gutgemeinte, aber in ihrer Wirkung doch eher ernüchternde Aktionen wie Daniel Barenboims Einsatz für Otto Nicolais *Lustige Weiber von Windsor* (2019) etwas an diesem allmählichen, aber inzwischen weit fortgeschrittenen Verdorren eines ganzen Repertoirezweiges zu ändern vermögen? Zu reden ist da von einer Spezies, die landläufig im Sechseck Weber-Lortzing-Nicolai-Flotow-Cornelius-Goetz angesiedelt wird; bei großzügigerer Draufsicht könnte man freilich bis zu den Singspielen Glucks, Haydns und Dittersdorfs zurückgehen und letzte Ausläufer – Pfitzners *Christ-Efflein* oder Humperdincks späte Bühnenwerke – noch im Umfeld des Ersten Weltkriegs entdecken. Ihre gemeinsamen Probleme sind zunächst die Globalisierung des Opernbetriebs, die (im Grunde erfreuliche) Tendenz zu originalsprachlichen Aufführungen und die Erosion der alten Stadttheater-Ensemblestrukturen. In der Summe laufen alle diese Entwicklungen darin zusammen, dass eine bulgarische Sopranistin oder ein koreanischer Bass, die heute in Graz oder Stuttgart, nächsten Monat aber vielleicht schon wieder in Lyon und Stockholm singen, ihr Können an Lortzing & Co. kaum mehr in Anwendung bringen können, sobald sie den deutschen Sprachraum verlassen. Dafür allein lohnt es also kaum, in die Strudel unserer Muttersprache einzutauchen – zumal die oft ausgedehnten Dialogpassagen dafür noch zusätzliche Hürden aufbauen. Auch musikindustriell scheint die Spieloper also schon seit langem ein schwer handelbares Gut; ebenso ist, um noch ein letztes Defizit anzufügen, die Musikwissenschaft von jeher ausgesprochen lieblos mit der ganzen Materie umgegangen –



Andreas Mattersberger (John Falstaff) und Herrenchor

es mag mehr Abhandlungen über die letzten fünf Beethoven-Quartette geben als über das ganze Feld der deutschen Spieloper insgesamt.

Dem ganzen Genre hängt seit langem ein Schmuttelimage an

Insofern hing ihr auch im eigenen Lande schon immer ein gewisses Schmuttelkindimage an, das freilich lange und noch über den Zweiten Weltkrieg hinaus durch Popularität kompensiert wurde. International dagegen hatte es Deutsch als Gesangssprache von jeher schwer, und das öfter beschworene Beispiel von Enrico Carusos Triumphen als Lyonel in Flotows *Martha* an der New Yorker Met trägt schon deshalb nicht, weil der Herzensbrecher-Tenor hier eben im gewohnten Italienisch sang, was übrigens angesichts des elenden Originaltextes nur eine Verbesserung gewesen sein kann. Doch bei Mozart etwa machen die drei Da-Ponte-Opern rund um die Welt mehr her als *Entführung* und *Zauberflöte*, während Webers *Freischütz*, innigstgeliebtes und verstörendes Kulturgut einer deutschen Romantik, außerhalb unserer Sprachgrenzen nach Rang und Häufigkeit ungefähr so dastehen mag wie hierzulande Glinkas *Ruslan und Ludmila* oder Berlioz' *Trojaner*. Am handwerklichen Vermögen der Komponisten können die aktuellen Wahrnehmungsdefizite kaum liegen. Sie waren bestens informiert über alles, was in der damaligen Welt-Musikhauptstadt Paris angesagt war. Flotow hatte dort sogar jahrzehntelang gelebt, Nicolai in Italien. Beide vertonten Libretti in den jeweiligen Landessprachen, Letzterer mit ausgesprochenem Erfolg bis hin an die Mailänder Scala. Und selbst in den heiteren Possenstoffen zeigt sich – nicht durchweg, aber oft – ein Bildungsanspruch, der mehr wollte als bloße unterhaltsame Eingängigkeit. Auf Shakespeare beispielsweise haben nicht erst Goetz und vor ihm Nicolai zurückgegriffen: Das tat auch schon Carl Ditters von Dittersdorf, dessen deutschsprachige *Lustige Weiber von Windsor* bereits 1796 und damit noch drei Jahre vor der schnell populär gewordenen Aneignung des gleichen Stoffes durch Antonio Salieri auf die Bühne kamen. Es muss also wohl auch Hintergründe für das allmähliche langfristige Verkümmern des ganzen Spielplanzweiges geben, die außerhalb der Werke liegen. Im Positiven ist es fraglos so, dass nicht nur die Ensembles und ihre mitgebrachten Sprachen, sondern auch die Spielpläne weitaus vielfältiger geworden sind als beispielsweise in den fünfziger Jahren. Die Renaissance des frühen zwanzigsten Jahrhunderts (Schreker, Krenek, Zemlinsky), die Tatsache, dass neue internationale Opern meist nicht mehr übersetzt, sondern in der Originalsprache „durchgereicht“ (oder gleich in Englisch komponiert) werden, die erfrischende Wiedergewinnung des schier unendlichen musiktheatralischen Feldes vor Gluck und Mozart: Das alles sind ja Gewinne, über die man nicht räsonieren muss, wenn dadurch ein Teil des alten Gemüts- und Herzensrepertoires wegdampft.

