Studien zum geistlichen Werk Otto Nicolais

vorgelegt von
Dipl.-Phys.
Klaus Rettinghaus
geb. in Mülheim an der Ruhr

von der Fakultät I – Geisteswissenschaften
der Technischen Universität Berlin
zur Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie
– Dr. phil.–

genehmigte Dissertation

Promotionsausschuss:

Vorsitzender: Prof. Dr. Stefan Weinzierl
Gutachter: Prof. Dr. Christian Martin Schmidt
Gutachter: Prof. Dr. Wolfgang Dinglinger

Tag der wissenschaftlichen Aussprache: 25. Mai 2012

Berlin 2014
D 83

Für mein Mön.

Abstract

The compositional oeuvre of Otto Nicolai (1810–1849) is doubtless overshadowed by his last opera, *The Merry Wives of Windsor*. Yet his original training had been in the field of church music and he composed a wide range of sacred music. Despite the central place these compositions occupy in his output, until now they have only sporadically received musicological attention. The present work aims to close this gap and, for the first time, to survey and describe the entire body of sacred works finished by the composer before his untimely death. While the focus will be on the genesis and reception of individual compositions, analytical aspects will also be investigated. In order to place Nicolai's work in a firm historical context, his musical influences and his own stylistic traits will be explored as well. On the basis of recently discovered sources, some biographical details will also be examined, in part to correct previous, incorrect assumptions about his biography. Nicolai's letters are a vital source of information about his life and work; therefore an updated catalog of his letters is appended to this study. In addition, more than twenty letters are reproduced here, including previously unknown letters to two Prussian Kings, Friedrich Wilhelm III and Friedrich Wilhelm IV.

Zusammenfassung

Das kompositorische Schaffen Otto Nicolais (1810–1849) steht zweifelsfrei im Schatten seiner letzten Oper *Die lustigen Weiber von Windsor*. Dabei wurde er ursprünglich zum Kirchenmusiker ausgebildet und schuf ein breites Spektrum geistlicher Musik. Trotz der zentralen Bedeutung innerhalb seines Oeuvres rückten diese Kompositionen bislang nur vereinzelt ins Blickfeld der Wissenschaft. Mit der vorliegenden Arbeit wird diese Forschungslücke geschlossen und erstmals das gesamte geistliche Werk des früh verstorbenen Komponisten untersucht. Der Schwerpunkt liegt dabei auf Genese und Rezeption der einzelnen Kompositionen, aber auch analytische Aspekte werden thematisiert. Es werden musikalische Vorbilder benannt und stilistische Eigenheiten herausgearbeitet, die in ihrer Gesamtschau helfen, das Werk Nicolais besser zu verorten. Dank neuer Quellenfunde können zugleich biographische Einzelheiten präsentiert werden, die zum Teil bisher fehlerhafte Annahmen richtigstellen. Eine wesentliche Informationsquelle zu Leben und Werk Nicolais stellen seine Briefe dar; der Arbeit ist daher ein aktualisiertes Briefverzeichnis beigegeben. Zudem sind mehr denn zwanzig Briefe Otto Nicolais wiedergegeben, darunter bislang unbekannte Briefe an die preußischen Könige Friedrich Wilhelm III. und Friedrich Wilhelm IV.

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung **1**

1.1 Im Spiegel der Forschung 1

1.2 Quellen und Überlieferung 4

2 Frühe Jahre in Berlin **9**

2.1 Frühe Bindung an den preußischen Hof 9

2.2 Die Sing-Akademie zu Berlin 10

2.3 Gloria und Agnus Dei 12

2.4 Ein Abendlied 13

2.5 Te Deum 14

2.5.1 Formale Anlage des Te Deum 16

2.5.2 Kritik am Te Deum 24

2.6 Die Entdeckung der Symmetrie 25

2.6.1 Zu Nicolais formalem Denken 25

2.6.2 Zur Symmetrie in der Musik 28

2.7 Reise nach Posen 30

2.8 Musik zu lebenden Gemälden 33

2.9 Weitere geistliche Gesänge 36

2.10 Die Weihnachtsouvertüre 37

3 Als Organist in Rom **47**

3.1 Nicolai und Bunsen 47

3.2 Unterricht bei Baini 49

3.3 Neue Choräle 52

3.4 Benedicta et venerabilis 54

3.5 Psalmus 54 58

3.6 Choräle und Antifonen 68
3.7 Lobpreis der ewigen Stadt 69
3.8 Joseph und seine Brüder 71
3.9 Abschied aus Rom 74
3.10 Die kirchliche Festouvertüre 77
3.10.1 Quellenübersicht der Festouvertüre 82

4 Säkulare Zeiten **85**
4.1 Ein venezianisches Kyrie 85
4.2 Wiener Gesellschaft 86
4.3 Geistliche Musik als Satire 87

5 Zwischen Wien und Berlin **91**
5.1 Erste Begegnung mit dem Königlichen Domchor in Berlin 91
5.2 Psalmodie zum 118. Psalm 93
5.3 Nicolais erstes Hofkonzert 96
5.4 Feierlichkeiten in Königsberg 97
5.5 Das Pater noster op. 33 99
5.6 Nicolais Selbstbild als Kirchenmusiker 108
5.7 Lange Verhandlungen mit Berlin 112
5.8 Die Messe 115
5.8.1 Kyrie 122
5.8.2 Gloria 123
5.8.3 Credo 124
5.8.4 Sanctus – Benedictus 131
5.8.5 Agnus Dei 133
5.9 Urlaub in Ungarn 134
5.10 Assumpta est Maria 135
5.11 Leidenszeiten 140
5.12 Der 13. Psalm 140
5.13 Abschied aus Wien 145

6 Als Domkapellmeister in Berlin **147**
6.1 Berliner Verhältnisse 147
6.2 Die Friedenskirche in Potsdam 152

6.3 Ein neues Lied . . . 152
6.4 Die deutsche Liturgie . . . 161
6.5 Eine zweite Liturgie . . . 170
6.6 Nicolais endgültige Anstellung in Berlin . . . 173
6.7 Die Weihe der Friedenskirche in Sanssouci . . . 175
6.8 Der 100. Psalm . . . 177
6.9 Ein doppelter Psalm . . . 180
6.9.1 Die erste Komposition . . . 181
6.9.2 Die zweite Komposition . . . 183
6.10 Ein einzelner Spruch . . . 189
6.11 Neue Weihnachtsmusiken . . . 193

7 Das liturgische Spätwerk 195
7.1 Zion höret es . . . 195
7.2 Nicolais Schwanengesang . . . 198
7.3 Rasch tritt der Tod den Menschen an . . . 203

8 Nachwirkung und Rezeption 205

A Verzeichnis der verwendeten Abkürzungen 219
A.1 Verwendete Zeitschriften und deren Abkürzungen . . . 219
A.2 Verwendete Auktionskataloge und deren Abkürzungen . . . 220
A.3 Verzeichnis der verwendeten RISM-Sigel . . . 220

B Briefe 223
B.1 Ausgewählte Briefe Otto Nicolais . . . 223
B.2 Verzeichnis der Briefe Otto Nicolais . . . 251

C Nachlassverzeichnis der Werke Otto Nicolais 283

D Chronologisches Verzeichnis der geistlichen Werke Otto Nicolais 289
D.1 Geistliche Werke . . . 291
D.2 Sammlungen und weltliche Werke . . . 310

Abbildungsverzeichnis

2.1 Harmonischer Gang im *Te Deum* 19
2.2 Themenkopf des ersten Satzes im *Te Deum* 20
2.3 Motivische Verknüpfung im *Te Deum* 23
2.4 Streichersatzes der *Aria* im *Te Deum* 25
2.5 Sierpinski-Dreieck 29
2.6 *Das trauernde Königspaar* von Lessing 32
2.7 *Die trauernden Juden* von Bendemann 34
2.8 Themenübersicht zur *Weihnachtsouvertüre* 42
2.9 Erster Choraleinsatz der *Weihnachtsouvertüre* 44

3.1 Anfangstakte des *Graduale de Beata Vergine* 56
3.2 Themenübersicht zum *Psalmus 54* 65
3.3 Talea des *Hymnus in urbis laudem* 70
3.4 „Italienische Studien“ Nicolais 76
3.5 Themenübersicht zur *Kirchlichen Festouvertüre* op. 31 81

4.1 Die Angst der Zensoren 89
4.2 Die Schlusstakte der *Autoren-Litaney* 90

5.1 Stimmen der *Psalmodie* 94
5.2 Psalmodien der Sixtinische Kapelle 95
5.3 Werkgenese des *Pater noster* 103
5.4 Vorhaltsketten im *Pater noster* und im *Agnus Dei* 104
5.5 Anfangstakte des *Pater noster* 106
5.6 Titelseite zu Nicolais *Messe Nr. 1 in D-Dur* 114
5.7 Änderung der *Messe Nr. 1 in D-Dur* 120
5.8 Begleitschema des *Kyrie* 123
5.9 „Ewigkeitsfuge“ im *Credo* 125

5.10 Das Credo-Thema 126
5.11 Eröffnungsfanfare des *Credo* 126
5.12 Kreuzigungsbericht im *Credo* 128
5.13 Herniederkunft 128
5.14 Himmelfahrt 129
5.15 Terzfortschreitungen 131
5.16 Bendedictus-Thema der *Messe Nr. 1 D-Dur* 132
5.17 Zweiter Vers im *Offertorium* op. 38 137
5.18 Gregorianische Antiphon 138
5.19 *Der dritte Psalm David's* und *Der 13. Psalm* 143
5.20 Psalm 13 im Catalog des Domchors 144

6.1 Die Anfangstake des *98. Psalms* 154
6.2 Psalmformel, wie sie Nicolai im *98. Psalm* verwendet 158
6.3 Themenübersicht zum *98. Psalm* 159
6.4 Die wiederkehrende Melodie des fünften Verses im *98. Psalm* . . 161
6.5 Liturgien von Nicolai im Catalog des Domchors 164
6.6 Bendedictus-Thema der *Liturgie Nr. 1* 166
6.7 Liturgien von Mendelssohn und Nicolai 169
6.8 Bendedictus-Thema der *Liturgie Nr. 2* 172
6.9 Eine Seite aus Nicolais Tagebuch, geschrieben im Juli 1848 . . . 174
6.10 Harmonik im *100. Psalm* 178
6.11 Das Sela-Zwischenspiel im *84. Psalm* 182
6.12 Fassungen des *84. Psalms* 183
6.13 Vers 8 im *84. Psalm* 185
6.14 Anfangstakte vom *Spruch* 190

7.1 Aria im *97. Psalm* 196

8.1 Erstausgabe aus Nicolais *31. Psalm* 208
8.2 Amerikanischer Chorauszug der *Kirchlichen Festouvertüre* . . . 214

Tabellenverzeichnis

2.1 Disposition des *Te Deum* 18
2.2 Besetzung der *Weihnachtsouvertüre* 39
2.3 Themenfolge der *Weihnachtsouvertüre* 45

3.1 Konkordanz der Choräle 54
3.2 Struktureller Aufbau von *Psalmus 54* 66

5.1 Formübersicht zum *Pater noster* 107
5.2 Symbolum Nicaenum-Constantinopolitanum 130
5.3 Schlüssel im *Offertorium* op. 38 135

6.1 Liturgien für den Königlichen Domchor 151
6.2 Struktureller Aufbau vom *98. Psalm* 157
6.3 Versverteilung im *98. Psalm* 160
6.4 Übereinstimmende Momente in der *Liturgie Nr. 1* 165
6.5 Übersicht der liturgischen Gesänge 167
6.6 Anschlussharmonien im *84. Psalm* 186
6.7 Ebenenstruktur vom *Spruch* 192

7.1 Struktureller Aufbau von *Psalm 97* 198

8.1 Die „klassische“ Besetzung von Nicolais geistlichen Werken . . . 217

Kapitel 1

Einleitung

1.1 Im Spiegel der Forschung

Dass Otto Nicolai in seinem Schaffen als Komponist auch heute noch immer wieder auf seine letzte Oper *Die lustigen Weiber von Windsor* reduziert wird, ist bedauerlich, spiegelt aber eine Entwicklung wieder, die bereits kurz nach dem frühen Tod des Komponisten eingesetzt hat. Da Nicolai nur kurz nach der Uraufführung seiner „komisch-phantastischen“ Oper starb, wurde diese als sein letztes Werk rezipiert und mit zunehmender Popularität dieses Bühnenstückes mussten alle anderen Kompositionen zwangsläufig im Schatten des mutmaßlichen Schwanengesangs verblassen.

Dabei hat Nicolai ein recht umfangreiches, wenn auch nicht unüberschaubares Oeuvre hinterlassen. Neben seinen Opern schuf er an die 100 Lieder und Duette, ein Streichquartett sowie zahlreiche Klavier-, Orchester- und Chorwerke. Und schon zu Lebzeiten des Komponisten wurde in den einschlägigen Zeitschriften wiederholt auf „dessen recht eigentliche Befähigung für die Kirchenmusik“[1] verwiesen.

Zeitweilig stand Nicolai als Kirchenmusiker in preußischen Diensten – obschon seine Zeit als kaiserlich-königlicher Hofopernkapellmeister in Wien ungleich umfangreicher und allein durch die Gründung der Wiener Philharmoniker nachhaltiger war. In Berlin dagegen hat er seines frühen Todes wegen nur wenige Spuren hinterlassen können.

[1] *NBMz* 2 (1848), S. 383.

Auch Nicolai selbst sah seine Überlegenheit gegenüber anderen Komponisten auf dem Gebiet der geistlichen Musik, insbesondere „in jenem alten, reinen Style a capella [...], welcher [...] der einzige, dem kirchlichen Rithus wirklich convenirende ist.“[2] Seine gesamte professionelle Ausbildung beschränkte sich schließlich auf den Bereich geistlicher Musik – als Opernkomponist war Nicolai Autodidakt. So nimmt sein geistliches Werk innerhalb seines Schaffens einen nicht unbedeutenden Raum ein.

Um so erstaunlicher mutet es an, dass ebendieser Teil seines Schaffens bislang noch nicht umfassend gewürdigt wurde. Die Erkenntnisse Georg Richard Kruses, „dem hochverdienten Nicolai-Biographen“[3], sind auf diesem Gebiet wenig ergiebig, beschränken sich oftmals auf Jahr und Ort der Komposition. Einzig Ulrich Konrad hat im Rahmen seiner Studien[4] ein paar geistliche Kompositionen Nicolais näher betrachtet.

Die vorliegende Arbeit war ursprünglich nicht als „große Konrad-Kritik“[5] geplant, doch hat sie sich punktuell dahin entwickelt. Sind Konrads Ausführungen zu Nicolais Biographie überwiegend einwandfrei, in Hinblick auf die Sichtung der Wiener Quellen sogar ausdrücklich zu loben, müssen seine Werkbetrachtungen jedoch kritisch hinterfragt werden, da Aspekte der Genese einzelner Werke zum Teil fehlerhaft sind und auch die Analysen einen qualitativen Mindeststandard missen lassen.[6] Die hier vorgelegten Studien kommen gegenüber Konrad insbesondere bei den Untersuchungen zur formalen Anlage einzelner Werke zu grundsätzlich anderen Ergebnissen.

Eine erneuerte vollständige und detaillierte Biographie Otto Nicolais kann im Rahmen dieser Arbeit nicht erbracht werden. Da die zu besprechenden Werke jedoch immer in ganz bestimmten Lebensumständen des Komponisten

---

[2]Unveröffentlichter Brief Otto Nicolais an Friedirch Wilhelm IV. vom 25. Juli 1846, Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (D-Bga) I. HA Rep. 89 Geheimes Zivilkabinett, jüngere Periode, Nr. 20955 fol. 69f. Siehe Anhang B.1, S. 248.

[3]Wilhelm Altmann in seiner Ausgabe der Nicolaischen *Briefe an seinen Vater*, Regenburg 1924, S. 5.

[4] Ulrich Konrad, *Otto Nicolai : Studien zu Leben und Werk*, Baden-Baden 1986.

[5]Ralf Wehner benutzte diesen Ausdruck am 11. März 2011 in einem Gespräch in Bezug auf Ulrich Konrads Standardwerk *Otto Nicolai : Studien zu Leben und Werk.*

[6]Wiederholt werden von Konrad Werke inkorrekt datiert, Takte falsch gezählt und Tonarten nicht richtig benannt.

entstanden und aufgeführt wurden, ist ein Einblick in seine Vita für ein tieferes Verständnis seiner Musik unumgänglich; daher wurden hier die Werkbetrachtungen in eine biographische Skizze eingebettet.

Auf Grund der komplexen Entstehungsgeschichte einiger Werke, die sich teilweise über Jahre hinzieht, finden sich die Besprechungen im Text allerdings nicht immer am Punkt ihrer ursprünglichen Ausarbeitung. Vielmehr wurde die Analyse des Werkes dort eingegliedert, wo es eine besondere, mitunter die größte biographische Relevanz für den Komponisten erreicht. Gleichwohl für dieses Vorgehen letztendlich keine objektiven Kriterien existieren, besteht die Hoffnung, dass sich so ein umfassenderes, größeres Bild von Schöpfer und Werk zusammenfügt.

In einigen Fällen konnten zudem neue Erkenntisse bezüglich Nicolais Biographie gewonnen werden, die die bisherigen biographischen Abhandlungen korrigieren oder ergänzen und hier nicht vorenthalten werden sollten.

Die Analysen der einzelnen Kompositionen fallen je nach Quellenlage unterschiedlich umfangreich aus; grundsätzlich bestehen sie aus einem historischen und einem musikalischen Teil. Dabei ist keine musikalische Analyse erschöpfend ausgearbeitet, da auch dies jeden Rahmen sprengen dürfte. Der Fokus der Untersuchungen wurde nur auf bestimmte, zumeist strukturelle Aspekte gerichtet.

Otto Nicolai steht als Komponist des 19. Jahrhunderts deutlich im Schatten seines um ein Jahr älteren Kollegen Felix Mendelssohn Bartholdy, obwohl sein Name noch zu den bekannteren dieser Epoche gezählt werden darf. Dabei sind der biographischen Überschneidungen von Felix Mendelssohn Bartholdy und Otto Nicolai viele: beide Komponisten waren eng mit der Sing-Akademie zu Berlin und mit deren Leiter Carl Friedrich Zelter verbunden, der sie protegierte und in der Tonkunst unterwies; beide galten ihrer Zeit als hervorragende Dirigenten und beide sind vom preußischen König Friedrich Wilhelm IV. zu Kapellmeistern ernannt und mit Kompositionsaufträgen für den Königlichen Domchor in Berlin betraut worden. Daher gibt es auch im kompositorischen Schaffen von Mendelssohn und Nicolai Übereinstimmungen.

Interessanterweise sind genau jene Werke, die beide für den liturgischen Gebrauch beim Königlichen Domchor komponierten, nie zu ihren Lebzeiten im Druck veröffentlicht worden, obwohl gerade diese heute zu den herausragenden

Stücken der geistlichen A-cappella-Literatur des 19. Jahrhunderts zählen und dem heutigen Standardrepertoire zuzurechnen sind.

Otto Nicolai war offen für viele Einflüsse. Er ließ sich von den Werken so unterschiedlicher Komponisten wie Palestrina, Händel, Haydn und Mozart inspirieren, aber auch von denen Rossinis, Chopins und Mendelssohns; griff zeitgenössische Strömungen wie auch historische Techniken auf.

Dennoch war er stets bestrebt nicht bloße Stilkopien zu schaffen, versuchte empfangene Ideen kreativ weiter zu entwickeln, beschritt behutsam neue Wege und suchte sein eigenes Idiom. Gleichwohl er handwerklich überdurchschnittlich begabt und geschickt war, musste er sich selbst eingestehen, dass er wohl nicht zu den inspiriertesten Künstlern zählte.[7]

Die Frage, ob für einzelne Kompositionen Nicolais Vorbilder existieren, rückte also ebenfalls ins Blickfeld dieser Arbeit.

1.2 Quellen und Überlieferung

Wichtige Quellen zu Nicolais Leben und Werk stellen seine Tagebücher und seine Briefe dar. Die überlieferten Tagebücher wurden 1937 von Wilhelm Altmann herausgegeben.[8] Da Nicolai allerdings teilweise über Zeiträume von weit über einem Jahr retrospektiv berichtet, sind die dort gemachten Datumsangaben mitunter fehlerhaft. Von seiner ehemals umfangreichen Korrespondenz sind nunmehr über 400 seiner eigenen Briefe bekannt, ein Großteil erhalten und öffentlich zugänglich;[9] die vielen Schreiben die hingegen an ihn gerichtet waren sind leider nahezu vollständig vernichtet.[10]

---

[7] Nicolai äußerte sich diesbezüglich mehrfach in seiner Korrespondenz, beispielsweise schrieb er am 23. Oktober 1846 an seinen Vater: „wenn ich mehr Erfindung, mehr Genie hätte, so wollte ich mich dreist in die allererste Reihe stellen“, zitiert nach Otto Nicolai, *Briefe an seinen Vater*, hrsg. von Wilhelm Altmann, Regensburg 1924, S. 355.

[8] Otto Nicolai, *Otto Nicolais Tagebücher*, hrsg. von Wilhelm Altmann, Regensburg 1937. Zur Überlieferungs- und Editionsgeschichte vgl. Ulrich Konrad, *Otto Nicolai – Studien zu Leben und Werk*, Baden-Baden 1986, S. 34-37.

[9] Siehe Briefverzeichnis im Anhang B.2.

[10] Otto Nicolais Vater hat von den Briefen, die sein Sohn bis zu seinem Tod verwahrt hatte, „meistens alle verbrannt“, vgl. Ulrich Konrad, *Otto Nicolai – Studien zu Leben und Werk*, Baden-Baden 1986, S. 33.

Etliche Briefe wurden in verstreuten Beiträgen publiziert. Die bislang einzige größere Sammlung stellt die Ausgabe von 83 Briefen an seinen Vater dar, die Wilhelm Altmann 1924 vorlegte.[11]

Durch intensive Recherche konnten etliche bislang unbekannte Briefe aufgefunden und ausgewertet werden, darunter Schreiben an Carl Friedrich Rungenhagen und den preußischen König Friedrich Wilhelm IV.

In den preußischen Behörden wurde der Schriftverkehr sorgfältig abgeheftet, für einzelne Vorgänge teilweise separate Akten angelegt. So finden sich darunter auch einzelne Bände, die sich im Titel speziell auf einzelne Personen der Zeitgeschichte beziehen. Im Königlich Preußischen Hausministerium[12] wurde im Januar 1849 eine Akte unter dem Titel „Der Komponist Otto Nicolai wegen seiner Tätigkeit für die Hofmusik“ angelegt. Obwohl diese Akte die Weltkriege überstanden zu haben scheint, blieb sie bislang unauffindbar.[13]

Nicolais Korrespondenzbuch, das er 1834 in Rom begonnen[14] und in welchem er seinen Schriftverkehr vollständig dokumentiert hatte, wurde in den 1850er Jahren mit mehreren weiteren Manuskripten aus dem Nachlass seines Vaters von Hermann Mendel erworben.[15] Ein Großteil dieser Sammlung ging später in die Bestände der Königlich Preußischen Bibliothek, der heutigen Staatsbibliothek zu Berlin, über – von dem Korrespondenzbuch fehlt jedoch jede Spur.

---

[11] Otto Nicolai, *Briefe an seinen Vater*, hrsg. von Wilhelm Altmann, Regensburg 1924.

[12] Das Hausministerium war nach 1848 eine (mit dem Oberstkämmereramt verbundene) Hofbehörde des preußischen Königshauses. Vgl. z. B. Jürgen Kocka/Wolfgang Neugebauer [Hrsg.], *Die Protokolle des Preußischen Staatsministeriums*, Bd. 6/II, Hildesheim 2004, S. 762.

[13] Nachweis über das Findbuch zu den Beständen des Hausministeriums (I. HA Rep. 100), Geheimes Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz (D-Bga). Diese Akte beinhaltet sehr wahrscheinlich Nicolais Anfrage nach einer nachträglichen Vergütung für die in den Jahren 1847 und 1848 von ihm geleiteten Hofkonzerte. Vgl. Nicolai, *Tagebücher*, S. 269 [Juli 1848] und das Dankschreiben Nicolais an Friedrich Wilhelm IV. vom 29. März 1849. D-Bga I. HA Rep. 89 Nr. 21128 fol. 170. Siehe Anhang B.1, S. 250.

[14] Nicolai, *Briefe*, S. 121.

[15] Hermann Mendel, *Otto Nicolai. Eine Biographie*, Berlin 1866, S. 5.

Eine weitere wesentliche Quelle stellt Nicolais eigenhändiges Werkverzeichnis dar, das er bis zu seinem Tod pflegte.[16] Angelegt hat er es vermutlich erst um 1840, da frühere Kompositionen nur teilweise chronologisch sortiert sind. Verschiedene Hinweise legen aber nahe, dass Nicolai schon vorher ein Verzeichnis geführt hatte.[17] Einige Kompositionen werden nicht explizit genannt, sondern in einem Eintrag mit anderen zusammengefasst; wenige vereinzelte Werke fehlen aber auch vollständig. Äußerst erstaunlich ist, dass Nicolais Werkkatalog trotz seiner offensichtlichen Relevanz in der jüngeren Forschung nahezu unbeachtet blieb.

Ulrich Konrad schreibt noch in seinem 2004 veröffentlichten MGG-Artikel „Nicolais kompositorisches Oeuvre umfaßt gegen 235 Werke".[18] Eine krude Schätzung, die eher zufällig mit Nicolais eigenem Werkkatalog korrespondiert, der in Summa 236 Einträge zählt. Berücksichtigt man hier die über 20 Streichungen und zählt alle unvollendeten Werke sowie die Bearbeitungen fremder und eigener Werke (die Nicolai gesondert verzeichnete) nicht mit, so kommt man in Realitas insgesamt nur auf knapp 200 Werke. Berücksichtigt man hingegen die gestrichenen Nummern und entfaltet auch diejenigen, die Nicolai nur als Sammlung nennt, sind etwa 100 mehr zu zählen. Hinzu kämen einige nicht verzeichnete Werke.

Der zweite Weltkrieg riss eine empfindlich tiefe Lücke in Nicolais musikalisches Vermächtnis. Sein kompositorischer Nachlass im Archiv des Berliner Musikverlags Bote & Bock verbrannte, wichtige handschriftliche Notenbestände in Berlin, Posen und Königsberg gingen verloren oder sind bislang verschollen. Wertvolle Bestände der preußischen Staatsbibliothek wurden an unterschiedlichen Standorten ausgelagert und nach Ende der Kriegshandlungen partiell in Bibliotheken und Archive der Sowjetunion verbracht. Trotz der großartigen Erfolge bei der Suche nach verschollenen Beständen innerhalb der vergangenen 20 Jahre,[19] bleiben wichtige handschriftliche Quellen weiterhin unauffindbar.

---

[16] Otto Nicolai, *Katalog meiner Compositionen*. D-B Mus.ms.autogr.theor. Nicolai, Otto 2.

[17] Vgl. Ulrich Konrad. *Nicolai*, S. 21f. u. S. 368.

[18] Ulrich Konrad, Art. „Nicolai, Otto", in: *MGG*2 12, Kassel 2004, Sp. 1055.

[19] Insbesondere ist hier das 1999 wiederentdeckte und 2001 restituierte Archiv der Sing-Akademie zu Berlin zu nennen.

In den Beständen des Geheimen Staatsarchivs Preußischer Kulturbesitz sind bedauerlicherweise ausgerechnet die Akten des Königlich Preußischen Ministeriums der Geistlichen, Unterrichts- und Medizinalangelegenheiten nur sehr lückenhaft überliefert.

Nicolais gedruckte Werke sind heute auch nur noch zum Teil greifbar. Besonders seine frühen Veröffentlichungen waren nur in kleineren Auflagen erhältlich und schon zu Nicolais Lebzeiten vergriffen.

In Auktionskatalogen tauchen immer wieder vereinzelt eigenhändige Briefe und Musikautographe Nicolais auf, doch dürften die Quellen, die in Privatbesitz verwahrt werden, von geringerem Umfang sein.

Im Rahmen dieser Arbeit wurden wesentliche handschriftliche Quellen in der *Sammlung Staats- und Domchor*[20] und im *Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz* wiederentdeckt, die zum Teil bislang völlig unbekannt waren und erstmals einen tieferen Einblick in Nicolais geistliche Chormusik – einem so wichtigen und reichhaltig bedientem Gebiet innerhalb seines Schaffens – ermöglichen. Hinzuweisen ist dabei auf die Existenz von autographen Materialien innerhalb der Domchor-Bestände, die der Nicolai-Biograph Georg Richard Kruse, der die Sammlung eingesehen hatte, nicht erwähnt. Es wurden zudem zahlreiche Druckwerke erfolgreich nach Hinweisen und zusätzlichen Informationen durchforstet, die bislang nicht in den Blick der Nicolai-Forschung gerückt sind. Dadurch konnten einige weitere unbekannte Details ans Tageslicht befördert werden.

Die wenigen originär geistlichen Klavierlieder, die Nicolai schrieb, müssen bei den folgenden Betrachtungen jedoch außen vor bleiben, da sich hier die Quellenlage noch schwieriger darstellt.[21]

---

[20] Erhaltene Restbestände der alten Chorbibliothek des ehemals Königlichen Hof- und Domchors (D-Bsd). Dazu ist auch der jüngst aufgefundene erste Band des historischen *Catalogs der Bibliothek* zu zählen (D-Budka Bestand 3, Nr. 41).

[21] Die zwei 1832 komponierten geistlichen Lieder „Gott im Himmel, hör mein Flehen“ und *Der 3. Psalm David's* sind, wie auch das *Salve regina*, von 1846 im angehängten Verzeichnis der geistlichen Werke vermerkt.

Kapitel 2

Frühe Jahre in Berlin

2.1 Frühe Bindung an den preußischen Hof

Otto Nicolai wurde am 9. Juni 1810 in Königsberg geboren und am 21. Juni des Jahres in der Steindammer Kirche St. Nikolai getauft.[1]

Die ersten Jahre seines Lebens wuchs er bei Pflegeeltern auf. 1820 kehrte Nicolais Vater aus Russland zurück, holte seinen Sohn zu sich und erteilte ihm Musikunterricht. Der junge Nicolai sollte – so der Plan des Vaters – als Wunderkind Karriere machen und „mußte dabei die schrecklichste Behandlung von ihm erdulden“[2].

Im Februar 1826, noch keine sechzehn Jahre alt, entfloh dann Otto Nicolai seinem Vater. Er wollte nach Berlin, um dort seine musikalische Ausbildung fortsetzen zu können. Völlig mittellos reiste er von Ort zu Ort und verdiente sich durch sein Klavierspiel etwas Geld.[3]

Nach zwei Jahren der Wanderschaft erreichte Otto Nicolai im September 1828 schließlich Berlin.[4]

---

[1] Taufschein D-DT Mus-a 814.

[2] Brief an Carl Friedrich Zelter vom 17. Oktober 1828. D-B Mus. ep. Nicolai 12. Siehe Anhang B.1, S. 224.

[3] Vgl. die Ausführlichere Beschreibung bei Ulrich Konrad, *Otto Nicolai : Studien zu Leben und Werk*, Baden-Baden 1986, S. 53ff.

[4] Brief an Carl Friedrich Zelter vom 17. Oktober 1828. D-B Mus. ep. O. Nicolai 12. Siehe Anhang B.1, S. 224. In den frühen Biographien heißt es, Nicolai sei bereits im Oktober 1827 in Berlin angekommen. Vgl.: Mendel, *Nicolai*, S. 25 und Kruse, *Nicolai*, S. 17.

In Berlin suchte Nicolai den Kontakt zu Carl Friedrich Zelter und bat diesen, sich für ihn einzusetzen. Zelter forderte den jungen Mann auf eine Lebensskizze anzufertigen, die Nicolai am 17. Oktober 1828 niederschrieb.[5] Ulrich Konrad, der dieses Jugendzeugnis erstmals veröffentlichte, ist der Meinung es enthalte „alle Nachrichten wahrheitsgetreu".[6] Doch verschweigt hier Nicolai nicht nur seinen zwischenzeitlichen Aufenthalt bei August Adler im pommerschen Stargard, der immerhin etwa ein Jahr lang währte; er gibt sein Geburtsdatum – und dies verschweigt Konrad – mit dem 9. Juni 1811 an, macht sich also ein Jahr jünger. So ist davon auszugehen, dass auch die übrigen Schilderungen in dem Schreiben zumindest überzogen dargestellt sind. Doch verfehlte es seine Wirkung nicht: Zelter sorgte für Nicolais unentgeltliche Annahme am Königlichen Institut für Kirchenmusik und erwirkte für ihn ein kleines Stipendium.[7] Nicolais Lehrer dort waren Bernhard Klein (1793–1832), der ihn in der Komposition unterrichtete, Ludwig Berger (1777–1839), der seine pianistischen Fähigkeiten förderte, und Emil Fischer (1791–1841), dessen Stimmbildung er in der Gesangsmusterklasse am Gymnasium zum Grauen Kloster genoss.

2.2 Die Sing-Akademie zu Berlin

Durch seinen Mentor Zelter stand Nicolai schon seit seiner Ankunft der *Sing-Akademie zu Berlin* nahe. Der Eintritt erfolgte aber erst 1830,[8] nachdem seine formale Ausbildung am Königlichen Institut für Kirchenmusik abgeschlossen war.

In ihren Konzerten bringt die Sing-Akademie jener Zeit zumeist deutsche Oratorien des 18. Jahrhunderts zur Aufführung, Werke von Bach, Händel, Haydn und Graun. Vereinzelt werden aber auch zeitgenössische Werke präsen-

[5] Brief an Carl Friedrich Zelter vom 17. Oktober 1828. D-B Mus. ep. O. Nicolai 12. Siehe Anhang B.1, S. 224.

[6] Konrad, *Nicolai*, S. 56.

[7] In den betreffenden Akten des Geheimen Staatsarchivs („Stipendien, Stiftungen und Gesuche um Bewilligung von Stipendien und Freistellen, Bd. 1", D-Bga I. HA Rep. 89 Nr. 21419) fanden sich keine Belege zu diesem Stipendium.

[8] Laut Eintrag in der *Stammrolle der Sing-Akademie zu Berlin* (Privatbesitz, ohne Signatur). Der exakte Zeitpunkt war nicht zu ermitteln. Nicolai hatte die Stammrollennummer 1627.

tiert, z. B. von Louis Spohr und Sigismund von Neukomm, später auch Carl Loewe, Felix Mendelssohn Bartholdy und Robert Schumann. Der Schwerpunkt in den Singstunden liegt aber beim A-cappella-Gesang und den alten italienischen Meistern, allen voran Palestrina.[9]

Bei einigen Konzerten der Sing-Akademie übernahm Nicolai, der als talentvoller Bassist galt, auch Solopartien. Hier sind besonders die Aufführungen der Bachschen Matthäus- und Johannes-Passion zu nennen.[10]

1831 reiste Nicolai für mehrere Wochen nach Leipzig, um dort eine eigene Symphonie[11] aufzuführen. Für die Dauer seiner Abwesenheit trat er vorübergehend aus der Sing-Akademie aus.[12] Dies war durchaus übliche Praxis,[13] doch vielleicht ließ Nicolai es zunächst auch offen, ob er nach Berlin zurückkehren würde.

Einen stimmlichen Beitrag leistete Nicolai aber nicht nur in der Sing-Akademie. Auch sang er bei der *Jüngeren Berliner Liedertafel*[14] und unter der Leitung Julius Schneiders im *Lieder-Verein Berlin 1829*.[15] Anfang 1832 wurde er zudem außerordentliches Mitglied der (älteren) Liedertafel.[16]

---

[9] Hinzu kamen u. a. Werke von Lotti, Gabrieli, Pergolesi, Caldara und Victoria. Vgl. hierzu die Angaben in: Georg Schünemann, *Die Singakademie zu Berlin 1791–1941*, Regensburg 1941, bes. S. 83.

[10] Die Aufführungen fanden am 27. Mai 1831 (Matthäuspassion) und am 21. Februar 1833 (Johannespassion) statt. Siehe: Schünemann, *Singakademie*, S. 61 u. S. 82.

[11] Symphonie in c-Moll (1831), Werkverzeichnis L 1, von Nicolai selbst später als „Nr. 0“ bezeichnet. Wie aus Nicolais Werkkatalog hervorgeht, war diese Symphonie „Zu verwerfen“. Die Partitur ging noch zu seinen Lebzeiten verloren. Nachweis über die Aufführung „während des Sommers im Theater“ in: *AmZ 33* (1831), Sp. 798.

[12] „Abgang 7/31; Wieder-Eintritt 11/31“ lt. *Stammrolle* der Sing-Akademie. Zum Januar 1834 schied Nicolai endgültig aus der Sing-Akademie aus.

[13] *Grundverfassung der Sing-Akademie zu Berlin*, Berlin 1833, insbes. §§ 4 und 8.

[14] Die *Jüngere Berliner Liedertafel* war am 24. April 1819 auf Initiative der Lehrer Otto Nicolais, Ludwig Berger und Bernhard Klein, gegründet worden. Eine Mitgliedschaft musste dem jungen Komponisten daher sehr naheliegend erscheinen. Weitere Details hierzu konnten nicht ermittelt werden.

[15] Nicolai war nur vom 5. Februar 1830 bis zum 15. Oktober desselben Jahres (an dem er schriftlich seinen Austritt erklärte) Mitglied des Liedervereins. Siehe: Andreas Nikolaus Harzen-Müller, Musikalisches und Musiker aus dem „Lieder-Verein Berlin 1829“, Berlin 1899, S. 110f.

[16] Kruse, *Nicolai*, S. 24. Vgl.: Konrad, *Nicolai*, S. 61.

Nicolais Mitgliedschaft in den verschiedenen Chören, allen voran jene in der Sing-Akademie zu Berlin und in deren Liedertafel, ermöglichte ihm den Zugang zu den höheren Gesellschaften Berlins. So machte er in dieser Zeit unter anderem Bekanntschaft mit dem berühmten Theologen Friedrich Schleiermacher, der ebenfalls Mitglied der älteren Liedertafel war und der den jungen Komponisten zum Musiklehrer seiner Tochter erkor.[17]

2.3 Gloria und Agnus Dei

Die ersten geistliche Chorwerke, die Nicolai schrieb, entstanden 1830. Zunächst schrieb er einige vierstimmige Choräle, über die nichts Näheres bekannt ist.[18]

Bald darauf entstanden zwei Sätze einer lateinischen Vokal-Messe, ein *Agnus Dei* und ein *Gloria*.[19] Beide zunächst vierstimmig gesetzt, hat Nicolai das Gloria dann – laut seinem eigenhändigen Werkverzeichnis – „achtstimmig eingerichtet“. Die Partituren gingen mit folgendem Begleitschreiben am 12. Dezember 1830 an die Sing-Akademie:

> Der Unterzeichnete wagt es, der Sing-Akademie beikommend 2 einzelne kleine Chöre zu überreichen, und würde sich sehr geehrt fühlen, wenn dieselbe irgend einen Gebrauch machen könnte. Vielleicht eignen sie sich für die Mittwochs-Versammlung.
>
> Otto Nicolai.[20]

Nicolai sah in den beiden Sätzen wohl eine Art Gesangs-Etüde, zugeschnitten auf die Bedürfnisse der Sing-Akademie, genauer: auf deren Vorbereitungsklasse für die Anwärter um Aufnahme, die sich Mittwochs traf.[21] Die Messfragmente zielten nicht auf den praktischen Gebrauch in Kirche oder Konzertsaal.

---

[17] Brief an den Vater vom 22. November 1832. D-B Mus. ep. O. Nicolai 19. Nicolai, *Briefe*, S. 39.

[18] Verschollen und undokumentiert, verzeichnet in Nicolais Werkkatalog unter F 1.

[19] Im Werkkatalog die Nummern F 2 und F 3.

[20] Brief an die Sing-Akademie vom 12. Dezember 1830. Standort unbekannt, zitiert nach: Richard Hennig, „Neue Mitteilungen über Otto Nicolais Berliner Jahre“ in: *Zeitschrift des Vereins für die Geschichte Berlins* 58 (1941), S. 14–18.

[21] Die „Mittwochsakademie“ bestand seit April 1827. Siehe: Schünemann, *Singakademie*, S. 56.

Dennoch war eine Veröffentlichung geplant. Beide Stücke sollten als Nicolais Opus 12 in Halle gedruckt werden,[22] sind dort jedoch nie erschienen.[23]

Vollständige Partituren der zwei Sätze sind nicht auffindbar: Die Manuskripte der Sing-Akademie sind seit dem Zweiten Weltkrieg verschollen, die des Verlegers Hellmuth gingen noch zu Nicolais Lebzeiten verloren.[24] In Detmold und Wien sind autographe Fragmente erhalten.

Ob die beiden Stücke von der Sing-Akademie überhaupt für ihren gedachten Zweck in Gebrauch genommen worden sind, ist nicht überliefert. Wenigstens das *Agnus Dei* ist aber öffentlich aufgeführt worden, nämlich bei der Trauerfeier zu Ehren des Komponisten, die am 22. Mai 1849 in der Sing-Akademie stattfand.[25]

2.4 Ein Abendlied

Noch vor den beiden Stücken für die Sing-Akademie komponierte Nicolai ein Abendlied für Männerchor mit dem Titel *Gute Nacht*. Geschrieben wurde es für den Lieder-Verein Berlin 1829, dem Nicolai vom Februar bis Oktober 1830 angehörte.[26]

In dem von Karl Besseldt (1784–1824)[27] gedichtetem Text, den Nicolai dem von Friedrich de la Motte Fouqué herausgegebenen *Frauentaschenbuch* von 1820 entnommen hatte, verwischen die Grenzen zwischen Liebeslied und geistlichem Lied, was besonders in der letzten der vier Strophen deutlich wird:

---

[22]Der geplante Titel lautete vermutlich *Zwei Chöre ohne Begleitung. Agnus Dei und Gloria.* Unveröffentlichter Brief an Carl August Challier vom 18. Januar 1845. D-B Mus. ep. Otto Nicolai 102. Siehe Anhang B.1, S. 241.

[23]Nicolai hatte dem Musikalienhändler Hellmuth in Halle 1832 eine Reihe von Werken verkauft, von denen aber zunächst nur das *Quartett* op. 9 erschien. Carl August Challier übernahm später den Verlag samt der unveröffentlichten Werke und publizierte noch Nicolais op. 7 und op. 22, wogegen dieser protestierte. Vgl. ebd.

[24]In seinem Werkverzeichnis notierte Nicolai zu beiden Stücken: „nicht herausgekommen, vernichtet." Die entsprechende Mitteilung erhielt er vermutlich von Carl August Challier als Antwort auf sein Schreiben vom 18. Januar 1845.

[25]Bericht von Johann Philipp Schmidt. NBMz 3 (1849), S. 174f.

[26]Andreas Nikolaus Harzen-Müller, *Musikalisches und Musiker aus dem „Lieder-Verein Berlin 1829" zur Feier des 70. Stiftungsfestes*, Berlin 1899.

[27]Der Textdichter war bislang unbekannt.

Gute Nacht!
Gottes Vaterauge wacht,
Mag, Geliebte, dich behüten,
Schirmend mit des Himmels Frieden,
Bis der Morgen froh erwacht,
Gute Nacht.

Auf Grund seines geistlichen Charakters musste dieses Lied hier kurze Erwähnung finden. Die einzige Partitur befand sich im Archiv des Lieder-Vereins und ist heute verschollen.

2.5 Te Deum

Des Komponisten erstes großes Werk auf dem Gebiet der geistlichen Chormusik war das 1832 komponierte *Te Deum*. Diese kantatenartige Komposition für Soli, achtstimmigen Chor und großes Orchester entstand in der Zeit vom 3. Januar bis 30. März.[28]

Anfang März unterrichtete er seinen Vater über den Stand der Arbeit:

> Jetzt bin ich aber beinahe am Ende des Werks, nur noch 1 Quartett, 1 Arie und 1 Chor ist zu machen u ich brenne vor Begierde das Werk fertig zu haben. – [29]

Hier bezog er sich wohl auf die letzten drei der insgesamt 15 Sätze umfassenden Komposition. Das deutet darauf hin, dass Nicolai schon vor der Komposition einen genauen Plan des Werks ausgearbeitet hatte[30] und diesen dann sukzessiv, Satz für Satz abarbeitete. Auch bei anderen Kompositionen ging er auf diese Weise vor, wie Tagebuchaufzeichnungen nahe legen.[31]

---

[28]So notierte es Nicolai auf dem autographen Titelblatt eines verschollenen Partiturmanuskipts. Vgl. Faksimile, abgedruckt in: Oswald Schrenk, *Almanach des Musikverlages Ed. Bote & G. Bock*, Berlin 1939, S. 77.

[29]Brief an den Vater vom 3. März 1832. D-B Mus. ep. O. Nicolai 14. Siehe auch: Nicolai, *Briefe*, S. 22.

[30]Schriftliche Skizzen sind nicht erhalten und auch nicht belegt.

[31]Vgl. die Zusammenfassungen in: Konrad, *Nicolai*, S. 312 u. 317f.

Bereits einen Monat nach Vollendung wurde das Werk am 27. April in der Berliner Sing-Akademie zu einer der sogenannten „Freitagsmusiken“ uraufgeführt.[32] Ein weiteres Mal stand das *Te Deum* im Juli auf dem Programm.[33] Diese Aufführungen fanden allerdings nur vor „einem engeren Kreise von Hörern“[34] statt, und Nicolai bemühte sich frühzeitig um die Genehmigung für eine öffentliche in der Berliner Garnisonkirche.[35] Schon Mitte Juni konnte er seinem Vater mitteilen, dass die königliche Bewilligung erteilt wurde:

> Der König hat die Aufführung [...] in der Garnisonkirche erlaubt, und ich werde es im Herbst aufführen, da der Sommer nicht geeignet dazu ist.[36]

Aber das Konzert fand nicht wie ursprünglich geplant im Herbst statt. In einem Brief an den Leipziger Verleger Raymund Härtel teilt er im Oktober 1832 mit:

> Die Aufführung des Te Deums in Berlin wird sich leider bis zum Frühling hinausschieben, indem es jetzt nach Tisch in der Kirche schon zu kalt und zu finster ist.[37]

Erst im folgenden Jahr, am 29. Mai 1833, wurde das *Te Deum* schließlich der Berliner Öffentlichkeit präsentiert. Die Kozert-Besprechungen in den Zeitungen fielen überwiegend positiv aus.[38]

Genau eine Woche vor der Aufführung richtete sich Otto Nicolai mit der Bitte an König Friedrich Wilhelm III., ihm seine „erste größere Kirchencom-

---

[32] Am 18. Mai 1832 notierte Nicolai: „Heute vor drei Wochen, wurde mein Te Deum in der Freitagsmusik Zelters gesungen“ Siehe Faksimile des Blattes in: Georg Richard Kruse, *Otto Nicolai. Ein Künstlerleben*, Berlin 1911, nach S. 26.

[33] *Iris* 3 (1832), S. 116.

[34] Ebd.

[35] Die (alte) Berliner Garnisonkirche war zwar eine der bevorzugten Konzertstätte in Berlin, jedoch musste für jede Aufführung zuvor eine Erlaubnis vom König eingeholt werden. Die betreffende Anfrage Nicolais blieb bislang unauffindbar.

[36] Brief an den Vater vom 13. Juni 1832, zitiert nach: Nicolai, *Briefe*, S. 29.

[37] Unveröffentlichter Brief an Raymund Härtel vom 19. Oktober 1832. D-B Mus. ep. Otto Nicolai 18.

[38] Vgl. z. B. *AmZ* 35 (1833), S. 445, oder *Iris* 4 (1833), S. 88.

position zu Füßen legen zu dürfen.“[39] Die zugleich erfolgte Einladung zum Konzert schlug der König zwar aus, doch das Werk nahm er an.

Nachdem Nicolai einen positiven Bescheid erhalten hatte, reichte er das Werk zwei Wochen nach dem Konzert, am 13. Juni 1833, an den König ein. Diese Partiturabschrift, die sich nunmehr in der Staatsbibliothek zu Berlin befindet,[40] wurde sehr sauber ausgeführt und in mit Gold verziertes Leder gebunden. Das eingebundene gedruckte Widmungsblatt zeigt die Worte:

REGI OPTIMO MAXIMO
FRIDERICO GUILELMO III
TE DEUM LAUDAMUS
octo vocibus cum choro duplice
comitante tota orchestra
summa cum veneratione, gratoque animo
d.d.d.
Auctor
Otto Nicolai.
Regiomontanus Borussus.
Anno MDCCCXXXII composuit.

2.5.1 Formale Anlage des Te Deum

Das Werk besteht aus fünfzehn Einzelsätzen. Die kompositorische Unterteilung in verschiedene Sätze war bei Tedeum-Vertonungen allgemein üblich; prominente Beispiele dafür sind die entsprechenden Werke Felix Mendelssohn Bartholdys und Georg Friedrich Händels, um von den vielen Komponisten, die ein solches Werk vorgelegt haben, hier nur je einen Zeitgenossen und ein Vorbild Nicolais anzuführen.

Konrad kritisiert die „innere Beziehungslosigkeit“ in Nicolais *Te Deum* und schreibt:

---

[39] Unveröffentlichter Brief an Friedrich Wilhelm III. vom 22. Mai 1833. D-Bga I. HA Rep. 89 Nr. 20955 fol. 103. Siehe Anhang B.1, S. 227.

[40] D-B Mus. ms. 16180.

> Es ist verständlich, daß aus der Reihung konsequent gehandhabter Formmodelle nicht automatisch ein zwingender Zusammenhang entsteht [...][41]

Oberflächlich betrachtet scheint es sich in der Tat nur um eine (plan-)lose Folge von Solo- und Chorsätzen zu handeln.

Ein genauerer Blick in das Werk offenbart allerdings die gut durchdachte großformale Gestaltung. Die Vielfältigkeit der abwechslungsreichen Sätze dient mitnichten der Verschleierung des Unvermögens zur großen Form. Natürlich ist das *Te Deum* als Nicolais erstes großes Werk für Chor und Orchester auch ein „Schaustück". Der Komponist war sicher gewillt hiermit einen Beweis zu erbringen, alle erdenklichen Spielarten zu beherrschen.