Doch ist es wirklich nicht mehr als das – oder potenzieren sich hier nur Vorurteile, die es latent schon immer gab und die durchaus einmal wieder auf ihr Verfallsdatum hin durchgesehen werden könnten? Das könnte die altböse Repertoire Facheinteilung – der Chef macht Wagner, der zweite Kapellmeister Puccini, der Neue erst mal Flotow – ebenso betreffen wie eine

vielleicht nicht von vornherein hoffnungslose Suche nach neuen dramaturgischen Ansätzen. Auffällig ist ja, dass die ehemals goldenen Jahre der deutschen Spieloper eines der wenigen diskussionslos gesamtdeutschen Phänomene waren. Sie füllte Spielpläne und Radioprogramme in Ost wie West gleichermaßen. Wohl gemein war beiden Seiten der Anspruch auf problemverdrängende Unterhaltung und freundliche Sedierung, die für die Schlussstrichmentalität der Wirtschaftswunder-BRD ähnlich wünschenswert war wie für die ökonomisch schwachbrüstigen Realsozialismus Windbeutelereien der DDR. Im Falle der Ost-Fraktion kam noch hinzu, dass das „bürgerlich-humanistische Erbe“ beim Dammbau gegen die ästhetischen wie politischen Anfechtungen der musikalischen Moderne aus Richtung Darmstadt, Donaueschingen oder Warschau helfen sollte: Einer wie Albert Lortzing, der 1848 mit *Regina* sogar eine Art Revolutionsoper komponiert hatte, war da gut integrationsfähig, und man sah ihm wie seinen Komponistenkollegen im Gegenzug allerlei aufgekochte Sentimentalitäten und ständestaatliche Restaurationsschwärmereien nach. Dass die Künstler durchaus auch – Lortzing besonders virtuos-sarkastisch im *Wildschütz* – die ironischen Dissonanzen zwischen Schein und Sein zu gestalten und komponieren wussten, kam dabei beidseits der Mauer ziemlich unter die Räder. Diese Verharmlosung und Vereinseitigung hatte auch Konsequenzen für eine ästhetische Etikettierung, bei der man eher an Franz Lehár und den „Musikantenstadt!“ dachte als etwa an Jacques Offenbach – für den doch der etwas ältere Flotow in Paris sogar eine Art Mentor gewesen war. Als dann die Achtundsechziger-Bewegung mit ihren soziologisch-kulturellen Folgen das Wirtschaftswunderidyll im Westen und bald auch die „sozialistische Menschengemeinschaft“ im Osten obsolet machte, als auf den Opernbühnen mit jener Bewegung, die bald „Regietheater“ genannt wurde, nicht mehr die imaginierte heile Welt, sondern deren Lügen, Brüche und Verstörungen interessierten, verlor die Spieloper scheinbar endgültig den Anschluss an die bewegenden Zeitfragen.