Zunächst fällt auf, dass nur die Außensätze (Nr. I und Nr. XV) sowie der Mittelsatz (Nr. VIII) in C-Dur stehen. Alle drei sind Tutti-Sätze und entsprechen dem Präludium-und-Fuge-Schema, wobei – als Element der Steigerung – die erste Fuge rein instrumental ausgeführt wird, die anderen hingegen mit Chor. Die große Schlussfuge ist zudem sogar als Doppelfuge gestaltet. Diese Anordnung unterteilt also das *Te Deum* in zwei gleiche Gruppen (Sätze I–VII und IX–XV), in deren Mitten die Sätze Nr. IV und Nr. XII stehen. In diesen Sätzen wird mit A-Dur bzw. Es-Dur (der Vorzeichnung nach) die größte Entfernung innerhalb des Quintenzirkels von der Ausgangstonart C-Dur erreicht.

Stellt man den Tonartenverlauf der Sätze im *Te Deum* (nach den Positionen im Quintenzirkel) grafisch dar, offenbart sich sehr deutlich der zentralsymmetrische Verlaufsplan des *Te Deum* (siehe Abbildung 2.1), was wiederum die These zur zuvor vermuteten Arbeitsweise Nicolais stützt.

Die Symmetrie der beiden Gruppen schlägt sich sogar in der Verteilung der Soli nieder. Betrachtet man die Sätze, in denen kein Chor erklingt, ergibt sich folgendes Bild. Die erste Gruppe des *Te Deum* bringt ein Terzett (Nr. II), ein Duett (Nr. VI) und eine Solo-Arie (Nr. VII), es erklingen also sechs Einzelstimmen in insgesamt drei Sätzen; in der zweiten Gruppe tritt zu Arie (Nr. XIII) und Quartett (Nr. XIV) noch das kurze Rezitativ (Nr. XI) hinzu, sodass hier – erneut auf drei Sätze verteilt – ebenfalls sechs Stimmen erklingen. Zudem gibt es in beiden Gruppen jeweils einen Satz, der von Chor und Soli gemeinsam gestaltet wird (Nr. III und Nr. IX).

[41] Konrad, *Nicolai*, S. 306.

Satz	**Vorgezeichnete Tonart**	**Besetzung**
1. Coro	C-Dur	Tutti
2. Terzetto	F-Dur	Archi
3. Coro	A-Dur	Ottoni [+ Archi]
4. Coro	A-Dur	Tutti
5. Coro	d-Moll / D-Dur	Zunächst nur Bläser, dann ohne Fl, Cor, Tr, Timp
6. Duetto	G-Dur	Streicher, Ob/Fg, Cor, Tr1
7. Aria	e-Moll [d-Moll]	Archi con Solo
8. Coro	C-Dur	Tutti
9. Sestetto con Coro	f-Moll / F-Dur	Ohne Fl, Ob, Cor, Tr, Timp
10. Coro	F-Dur	Ohne Fl, Cl, CFg, Cor, Tr
11. Recitativo	B-Dur (beginnt D-Dur)	Ottoni
12. Coro	Es-Dur	Senza Archi
13. Aria	c-Moll	Archi senza viole
14. Quartetto	G-Dur	Legni
15. Coro	C-Dur	Tutti

Tabelle 2.1: Tabellarische Darstellung der formalen und tonalen Disposition des *Te Deum*

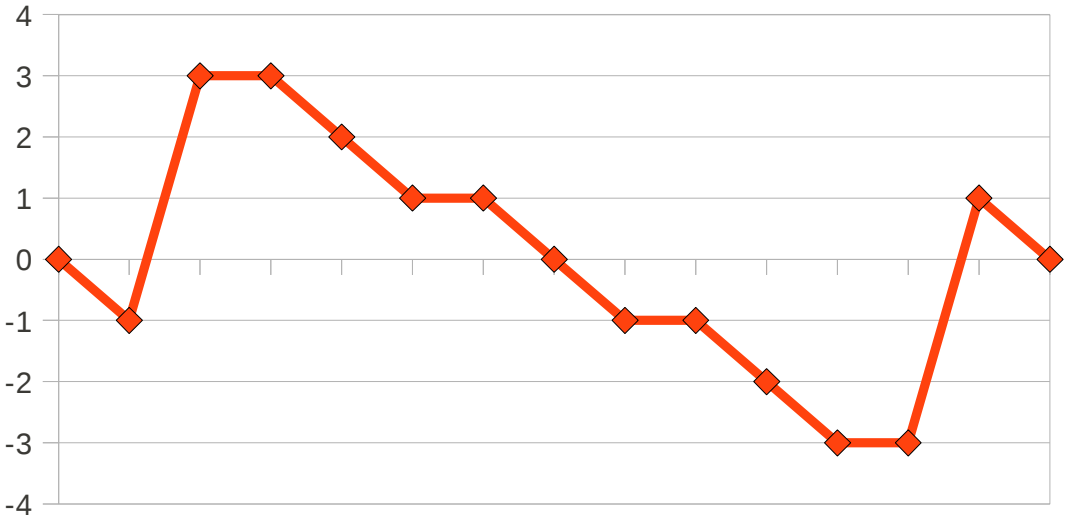


Abbildung 2.1: Harmonischer Gang durch den Quintenzirkel

Selbst die Verteilung der Tongeschlechter ist ausbalanciert. Die meisten Sätze stehen in Dur-Tonarten, doch zwei Sätze, nämlich die beiden Arien (Nr. VII und Nr. XIII), stehen in Moll.[42] Und beide Gruppen beinhalten jeweils einen Satz, der in einer Moll-Tonart beginnt, im Verlauf aber zur gleichnamigen Dur-Tonart wechselt (Nr. V und Nr. IX).[43]

Bei diesem außerordentlich ausgewogenen Aufbau ist nicht überraschend und sicherlich auch kein Zufall, dass das der Kernsatz (Nr. VIII) einen Kernsatz des *Te Deums*, nämlich das zentrale christliche Bekenntnis enthält: Die Auferstehung (und Himmelfahrt) Jesu.

> Tu, devicto mortis aculeo,
> aperuisti credentibus
> regna coelorum.
> Tu ad dexteram Dei sedes,
> in gloria Patris.

[42]Während der Schlussklang der *Aria* Nr. VII die Picardische Terz bringt, schließt die *Aria* Nr. XIII auch mit einer Mollterz.

[43]Dies gilt zumindest der Vorzeichnung nach, denn obwohl für das ganze Quartett Nr. XIV G-Dur vorgezeichnet ist, stehen die ersten elf Takte in g-Moll. Ähnliches beim Chor Nr. VIII, in dessen homophoner Einleitung nicht c, sondern g der Grundton ist.

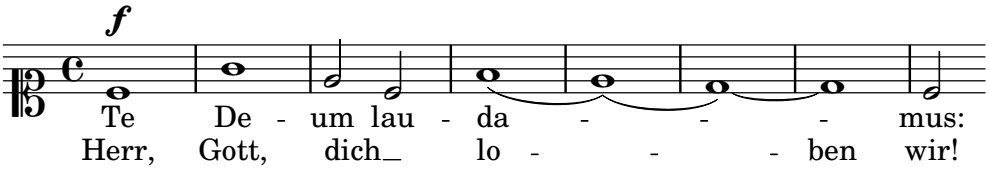


Abbildung 2.2: Themenkopf des ersten Satzes im *Te Deum*

Die Zweiteiligkeit des Gesamtwerks überträgt sich auf die einzelnen Sätze. Sogar die beiden als Arien bezeichneten Sätze sind zweiteilig, obschon die (Da-capo-)Arie traditionell eher eine dreiteilige Form repräsentierte.[44]

In vielen Fällen äußert sich die zweiteilige Gestalt der Sätze durch die simple Wiederholung des jeweiligen Textes. Damit einher geht zumeist auch eine Wiederholung der musikalischen Gestalt. Auffällig ist zudem, dass oft beide Hälften exakt dieselbe Länge aufweisen. Dieses duale Prinzip findet sich teilweise auch in der nächsten Ebene, sodass die Satzteile an sich auch wieder zweigeteilt sind.

Zur Verdeutlichung einige kurze Bemerkungen zu den Einzelsätzen:

— Satz Nr. I umfasst 156 Takte. Die Fuge des ersten Teils klingt in Takt 78 aus, in Takt 79 folgt ein kurzes Zwischenspiel. Beide Teile sind hier also gleich lang. Der Fuge geht ein Vorspiel voraus, dem Zwischenspiel folgt ein reprisenhafter Abschnitt, der den Einsatz des Chores bringt; so sind die beiden Teile in sich noch einmal untergliedert. Auch der Themenkopf besteht aus zwei Viertonmotiven (siehe Abbildung 2.2).

— Das folgende *Terzetto* (Nr. II) zerfällt durch die Wiederholung des Textes in zwei 47 Takte lange Teile.

— Im dritten Satz wird der Text ebenfalls wiederholt; beide Teile sind gleich lang und zeigen denselben Aufbau: zwei Abschnitte von sechs bzw. acht Takten. Der jeweils zweite Abschnitt wird dabei noch einmal durch den Wechsel von Soli und Chor halbiert.

— Obwohl Satz Nr. IV von einer Fuge dominiert wird, erfolgt auch hier in der Mitte eine klare Trennung. Nach dem ersten großen Fugenabschnitt

[44] Bei Ersterer wäre zudem treffender von einer Kavatine zu sprechen.

setzt wieder der Beginn des instrumentalen Vorspiels (bzw. Nachspiels) ein, das aber bereits nach zwei Takten abbricht, worauf ein erster kurzer, homophoner Einwurf des Chores folgt, der den Beginn des zweiten Teils markiert: Beide Teile sind je 37 Takte lang.

— Die Reduktion auf Männerchor und tiefe Bläser zu Beginn und der plötzliche Einsatz des Streicher-gestützten Doppelchors offenbaren eine ungleichmäßige Teilung des Satzes Nr. V. Doch sind beide Teile wiederum zweigeteilt. Der Männerchor umfasst 22 Takte. Nach den ersten elf instrumentierten Takten im *forte* setzt der Chor a cappella und unisono im geheimnisvollen *piano* ein. Der zweite Teil des Satzes beginnt mit dem achtstimmigen Doppelchor, dem nach 37 Takten ein ebenso langer vierstimmig fugierter Abschnitt folgt. Die Zweiteiligkeit setzt sich hier auch wieder in der nächsten Ebene fort.

— Das *Duetto* (Nr. VI) gliedert sich im Prinzip durch die Wiederholung des Textes, wobei am Ende der beiden Teile die Anfangsworte noch einmal aufgegriffen werden.

— In der ersten *Aria*, die den siebten Satz bildet, wird die Unterteilung ebenfalls durch das zweimalige Vortragen des Textes gegeben. Beide Teile sind exakt 27 Takte lang. Dabei verschmilzt das Nachspiel des ersten mit dem Vorspiel des zweiten Teils zu einem Zwischenspiel.

— Satz Nr. VIII beginnt mit einer langsamen, streng homophonen Einleitung (Präludium), der eine schnelle Fuge folgt. Der Satz umfasst 76 Takte. Genau in der Mitte ist die Dominante erreicht und es wird die schlussbildende, sequenzierende Figur, die am Ende des Satzes erklingt, angespielt – doch erfolgt dann eine Fortsetzung der Fuge.

— Auch das sich anschließende *Sestetto con Coro* Nr. IX ist zweigeteilt. Es beginnt in f-Moll und endet in F-Dur. Beide Teile sind musikalisch gleich gestaltet. Zunächst erklingt ein Chor-Abschnitt, worauf das Sextett einsetzt, an dessen Ende der Chor begleitend hinzutritt. Die Teile sind ineinander verzahnt, da der letzte Takt des ersten Teils (welcher in As-Dur schließt) zugleich den ersten Takt des zweiten Teils bildet (der wieder in f-Moll beginnt); den Schluss bildet eine zweitaktige Coda.

Durch die Abfolge von Chor und Sextett bestehen beide Teile aus zwei Abschnitten, die wiederum durch den wiederholten Vortrag der zugeordneten Textworte ebenfalls zweigeteilt sind.

— Satz Nr. X ähnelt strukturell Satz Nr. VIII: In der Mitte wird zur Subdominante kadenziert und es folgt ein kurzer Vorgriff auf die Schlussfigur.

— Selbst das kurze Rezitativ (Nr. XI) ist unterteilt, da die letzten fünf Takte *in tempo* zu singen sind.

— Bei Satz Nr. XII erfolgt die Teilung durch die Wiederholung des Textes, präziser durch die Wiederholung des ersten Halbverses. So sind die Anfangsworte „Per singulos dies“ einem sehr prägnanten, unisono erklingenden Dreiklangsmotiv unterlegt, das bei seiner Wiederkehr innerhalb des Satzes den Neuanfang sehr deutlich markiert.

— Die zweite *Aria*, Satz Nr. XIII, bringt wie auch schon die erste den Text doppelt. Beide Teile sind exakt 23 Takte lang.

— Das *Quartetto* (Nr. XIV) besteht ebenso aus zwei Teilen, die sich in Tempo, Tonart und Taktart unterscheiden. Der erste, langsame Teil ist in g-Moll gesetzt (Vorzeichnung: G-Dur); der zweite Teil in G-Dur ist durch das schnellere Tempo und den wiegenden Rhythmus ungleich bewegter. Beide Teile sind durch die Wiederholung des Textes noch einmal unterteilt.

— Der letzte Satz (Nr. XV) ist eine Doppelfuge, die aus zwei Teilen besteht. Im ersten Teil wird nur das erste Thema verarbeitet, im zweiten dann beide Themen simultan.

Für zusätzlichen Zusammenhalt zwischen den Sätzen sorgen die vielfältigen motivischen Verknüpfungen (siehe Abbildung 2.3).

Die starke Instrumentation des *Te Deum* überrascht. Zur gewöhnlichen Orchesterbesetzung treten eine dritte Trompete und ein Kontrafagott hinzu. Insbesondere die Verwendung des Kontrafagotts sticht hier heraus. Zwar ist es spätestens seit Beethoven etabliert,[45] muss aber doch noch als Exot im Orchesterapparat bezeichnet werden, und bleibt auch im Oeuvre Nicolais singulär.

[45] Günter Angerhöfer, Art. „Fagott“, in: *MGG*2 3, Kassel 1995, Sp. 297.

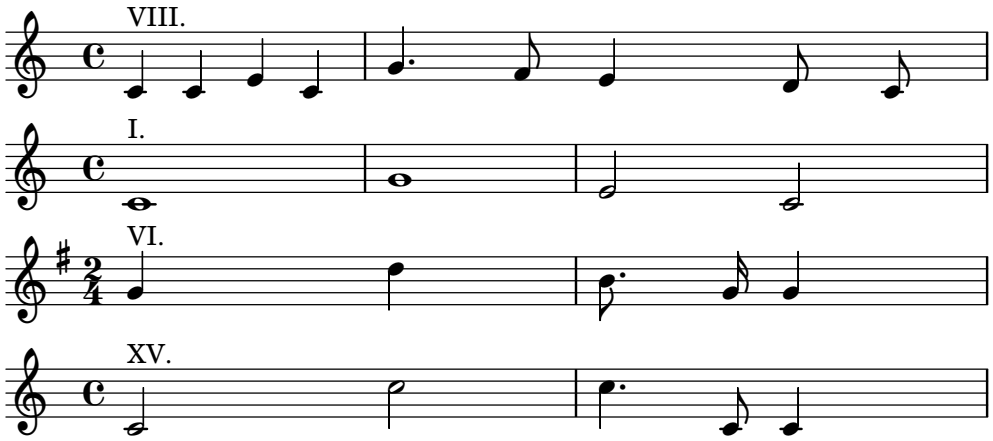


Abbildung 2.3: Motivische Verknüpfung zwischen einzelnen Sätzen im *Te Deum*

Als Vorbilder könnten hier Joseph Haydns Oratorien *Die Schöpfung* und *Die Jahreszeiten* gedient haben; in beiden kommt ein Kontrafagott zum Einsatz, und im Schlusschor der *Jahreszeiten* werden überdies drei Trompeten verlangt. Die Sing-Akademie zu Berlin hatte diese Werke in der Zeit von Nicolais Mitgliedschaft wiederholt geprobt und auch öffentlich aufgeführt.[46] In denselben Zeitraum fällt auch eine Aufführung des sogenannten *Dettinger Te Deums* (HWV 283) von Georg Friedrich Händel in der Bearbeitung Felix Mendelssohn Bartholdys.[47] Diesem Werk fällt allem Anschein nach eine besondere Vorbildfunktion zu: Zum einen bezüglich der Anzahl der Sätze und der wechselnden Besetzungen, insbesondere aber hinsichtlich der Orchestrierung. Mendelssohn hatte das ursprünglich vorgesehene Orchester um eine dritte Trompete, zwei Klarinetten sowie ein Kontrafagott erweitert. Und Nicolai hat die Instrumentation dieser aufgeführten Fassung offensichtlich unverändert übernommen.

[46] *Die Schöpfung* wurde u. a. am 30. April 1830 und am 31. März 1832 in der Berliner Garnisonkirche aufgeführt. Siehe: Schünemann, *Singakademie*, S. 211; auch: *Iris* 3 (1832), S. 56. *Die Jahreszeiten* waren am 17. Februar 1831 in der Sing-Akademie zu hören. Siehe: *Iris* 2 (1831), S. 32.

[47] Konzert der Sing-Akademie am 13. Januar 1831. *AmZ* 33 (1831), Sp. 123. Zur Bearbeitung Mendelssohns siehe: Ralf Wehner, *Felix Mendelssohn Bartholdy : thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke, (MWV) ; Studien-Ausgabe*, Leipzig 2009, S. 504f.

2.5.2 Kritik am Te Deum

Die Instrumentation war einer der wenigen negativen Kritikpunkte, die in der Presse nach der Aufführung zu Lesen waren. Ludwig Rellstab z. B. schrieb in der *Vossischen Zeitung*[48] vom 31. Mai 1833:

> Doch hätten wir gegen das Ganze einzuwenden, daß es einmal seine Formen nicht genug drängt u. abrundet, und zweitens, daß es in der Instrumentation nicht mit der Kenntniß und Erfahrung behandelt ist, die der Komponist rücksichtlich des Gesanges gezeigt hat. So wird z. B. der Chor: „Per singulos dies“ durch zu starke Anwendung der Blech-Instrumente gedrückt, und in der darauf folgenden auf Sebastian Bachsche Form modellirten Arie wird die Begleitung wieder so dünn, daß sie sich, zumal in der grossen Kirche, fast verlirt.

Diesen „Schönheitsfehler“ bemängelte auch noch Ernst Schliepe, der mehr als hundert Jahre nach der Entstehung die Erstausgabe des *Te Deum* vorlegte. Er war der Meinung, „daß bezüglich des Orchesterklanges dem jungen Komponisten freilich noch die praktische Erfahrung fehlte“.[49] So bastelte er eifrig an allen Sätzen herum, ließ hier die Bässe *pizzicato* spielen, fügte dort einen Paukenwirbel ein und ergänzte z. B. in der *Aria* Nr. XIII eine Bratschenstimme, die die Fragilität dieses wunderschön herb-spröden Satzes beinahe vollkommen zerstört (siehe Abbildung 2.4). Diese Eingriffe erachtete er als notwendig, „um dem Werk die ihm innewohnende Wirkungsmöglichkeit gemäß den Intentionen Nicolais zu sichern.“[50] Schliepe benutzte als Vorlage für seine Edition eine Partiturabschrift, die erst 1938 im Archiv des Berliner Musikverlags Bote & Bock wieder aufgefunden worden war; sie zeigte „viele Verbesserungen“ von der Hand des Komponisten, sodass Schliepe davon ausging, „daß in dieser [...] Partitur der Wille des Komponisten, wie er nach der Uraufführung zum Ausdruck kam, niedergelegt ist“.[51] Dem muss aber bei Betrachtung des Widmungsmanuskript

[48] *Königlich privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen.*

[49] Ernst Schliepe, „Das wiederentdeckte ‚Tedeum‘ von Otto Nicolai“, in: *Die Musik* 31 (1838/39), S. 246–251.

[50] Ebd.

[51] Ebd.

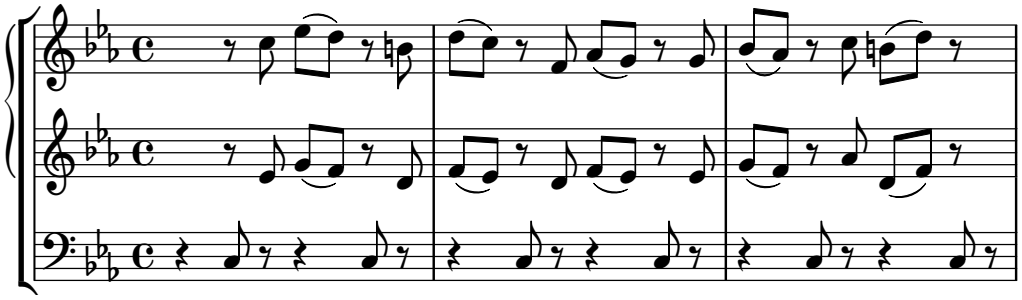


Abbildung 2.4: Auszug des Streichersatzes der *Aria* Nr. XIII im *Te Deum*

für den König widersprochen werden, dass auch einige wenige Änderungen und Ergänzungen Nicolais zeigt und erst nach der öffentlichen Uraufführung eingereicht wurde.[52] Alles spricht dafür, dass viele der Eintragungen in Schliepes Vorlage eher eine Form von Notizen sind, Anmerkungen, die bei einer späteren, grundlegenden Überarbeitung berücksichtigt werden sollten. Die unreflektierte Übernahme dieser Eintragungen brachte daher Auffälligkeiten in die Druckausgabe, die der Komponist so sicherlich nicht geduldet hätte, z. B. Oktavparallelen in Singstimmen (Nr. II Takt 90/91), die einmalig verfälschte Beantwortung in einer Fugenexposition, (Nr. IV Takt 15) und die geänderte Melodieführung einer Stimme ohne entsprechend angeglichenem Orchestersatz (Nr. X Takt 2/38).

Da Nicolai sein Te Deum nie wieder aufführte, muss angenommen werde, dass das Widmungsmanuskript, weil es der Fassung der Uraufführung entspricht, oder dieser zumindest sehr nahe kommt, die einzige vom Komponisten autorisierte Fassung zeigt.[53]

In die Manuskripte hatte Nicolai zusätzlich mit roter Tinte eine deutsche Übertragung der lateinischen Textworte unterlegt.

2.6 Die Entdeckung der Symmetrie

2.6.1 Zu Nicolais formalem Denken

Besonderes Interesse am *Te Deum* verdient der formale Aufbau.

[52]Unveröffentlichter Brief an Geheimrat Müller vom 13. Juni 1833. D-Bga I. HA Rep. 89 Nr. 20955 fol. 102. Siehe Anhang B.1, S. 228.

[53]Basierend auf diesem Manuskript ist eine Neuausgabe beim Carus-Verlag erschienen.

Nicolais Kompositionslehrer am Königlichen Institut für Kirchenmusik war Bernhard Klein, sein väterlicher Mentor Carl Friedrich Zelter. Von diesen erlernte er das grundlegende Handwerkszeug: Kontrapunkt und Harmonielehre. Den entscheidenden Einfluss auf sein formales Denken aber hatte eine Person, deren Name bislang nicht gefallen ist: Heinrich Birnbach.

Birnbach, 1793 in Breslau geboren, wirkte als Musiklehrer bis 1821 in Breslau, dann in Berlin, wo er 1879 starb. Er war ein angesehener Pianist und gründete 1833 in Berlin ein Musikinstitut für Klavier und Musiktheorie. Besonders auf dem Gebiet der Musiktheorie wurde er von seinen Zeitgenossen sehr geschätzt. Er war im deutschen Sprachraum der Erste, der systematisch die Sonatenform untersuchte und beschrieb, gleichwohl der Begriff „Sonatenform“ erst durch die Schriften von Adolf Bernhard Marx[54] geprägt wurde. Seine Erkenntnisse publizierte er ab 1827 größtenteils in der von Marx herausgegebenen *Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung*; besonders ist hier sein erster Artikel mit dem Titel „Über die verschiedene Form größerer Instrumentaltonstücke aller Art und deren Bearbeitung“ zu nennen.[55]

Birnbach entwickelte seine Sonatendefinition am thematischen Verlauf der Instrumentalwerke und der zugleich unterlegten harmonische Struktur entlang. So gelangte er zu der Einsicht, „daß die modulatorische Bewegung als fundamentaler Träger den formalen Rahmen eines Stückes aufspannt“, wie Fred Ritzel es ausdrückt.[56] Auf Grund der Fülle der analysierten Werke, die auch in seinen Abhandlungen als konkrete Beispiele angeführt werden, ist Birnbach stets bemüht die gesamte Bandbreite der gefundenen formalen Spielarten mit abzubilden.

Birnbachs Schriften scheinen einen tiefen und vor Allem nachhaltigen Eindruck auf Nicolai gemacht zu haben. Glücklicherweise hat Nicolai sein Aha-Erlebnis einige Jahre später niedergeschrieben und – quasi nebenbei – in einem Artikel für die *Neue Zeitschrift für Musik* publiziert:[57]

---

[54] Adolf Bernhard Marx (1795–1866) wirkte als Musiktheoretiker und Komponist in Berlin.

[55] BAMZ 4 (1827), S. 269ff.

[56] Fred Ritzel, *Die Entwicklung der „Sonatenform“ im musiktheoretischen Schrifttum des 18. und 19. Jahrhunderts*, Wiesbaden 1968, S. 213.

[57] Otto Nicolai, „Italienische Studien. Einige Betrachtungen über die italienische Oper, im Vergleich zur deutschen.“, in: *NZfM* 6 (1837), S. 99f. Vgl.: Otto Nicolai, *Musikalische Aufsätze*, hrsg. von Georg Richard Kruse (Deutsche Musikbücherei 10), Regensburg, S. 86f.

> Die deutschen größten Instrumental-Componisten, Haydn, Mozart und Beethoven haben für die Symphonie eine bestimmte Form erfunden und diese stets beobachtet, weil sie einsahen, daß ein Kunstwerk ohne Symmetrie keine Wirkung hervorbringen könne. Ich spreche hier nicht von der Einteilung der Sonaten und Symphonieen in die 4 Haupttheile: Allegro, Andante, Scherzo und Finale, sondern von dem Bau eines großen ersten Satzes (oder Finale's, denn dies ist dasselbe) mit zwei verschiedenen Themas, von deren bestimmter Wiederkehr an bestimmten Puncten, in bestimmten Tonarten. Ich kenne zwar in Deutschland selbst berühmte Tonsetzer, die gar nicht wußten, daß eine solche bestimmte Form in Mozart und Beethoven (– bis in dessen allerletzte Erzeugnisse, die 9te Symphonie nicht ausgeschlossen) existire, sondern die da glaubten, es sei damit eben etwas Willkürliches. Ich selbst hatte bereits eine Symphonie zu schreiben begonnen, es mögen etwa 6 Jahre sein, als das Glück einen großen Kenner (den Musikdirector Heinrich Birnbach in Berlin) in meine Nähe führte, der mein Machwerk einen nicht talentlosen Mischmasch nannte, aber behauptete, es sei keine Symphonie. Ich begriff ihn nicht; er aber rieth mir, seine Aufsätze, die er in der Berliner Musikzeitung über die Form großer Instrumentalstücke geschrieben habe, zu lesen. Ich las sie, studirte Mozart und Beethoven von Neuem – und fand diese bestimmte Form stets beibehalten. Außer der Form genial zu sein, das ist etwas leichtes: es aber in der Form zu sein, das ist schwer. Mozart und Beethoven sind höchst genial und dabei streng in der Form.

Nicolai setzte sich also mit Birnbachs Schriften auseinander,[58] wurde dadurch zur erneuten Beschäftigung mit den Werken der Klassiker angeregt und fand darin stets auch die beschriebene Form. Seine eigentliche Erkenntnis geht aber noch über Birnbachs Formschema hinaus: er entdeckte die Symmetrie, die Symmetrie als formgebendes musikalisches Element. Birnbach hingegen hatte das Wort *Symmetrie* in seinen Schriften nicht ein einziges Mal verwendet.

[58]Obwohl Nicolai selbst nur auf die Studien von Birnbachs Schriften verweist, nennt Ledebur ihn einen seiner Schüler. Siehe: Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon*, S. 56f.

In der Folge sollte die Symmetrie in Nicolais Werk zu einem stilbildenden Merkmal werden – und dabei wesentlich wichtiger als das bloße abspulen bestimmter harmonischer Gänge. Auch wenn sich dies nicht immer so offensichtlich und klar in der Form niederschlägt wie beim *Te Deum*, so ist doch zu bemerken, dass Nicolai in seinen Werken eine symmetrische Ausgewogenheit anstrebt, die er durch unterschiedlichste Vorgehensweisen zu erreichen sucht. Und während Birnbach sich in seinen Schriften auf die *Form grösserer Instrumentaltonstücke* beschränkt, überträgt Nicolai seine Erkenntnisse auf alle Gattungen, insbesondere auf die Vokalmusik.

Bei den harmonischen Abfolgen und Beziehungen dagegen beschreitet Nicolai eigenwillige, teils ungewöhnliche und progressive Wege. Nicht, dass die bewährte, quintenbasierte Harmonik aufgegeben werden würde, doch versucht er in dieser Hinsicht auf kompositorische Probleme mitunter anders zu reagieren als die alten Meister es taten und es von Birnbach aufgezeigt wurde. Insbesondere die Terz gewinnt als strukturbildendes Element in Nicolais Werken deutliche Relevanz, worauf auch schon Ulrich Konrad hinwies.[59]

2.6.2 Zur Symmetrie in der Musik

Symmetrie ist der Musik nicht, wie man zunächst vermuten möchte, fremd.[60] Symmetrien sind sogar vielmehr ein wesentlicher Teil der abendländischen Musik. Selbst das Tonsystem an sich beruht mit der Obertonreihe auf der symmetrischen Teilung des Monochords.

Zu allen Zeiten finden sich Symmetrien in der Musik, man denke nur an die barocke Da-capo-Arie (A-B-A-Form) oder die prototypische klassische Periode mit ihrem gleichmäßigen Öffnen und Schließen (T–D / D–T). Allein an diesen beiden Beispielen wird sofort klar, dass Symmetrie in Musik kein eindimensionales Phänomen ist, sondern sich in zwei Dimensionen abspielt: in der Horizontalen wie in der Vertikalen.

---

[59] „Den terzverwandten Akkorden hingegen kommt in Nicolais Harmonik eine über das Maß der Zeitgepflogenheiten reichende Bedeutung zu.“ Konrad, *Nicolai*, S. 254.

[60] Frank Hentschel spricht z. B. vom „eigentlich der Musik fremde[n] System der Symmetrie“. Siehe: Frank Hentschel, *Funktion und Bedeutung der Symmetrie in den Werken Béla Bartóks*, Lucca 1997, S. 21. Vgl. auch: Davorin Kempf, „What ist Symmetry in Music?“, in: *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 27 (1996), S. 155–165.

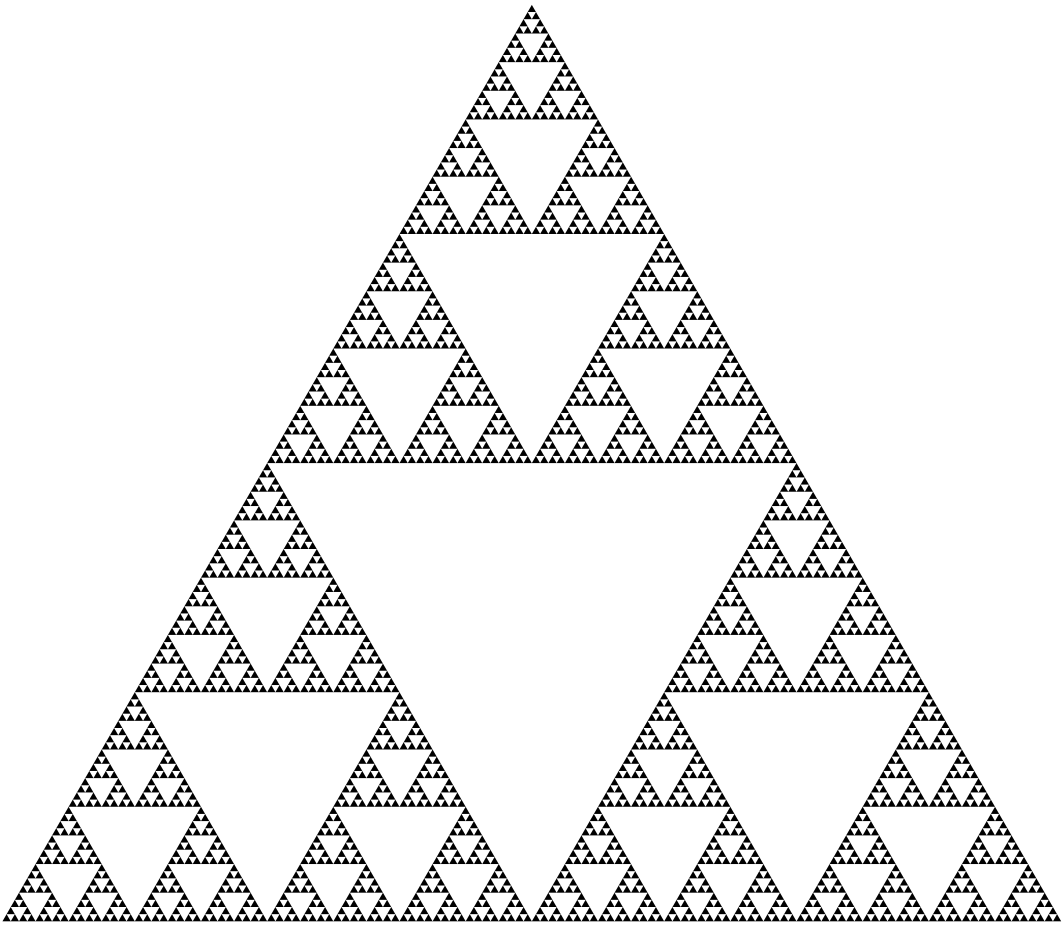


Abbildung 2.5: Ein Sierpinski-Dreieck als Beispiel für selbstähnliche Strukturen

Denkt man allgemein an Symmetrie, so denkt man meist an Spiegelbildlichkeit. In der Geometrie gelten aber zwei Objekte als zueinander symmetrisch, wenn man das eine durch eine entsprechende Operation – eine Symmetrieoperation – in das andere überführen kann. So existieren neben der Achsensymmetrie durch Verschiebung und Drehung Translations- und Rotationssymmetrien. Dass diese Symmetrien auch in der Musik Anwedung finden, lässt sich wohl am Besten an einer Fuge zeigen. *Dux* und *Comes* sind translationssymmetrisch zueinander, wobei natürlich gewisse musikimmanente Voraussetzungen zu berücksichtigen sind (*tonale* bzw. *reale* Beantwortung). Der *Krebs* und die *Umkehrung* des Fugenthemas lassen sich durch Drehung ineinander überführen, zeigen also eine Rotationssymmetrie.

Symmterien sind also doppelt musikimmanent: Sie gehören zur Musik, nehmen aber Rücksicht auf die Musik, passen sich quasi den Gegebenheiten des „musikalischen Raumes“ an.

Wie bereits am *Te Deum* zu erkennen ist, benutzt Nicolai in seinen Werken alle erdenklichen Spielarten von Symmetrie. Manchmal sind die Symmetrien offensichtlich, manchmal sehr subtil. Aber ganz entscheidend ist, dass Nicolai die Symmetrie in die dritte Dimension bringt, indem sich die einzelnen Strukturebenen einander entsprechen. Nicolai bringt dabei zwei Modelle zur Anwendung, ein zweiteiliges und ein dreiteiliges. Besteht ein Stück aus zwei Teilen, so sind diese Teile auch wieder zweigeteilt, und diese wiederum, und so weiter. Bei ternärem Aufbau findet sich auf allen Ebenen eine Dreiteiligkeit.

Die Grundstruktur überträgt sich also von Ebene zu Ebene. Dabei kann (im Nachhinein) nicht gesagt werden, in welche Richtung dieser Prozess abläuft. Wo liegt der Kern der Form? Im Kleinsten oder im Größten? Zugleich ergibt sich ein Henne-Ei-Problem: Was war (im Kompositionsprozess) zuerst da? Die Form, die die Musik prägt, oder die Musik, die die Form vorgibt?

Nicolais Werke weisen einen hohen Grad an Selbstähnlichkeit auf. Es sind also quasi fraktale Kompositionen.

In der Mathematik werden Fraktale erst seit etwa 100 Jahren beschrieben. Ein sehr gutes Beispiel für eine selbstähnliche Figur ist das 1915 von Wacław Sierpiński beschriebene Sierpinski-Dreieck (siehe Abbildung 2.5).

In der Kunst sind selbstähnliche Muster bereits viel länger bekannt. Anzuführen wären hier beispielsweise Mosaike. Hauptsächlich im arabischen Raum, aber auch in Europa sind solche zu finden. Das genannte Sierpinski-Dreieck findet sich als Bodenmosaik aus dem 12. Jahrhundert in der Kirche *Santa Maria in Trastevere* in Rom.

Für die Musik kann außer Nicolai kein anderer Komponist genannt werden, dessen Werk konsequent solche fraktalen Strukturen aufweist.

2.7 Reise nach Posen

Im Sommer 1832 unternahm Nicolai eine Reise nach Posen, um seinen Vater zu besuchen, der am dortigen Theater eine Anstellung gefunden hatte. In dieser Zeit entstanden einige Lieder, darunter auch zwei auf geistliche Texte:

— *Das Gebet der verirrten Jungfrau* „Gott im Himmel, hör mein Flehen“

— *Der dritte Psalm Davids*

Zumindest das letztere Stück ist laut Nicolais Werkkatalog direkt in Posen komponiert worden. Nicolai hat es 1845 in Wien überarbeitet und eine Orchesterfassung erstellt; es wird daher später noch einmal kurz Erwähnung finden.

Das andere Lied erschien 1844 bei Artaria's Witwe in Wien in der von Anton Hackel (1799–1846) herausgegebenen Sammlung *Der Troubadour* als Nr. 1 unter dem Titel *Das Gebet der verirrten Jungfrau.*[61] Diese Ausgabe konnte bislang in keiner Bibliothek nachgewiesen werden.

Anfang August komponierte Nicolai dann seine erste Messe für das Hochamt zum Weihefest des Posener Doms, wo sie am 26. August auch zur ersten Aufführung kam. Nach seiner Rückkehr aus Posen wollte er seine erfolgreich uraufgeführte Messe Nr. 1 in D-Dur auch dem Berliner Publikum präsentieren, wie ein Brief an den Verleger Härtel in Leipzig belegt:

> Ich beabsichtige aber ein anderes geistliches Werk, nämlich eine Messe, die ich für den Dom in Posen geschrieben u[nd] daselbst am Einweihungsfest der Kirche aufgeführt habe, in der Singacademie noch in diesem Jahr aufzuführen.[62]

Diese erhoffte Aufführung kam jedoch nicht zustande. Erst etliche Jahre später hat Nicolai die Messe in Wien umgearbeitet und dann auch noch mehrere Male aufgeführt. Daher wird von ihr ebenfalls später genauer zu berichten sein.

---

[61]In Nicolais Werkkatalog ist das Lied unter der Nr. A 38 nur mit den Anfangsworten verzeichnet. Konrad nennt es unter dem Titel *Gebet einer verirrten Jungfrau* und datiert es auf 1844. Siehe: Konrad, *Nicolai*, S. 384. Vgl. auch die Rezension der Ausgabe in: *AWMZ* 4 (1844), S. 576.

[62]Unveröffentlichter Brief Otto Nicolais an Raymund Härtel vom 19. Oktober 1832. D-B Mus. ep. Otto Nicolai 18.

Abbildung 2.6: Carl Friedrich Lessing (1808–1880), *Das trauernde Königspaar*, Eremitage.

2.8 Musik zu lebenden Gemälden

Eine in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sehr populäre Tradition war die Darstellung sogenannter „Lebender Bilder“[63], bei der ein Gemälde – üblicherweise ein allgemein Bekanntes – von mehreren Personen nachgestellt wurde. Dieses kurzweilige Vergnügen wurde oftmals von Musik begleitet, deren Ausführung dann in der Regel bei einem Männerchor lag.

Viele Tonkünstler haben Werke zu solchen Gelegenheiten beigetragen, auch Otto Nicolai. Dieser schrieb im Herbst 1832 drei Gesänge für Männerchor, die beim Stiftungsfest des *Vereins der jüngern Künstler in Berlin* am 30. Oktober des Jahres bei der Darstellung lebender Bilder zur Aufführung gelangten. Als Vorlage dienten diesen Inszenierungen Gemälde von Carl Friedrich Lessing (1808–1880), Eduard Bendemann (1811–1889) und Adolph Schrödter (1805–1875).[64]

Zu Lessings bekanntem Werk „Das trauernde Königspaar“[65] vertonte Nicolai Uhlands Ballade *Das Schloss am Meer*,[66] das angeblich auch schon dem Maler als Vorlage gedient hatte. Und „Die Pappenheimer im Weinkeller“ von Schrödter bekamen ein Trinklied aus Bothes *Volksliedern* hinzugestellt.[67] Bei Bendemanns Gemälde „Die trauernden Juden im Exil“[68] sind auf dem Rahmen die ersten Verse des 137. Psalmes angebracht:

An den Wassern zu Babylon sassen wir,
und weineten, wenn wir an Zion gedachten.

---

[63]Vom französischen *Tableaux vivants*.

[64]Im zugehörigen Bericht in der Vossischen Zeitung vom 1. November 1832 nannte Ludwig Rellstab fälschlich Eduard Pistorius (1792–1862) als dritten Maler, was Nicolai später in einem Brief an seinen Vater übernahm. Vgl.: Nicolai, *Briefe*, S. 35. In einer bislang unbeachteten *Berichtigung* in der Vossischen Zeitung vom 3. November 1832 korrigierte Rellstab jedoch diese Aussage: „Es [das lebende Bild] war aber nach einer Zeichnung von Schrödter in Düsseldorf aufgestellt, welche sich in dem höchst interessanten Skizzenbuche des Herrn Direktor W. Schadow in Düsseldorf befindet.“

[65]Siehe Abblidung 2.6. Das Bild befindet sich in St. Petersburg in der Eremitage.

[66]Ludwig Uhland, *Gedichte*, Stuttgart 1815.

[67]„Ach, ich verschmachte: schenket ein!“ aus: Friedrich Heinrich Bothe, *Volkslieder nebst untermischten anderen Stücken*, Berlin 1795. Die Textquelle war bislang unbekannt.

[68]Siehe Abblidung 2.7. Das Bild befindet sich in Köln im Wallraf-Richartz-Museum.

Abbildung 2.7: Eduard Bendemann (1811–1889), *Die trauernden Juden im Exil*, Wallraf-Richartz-Museum - Fondation Corboud, Inv.-Nr. wrm 1939

Nicolai zog für seine Komposition dazu passend Dachsteins[69] gereimte Paraphrase über den 137. Psalm „An Wasserflüssen Babylon“ heran.

Die Aufforderung zur Komposition dieser Gesänge kam vermutlich von dem Maler und Dichter Robert Reinick (1805–1852), der wenig später auch Felix Mendelssohn Bartholdy in Düsseldorf zu einer Komposition für ein lebendes Bild aufforderte.[70] Der Kontakt kam wohl über Franz Kugler (1808–1858) zu Stande, der in Berlin sowohl Mitglied der Sing-Akademie als auch des Vereins der jüngern Künstler war.

Bei besagtem Künstlerfest wurden im Verlauf des Abends noch weitere Gesänge intoniert, dabei auch Nicolais *An die Kunstgenossen* „Ausgehalten!

[69] Wolfgang Dachstein (um 1487–1553), Organist und Kirchenlieddichter, besagter Text wird ihm zugeschrieben.

[70] Zum Verhältnis von Mendelssohn und dem Düsseldorfer Malerkreis (bes. Schadow und Bendemann) siehe: Hans-Günter Klein, „Felix Mendelssohn Bartholdy und seine Maler-Freunde“, in: Veronika Leggewie (Hs.), *Felix und seine Freunde* (Koblenzer Mendelssohn-Tage, Bd. 5), Lahnstein 2006, S. 29–67.

kämpft sie nieder“ auf einen Text von Johann Ludwig Deinhardstein (1794–1859).[71] Dieser Männerchor erschien noch Ende November desselben Jahres zusammen mit den genannten drei Gesängen zu lebenden Bildern als *Gesänge für Männerstimmen* op. 17 bei Bethge in Berlin. Als Titel-Vignette des Heftes diente eine radierte Skizze von Bendemanns Gemälde.[72]

Nicolais Lieder und die drei dazugehörigen lebenden Bilder wurden ein halbes Jahr später auch beim Dürer-Fest in Düsseldorf präsentiert, bei der dann auch Mendelssohns zuvor bestellte, neu komponierte *Musikantenprügelei* MWV G 13 zur ersten Aufführung kam.[73]

Da sich kein Material zu Nicolais Stücken erhalten hat,[74] kann zur musikalischen Gestalt des Psalms nur das vermerkt werden, was bereits Rellstab schrieb, nämlich dass die übliche Vierstimmigkeit stellenweise zur Fünf- und Sechsstimmigkeit erweitert wird.[75]

In einer Sammlung weltlicher Gesänge veröffentlicht und auch von der ursprünglichen Bestimmung her müsste Nicolais Komposition des 137. Psalmes eigentlich als „weltliches Werk geistlichen Inhalts“ bezeichnet werden. Jedoch ist es freilich müßig abzuwägen, wie geistlich ein solches Werk nun genau sein mag, insbesondere in Hinsicht auf die im 19. Jahrhundert durchaus übliche Vermengung von Geistlichem und Weltlichem in den verschiedenen Künsten. Ausgehend von Nicolais Textvorlage musste diese Sammlung hier Erwähnung finden.

Hier bleibt noch zu Erwähnen, dass Nicolai gegen Ende desselben Jahres zwei weitere (weltliche) Gesänge für den *Verein der jüngern Künstler* vertonte.[76] Beide kamen beim Frühlingsfest des Vereins am 18. April 1833 zur Aufführung. Es handelt sich um die Lieder *Malerlied (An Albrecht Dürer)* „Noch lebt die schöne Zeit der Alten“ und [*Festgesang*] „Wenn alte Meister niederstei-

---

[71] Der Textdichter war bislang unbekannt.

[72] Vgl. Nicolai, *Briefe*, S. 35. Die gemeinte Skizze ist auch als Beilage zur ersten Ausgabe der von Kugler herausgegeben Zeitschrift *Museum* erschienen, *Museum* 1 (1833).

[73] Dieses Dürer-Fest fand am 2. Mai 1833 statt. Vgl. das Programm bei: Karl Leberecht Immermann, *Briefe, hrsg. von Peter Hasubek, Bd. 2*, München 1979, S. 191f.

[74] Weder Georg Richard Kruse noch Ulrich Konrad konnten eine Quelle ausmachen.

[75] *Iris* 3 (1832), S. 190. Der Psalm selbst war wohl sechsstimmig, *AMA* 5 (1833), S. 191.

[76] Der genaue Zeitpunkt ist unklar. Nicolais Werkkatalog nach noch 1832, möglicherweise aber erst 1833 komponiert.

gen“. Die Texte zu beiden Liedern stammen von Adolf Schöll,[77] dem Sekretär des Vereins, der bei besagtem Feste auch eine Rede hielt; die Gesänge wurden an Anfang und Ende derselben von den Sängern des Vereins ausgeführt.[78] Das *Malerlied* nahm Nicolai 1845 in seine Liedersammlung *Vier Lieder für Männerstimmen* op. 36 auf.[79] Der *Festgesang* ist verschollen und wurde bis heute auch in keinem Werkverzeichnis mitgeteilt.

Einige Jahre später schuf Nicolai noch ein weiteres *Malerlied*, das bislang ebenfalls völlig unbekannt geblieben ist. Dieses Lied für Männerstimmen auf die Worte „Was gibt es lustger's in der Welt“ entstand im Mai 1836, kurz vor Nicolais Abreise aus Rom.[80] Gleich einem Abschiedsgruß übertrug er es ins *Erinnerungsbuch der Deutschen Künstler in Rom*[81], das als einzige Quelle dieses Lied überliefert. Der Text mit dem Originaltitel „Malers Wanderlied“ ist Robert Reinicks *Liederbuch für deutsche Künstler* von 1833 entnommen. Er ist einem gewissen *Vespucci* zugeschrieben, hinter dem sich der Herausgeber selbst verbirgt. Reinick hatte Nicolai vermutlich ein Exemplar seines Liederbuchs geschenkt, denn noch 1843 vertonte Nicolai ein weiteres Lied daraus.[82]

2.9 Weitere geistliche Gesänge

Insgesamt war Otto Nicolai als Komponist 1832 sehr produktiv, auch wenn seine Schöpfungskraft zum Ende des Jahres nachließ.[83] Neben den bisher bereits genannten geistlichen Werken sind noch einige weitere entstanden. Explizit ge-

[77] Adolf Schöll (1805–1882), Archäologe, Bibliothekar, Philologe und Literaturhistoriker.

[78] *Museum* 1 (1833), S. 129ff. Dort sind auch sämtliche Texte wiedergegeben. Die Vorlage zum *Malerlied* findet sich auch als *Eingangsgesang* im *Prolog zum Dürer-Fest* in: Adolf Schöll, *Gedichte aus den Jahren 1823–1839*, Leipzig 1879, S. 206f.

[79] Nicolai verkaufte diese Sammlung zusammen mit der Lieder-Sammlung op. 35 an den Hamburger Verleger Julius Schuberth (1804–1875), doch ist sie offenbar nie erschienen. Siehe: Konrad, *Nicolai*, S. 29. Stichvorlage in: S-Smf MMS 1033. Nicolais Werkkatalog nach sollte statt des *Malerlieds* ursprünglich wohl die *Autoren-Litanei* Teil der Sammlung werden. Vgl. S. 90.