Was für eine Chance für unsere Post-Corona-Spielpläne

Ein Regie-Altmeister wie Harry Kupfer bekannte um die Jahrtausendwende, dass er gern einmal einen *Wildschütz* inszeniert hätte, aber mit seinen traditionsbrüchigen Vorstellungen dafür an keinem der möglichen Häuser grünes Licht bekommen habe. Man mag diese Aussage deprimierend, muss sie aber nicht hoffnungslos finden; denn inzwischen sind wir ja schon wieder zwanzig Jahre weiter, möglicherweise sogar fünf Gramm klüger – und irgendwann werden auch wieder Post-Corona-Spielpläne erstellt werden können. Dann könnten neue Fragen an Stücke gestellt werden, deren Unterhaltungswert ja nach wie vor außer Zweifel steht und deren Modernität manchmal ganz unvermutet an der Hintertür anknüpft. Das Biedermeier, in dem die deutsche Spieloper zu voller Blüte aufwuchs, mag in Teilen eine frustriert-verdrückste Ära gewesen sein – aber vielleicht genau deshalb wohl qualifiziert zum Beobachten zeitloser menschlicher Abgründe; für eine ambitionierte Repertoire-Neusichtung scheint da vieles möglich.

Gerald Felber, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 2021

EIN ZÜNDENDER FUNKE

KURT WEILL über *Die lustigen Weiber von Windsor*

Das Geheimnis des großen Bühnenerfolges ist noch nicht gelüftet. Es scheint, dass außer der musikalischen, textlichen und szenischen noch eine vierte Energie erforderlich ist, die jener Kraft parallel läuft, welche wir bei dem großen Virtuosen als „Fluidum“ bezeichnen. Otto Nicolai – 1810 in Königsberg geboren, Organist in Rom, Hofkapellmeister in Wien, dann in gleicher Eigenschaft in Berlin bis zu seinem Tode (1849) – fand diesen zündenden Funken erst mit seiner letzten Oper. Nachdem er mit vier italienischen Opern vergeblich um den großen Erfolg gekämpft hatte, fand er ihn plötzlich acht Wochen vor seinem Tode mit den *Lustigen Weibern*.

Hier ist das Beispiel einer Oper, die – ganz aus dem Geist und den Ansprüchen einer bestimmten Epoche heraus entstanden – doch zu einem dauernden Bestandteil der deutschen Spielpläne wurde. Allerdings ist Nicolais Musik von einem sprühenden Humor, leicht verständlich, gut klingend; man spürt nicht nur den einfalls- und empfindungsreichen Musiker, sondern auch den erfahrungsreichen Theatermann. Dazu kommt die geschickte Wahl des Textbuches, das nach Shakespeares Lustspiel von Mosenthal für die Opernbühne bearbeitet wurde. Hier finden wir alles, was ein Opernkomponist der 40er Jahre braucht: Komisches, Lyrisches und Hochdramatisches, die Koloratur, den Buffo, den schmachtenden Tenor, die Naive und zwischen allem diesen köstlichen Falstaff, diese komischste Mischung aus Don Juan und Don Quichotte, die dann mehr als 40 Jahre später den greisen Verdi zu seiner Meisterleistung inspirierte.

Alle diese durcheinander gewürfelten Elemente spuken schon in Nicolais Ouvertüre, die in strenger Zweiteiligkeit zunächst die stimmungsvolle Mondnacht des letzten Aktes, dann den lieblich polternden Tanz der Elfen schildert.