[80] Vgl. S. 74.

[81] Casa di Goethe, Inv. Nr. 80155

[82] *Künstlers Erdenwallen* op. 32 auf einen Text von Robert Reinick.

[83] Nicolai schrieb Ende November an seinen Vater: „Komponiert habe ich seit meiner Zurückkunft von Posen erschrecklich wenig. Fast nichts als die *Lieder für Männerstimmen*.“

nannt werden in einem Brief ein Choral „Lobe den Herren, den mächtigen König der Ehren“ und eine Motette „Gott ist mein Schild“.[84] Letztere ist mitunter schon vor Nicolais Reise nach Posen entstanden.[85] Diese Gesänge wurden am 21. November zu Ehren Friedrich Schleiermachers an dessen Geburtstag von einigen Studenten gesungen. Mehr kann zu ihnen leider nicht gesagt werden, da sich keine weiteren Quellen erhalten haben. Auch sind sie in Otto Nicolais Werkkatalog nicht explizit genannt.[86]

2.10 Die Weihnachtsouvertüre

In der Wintersaison 1832/33 gab Felix Mendelssohn Bartholdy drei Konzerte in der Berliner Sing-Akademie,[87] denen Nicolai mit sehr großer Wahrscheinlichkeit beiwohnte. Am 15. November führte Mendelssohn im ersten Konzert seine *Sommernachtstraum-Ouvertüre* op. 21 MWV P 3 auf, im zweiten Konzert am 1. Dezember erklang dann erstmals öffentlich seine *Ouvertüre „Meeresstille und glückliche Fahrt“* op. 27 MWV P 5 (in einer frühen Fassung) – beide übrigens nicht an erster Stelle im Programm, also nicht als Ouvertüren zum Konzert, eine Praxis, die auch Nicolai übernahm.[88] Im dritten Konzert, das am 10. Januar 1833 stattfand, wurde dem Berliner Publikum schließlich auch noch die *Hebriden-Ouvertüre* op. 26 MWV P 7 präsentiert.

Nicolai war von Mendelssohns Ouvertüren offensichtlich sehr angetan; zumindest so sehr, dass er am 13. April 1833 bei seinem ersten eigenen öffent-

---

Brief vom 22. November 1832. D-B Mus. ep. O. Nicolai 19, zitiert nach: Nicolai, *Briefe*, S. 37f.

[84]Ebd. S. 34. Erwähnt wird zugleich auch ein weltlicher *Festgesang* „Preisend lasset uns erheben“.

[85]„Diese Sachen sind Dir mit Ausnahme der Motette noch nicht bekannt“. Ebd.

[86]Nicolai fasste sie vermutlich als „Lieder für Männerstimmen“ unter der Nummer F 12 in seinem Katalog zusammen. Von diesen sollte eine Auswahl von sechs Stücken als op. 20 bei Hellmuth in Halle erscheinen, was jedoch nicht geschah. Die genannten Werke sind sämtlich verschollen.

[87]R. Larry Todd, *Felix Mendelssohn Bartholdy*, Stuttgart 2008, S. 304. Kritiken siehe: *Iris* 3 (1832), S. 187f und S. 195f sowie *Iris* 4 (1833), S. 12f.

[88]Vgl. z. B. „Die Programme der Philharmonischen Konzerte“, in: Konrad, *Nicolai*, S. 187ff. Siehe auch: Nicolais Brief an Giacomo Meyerbeer vom 4. März 1847. D-B Mus. ep. Otto Nicolai 122.

lichen Konzert auch Mendelssohns *Sommernachtstraum-Ouvertüre* op. 21 mit aufs Programm setzte.[89] Das Orchestermaterial war erst ein halbes Jahr zuvor im Druck erschienen.

Und Mendelssohns Konzerte – oder vielmehr die dort gehörten Ouvertüren – waren wohl schließlich der Anstoß für Nicolai selbst eine solche Konzertouvertüre, eine programmatische Instrumentalkomposition zu schreiben.

Das zwischen die inspirierenden Konzerte fallende Weihnachtsfest lieferte das Motto. Nicolai wählte einen Vers aus der messianischen Prophetie, welcher in der Bibel im Buch Jesaja zu Beginn des 9. Kapitels steht:

> Das Volk, so im Finstern wandelt, siehet ein großes Licht.[90]

Dieser Vers und die ihm folgenden werden allgemein als Ankündigung der Geburt Jesu ausgelegt, bzw. auf die biblische Weihnachtsgeschichte[91] bezogen. Die dort erzählte Geschichte der Hirten[92] verarbeitete Martin Luther in seinem Weihnachtslied *Vom Himmel hoch*. Otto Nicolai wiederum griff dieses Lied auf und arbeitete es in seine neue *Weihnachts-Ouvertüre* ein.

Von Mendelssohns *Sommernachtstraum-Ouvertüre* übernahm er die Orchesterbesetzung, fügte lediglich drei Posaunen hinzu. Besonders auffällig ist die von Mendelssohn übernommene, im geistlichen Werk Nicolais nicht wiederkehrende Verwendung der Ophikleide.[93] Darüber hinaus ergänzte er am Schluss noch einen vierstimmigen Chor – *ad libitum* durch eine Orgel unterstützt –, der den letzten Vers des Lutherschen Weihnachtsliedes intoniert:

> Lob, Ehr sei Gott im höchsten Thron,
> Der uns schenkt seinen ein'gen Sohn.
> Des freuen sich der Engel Schar
> Und singen uns solch neues Jahr.

---

[89] Programm abgedruckt bei: Kruse, *Nicolai*, S. 35f.

[90] Jes 9,2; nach abweichender, heute üblicher Zählung: Jes 9,1. Laut Kruse stand der Vers über den Noten auf der ersten Seite der verschollenen Partitur. Siehe: Georg Richard Kruse, „Otto Nicolais verschollene Weihnachts-Ouverture“, in: *AMz* 35 (1908), S. 925–928.

[91] Lk 2,1-20.

[92] Lk 2,8-18.

[93] Später setzt Nicolai die Ophikleide erneut in seinen Opern ein.

Weihnachtsouvertüre	**Mendelssohn op. 21**
2 Flöten	2 Flöten
2 Oboen	2 Oboen
2 Klarinetten (B/A)	2 Klarinetten (A)
2 Fagotte	2 Fagotte
2 Hörner (D)	2 Hörner (E)
2 Trompeten (D)	2 Trompeten (E)
3 Posaunen	
Ophikleide	Ophikleide
Pauken (A/d)	Pauken (H/e)
Chor/Orgel	
Violine I/II	Violine I/II
Viola	Viola
Violoncello / Bass	Violoncello / Bass

Tabelle 2.2: Vergleich der Besetzungen in Nicolais *Weihnachtsouvertüre* und Mendelssohns *Ouvertüre zu Shakespeares Sommernachtstraum* op. 21

Der Grundton ist *d*, wie bei Mendelssohns Konzertouvertüre *„Meeresstille und glückliche Fahrt“,* und wie in dieser folgt einer langsamen Einleitung (Adagio) ein Allegro im Alla-breve-Takt. Dass Nicolais Adagio wie bei Mendelssohn 48 Takte lang ist, mag indes Zufall sein.[94] Doch auch die charakteristischen Harmonieflächen, bei denen Vierteltriolen gegen Achtel gesetzt sind, scheinen aus Mendelssohns Stück[95] übernommen zu sein.

Die Uraufführung erfolgte bereits am 29. Mai 1833 in der Berliner Garnisonkirche – in ebenjenem Konzert, in dem auch das *Te Deum* erklang.

In Leipzig brachte Nicolai sie am 12. Dezember desselben Jahres dem interessierten Publikum erstmalig zu Gehör. Für dieses zweite Konzert hatte er nun eine entscheidende Änderung an der Ouvertüre vorgenommen: er strich den ursprünglich vierstimmigen Chorsatz, ließ den Choral stattdessen unisono

[94]In der erklungenen Frühfassung von 1828 sind es 49 Takte (Partiturabschrift D-B N. Mus. ms. 10460). Insgesamt hat Mendelssohns *Ouvertüre* op. 27 eine Länge von 517 Takten (Fassung 1828: 566 T.), Nicolais *Weihnachtsouvertüre* umfasst 501 Takte.

[95]Im Druck die Takte 115–126 und 369–374.

singen und erreichte auf diese Weise „eine viel kräftigere Wirkung“.[96] Lediglich das beschließende dreifache Amen blieb vierstimmig ausgesetzt.

Am Tag nach der erfolgreichen Leipziger Erstaufführung konnte der Komponist die Ouvertüre (in Partitur und als Klavierfassung für 4 Hände) vor Ort für 50 Taler an Breitkopf & Härtel verkaufen.[97] Einige Tage drauf wandte sich Nicolai schriftlich an den Verlag, nannte einige Ergänzungen für den Druck und den gewünschten Titel: *Weihnachts-Ouverture für großes Orchester, einstimmigen Chor und (ad libitum) Orgel* op. 24.[98]

Im März 1834 bat Nicolai seinen Vater ihm aus Berlin einige seiner zwischenzeitlich erschienen Werke zuzusenden, darunter auch die *Weihnachts-Ouvertüre*.[99] Anstatt der gewünschten Noten hat er wohl nur die Nachricht erhalten, dass diese noch gar nicht erschienen seien, sodass er am 27. Mai des Jahres einen weiteren Brief an Breitkopf & Härtel richtete, in dem er u. a. eine Änderung des Titels wünscht und eine lateinische Textfassung zur zusätzlichen Unterlegung des Chorals mitteilt:[100]

> Christe Redemptor omnium,
> Ex patre patris unice
> Solus ante principium
> Natus ineffabiliter.

Nicolai beharrte auf dieser Ergänzung, da er überzeugt war, eine lateinische Übersetzung sei „für die Aufführung im Auslande unumgänglich nötig.“[101] Gleichwohl er von der Qualität seiner „Übersetzung“ weniger überzeugt war.[102]

---

[96] Brief an den Vater vom 19. Dezember 1833. D-B Mus. ep. O. Nicolai 24; Nicolai, *Briefe*, S. 50.

[97] Nicolai, *Tagebücher*, S. 10. Siehe auch den Brief an den Vater vom 19. Dezember 1833. D-B Mus. ep. O. Nicolai 24; Nicolai, *Briefe*, S. 51.

[98] Georg Richard Kruse, „Otto Nicolais verschollene Weihnachts-Ouverture“, in: *AMz* 35 (1908), S. 925–928.

[99] Brief an den Vater vom 1. März 1834. D-B Mus. ep. O. Nicolai 25; Nicolai, *Briefe*, S. 54ff.

[100] Ebd.

[101] Brief an den Verlag Breitkopf und Härtel vom 21. April 1835, zitiert nach: Georg Richard Kruse, „Otto Nicolais verschollene Weihnachts-Ouverture“, in: *AMz* 35 (1908), S. 925–928.

[102] Auf einer Partitur der Ouvertüre notierte Nicolai: „findet sich wohl ein besserer lateinischer Vers zur Unterlage“, s. ebd.

Noch ein letztes Mal erklang die Ouvertüre zu Lebzeiten des Komponisten und zwar am 11. März 1838 in Wien bei einem Konzert der Gesellschaft der Musikfreunde.[103] Der erhoffte Erfolg blieb jedoch aus und die Ouvertüre wurde nie wieder gespielt[104] – bis zu ihrer Wiederentdeckung und -aufführung im Jahre 1907 durch Georg Richard Kruse,[105] der die Partitur einige Jahre danach auch beim Berliner Verlag Bote & Bock veröffentlichte.[106]

Ulrich Konrad legt in seinen *Studien zu Leben und Werk* eine oberflächliche Analyse der Ouvertüre vor und führt sie als Beispiel zur Verwendung der *Sonatenform* in Nicolais Oeuvre an.[107] Er glaubt, „Von der Sonatenform [...] finden sich die ternäre Anlage und harmonische Spannungsbogen [...] übernommen.“[108] Doch hier irrt Konrad.[109] Den Adagio-Teil klammert er als „Einleitung“ formal aus, sieht dann den Hauptsatz in den Takten 49–174,[110] gefolgt von der „1. Durchführung“, der sich wiederum ab Takt 314 die „2. Durchführung“ anschließt. Mit dem Ende des (vom Chor gesungenen) Chorals sei dann angeblich der Schluss des Stücks erreicht, und die folgenden 42(!) Takte würden die Coda bilden.

Zunächst muss noch einmal festgestellt werden, das Nicolai die „klassische“ zweiteilige Ouvertüren-Form verwendet, wie er sie in seinen Berliner Jahren vielfach gehört haben wird,[111] bestehend aus langsamer Einleitung (Adagio)

---

[103]Konrad, *Nicolai*, S. 68f.

[104]In Leipzig wurde sie bereits am 18. Dezember 1834 wiederholt, weitere Aufführungen sind von dort aber nicht bekannt.

[105]Kruse, *Nicolai*, S. 46. Siehe auch: Georg Richard Kruse, „Otto Nicolais verschollene Weihnachts-Ouverture“, in: *AMz* 35 (1908), S. 925–928.

[106]Kruse greift leicht in die Instrumentation ein und ersetzt z. B. die Ophikleide durch die modernere Basstuba. Zudem ist nunmehr nicht nur die Orgel, sondern auch der Chor „ad libitum“ gesetzt.

[107]Konrad, *Nicolai*, S. 306ff.

[108]Ebd., S. 307.

[109]Konrad disqualifiziert sich eigentlich bereits durch die fehlerhafte Zählung der Takte; er unterschlägt die sieben Takte der unteren Akkolade auf Seite 2 des Erstdrucks. Zudem sind seine Angaben zu den Tonarten überaus konfus.

[110]Konrads fehlerhafte Taktzählung ist hier korrigiert.

[111]Nicolai hörte außer den Ouvertüren Mendelssohn Batholdys wahrscheinlich in den Konzerten Carl Mösers (vgl.: Konrad, *Nicolai*, S. 302) u. a. die *Leonoren-Ouvertüre* (wahrscheinlich Nr. 3; *AmZ* 31 (1829), Sp. 366) und die *Egmont-Ouvertüre* von Beethoven (*AmZ* 34

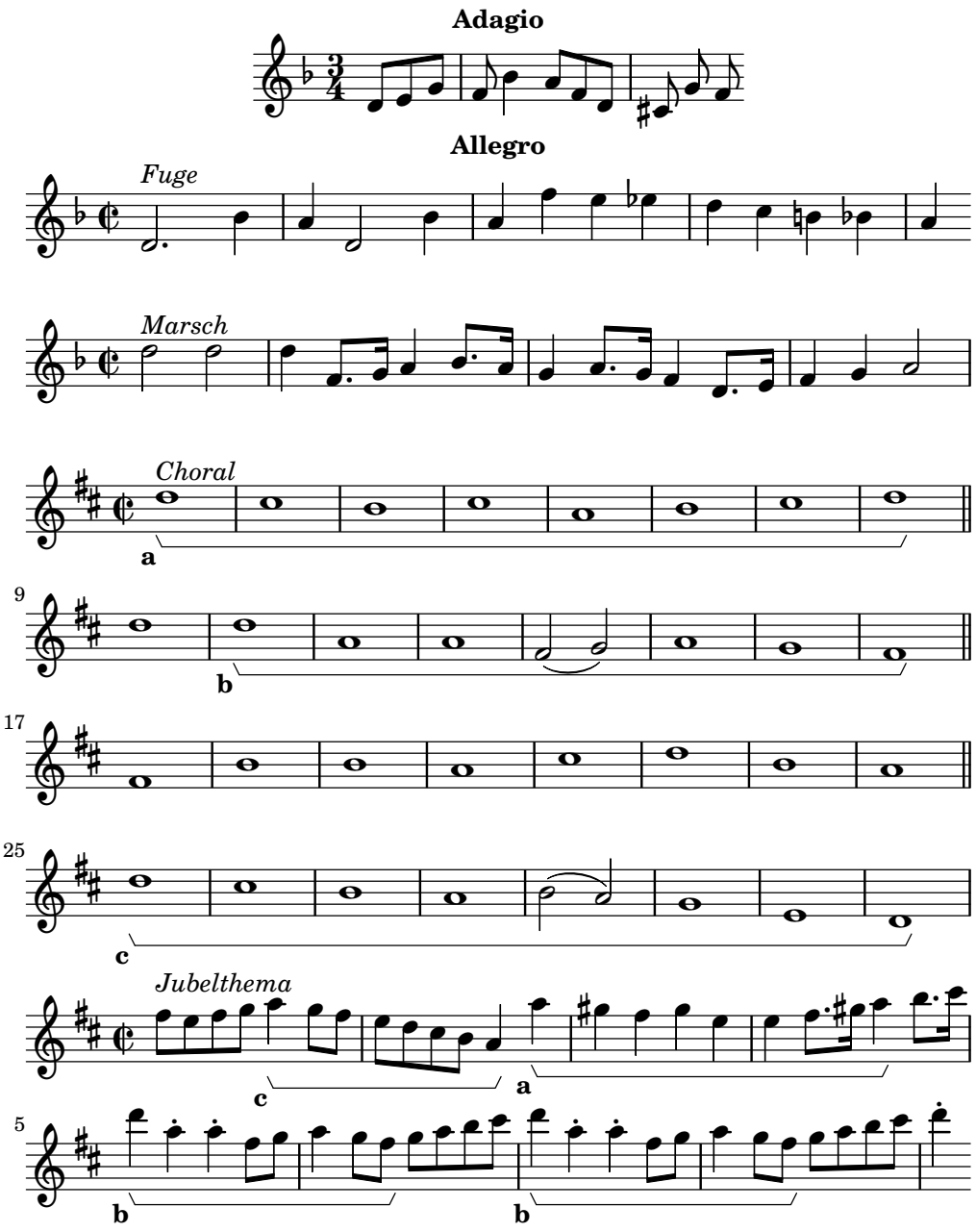


Abbildung 2.8: Themenübersicht der *Weihnachtsouvertüre*. Die verbindenen Motive von *Choral* und *Jubelthema* sind markiert.

und schnellem Hauptteil (Allegro). Und wie auch Beethoven bei den *Leonoren-Ouvertüren* Nr. 2 und Nr. 3 op. 72, wählt Nicolai für das *Adagio* den 3/4-, für das *Allegro* den Alla-breve-Takt.

Die innere Struktur ist klar gegliedert. Der Komponist wendet hier sein bereits im *Te Deum* erprobtes Verfahren an und überträgt den binären Aufbau der Ouvertüre auf ihre beiden inneren Teile. So wird in den ersten 15 Takten des *Adagios* – bei fast durchgehender Beibehaltung des Grundtons *d* als Liegeton – ein Thema vorgestellt, das dann im zweiten Abschnitt als Fugenthema verarbeitet wird. Im zweiten Teil, dem in Takt 49 beginnenden Hauptteil, werden verschiedene thematische Blöcke aneinandergereiht. Zunächst erklingen eine Fuge und ein rhythmisch prägnanter Marsch in Moll, dann der Choral und ein darauf bezogenes „Jubelthema“ in Dur. In derselben Abfolge erklingen diese Themenblöcke ein zweites Mal. Sofort fällt auf, dass auch diese beiden gleich gebauten Abschnitte durch den Gegensatz der Tongeschlechter zweigliedrig sind. Und auch diese Unterteilung setzt sich über die Dualität der zugeordneten Themen auf nächster Ebene fort (siehe Tabelle 2.3).

Und wie die beiden Teile der Ouvertüre sind auch die einzelnen Abschnitte ihrer Länge nach gestaffelt.

Der Hauptteil beginnt mit einer Fuge in d-Moll, die in die Doppeldominante E-Dur mündet. Es folgt eine Überleitung aus Akkordflächen, die vom ganzen Orchester *pianissimo* gespielt werden und nur innerlich vom tremoloartigen Beben der Streicher bewegt sind. Eingestreut sind verhaltene Signale von Trompeten und Pauken. Die Überleitung führt zur Dominante A-Dur, crescendiert und mündet im zweiten Thema. Die viertaktige Melodielinie dieses „Marsches“ wird vielfach vom vollen Orchester im *fortissimo* wiederholt und verarbeitet. Beginnend in der Ausgangstonart d-Moll moduliert dieses Thema nach f-Moll. Zum symmetrischen Abschluss dieses Komplexes in Moll erklingt in der nun erreichten Tonart nochmals das Fugenthema; dominantischen Charakters beginnt es hier jedoch nicht auf *f*, sondern auf *c*. Mit dem nun folgenden Einsatz des Chorals wechselt das Tongeschlecht nach F-Dur. Das im Choral beschriebene Vom-Himmel-Kommen wird hier durch das sukzessive Auffüllen des Holzbläsersatzes instrumentatorisch versinnbildlicht (siehe Abbildung 2.9).

(1832), Sp. 218) sowie die Ouvertüren zu *Faniska* (*AmZ* 33 (1831), Sp. 863) und *Eliza* von Cherubini (*AmZ* 35 (1833), Sp. 25).

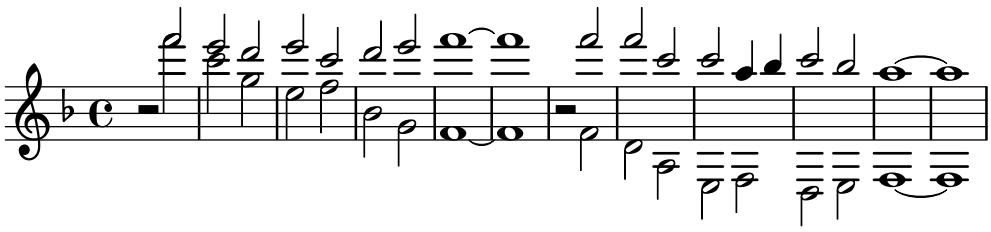


Abbildung 2.9: Außenstimmen des Bläsersatzes beim ersten Einsatz des Chorals „Vom Himmel hoch“.

Auf der Pänultima verharrt der Choral dominantisch um ins mehrfach erklingende Jubelthema zu münden.

Unmittelbar schließt sich die Fuge vom Beginn des Hauptteils an, mit welcher die Reprise eingeläutet wird. Doch wenn auch der strukturelle Ablauf unangetastet bleibt, nimmt Nicolai nun sorgsam zahllose kleine und größere Änderungen am musikalischen Material vor. So steht z. B. die Fuge nunmehr in f-Moll, mündet in die Dominante C-Dur und ist gegenüber der ersten Durchführung wesentlich kürzer; der Marsch beginnt wie zuvor in d-Moll, moduliert jedoch nicht, sodass dieser Moll-Komplex mit A-Dur in der Dominante der Ausgangstonart schließt. In D-Dur setzt der Choral ein, diesmal mit verdoppelten Notenwerten. Zwischen den auseinander gerückten Choralzeilen erklingen Reminiszenzen der anderen drei Themen. Schließlich erklingt der Choral vom Chor gesungen ein weiteres Mal.

Dass der Choral und das Jubelthema unmittelbar zusammengehören, offenbart sich nicht allein im Tongeschlecht, sondern auch an der motivischen Verzahnung (siehe Abbildung 2.8) und der Tatsache, dass sie ab Takt 403, beim letzten Durchlauf des Chorals, überlagert präsentiert werden. Aber auch vom Marsch finden sich im Jubelthema rhythmische Reminiszenzen.

Die beiden Abschnitte des Hauptteils werden harmonisch durch einen Chiasmus miteinander verbunden, und zwar mittels des Fugenthemas, denn die nicht-fugierte Präsentation des Themas in der Mitte der Abschnitte steht in der Tonart der jeweils diametralen Fuge (siehe Tabelle 2.3).

Auch Einleitung und Hauptteil sind über die beiden Fugenthemen chiastisch miteinander verbunden. So entspringt die Fuge des Hauptteils den Kerntönen der vorherigen ($d - b - a$), doch finden sie sich an entgegengesetzten Positionen innerhalb der beiden Teile.

Thema I (Fuge)	d-Moll (E)	30
Überleitung	nach d-Moll	20
Thema II (Marsch)	d-Moll – f-Moll	36
Thema I	f-Moll (auf Quinte)	16
Thema III (Choral)	F-Dur	28
Thema IV (Jubelthema)	F-Dur	49
Thema I (Fuge)	f-Moll	19
Überleitung	nach d-Moll	24
Thema II (Marsch)	d-Moll	27
Thema I	d-Moll (auf Quinte)	16
Thema III (Choral)	D-Dur	72
Thema IV (Jubelthema)	D-Dur	18
Thema III + IV	D-Dur	99

Tabelle 2.3: Themenfolge der *Weihnachtsouvertüre* mit Tonart und Länge in Takten

Da der Choral dreimal erklingt, kann dem Hauptteil im Prinzip auch eine ternäre Form zugeordnet werden, denn mit den Einwürfen zwischen den Zeilen des zweiten Choraldurchgangs beginnt erneut besagte Themenfolge. Der erste Abschnitt bliebe also unverändert (Takte 49–228), der zweite Abschnitt würde vor dem Einsatz des Chores enden (Takte 228–402) und der dritte bereits im zweiten beginnen (Takte 322–501). Diese Gliederung hat den Reiz, dass alle drei Teile in etwa die selbe Länge hätten (180, 175 und 180 Takte). Doch auch sie lässt sich nicht recht als Sonatenform interpretieren, da der zweite Abschnitt einer Reprise wesentlich näher kommt, als der dritte.

Am Schluss der analytischen Betrachtungen bleibt nur noch einmal explizit auf den harmonischen Bogen der Ouvertüre (d – F/f – D) hinzuweisen, in dem sich wieder das Nicolai-typische Terzverhältnis offenbart. Dies findet sich auch in der langsamen Einleitung: Die d-Moll-Fuge erreicht ihren harmonischen Scheitelpunkt in Takt 30, wo, von den Bassinstrumenten gespielt, der Themenkopf in fis-Moll erklingt.

Gut fünfzig Jahre nach Otto Nicolai greift Albert Becker (1834–1899), Direktor des Königlichen Domchors zu Berlin, interessanterweise die beiden in

der *Weihnachtsouvertüre* verarbeiteten Texte – die zu Grunde gelegten prophetischen Worte und den Lutherschen Liedtext – erneut auf und verbindet sie in seiner *Weihnachts-Motette* op. 84, Nr. 2. Den Beginn bildet auch bei Becker eine Fuge in d-Moll auf die Zeile „Das Volk, das im Finstern wandelt“. Mit den Worten „Es sieht ein großes Licht“ wechselt dann das Tongeschlecht nach D-Dur und es tritt im Sopran der Choral „Vom Himmel hoch“ hinzu. Becker beschließt seine Variante mit einem vierstimmigen Choralsatz, dem die zweite Strophe des berühmten Weihnachtsliedes unterlegt ist.

Kapitel 3

Als Organist in Rom

3.1 Nicolai und Bunsen

Am 8. November 1833 wurde Otto Nicolai zum Organisten der preußischen Gesandtschaftskapelle in Rom ernannt. Seinen Aufenthalt dort sollte und wollte er dazu nutzen, seine „Entwickelung als Componist im Fache der geistlichen Musik zu vollenden.“[1]

Genau einen Monat später, am 8. Dezember begab er sich auf die Reise. Doch hatte er es nicht sonderlich eilig. Er machte mehrere Zwischenstationen, hielt sich einige Tage in Leipzig, in München und auch in Venedig auf. Das verwundert etwas, wurde er doch vom preußischen Legationsrat Christian Carl Josias Bunsen in Rom erwartet. Noch am 25. Januar 1834 schreibt dieser an seine Vorgesetzten im Berliner Ministerium für Auswärtige Angelegenheiten:

> Das Ausbleiben des p Nicolai, der nach dem geneigten Erlasse Eines Königlichen Hohen Ministerii vom 8ten November pr., sein Gehalt bereits vom 1sten October pr. ab beziehen soll, weiß ich mir nur durch Erkranken desselben oder durch Pflichtversäumniß zu erklären.[2]

[1] Unveröffentlichter Brief an das Preußische Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten vom 4. Mai 1836. Berlin D-Bga III. HA Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten, I, Nr. 11568. Siehe Anhang B.1, S. 233.

[2] Unveröffentlichter Brief Christian Carl Josias von Bunsens an das Preußische Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten vom 25. Januar 1834. D-Bga III. HA Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten, I, Nr. 11567.

Weiter weist Bunsen darauf hin, wie schwierig es sei, eine Vertretung ab Ende Februar zu finden. Nicolai kam zwar am 26. Januar, also einen Tag nachdem Bunsen den Beschwerdebrief abgefasst hatte, in Rom an und meldete sich auch sogleich bei seinem Vorgesetzten,[3] doch ist es nachvollziehbar, dass unter diesen Umständen das Verhältnis der Beiden zunächst kein allzu herzliches sein konnte. Nicolai aber bemühte sich redlich. Er stellte einen kleinen Chor für die Gottesdienste in der Gesandtschaftskapelle zusammen, wenngleich er sich, wie es sein Tagebuch bezeugt, über einige Dinge heftig ärgerte. Einige schriftliche Zeugnisse Nicolais seien zur Verdeutlichung der Situation angeführt.

> Diese übele Stellung und die Anforderungen, die man macht, da man keine Idee von Musik hat, brachten mich zu einigen heftigen Äußerungen, die vielleicht von großem Schaden für mich sein können![4]

Einige Tage später, an einem Sonntag nach dem Gottesdienst, notierte Nicolai fernerhin:

> Vormittags Dienst und Ärger, daß Bunsen nicht wollte das neue „Kyrie“ und „Heilig“ singen lassen, weil er es nicht gehört, sich also musikalisches Urteil anmaßt. Schöne Aussichten!![5]

Nicolais Verhältnis zu Bunsen entspannte sich mit der Zeit zwar zunehmend, doch schrieb er noch am 23. September 1834 an Henriette Kemnitz:

> Ein wirklich intimes Verhältnis zwischen mir und Bunsens wird sich wohl schwerlich jemals bilden; dennoch bin ich ihnen einige Schritte nähergetreten; es sind aber kalte Menschen.[6]

Hermann Mendel schreibt in seiner Nicolai-Biographie, dass Bunsen den Komponisten bereits über Friedrich Schleiermacher in Berlin kennen gelernt

[3]Unveröffentlichter Brief Christian Carl Josias von Bunsens an das Preußische Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten vom 30. Januar 1834. D-Bga III. HA Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten, I, Nr. 11567. Vgl. auch: Nicolai, *Tagebücher*, S. 20.

[4]Tagebucheintrag vom 12. Februar 1834, zitiert nach: Nicolai, *Tagebücher*, S. 26f.

[5]Tagebucheintrag vom 16. Februar 1834, zitiert nach: Nicolai, *Tagebücher*, S. 27.

[6]Zitiert nach: Nicolai, *Tagebücher*, S. 290.

und sofort beschlossen hätte, den Musiker als Gesandtschaftsorganisten nach Rom zu holen,[7] worin ihm die anderen Biographen folgen.[8] Dies alles ist recht unwahrscheinlich, denn Nicolais Aufzeichnungen nach war das Zusammentreffen mit seinem neuen Vorgesetzten kurz nach der Ankunft in Rom offenbar das erste.[9]

Auch zeigen die erhaltenen Akten des preußischen Außenministeriums, dass Bunsen in Nicolais Anstellung eigentlich gar nicht involviert war, sondern lediglich den Tod von Nicolais Amtsvorgänger aus Rom gemeldet und das besondere Anforderungsprofil für die vakant gewordene Position dargelegt hatte.[10] Die Anfrage Bunsens nach einem neuen Organisten leitete der Außenminister Johann Peter Friedrich Ancillon an den Kultusminister Altenstein weiter, der daraufhin einen geeignet qualifizierten Organisten suchte[11] und Ancillon gegenüber schließlich Otto Nicolai in Vorschlag brachte.[12] Lediglich Carl Friedrich Rungenhagen, Zelters Nachfolger im Amt des Direktors der Sing-Akademie zu Berlin, hatte durch seine Fürsprache ein wenig mitgeholfen.

3.2 Unterricht bei Baini

Während der Zeit seiner Anstellung in Rom nahm Nicolai Kompositionsunterricht bei Giuseppe Baini (1775–1844).[13] Der Kontakt war bald nach seiner Ankunft über Bunsen zustande gekommen.

Baini war Kapellmeister der päpstlichen Kapelle in Rom. Er hatte sich seit seiner Jugend ausführlich mit Leben und Werk Palestrinas beschäftigt. Spätestens seit der Veröffentlichung seiner Palestrina-Biographie im Jahre 1828

---

[7] Mendel, *Nicolai*, S.37

[8] Vgl. z. B.: Konrad, *Nicolai*, S. 63f.

[9] „Ich [...] fand in Bunsen einen jüngern und freundlichern Mann, als ich mir vorgestellt hatte." Brief an den Vater vom 1. März 1834. D-B Mus. ep. O. Nicolai 25, zitiert nach: Nicolai, *Briefe*, S. 76.

[10] Unveröffentlichter Brief Christian Carl Josias von Bunsens an das Preußische Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten vom 11. Juni 1833. D-Bga III. HA I, Nr. 11567.

[11] Unveröffentlichter Brief Karl vom Stein zum Altensteins vom 6. August 1833. Ebd.

[12] Unveröffentlichter Brief Karl vom Stein zum Altensteins vom 17. Oktober 1833. Ebd.

[13] Zunächst nur vereinzelte Gespräche, regelmäßigen Unterricht ab Juni 1835. Vgl. u. a.: Nicolai, *Tagebücher*, S. 120ff.

galt er auf diesem Gebiet als die uneingeschränkte Autorität. Auch wirkte er als Komponist. Sein 1821 erstmals aufgeführtes, zehnstimmiges *Miserere* gehörte mit den textgleichen Komposition Gregorio Allegris und Tommaso Bais zum regelmäßigen musikalischen Programm der Karwoche in der Cappella Sistina.[14]

Zu Bainis Schülern zählen neben Otto Nicolai unter anderen Juste Adrien de La Fage, Ferdinand Hiller und Carl Proske.[15]

Nicolai schätzte Baini seines Wissens wegen sehr, besonders in der ersten Zeit ihrer Bekanntschaft. So sind in Nicolais Aufzeichnungen Bemerkungen zu lesen wie:

> Er ist doch ein höchst kenntnisreicher Mann.[16]

oder:

> Er sieht sehr scharf und hat in diesem 10stimmigen Satz gleich einige Oktaven herausgefunden, die ich übersehen hatte.[17]

und auch:

> ich kann den Meister in ihm nicht verkennen.[18]

Die anfängliche Wertschätzung ging so weit, dass Nicolai wohl jedes neue geistliche Werk von Baini durchsehen und begutachten ließ. Dabei freute sich der eitle Komponist natürlich über jegliches Lob. Am 30. Juni 1834 notierte er beispielsweise in sein Tagebuch:

> Er sagte mir viel Gutes über die Arbeit: „c' è una delle megliori cose, che ho veduto da voi altri trasmontani".[19]

---

[14]Nicolai hatte Bainis Vertonung am 26. März 1834, 30. März 1836 und am 27. März 1839 gehört. Siehe: Wilhelm Altmann [Hs.]: *Otto Nicolais Tagebücher*, Regensburg 1937.

[15]Martina Janitzek, Art. „Baini, Giuseppe", in: *MGG*2, Personenteil 2, Kassel 1999, Sp. 25ff.

[16]Nicolai, *Tagebücher*, S. 122.

[17]Nicolai, *Tagebücher*, S. 60.

[18]Nicolai, *Tagebücher*, S. 65.

[19]Nicolai, *Tagebücher*, S. 60.

Den Erzählungen Ferdinand Hillers zufolge, war Baini privat wohl ein äußert umgänglicher und angenehmer Mann.[20] Umso strenger war er als Lehrmeister, der auch äußerst scharf zu urteilen pflegte. Auch Nicolai bekam dies zu spüren. Ende Juli 1834 findet sich in seinem Tagebuch der Eintrag:

> Vormittags Dienst; dann Besuch bei Baini, dem ich den „Psalm“ zeigte; er hat mir darüber manches gesagt, und ich kann den Meister in ihm nicht verkennen, doch ist er ein unangenehmer Mann in der Art, mit der er dies tut, und manches seiner Behauptungen ist nur Kaprize.[21]

Wie sich hier schon abzeichnet, änderte sich mit der Zeit das Bild, das Nicolai von Baini hatte. Je tiefer er selbst in die Materie eindrang, je vertrauter er mit den Werken der alt-italienischen Meister wurde, desto mehr zweifelte der Komponist an der allumfassenden Kompetenz seines Lehrers auf diesem Gebiet. Im Sommer 1835 beschäftigte sich Nicolai intensiv mit den alten Kirchentonarten. Neben dem Unterricht bei Baini versuchte Nicolai sein Wissen anhand von älteren theoretischen Schriften zu erweitern.[22] In diesem Zusammenhang ist im Tagebuch zu lesen:

> Über die alten Tonarten studiert, die mir immer unklarer werden, und einige „Antiphonen“ darin komponiert. – Abends Stunde bei Baini, dem es auch nur halbdunkel oder halbhell zu sein scheint![23]

Besonders deutlich lässt sich Nicolais Entwicklung an seiner Kritik an Bainis zehnstimmigem *Miserere* ablesen. 1834 – Nicolai war gerade seit zwei Monate in Rom – hielt er das Stück, wenn auch mit Einschränkungen, noch für „sehr

---

[20]Ferdinand Hiller, *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, Bd. 2, Leipzig 1868, S. 103ff.

[21]Nicolai, *Tagebücher*, S. 65.

[22]Genaue Art und Umfang der Theoretica, die Nicolai benutzte, ist nicht bekannt. Er selbst besaß zumindest den „Zarlino“: Gioseffo Zarlino (1517–1590), *Le institutioni harmoniche*, Venedig 1558. Vgl. dazu auch: 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, S. 165.

[23]Nicolai, *Tagebücher*, S. 127.

schön“.[24] Zwei Jahre später und um zahllose musiktheoretische Erkenntnisse reicher fiel sein Urteil schon wesentlich anders aus:

> Das „Miserere“ a 10 von *Baini*. Es ist durchaus keine gute Komposition; es sind eine Menge unvorbereiteter Eintritte und verminderter Septimenakkorde und Dominantenakkorde darin; auch sogar Melodietrivialitäten [...] was wahrhaft so *unpalestrinasch* als möglich ist.[25]

Trotz der vielen Einschränkungen war Nicolai bis an sein Lebensende außerordentlich Stolz darauf, von Baini unterrichtet worden zu sein, und sah darin einen bedeutenden Vorteil gegenüber allen anderen Komponisten. Ebenso war er überzeugt, dass Bainis Urteil von einigem Gewicht wäre und erbat sich darum Zeugnisse von ihm, die er den preußischen Ministerien für geistliche und auswärtige Angelegenheiten einreichte.[26]

Wie der Unterricht Nicolais Selbstbild prägte, wird noch zur Sprache kommen.

3.3 Neue Choräle

In den Jahren seines Aufenthalts in Rom schrieb Nicolai viele kleinere geistliche Werke, hauptsächlich Choräle, dazu Antifonen und Responsorien. Sie dienten größtenteils der liturgischen Praxis in der Gesandtschaftskapelle.

Ausgiebig schien sich der Komponist mit dem frisch erschienenen *Versuch eines allgemeinen evangelischen Gesang- und Gebetbuchs zum Kirchen- und Hausgebrauche* seines Vorgesetzten beschäftigt zu haben.[27] Diese durch Bunsen zusammengestellte Sammlung enthält die Texte zu annähernd eintausend Chorälen,[28] die in vier „Kreisen“ angeordnet sind.[29] Aus jedem dieser Kreise

[24] Ebd., S. 36.

[25] Nicolai, *Tagebücher*, S. 148.

[26] Vgl. Nicolai, *Tagebücher*, S. 137 und S. 154.

[27] Der Band war 1833 ohne Autorenangabe in Hamburg verlegt worden.

[28] Teilweise mit Varianten in 916 Nummern geordnet.

[29] Kreis der Morgen- und Abendlieder (A), der Festlieder (B), der Sonntagslieder (C) und der Feierlieder (D), jeweils noch unterschieden nach *kirchlichen Liedern* und *Andachtsliedern*.

wählte Nicolai je drei Choräle, die eine „Eigene Weise“ benötigten, dem Herausgeber nach also keiner anderen bekannten Melodie unterlegt werden konnten. Nicolai ersann passende neue Weisen und setzte diese dann vierstimmig aus.

Die zwölf Sätze fasste er bereits am 19. Februar 1834 als „Erste Sammlung neuer Choräle zu dem allgemeinen evangelischen Gesang- und Gebetbuch“ zusammen, versah sie mit einem Vorwort und schenkte sie Bunsen.[30] Einige Tage später bekam der Komponist dann Gelegenheit dem Geheimrat und seiner Frau seine neuen Choräle vorzuspielen, die auch „zu gefallen schienen“.[31]

Wie schon der Titel vermuten lässt und auch das Vorwort kund gibt, war der Komponist gewillt dieser ersten eine zweite Sammlung folgen zu lassen. Weshalb Nicolai dieses Projekt letztlich nicht fortsetzte, liegt im Dunkeln.

Die Anordnung innerhalb der Sammlung folgt keinen nachvollziehbaren Regeln; Nicolai betitelt die einzelnen Sätze lediglich mit der Nummer des Chorals im *Versuch*:

I. Die goldne Sonne, voll Freud und Wonne (Nr. 19)
II. Auf, auf weil der Tag erschienen (Nr. 88)
III. Beschwertes Herz, leg ab die Sorgen (Nr. 1)
IV. Auf, Zion, auf, auf Tochter, säume nicht (Nr. 701)
V. Ihr Kinder des Höchsten, wie steht's um die Liebe (Nr. 829)
VI. Christ, Überwinder für uns arme Sünder (Nr. 181)
VII. Nun preiset alle Gottes Barmherzigkeit (Nr. 670)
VIII. Du treuester Freund, so mit mir vereint (Nr. 678)
IX. Wem in Leidenstagen aller Trost steht fern (Nr. 813)
X. Lass dich Gott, du Verlassner, still dein Sorgen (Nr. 877)
XI. Schau an, wie fein und lieblich ist das Leben (Nr. 626)
XII. Nun will ich auch abscheiden, doch lass mich sterben nicht (Nr. 903)

Nicolais Choralmelodien sind (der Zeit entspechend) rhythmisch einfach gehalten und sehr linear aufgebaut. Die Hälfte der Choräle weist die traditionelle Barform auf.[32] Nicolai notiert die Choralstollen aber zumeist aus, um bei der Wiederholung der Zeile die Führung der übrigen Stimmen, mitunter auch die Harmonik anpassen zu können. Der letzte Choral der Sammlung, „Nun will ich auch abscheiden“, fällt dabei aus der Reihe, da er als einziger eine Weise mit Moll-Charakter erhalten hat.

[30]Nicolai, *Tagebücher*, S. 28. Besagtes Manuskript hat sich erhalten und befindet sich heute in der Universitätsbibliothek in Lodz (PL-ŁZu).

[31]Ebd.

[32]Es handelt sich um die Nummer I, III, V, VI, XI und XII.

Choral	**A**	**B**	**C**	**D**
Auf, auf weil der Tag erschienen	II	88	31	12
Auf, Zion, auf, auf Tochter, säume nicht	IV	701	-	
Beschwertes Herz, leg ab die Sorgen	III	1	201	[20]
Christ, Überwinder für uns arme Sünder	VI	181	-	
Die goldne Sonne, voll Freud und Wonne	I	19	212	[34]
Du treuester Freund, so mit mir vereint	VIII	678	-	
Ihr Kinder des Höchsten, wie steht's um die Liebe	V	829	-	
Lass dich Gott, du Verlassner, still dein Sorgen	X	877	319	117
Nun preiset alle Gottes Barmherzigkeit	VII	670	174	149
Nun will ich auch abscheiden	XII	903	408	[71]
Schau an, wie fein und lieblich ist das Leben	XI	626	-	
Wem in Leidenstagen aller Trost steht fern	IX	813	333	203

Tabelle 3.1: Konkordanz der Choräle mit den jeweiligen Nummern in Nicolais Sammlung (A), Bunsens *Versuch* (B), dem *Allgemeinen Gesang- und Gebetbuch* (C) und dem *Choralbuch* (D). Bei den Nummern in eckigen Klammern verwandte Filitz ältere Melodien.

1846 erschien in Berlin Bunsens endgültiges *Allgemeines evangelisches Gesang- und Gebetbuch zum Kirchen- und Hausgebrauch* mit einer deutlich reduzierten Anzahl an Chorälen. Kurz darauf erschien dann auch ein dazu passendes *Vierstimmiges Choralbuch zum Kirchen- und Hausgebrauch*, mit dessen Zusammenstellung Friedrich Filitz (1804–1876) von Bunsen beauftragt worden war. Zum Großteil hatte Filitz dabei auf alte Melodien zurückgegriffen. Wo ihm dies nicht möglich oder unpassend erschien, komponierte er neue Weisen – die zuvor von Nicolai erdachten fanden dabei jedoch keine Berücksichtigung.

3.4 Benedicta et venerabilis

Im Frühjahr 1834 vertonte Nicolai einen kurzen Graduals-Text aus dem *Missale romanum*, für Solostimmen, Chor und Orchester. Warum seine Wahl ausgerechnet auf das „Benedicta et venerabilis“ fiel, gibt Nicolai leider nicht preis.

In seinen Tagebüchern bezeichnet er es einerseits als *Graduale*, dann wiederum als *Hymnus*.[33]

Dass es sich dabei um ein und dasselbe Stück handelt ergibt sich einerseits von einem verschollenen eigenhändigen Notenmanuskript, das sich im Archiv der Sing-Akademie zu Berlin befand,[34] andererseits aus dem zugehörigen Eintrag in Nicolais Werkkatalog. Besagtes Manuskript war tituliert:

Hymnus
composuit
Otto Nicolai
quartour vocibus
cum Coro
1834.

Der Titel laut dem Werkkatalog[35] bringt wiederum die Verbindung zum unterlegten Text des Manuskripts: Graduale de Beata Vergine „Benedicta et venerabilis".

Geheimrat Bunsen trat am 12. März 1834 eine Reise nach Berlin an. Nicolai bat ihn einen Tag vorher um die Besorgung einiger Angelegenheiten und übergab ihm das *Graduale* mit der Bitte es dem preußischen König zu überreichen. So gelangte ein Manuskript des Werkes nach Berlin.

Als der Komponist einige Tage später auch Giuseppe Baini das Stück vorlegte, hatte dieser Einiges daran auszusetzen. Darauf hin nahm Nicolai nochmals wenige Verbesserungen an der Komposition vor. Eine Liste dieser Änderungen schickte er gleich am nächsten Morgen an Bunsen in Berlin, mit der Bitte die Korrekturen „durch H: Rungenhagen bewerkstelligen zu lassen".[36] Da das Schreiben mit den besagten Verbesserungen für Rungenhagen im Archiv der

[33]Ulrich Konrad verzeichnet das Werk zweimal in seinem Werkverzeichnis: *Hymnus „Benedicta et venerabilis es, Virgo Maria"* und als *Graduale de Beata Virgine*, siehe: Konrad, *Nicolai*, S. 385/388.

[34]Ein Faksimile der 1. Seite erschien 1905 als Beilage zur Zeitschrift *Die Musik* 16 (1905).

[35]Dort ist als „Zeit der Composition" das Jahr 1833 angegeben.

[36]Brief an Christian Carl Josias von Bunsen vom 25. März 1834. D-Bga VI. HA FA Bunsen, Karl Josias, B Nr. 14, fol. 29–31. Siehe Anhang B.1, S. 231.

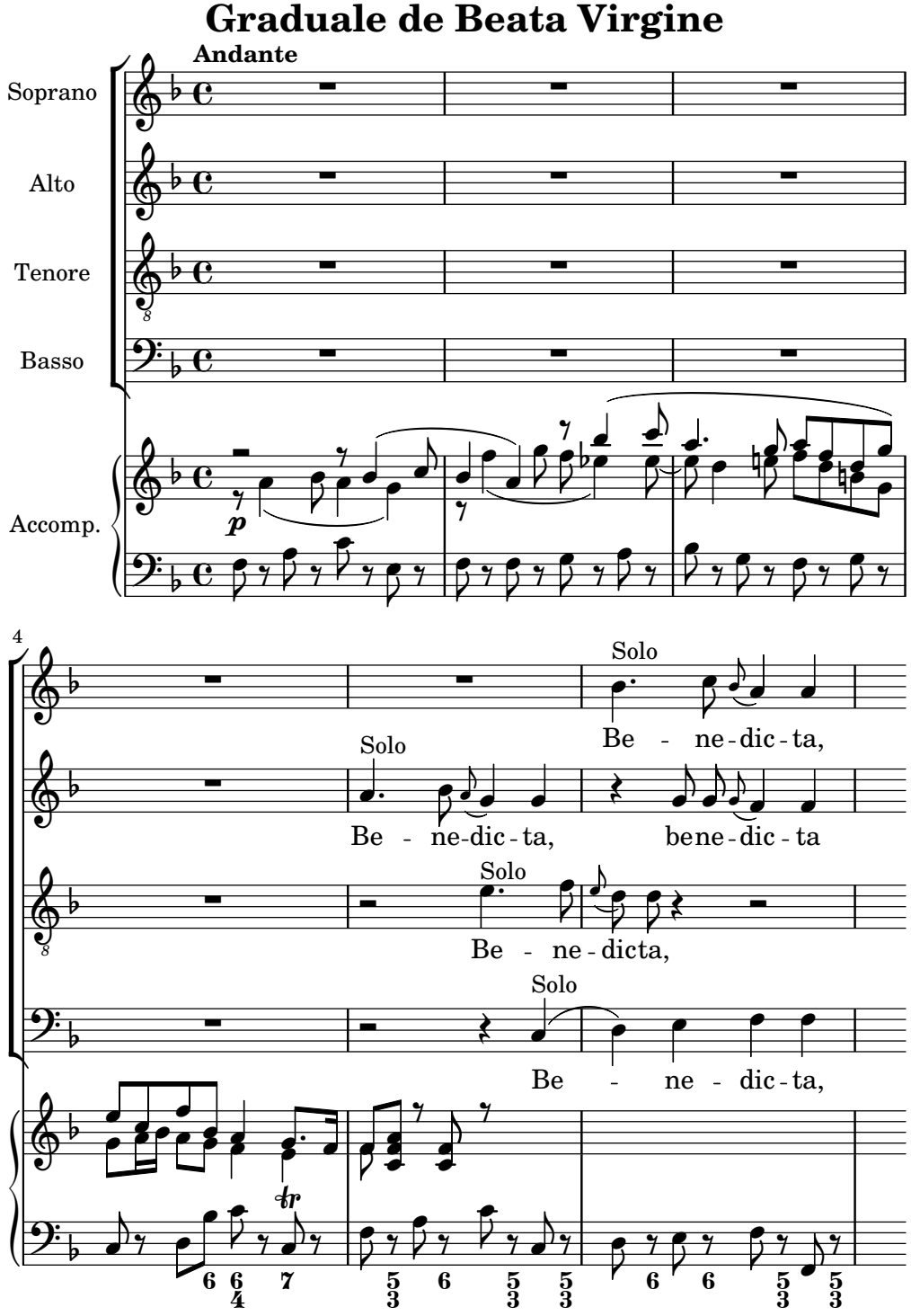


Abbildung 3.1: Anfangstakte des *Graduale de Beata Vergine*

Sing-Akademie zu Berlin verwahrt wird,[37] ist das Exemplar des *Graduale*, welches sich im Archiv der Sing-Akademie befand, vermutlich jenes, das Bunsen ursprünglich dem König überbringen sollte. Denn auch wenn „die Aenderungen nicht von so wesentlichem Vortheil, daß sie nicht auch unterbleiben könnten“[38], waren, zweifelte Nicolai nun bezüglich der Einhändigung an den König:

> Sollte es nicht aber vielleicht besser sein, mir diesen wichtigen Schritt für eine bedeutendere Arbeit aufzuheben?[39]

Die endgültige Entscheidung überließ er schließlich dem Geheimrat.