Kurt Weill, *Der deutsche Rundfunk*, 1924



Timo Schabel (Fenton) und Christina Maria Fercher (Anna Reich)



Markus Liske (Cajus) und Andreas Sauerzapf (Spärlich)

SYNOPSIS

The Merry Wives of Windsor

Act 1

Frau Fluth and Frau Reich both receive ardent, albeit bold love letters: identically worded, signed by the same sender: John Falstaff. They vow to pay him back for his audaciousness. Their husbands also discuss matters of the heart. Herr Fluth questions his wife's fidelity while Herr Reich is busy selecting a future husband for his daughter Anna. The candidates are his favourite Spärlich, while his wife prefers the Frenchman Cajus. Third in contention is penniless Fenton, who vows to love Anna but is dismissed by Reich. The "merry wives" have started their mission and invite Falstaff to a secret date with Frau Fluth. They also inform her husband – by "anonymous" note – of the meeting to cure his jealousy. As expected, Herr Fluth and his entourage arrive to prove his wife's infidelity. She, however, hid Falstaff in a washing basket and with the help of Frau Reich, manages to get him out of the house.

Act 2

After his unexpected bath, Falstaff soon recuperates when receiving a message from Frau Fluth, apologising for the mix-up and inviting him to an erotic adventure once again. Soon after, Herr Fluth, posing as a "Mister Bach" approaches the unsuspecting Falstaff, who tells the "stranger" about the washing basket and a renewed invitation from Frau Fluth.

Spärlich and Cajus both hope for a romantic evening with Anna, but her feelings belong to Fenton alone. She promises her lover to cross her parents' plan and marry neither of their preferred suitors. Meanwhile, Falstaff has arrived at Frau Fluth's house, ready for their date. Unexpectedly, Herr Fluth arrives, convinced he will find Falstaff in his wife's arms. Frau Fluth and Frau Reich, adept to thinking on their feet, swiftly dress Falstaff in a colleague's dress and parade "her" in front of indignant Herr Fluth.

Act 3

The "wives" take pity on their husbands and explain about their plan to dupe Falstaff. In the grand finale, they let his wildest fantasies come true, only to teach him the lesson of his lifetime. Meanwhile, Anna has taken matters into her own hand, presenting her husband to her parents ...



Timo Schabel (Fenton) und Markus Liske (Cajus)

TEXTNACHWEISE

Zitat Seite 15: Robert Hazard, „Girls just wanna have fun“ | Gerald Felber, „Von wegen Biedermeier!“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 7. Januar 2021, Nr. 5, | Kurt Weill, „Die lustigen Weiber von Windsor“, *Der deutsche Rundfunk*, 30. November 1924, Nr. 48, abgedruckt in Stephen Hinton und Jürgen Scherbera, Hrsg., *Kurt Weill – Musik und musikalisches Theater*: Gesammelte Schriften, Mainz: Schott Verlag, 2000. | „Geistreich und Launenhaft“, die Interviews „California Dream“ und „Belcanto und Ballade“ sowie die Handlung und die Synopsis sind Originalbeiträge von Judith Wiemers.

Aussparungen der Redaktion sind nicht gekennzeichnet.

BILDNACHWEISE

Titel: Solistin Silke Richter, fotografiert von Esra Rotthoff
Probenfotos vom 13. Oktober 2022, fotografiert von Pawel Sosnowski

Die Staatsoperette dankt ihrem Sponsor für die Unterstützung.



IMPRESSUM

HERAUSGEGEBEN VON DER STAATSOPERETTE DRESDEN

SPIELZEIT 2022/23

INTENDANTIN KATHRIN KONDAUROW

REDAKTION DR. JUDITH WIEMERS

ARTWORK | KONZEPT & FOTOGRAFIE ESRA ROTTHOFF

SATZ STAATSOPERETTE DRESDEN

DRUCK UNION DRUCKEREI DRESDEN GMBH