Alle Quellen des *Graduale* müssen heute als verschollen oder verloren gelten. Im Manuskript der Sing-Akademie war die Begleitung auf zwei Systeme reduziert und schlicht mit „Accompagnamento“ bezeichnet, daher ist die genaue Besetzung des Orchesters unbekannt. Das ursprünglich aber ein Orchester vorgesehen war ergibt sich aus Nicolais Zuordnung innerhalb seines Werkkatalogs zur Gruppe der *Messen, Oratorien, Cantaten mit Orchester*.

Aus dem Schreiben an Rungenhagen lässt sich schließen, dass Nicolai den vollständigen Text aus dem *Missale romanum* vertont hat:

> Benedicta et venerabilis es, Virgo Maria: quae sine tactu pudoris inventa es Mater salvatoris.
> Virgo Dei Genitrix, quem totus non capit orbis, in tua se clausit viscera factus homo. Alleluja, alleluja.
> Felix es, sacra Virgo Maria, et omni laude dignissima: quia ex te ortus est sol justitiæ, Christus Deus noster. Alleluja.

Nicolai strich das *Graduale de Beata Virgine* später in seinem Werkverzeichnis aus.

---

[37] Unveröffentlichter Brief an Carl Friedrich Rungenhagen vom 25. März 1834. D-Bsa N. Mus. SA 324.

[38] Unveröffentlichter Brief an Christian Carl Josias von Bunsen vom 25. März 1834. D-Bga VI. HA FA Bunsen, Karl Josias, B Nr. 14, fol. 29–31. Siehe Anhang B.1, S. 231.

[39] Ebd.

3.5 Psalmus 54

Während der Karwoche und der Ostertage ging Nicolai so oft er konnte in die Sixtina bzw. in den Petersdom um die Gesänge des Chores zu hören.[40] Sie übten einen tiefen Eindruck auf ihn aus, gleichwohl er die Interpretation der Stücke mitunter bemängelte.[41] In den folgenden Wochen beschäftigte er sich (seinen Aufzeichnungen nach) nicht mit geistlicher Musik, komponierte lediglich einige Stücke für Klavier. Doch kurz nach seinem Geburtstag Anfang Juni begannen sich die musikalischen Erlebnisse der Karwoche scheinbar in eigenen Kompositionen niederzuschlagen. Zunächst setzte Nicolai ein paar dreistimmige „Charfreitagsgesänge“ – wohl für den Gebrauch in der Gesandtschaftskapelle.[42] Und am 23. Juni 1834 begann Nicolai ein größeres Werk, dass sich stilistisch an Kompositionen des 16. Jahrhunderts orientieren sollte, wie sie auch von der *Cappella Sistina* vorgetragen wurden. Bainis *Miserere* ähnlich wurde es eine zehnstimmige Psalmvertonung, doch wählte Nicolai statt des 51. Psalms den 54. Psalm als Textgrundlage.[43]

Bereits nach einem Monat intensiver Arbeit war die achtsätzige Komposition am Abend des 26. Juli abgeschlossen.[44] Am Tag darauf besprach Nicolai sein Werk mit Baini, der ihm „darüber manches gesagt“ hat, woraufhin er am 29. Juli noch einmal „mehrere Änderungen des Psalms gemacht“ hat.[45]

Im August und im September fertigte Nicolai zwei Reinschriften seines 54. Psalms an. Die erste, geschrieben in der Zeit vom 16. bis 20. August, überreichte der Komponist „Dem Herrn Geheimen Legations-Rath und Minister-Residenten Dr. Bunsen, Ritter pp am 25ten August 1834“[46] zum Geburtstag. Die andere Kopie, vom 4. bis zum 16. September gefertigt, war für die Sing-

[40] Karmittwoch, Gründonnerstag, Karfreitag und Ostersonntag. Siehe: Nicolai, *Tagebücher*, S. 36ff.

[41] „Die Sixtina detoniert doch oft greulich und macht häßliche Schnörkel.“ Ebd., S. 38.

[42] Ebd., S. 56f.

[43] Interessanterweise übernimmt Nicolai nicht die Zählung seiner Textquelle, der *Vulgata*, in der dieser Psalm die Nr. 53 trägt, sondern die Nummerierung der Lutherbibel.

[44] „Ich eilte schnell zu Hause und endigte an diesem Abend meinen ‚Psalm‘.“ Ebd., S. 65.

[45] Ebd.

[46] Widmung auf der Titelseite der Reinschrift. Bis 1945 befand sich dieses Exemplar in der Bibliothek der Berliner Hochschule für Musik (D-Bhm), zur Zeit in der Biblioteka Uniwersytetu Łódzkiego (PL-ŁZu).

Akademie zu Berlin bestimmt.[47] Nicolai gab diese samt einiger Briefe einem Bekannten zur Beförderung nach Berlin mit.[48] Er hoffte, dass sein Werk in der Sing-Akademie aufgeführt werden würde. Seinem eigenen Bekunden nach hielt er den Psalm für das Beste, was er bislang geschrieben hatte.[49] Ein Manuskript von Satz Nr. V sandte der Komponist am 18. September 1834 an den Wiener Musiksammler Raphael Georg Kiesewetter,[50] und noch Ende desselben Monats hat Nicolai ebendiesen Satz des Psalms „für Pianoforte à 4 ms für Mad. Bunsen gesetzt“.[51]

Im Frühjahr 1835 nahm Nicolai dann einige wenige Änderungen am Psalm vor. In einem Brief vom 3. Juni berichtete er Henriette Kemnitz, dass er diese Änderungen „nächstens Herrn Rungenhagen mitteilen werde“, und fuhr fort:

> Einen großen Fehler hat diese Arbeit, der aber durch das Ganze geht, und den ich jetzt, nach genauerer Kenntnis der Sixtina, nicht mehr machen würde. Er liegt in der Berechnung der Stimmenverhältnisse. Ich teile die Fehler in 2 Klassen „Schüler- und Feldherren-Fehler“. Über die ersten glaube ich (?) hinaus zu sein; der vorliegende gehört zur 2ten Klasse.[52]

Ob und wann Nicolai die Korrekturen an Rungenhagen sandte ist nicht überliefert. Der Psalm aber wurde in der Tat in der Akademie gesungen.[53]

---

[47]Dieses Exemplar ist verschollen. Gustav Wilhelm Teschner hatte eine getreue Kopie angefertigt, die in der Staatsbibliothek zu Berlin verwahrt wird (D-B Mus. ms. Teschner 11).

[48]Vgl.: Nicolai, *Tagebücher*, S. 79. Enthalten waren u. a. Briefe an seinen Vater, Henriette Kemnitz und Rungenhagen.

[49]Brief an Henriette Kemnitz vom 23. September 1834. Siehe: Nicolai, *Tagebücher*, S. 290.

[50]Brief an Raphael Georg Kiesewetter vom 18. September 1834. Siehe: Erwin Rieger, „Zwei Briefe Otto Nicolais an Raphael Georg Kiesewetter“, in: *Studien zur Musikwissenschaft* 25 (1962), S. 434–439. Das Notenmanuskript („Estratto dal Salmo LIV a dieci voci“) wird als Teil des Fonds Kiesewetter in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien verwahrt (A-Wn SA.67.F.16* Mus).

[51]Nicolai, *Tagebücher*, S. 78f. Diese Bearbeitung ist verschollen.

[52]Brief an Henriette Kemnitz vom 3. Juni 1835, zitiert nach: Nicolai, *Tagebücher*, S. 296.

[53]Nicolai scheint darüber Mitte 1835 unterrichtet worden zu sein, denn im September des Jahres fragte er Georg Pölchau in einem Brief: „Haben Sie meinen 10stimmigen Psalm in der Academie gehört?“ (D-B Mus. ep. O. Nicolai 141) Auch Ledebur erwähnt diese Aufführung, siehe: Ledebur, *Tonkünstler-Lexicon*, S. 398.

Nicolai selbst hatte am Sonntag, den 22. November 1835 eine kleine Gesellschaft bei sich zu Besuch. Es wurde einiges gesungen, darunter auch Teile seines Psalms.[54] Den Quellen nach ist der Psalm zu Nicolais Lebzeiten aber nie vollständig öffentlich aufgeführt worden – der Komponist hat sein Werk nie im Ganzen hören dürfen.

Nicolai legte im Mai 1836 sein Organistenamt an der preußischen Gesandtschaftskapelle nach nur zweieinhalbjähriger Anstellung nieder, um sich als freischaffender Komponist zu versuchen. Von Ende August des Jahres hielt er sich bis zum Dezember in Bologna auf. Als er dort eintraf wollte er unbedingt seinem großen Vorbild Mozart nachfolgen und als Maestro in die *Accademia filarmonica* aufgenommen werden. Dazu reichte er seinen *Psalmus 54* ein, den er für diesen Zweck „übrigens ganz umgearbeitet“ hatte,[55] woraufhin ihm das eigentlich obligatorische schriftliche Examen erlassen und er als Mitglied akzeptiert wurde.

Ab Juli 1841 war Nicolai als erster Kapellmeister an der kaiserlich-königlichen Hofoper in Wien angestellt. Eine auf acht Solostimmen reduzierte Fassung von Nr. III „Ecce enim Deus“ erschien dort unter dem Titel *Fragment aus dem 54ten Psalm a cappella* am 26. Februar 1842 als Musikbeilage Nr. 1 der *Allgemeinen Wiener Musikzeitung*.[56] Eine weitere Fassung dieses Satzes von der Hand des Komponisten – diesmal für achtstimmigen gemischten Chor – wird in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin verwahrt.[57] Sie ist undatiert, aber vermutlich nach der Veröffentlichung für eine Aufführung im großen Redoutensaal am 30. November 1845 entstanden.[58] Angekündigt war

[54]Nicolai, Tagebücher, S. 146.

[55]Brief an den Vater vom 13. Oktober 1835. D-B Mus. ep. O. Nicolai 43, zitiert nach: Nicolai, *Briefe*, S. 172. Das eingereichte Manuskript befindet sich in der Bibliothek der *Accademia filarmonica* (I-Baf Fondo antico 370).

[56]„Fragment aus dem 54ten Psalm a cappella / von Otto Nicolai, / gegenwärtig Kapellmeister der k. k. Hof-Oper / (componirt 1834 in Rom)“.

[57]D-B Mus. ms. autogr. O. Nicolai 3.

[58]Dass diese Fassung nach der Drucklegung des Fragments entstand, lässt Nicolais Randnotiz vermuten. Die dem Erstdruck ähnlichen Zeilen: „Ein Vers aus dem 54ten Psalm für 8 Solostimmen, componirt von Otto Nicolai, (Rom 1834) gegenwärtig Erster Kapellmeister der k. k. Hof-Oper in Wien.“ änderte er in: „‚Ecce enim Deus‘ aus dem 54ten Psalm für achtstimmigen gemischten Chor, von Otto Nicolai“. Zudem strich er das über dem Notensystem notierte „a 8 Soli“.

dort (als erste öffentliche Aufführung) „Ein Teil eines doppelchörigen zehnstimmigen Psalms mit einem achtstimmigen Solosatze, für bloße Singstimmen ohne Begleitung (Kirchenstil), vorgetragen von einem Vereine ausgezeichneter Künstler und Dilettanten.“[59]

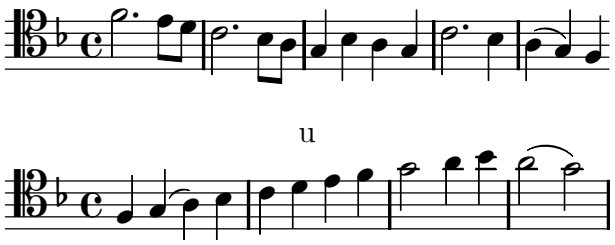
Zur genaueren Untersuchung wird im Folgenden auf die Urfassung von 1834 Bezug genommen. Da der 54. Psalm die einzige eigene Komposition ist, zu der sich Nicolai detailliert geäußert hat, soll er hier zunächst selber sprechen. Die folgende Passage entstammt einem Brief an seinen Vater vom September 1834.[60] Zu Nicolais Seitenangaben wurden die entsprechenden Taktzahlen in eckigen Klammern ergänzt; die römische Ziffer bezeichnet dabei den jeweiligen Satz.

> Mit diesem Briefe also erhältst du meine letzte Arbeit den 54. Psalm für 10 Stimmen. Du wirst gewiß gerecht sein, mein lieber Vater, und anerkennen, daß dies, wenigstens was die technische Ausführung anbetrifft, ein Stück Arbeit ist; denn besinnst du dich wohl noch, als du einige *4* und *5*stimmige Harmonieen im vorigen Winter aussetztest, wie dir manche Quinte und Octave aus der Feder geschlüpft war? – Nun sind dies aber *10* Stimmen und ich glaube nicht daß man zwischen denselben irgendwo eine Quinte oder Octave finden wird, und demungeachtet glaube ich doch, die äußersten Stimmen fließend und die Mittelstimmen wenigstens nicht unmelodiös geschrieben zu haben. – Verzeihe mir, daß ich noch einiges über dies Stück hinzusetze, aber denke nur, daß ein Vater sein neugebornes Kindlein an dessen Großpapa absendet, und da wirst du denn schon mit meiner Schwäche ein wenig Geduld haben, nicht wahr? lieber Großpapa meiner Kinder! – Also dies Kindlein hat keine Hautflecken d. h. Quinten u Octaven; ich bin sogar so eigensinnig gewesen, nicht einmal die beiden Bässe (– nimm doch indem du dies liest den Psalm gütigst zur Hand –) der 2 5stimmigen Chöre unisono gehen zu lassen; es sind wirklich immer 10 verschie-

[59] Konzertanzeige der AWMZ vom 25. November 1845, *AWMZ* 5 (1845), S. 564.

[60] Der Brief entstand über mehrere Tage hinweg. Der wiedergegebene Abschnitt stammt vom 27. September 1834. D-B Mus. ep. Otto Nicolai 30, pag. 6f. Vgl. auch: Nicolai, *Briefe*, S. 110ff.

dene Stimmen. – Nur 2mal sind unisonos mit Willen geschrieben: nämlich pag 25 Takt 5 u 6 die beiden Alte [VI. 23–24] und pag 39 Takt 4 Bass II u I des 2! Chores [VIII. 134–140], um diesen Eintritt des Thema II recht sehr zu markiren, da hier die 3fache Fuge, über die ich hernach noch einige Worte sagen werde, zum letzten Mal sich bemerkbar macht. – Ueber *den Alt* muß ich sagen, daß es dich nicht wundern mag, ihn im Sopran-Schlüssel geschrieben zu finden; das kommt daher, weil ich diese Kopie für die Singacademie geschrieben habe, in der man den Alt in diesem Schlüssel singt; im Original habe ich ihn in seinem Schlüssel geschrieben. Ferner, was diese Stimme belangt, so bedarf es vielleicht einer Entschuldigung daß in derselben 2 oder 3mal das kleine F vorkommt; wenn man aber bedenkt, daß die Alte hier, so wie überhaupt alle Stimmen, von Männern (die Alte ohne Castraten zu sein) gesungen werden (bei geistlichen Musiken), so wird man einsehen daß z. B. *hier* in Rom die Ausführung dieses Tons für den Alt keine Schwierigkeit hat; auch kommt es nicht darauf an, daß dieses F, wo ich es geschrieben habe, mit großer Stärke gesungen werden müsse, da man diesen *einen* Ton in der 10stimmigen Chormasse wohl einmal aufgeben kann, ohne dem Stück zu schaden. A. Die beiden Stücke, die ich in diesem Psalm für die besten halte (– und die es auch wirklich sind –), sind 1. das 5stimmige Voluntarie Nr. V pag 18. Es ist beinahe eine Doppelfuge zu nennen, wenigstens sind die beiden Themas



aus denen das Stück gebildet ist so gearbeitet, daß sie übereinander passen. Da es mir aber bei diesem 5stimmigen Solo weniger darauf ankam, eine Fuge zu schreiben, als einen angenehmen Effekt hervorzubringen, so ist das Stück nur im fugirten Stil geschrieben und von strengen Beantwortungen nicht die Rede.

2. Die Schlußfuga „Sicut erat in principio“ Nr. VIII, sie ist eine 3fache u habe ich in diesem Exemplar die Eintritte der drei verschiedenen Themas immer mit I II u III mit Bleistift angezeichnet. – Zu Anfang pag 27 und 28 [VIII. 1–19] werden erst die 3 Themas jedes einzeln dem Hörer vorgeführt. Dann folgt eine einfache Fuge für den ersten Chor allein, über das erste Thema, auf p. 29, 30 und $\frac{1}{2}$ 31 [VIII. 20–45]. Dann wird das 2! Thema in pag 31 Takt 6–12 [VIII. 46–52] dem Gedächtnis wieder vorgerufen u nun entspinnt sich erst die 3fache Fuge indem der erste Chor eine Doppelfuge über Thema II u III u der 2! Chor eine einfache über Thema I singt. Diese Arbeit geht fast bis p. 34 Takt 6 [VIII. 81]. Dann kommen 7 freie Takte. Dann singt der 2! Chor Imitationen über das Thema III (die Zahl 3 bezeichnet die Umkehrung des Thema III) welche durch den 1! Chor darauf beantwortet werden. Dann tritt mit pag 37 [VIII. 106] der Orgelpunkt ein, über welchen zugleich alle 3 Themas vereinigt liegen, wie aus den Zahlen zu ersehen ist. – Nach dem Orgelpunkt kommt, ebenfalls noch aus Themas gebildet, der Schluß auf p. 39 Takt 4 bis zu Ende [VIII. 134–148]. – B. Die Stücke, die ich für *schwach* halte, sind 1. Nr. VI weil es, obgleich es gewiß größern Effekt in diesem Psalm macht als die übrigen Nummern, nicht kirchlich genug ist und auch dem Sinn der Worte nicht genug angemessen. 2. Nr. VII Ich dachte mir diese 3 Fermaten, so wie 3 Heiligen-Scheine um das Haupt des Vaters, des Sohnes u des heiligen Geistes; es scheint mir aber nicht gelungen zu sein.

Die übrigen Stücke halte ich für nicht schlecht u möchte besonders noch Nr. III als gut nennen, besonders *dir* glaube ich, wird diese Nummer am meisten zusagen.

Gleichwohl anzunehmen ist, dass Bainis *Miserere* eine Inspiration für Nicolais 54. Psalm war – Vorbild war es nicht.

In Bainis Komposition sind die beiden Chöre nicht kongruent besetzt.[61] Da in der Sistina alle Gesänge von Männern ausgeführt wurden, beschränkt

[61]Für einen detaillierteren Einblick in Bainis Miserere siehe: Bernhard Janz, „Legende und Wirklichkeit – Die Kompositionen Giuseppe Bainis und die Tradition des Palestrina-Stils in der Päpstlichen Kapelle“, in: Winfried Kirsch (Hrsg.), *Palestrina und die Kirchenmusik*

sich Baini auf lediglich eine Sopranstimme, die den Cantus im ersten Chor bildet. Im zweiten Chor steht die oberste Stimme im Alt-Schlüssel. Nicolai hatte aber von Anfang an auf die Mittel der Sing-Akademie zu Berlin und deren Frauenstimmen abgezielt.

Nicolais Anmerkung „ich bin sogar so eigensinnig gewesen, nicht einmal die beiden Bässe der 2 5stimmigen Chöre unisono gehen zu lassen“ spielt wahrscheinlich auf Bainis Miserere an, in welchem dies fast durchgängig zu beobachten ist.

Beim *Psalmus 54* ist – mit Ausnahme des Satzes Nr. V – eine Fondamento-Stimme mitnotiert, wie Nicolai es vermutlich bei Kompositionen von Giuseppe Baini und Fortunato Santini, aber auch in der 16-stimmigen Messe von Carl Friedrich Fasch[62] gesehen hatte. Dabei ist das Werk eigentlich als A-cappella-Stück gedacht, was auch aus Nicolais Werkverzeichnis hervorgeht. Eigenhändige Partituren einzelner Sätze sind später allesamt ohne Organo- bzw. Fondamento-Stimme ausgeführt.

Das Werk gliedert sich in acht Sätze. In der Regel verarbeitet jeder Satz einen der sieben Verse des Psalms, allein der erste Satz behandelt zwei Verse. Das sich dem Psalm anschließende, (liturgisch) obligatorische Gloria Patri verteilt der Komponist auf die Sätze Nr. VII und Nr. VIII und folgt darin der historischen Praxis des Psalmodierens, in der das Gloria Patri in zwei Verse unterteilt wird.

Nicolais *Psalmus 54* weist eine klare Dreiteiligkeit auf: Je drei der insgesamt neun Verse bilden eine Gruppe mit symmetrischen Entsprechungen in den Außenteilen. Jede Gruppe bringt in ihrem letzten Satz eine *Schlussfuge*, einen Teil, der „im fugirten Stil geschrieben“[63] ist, um mit Nicolai zu sprechen. In der ersten Gruppe (Nr. II) wird dabei nur ein Thema verarbeitet; die zweite Gruppe (Nr. V) bringt zwei, die dritte (Nr. VIII) dann sogar drei Themen, die simultan durchgeführt werden. In der Abfolge der Fugati erfolgt also eine

---

im 19. Jahrhundert. Band 3: Palestrina und die Klassische Vokalpolyphonie als Vorbild kirchenmusikalischer Kompositionen im 19. Jahrhundert, Kassel 1995, S. 13–32.

[62]Nicolai hatte eine Partitur dieser Messe aus Berlin für Fortunato Santini mitgenommen und für sich selbst noch im Februar 1834 eine Kopie davon angefertigt. Siehe: Nicolai, *Tagebücher*, S. 24. Die Partitur für Santini befindet sich nunmehr in der Santini-Biliothek Münster (D-MÜs SANT Hs 1484).

[63]Brief an den Vater vom 19. September 1834 (s. S. 62).

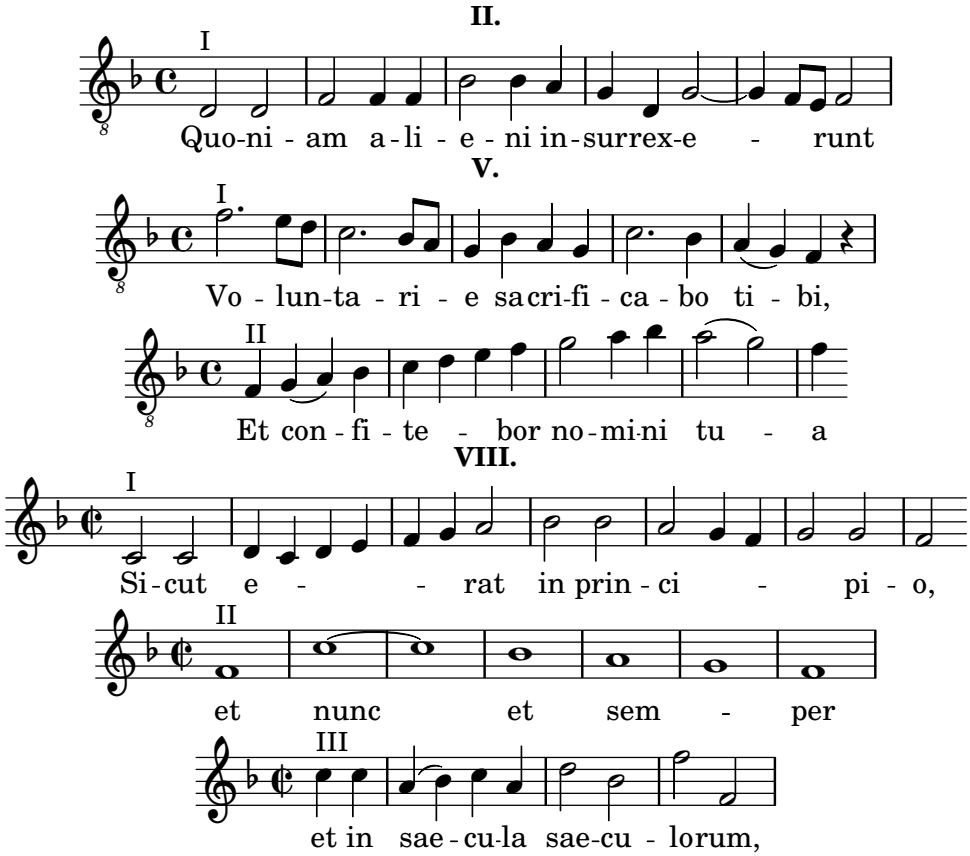


Abbildung 3.2: Themenübersicht zum *Psalmus 54*

ähnliche Steigerung, wie sie Nicolai bereits beim *Te Deum* eingesetzt hatte. Symmetrisch entsprechen sich Anfang und Ende jeder Gruppe zumindest in der Besetzung. Überdies wird z. B. in der ersten Gruppe das Eröffnungsmotiv zum Schluss wiederholt.

Der in der ersten Gruppe unerwartet längere solistische Abschnitt am Ende des ersten Satzes lässt sich als symmetrisches Gegenstück zur solistischen Mitte der dritten Gruppe (Nr. VII) interpretieren, welcher sich die Schlussfuge anschließt. Berücksichtigt man die Alla-Breve-Notation des letzten Satzes und zählt hier je zwei Takte zusammen, haben die äußeren Gruppen mit je 115 Takten dieselbe Länge (siehe Tabelle 3.2).

Der stärkste Einschnitt innerhalb des Werks erfolgt nach der ersten Gruppe, beim Übergang von Nr. II zu Nr. III, durch den Wechsel von vorgezeichneter Takt- und Tonart.

Gruppe	**Satz**	**Länge in Takten**	
A	I	61	115
	II	54	
B	III	36,5	
	IV	21,5	130
	V	72	
C	VI	26	
	VII	15	115
	VIII	74 (=148 Allabreve)	

Tabelle 3.2: Struktureller Aufbau von *Psalmus 54* in tabellarischer Darstellung

Die beschriebene Gruppierung fasst auch die Sinneinheiten des Psalmtextes zusammen. So formulieren die ersten drei Verse die Anrufung Gottes, die Bitte um Hilfe. Die folgenden bringen die Hoffnung und die Zuversicht auf die erbetene Hilfe zum Ausdruck. Nicolais Zuordnung des letzten Verses zum Gloria Patri ergibt durchaus Sinn, da er sich grammatikalisch durch die verwendete Vergangenheitsform vom Rest des Psalms absetzt. So eröffnet dieses Perfekt („eripuisti“ / „despexit“) mit dem Imperfekt des letzten Satzes („erat“) am Ende der Komposition eine Rückschau, zugleich aber auch einen Ausblick.

Wie der ganze Psalm und auch jede der drei Gruppen ist jeder einzelne Satz dreiteilig aufgebaut.

In den Außenteilen des ersten Satzes wechseln die Chöre einander ab, im Mittelteil singen beide gemeinsam. Jeder Teil beginnt solistisch, am Ende singt der volle Chor.

Der zweite Satz besteht im Kern aus einigen homophonen Takten, den polyphone Teile umschließen. Das Anfangsthema durchläuft alle zehn Stimmen. Am Schluss wird wieder das solistische Deus-Motiv vom Anfang des ersten Satzes aufgegriffen, unterlegt mit dem ersten Wort des folgenden Satzes.

Im dritten Satz tragen beide Chöre, nun solistisch besetzt, den vollständigen Vers nacheinander einzeln vor, nur durch einen Einwurf des jeweils anderen unterbrochen; beide Durchgänge sind identisch. Danach vereinigen sich alle Stimmen und wiederholen die zweite Hälfte des Verses, wobei das „animae meae“ vielfach wiederholt und polyphon ausgestaltet wird.

Der vierte Satz übernimmt die Abfolge von polyphonem Geflecht und homophonem Mittelblock des zweiten Satzes.

Wiederum solistisch, doch nur aus Chor I heraus besetzt folgt der 5. Satz. Die erste Hälfte des Verses wird halbiert und den beiden von Nicolai vorgestellten Themen zugeordnet. Die Verarbeitung dieser Themen geschieht in zwei Teilen, welche jeweils mit dem Wort „Domine“ schließen. Der kurze, homophone dritte Teil bildet mit dem zweiten Halbvers den Schluss des Satzes. Ausgehend von der Einstimmigkeit, verdichtet sich im ersten Teil der Satz sukzessiv bis hin zur Fünfstimmigkeit.

Quasi homophon beginnt der 6. Satz mit schnellen Läufen in Chor I. Dann wechseln die Läufe hinüber zu Chor II, und der Verstext wird auf anderer Stufe wiederholt; die Harmonien und das Fundament bleiben über je zwei Takte hinweg stabil. Zum Schluss hin löst sich der Satz polyphon auf, wobei die Figurierungen auf beide Chöre verteilt werden. Zudem beschleunigt sich hier der harmonischen Rhythmus nun deutlich.

Auf die Dreiteilung des Gloria Patri hatte Nicolai selbst hingewiesen. Die drei Abschnitte von je fünf Takten sind identisch.

Der letzte Satz lässt verschiedene Ansichten der Unterteilung zu, im Prinzip aber ist jede Gliederung vom Text und den damit verknüpften Themen abhängig. Dreimal wird der vollständige Text präsentiert und mit Amen beschlossen. In Chor II werden die drei Textabschnitte (und Themen) nacheinander in den drei Teilen präsentiert: Zunächst, im Rahmen der Themenpräsentation, nur der mittlere Textabschnitt. Mit der großen Fuge folgt dann der Textanfang, und im letzten Teil mit der Umkehrung des 3. Themas der Schluss des Textes.

Es überrascht die ungewöhnliche Häufung von Stakkato-Punkten im 6. Satz. Sie bilden verbunden mit den Tonrepetitionen ein kontrastierendes Stilmittel zu den schnellen Läufen in den übrigen Stimmen. Nicolai greift darin natürlich keine musikalische Vorlage aus dem 16. Jahrhundert auf, sondern vielmehr interpretatorische Details der Cappella Sistina. Nach dem ersten Höreindruck am 6. Februar 1834 notiert er in sein Tagebuch:

> Die Messe selbst bestand nur aus Chorgesang, der sich durch besondere Markierung einzelner Viertel auszeichnet, wie ich es auch *schon immer* vom Chor verlangt habe.[64]

[64]Nicolai, *Tagebücher*, S. 24.

In der Tat verwendete Nicolai dieses Mittel vereinzelt auch schon im *Te Deum*, und zwar in den Sätzen Nr. 5, Nr. 9 („venturus“) und Nr. 12; dabei stets mindestens eine Stimme mit Tonrepetitionen.

Im Vergleich zu Nicolais restlichem Oeuvre ist der *Psalmus 54* unvergleichlich gut dokumentiert, sowohl was die Werkgenese, als auch die Überlieferung der Quellen betrifft. Zur allgemeinen Interpretation des Psalms äußerte sich Nicolai nachweislich aber nur insoweit, dass er von einem großen Chor – wie eben der Sing-Akademie zu Berlin – gesungen werden müsste:

> Die Chöre darin sind für die Masse berechnet und könnten also wohl im Privatlokal [...] keinen großen Effekt machen; wogegen die Solos sich da besser machen würden.[65]

3.6 Choräle und Antifonen

Zu Ostern 1835 schickte Nicolai dem preußischen König Friedrich Wilhelm III. „*Choräle* und dazu gehörende *Antiphonen*“.[66] Am 24. Mai des Jahres – Nicolai war gerade von einem vierwöchigen Aufenthalt in Neapel zurückgekehrt – erfuhr er von Bunsen, dass der König die Arbeit „sehr gnädig aufgenommen habe“.[67] Es handelte sich hierbei vermutlich um die vierstimmigen *Choräle zum Charfreitag*, die Nicolai unter der Nummer F 4 in seinem Werkkatalog verzeichnete. Schon im Vorjahr hatte er sich mit *Karfreitagsgesängen* für die Kapelle beschäftigt;[68] diese waren jedoch für dreistimmigen Männerchor gesetzt.[69] Den Beweggrund für die Einsendung der Choräle an den König erläuterte Nicolai seinem Vater gegenüber folgendermaßen:

> Ich denke immer, man muß bei Hofe immer von Zeit zu Zeit anklopfen, damit man nicht vergessen wird.[70]

---

[65] Brief an Henriette Kemnitz vom 3. Juni 1835, zitiert nach: Nicolai, *Tagebücher*, S. 295f.

[66] Brief an den Vater vom 31. Mai 1835, zitiert nach: Briefe, S. 145.

[67] Nicolai, *Tagebücher*, S. 119.

[68] Vgl. S. 58.

[69] Nicolai, *Tagebücher*, S. 57f.

[70] Brief an den Vater vom 31. Mai 1835, zitiert nach: Briefe, S. 145.

Der Brief an Friedrich Wilhelm III. und die Noten blieben bislang unauffindbar.

Am 25. August desselben Jahres schenkte Nicolai seinem Vorgesetzten eine neue Sammlung von vierstimmigen *Antifonen* zum Geburtstag.[71] Diese *Antiphonen* hatte er in den alten Kirchentönen komponiert, da Bunsen sich sehr für Nicolais Studien darüber interessierte.[72]

Heute verschollene Manuskripte der *Choräle* und der *Antifonen* befanden sich auch in Nicolais Nachlass.[73]

3.7 Lobpreis der ewigen Stadt

Etwa zu jener Zeit, in der sich Nicolai intensiv mit den alten Tonarten auseinandersetzte, vertonte er auch einen alten lateinischen Hymnus, ein „O Roma nobilis“.[74]

Die Worte dazu entnahm er vermutlich der *Beschreibung der Stadt Rom* seines Vorgesetzten Carl Bunsen.[75] Von dem eigentlich dreistrophigen Gedicht war hier nur die erste Strophe abgedruckt.[76]

Schon etliche Jahre zuvor hatte Giuseppe Baini denselben Text vertont.[77] Und dieser Hymnus Bainis wurde bereits Ende November 1827 in der Sing-

---

[71]Nicolai, *Tagebücher*, S. 119. Im Werkkatalog als *Antifonen. Kurze 4stimmige Sätze* unter der Nummer F 19 eingetragen; laut Nachlass “mit auch ohne Orgelbegleit.“

[72]Ebd. S. 118.

[73]Siehe Anhang C, S. 283.

[74]Das Werk findet in Nicolais Tagebüchern keine Erwähnung, daher ist der genaue Zeitpunkt der Entstehung ungewiss.

[75]Ernst Zacharias Platner, Christian Carl Josias von Bunsen, Eduard Gerhard, Wilhelm Röstell, *Beschreibung der Stadt Rom*, Bd. 1, Stuttgart 1830, S. 233. Bunsen war Mitautor; der entsprechende Abschnitt „Erläuterungen über die Hauptpunkte der Geschichte der christlichen Stadt“, dem ebenjene Verse vorangestellt sind, stammte von Ernst Zacharias Platner (1773–1855). Barthold Georg Niebuhr (1776–1831), der in dem Band auch mit einem eigenen Beitrag vertreten ist, hatte die Dichtung angeblich „in der Vaticana entdeckt und mitgetheilt.“

[76]Nicolais Vertonung ist auf Grund einer Wiederholung des Wortes „Salve“ in der letzte Zeile disgruent zur zweiten Strophe.

[77]Peter Wagner, „O Roma nobilis“, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 22 (1909), S. 1-16.

Abbildung 3.3: Durchlaufender Textrhythmus in Bainis und Nicolais Vertonungen von *O Roma nobilis*.

Akademie zu Berlin gesungen.[78] Bunsen übernahm ihn dann später in die Liturgie der Gesandtschaftskapelle in Rom – dort allerdings mit einer deutschen Textunterlegung nach Luthers *Te Deum* „Herr Gott dich loben wir".[79]

Wann und wie Nicolai mit Bainis Hymnus in Berührung kam ist ungewiss. Dass er ihn aber gekannt hat, legt ein Vergleich beider Vertonungen nahe, denn beide sind prinzipiell isorhythmische Kompositionen über dasselbe rhythmische Motiv (siehe Abbildung 3.3). Zudem überwiegen die Dur-Klänge in den homophonen Sätzen. Nicolai augmentiert den durchgehende Rhythmus am Schluss lediglich.

Baini gibt den Modus seines Hymnus an mit „Phrygius, mixtus cum Jonico, nec non cum Hyperphrygio mutata sedes".[80] In Nicolais Nachlass befand sich ein mit „Inno nell' antico modo Hypofrigio" betiteltes Manuskript, was auf seine Beschäftigung mit den Kirchentonarten verweist. Der einzige von ihm komponierte Hymnus aber, der in diese Zeit fällt, scheint eben das „O Roma nobilis" zu sein. Und obwohl sich nichts Hypophrygisches in dem kleinen Werk findet, könnte die Bezeichnung eine Remineszenz auf Bainis Vertonung oder gar auf die den Text überliefernde Handschrift sein. Über den Worten in der Quelle nämlich „steht die Melodie in antiken Noten: und von der erklärt der päbstliche Kapellmeister Baini, ein höchst befugter Richter und wahrhaftiger Zeuge, daß er keine Kirchenmelodie kenne, worin die altgriechische Musik so rein sey: welches sie über das VII. Jahrhundert hinauf zu sezen scheint."[81]

---

[78]Max Hecker [Hs.], *Der Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter*, Bd. 2, Leipzig 1915, S. 607. Siehe auch: Frances Bunsen, *A memoir of Baron Bunsen*, London 1868, S. 286.

[79]Nr. 6 im *Musik-Anhang* der *Liturgie wie sie als Nachtrag zur Kirchen-Agende des Jahres 1822 zum Gebrauch für die Königlich Preußische evangelische Gesandtschafts-Kapelle zu Rom bewilligt worden ist*, [Berlin] 1828.

[80]D-B Mus.ms. 1040, fol. 70.

[81]Barthold Georg Niebuhr, „Über das Alter des Lieds Lydia bella puella. Mit zwey ungedruckten lateinischen Liedern aus der spätesten römischen Zeit. Nebst einem Nachtrag von

Ludwig Traube dagegen verortet die Entstehung des Texts ins Verona des 9. oder 10. Jahrhunderts.[82] Auch weist er darauf hin, dass es sich bei dem Text wohl um kein originäres „Kirchen- oder Pilgerlied“ handelt.[83] Da es aber im 19. Jahrhundert als ein solches rezipiert, und vor allem eben von Baini in diesem Sinne vertont wurde, ist es hier auch als geistliches Lied behandelt – gleichwohl die erste Strophe oberflächlich einzig die Stadt Rom preist.

Zehn Jahre später plante Nicolai die Veröffentlichung seines Hymnus unter dem Titel *Hymnus in Urbis laudem* als viertes Stück seiner *Vier Lieder für Männerstimmen* op. 36.[84]

Gleich einer Anmerkung zu Nicolais Vertonung lesen sich die Worte Ludwig Traubes:

> Die heilig-feierlichen Rhythmen von I [O Roma nobilis] sind nie misdeutet worden; aber es mag bemerkt bleiben, dass sie, ein Cento aus früheren Kirchenliedern, in markiger Kürze den Gefühlsinhalt fremder Poesieen zusammendrängen und, als Lied für das Fest Peter und Paul bestimmt, nicht eigentlich dem Preise der ewigen Stadt gelten. So ungern man es sehen wird, in der erhabenen Anrede an Rom steckt nichts Persönliches. Rom wird nur als Schauplatz des Martyriums der Apostel besungen.[85]

3.8 Joseph und seine Brüder

Von Johann Gottfried Schadow (1764–1850), dem Direktor der Königlich Preußischen Akademie der Künste, hatte Nicolai in Berlin noch erfahren, dass dort geplant sei, einen Kompositionswettbewerb zu initiieren. Die musikalische Sektion der Akademie war erst kurz bevor Nicolai nach Rom aufbrach gegründet

---

Herrn Professor Näke“, in: *Rheinisches Museum für Philologie, Geschichte und griechische Philosophie* 3 (1829), S. 1–10.

[82]Ludwig Traube, „O Roma nobilis“, *Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Philologische und Historische Klasse*, 19 (1891), Nr. 2, S. 299–309, bes. S. 306

[83]Traube, S. 304.

[84]Vgl. S. 36.

[85]Traube, S. 306.

worden. Und Nicolai wartete nun in Rom mit einiger Ungeduld auf die Bekanntmachung der Ausschreibung.[86]

Im Sommer 1835 war es dann endlich soweit, und auf ihrer öffentlichen Sitzung wurde die Preisaufgabe bekannt gemacht.[87] Die offizielle Ausschreibung der Akademie der Künste stammt vom 3. August 1835 und wurde in mehreren Zeitschriften abgedruckt:[88]

> Schon lange sind die nachtheiligen Folgen der geringen Aufmerksamkeit, welche der Altstimme von Seiten der Meister der Komposition allgemein widerfährt, nur zu fühlbar. Indem die Gesanges-Bildung fast ausschließlich von der Opern-Musik ausgeht, welche in Folge ihres Ursprungs jenseits der Alpen die Gewohnheit beibehält, statt der Alt-Stimme den Sopran anzuwenden, und es an anderweitigen Kompositionen beliebter Meister für den Alt fehlt, so werden die von Natur tieferen Stimmen genöthigt, sich in Stücken von höherer Lage zu versuchen, und durch eine solche erzwungene Anstrengung um ihre eigentliche Bestimmung gebracht, ja methodisch verdorben. Um diesen Nachtheilen zu begegnen, und durch Erleichterung einer naturgemäßen Ausbildung der Alt-Stimmen wo möglich auch die Oper zu veranlassen, derselben die gleichen Rechte wie den drei andern Stimmen zuzugestehen, setzt die unterzeichnete Königliche Akademie, auf den Antrag ihrer musikalischen Section, *einen Preis von hundert Thalern in Gold auf eine neue, gelungene, noch nicht gehörte Komposition für die Alt-Stimme*, und fordert die Meister der Tonsetzkunst hiedurch ergebenst auf, an dieser Bewerbung Theil nehmen zu wollen. Das Gedicht in Deutscher Sprache und von lyrisch-dramatischer Form muß den Komponisten Gelegenheit geben, das Recitativ, das Arioso und die Arie in Anwendung zu bringen, und einen Wechsel sanfter Empfindungen, welche der Natur der Alt-Stimme am meisten zusagen, anzuregen. Des Gegensatzes wegen, und zu nöthiger Erleichterung der Sänge-

[86] Vgl. dazu den Brief an Christian Carl Josias von Bunsen vom 25. März 1834. D-Bga VI. HA FA Bunsen, Karl Josias, B Nr. 14, fol. 29?31. Siehe Anhang B.1, S. 231.

[87] *NZfM* 3 (1835), S. 8.

[88] U. a. in: *AMA* 7 (1835), S. 151. Hier zitiert nach: *Iris* 6 (1835), S. 131f.

> rin, wird die Anbringung eines Chors zweckmäßig sein. Die Auswahl des Gedichtes bleibt den Komponisten anheimgestellt. Bei der Komposition muß der natürliche Umfang der Stimme berücksichtigt, und das Alt-System um nicht mehr als nach oben um eine Terz überschritten werden, es sei denn, daß zwei Lesearten, eine höhere und eine tiefere, gegeben würden. Die deutlich und fehlerfrei geschriebenen Partituren müssen bis zum 31. März 1836 dem Direktor der Akademie gegen einen Empfangschein übergeben, und mit einer Devise versehen werden, welche auf dem den Namen des Komponisten enthaltenen versiegelten Couvert wiederholt ist. Die Zuerkennung des Preises erfolgt am 3. August 1836 in öffentlicher Sitzung der Akademie, wo die gekrönte Komposition zur Aufführung gebracht wird. Das Eigenthum des Werkes bleibt dem Komponisten. Die nicht gekrönten Arbeiten werden, gegen Vorzeigung der Ablieferungs-Scheine, nebst den uneröffneten Namen-Zetteln wieder zurückgegeben.

Auf welchem Wege Nicolai davon erfahren hat, ist ungewiss, aber unmittelbar nachdem er Kenntnis davon genommen hatte, setzte er sich ans Werk. Gerade erst hatte er seinen Beitrag für einen anderen Wettbewerb, eine *Symphonie in D-Dur*, vollendet und eingesandt.[89]

Als Thema für seine Arbeit wählte Nicolai die Josephsgeschichte der Bibel.[90] Der Komponist hat sich leider nicht darüber geäußert, warum er ausgerechnet diesen Stoff behandelte. Möglicherweise zeigt sich hier sein frühes Interesse an der Oper: Zu jener Zeit war in ganz Europa die Oper *Joseph* (1807) von Étienne-Nicolas Méhul (1763–1817) recht populär. Und zumindest die Ouvertüre der Oper könnte er auch am 28. Februar 1831 im Königsstädter Theater in Berlin gehört haben.[91]

An dem Wettbewerb hatten 32 Tonkünstler teilgenommen – in der *preußischen Staats-Zeitung* wurde im Juni 1836 eine Liste der eingegangenen Kom-

[89] Konrad, *Nicolai*, S. 316ff.

[90] 1.Mose 37-50.

[91] *AmZ* 33 (1831), S. 214.

positionen veröffentlicht.[92] Nicolai konnte sich mit seinem Beitrag jedoch nicht durchsetzen; den Preis gewann Flodoard Geyer (1811–1872).[93] Weitere neun Werke wurden öffentlich gelobt, doch auch unter diesen fehlte Nicolais Werk.

Laut Nicolais Werkkatalog hat er seine Komposition *Joseph und seine Brüder* 1845 noch einmal überarbeitet. Seine einzige Partitur hat er also vermutlich im Juli 1844 in Berlin „gegen Vorzeigung der Ablieferungs-Scheine“ persönlich abgeholt.[94] Die ausgeschriebenen Stimmen, die sich mit der Partitur noch im Nachlass befunden haben,[95] deuten zwar auf eine zeitnahe Aufführung in Wien hin, doch konnte eine solche bislang nicht nachgewiesen werden.

3.9 Abschied aus Rom

Anfang Oktober 1835 erbat sich Nicolai vom Preußischen Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten seine Entlassung aus dem Dienst zum 1. April 1836.[96] Seinem Gesuch legte er ein Zeugnis Bainis sowie einen Aufsatz über die Kirchentonarten und einen Aufsatz über die Sixtinische Kapelle bei,[97] welchen letzteren Nicolai Anfang des folgenden Jahres auch an Robert Schumann für die *Neue Zeitschrift für Musik* schickte,[98] wo dieser kurz darauf publiziert wurde.[99]

---

[92] *Allgemeine preußische Staats-Zeitung* vom 19. Juni 1836; Artikel übernommen in: *NZfM* 4 (1836), S. 217f. Insgesamt 34 Werke, dabei Nr. 1 und Nr. 4 vom selben Komponisten, Nr. 34 außer Konkurrenz. Nicolais Werk war als Nr. 32 gelistet.

[93] *AmZ* 38 (1836), Sp. 581f.

[94] Vgl. S. 92.

[95] Siehe Anhang C, S. 283.

[96] Nicolai, *Briefe*, S. 154f. Vgl. auch: Nicolai, *Tagebücher*, S. 137.

[97] Der Brief Nicolais wurde mitsamt den Beilagen am 13. November 1835 vom Preußischen Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten an das Preußische Ministerium der geistlichen Angelegenheiten weitergeleitet und blieb bislang unauffindbar.

[98] Brief an Robert Schumann vom 17. Januar 1837. PL-Kj; Schumann Briefverzeichnis Nr. 537.

[99] Otto Nicolai, „Italienische Studien. Ueber die Sixtinische Capelle in Rom.“, in: *NZfM* 6 (1837), S. 43ff. Dem genannten Artikel folgte bald die Arbeit über die italienische Oper: Otto Nicolai, „Italienische Studien. Einige Betrachtungen über die italienische Oper, im Vergleich zur deutschen.“, in: *NZfM* 6 (1837), S. 99f. Siehe Abbildung 3.4.

Mit der Bestätigung seiner Entlassung erhielt Nicolai vom Ministerium eine Gratifikation von 250 Talern.[100] Daraufhin schrieb der Komponist nach seinem Dienstende Anfang Mai „Danksagungs- und Abschiedsschreiben an die beiden Ministerien des Geistlichen und des Auswärtigen nach Berlin“.[101] Bunsen ergänzte die Sendung um ein eigenes Zeugnis über seinen bisherigen Organisten, das hier auszugsweise präsentiert wird:

> Ich erfülle eine angenehme Pflicht, wenn ich hierfür meine ebenso dringende als gehorsame Empfehlung mit seiner Bitte verbinde, da er nicht allein seinem Amte hier bis zum Ende mit musterhaftem Eifer und einer steigenden Liebe und Anstrengung vorgestanden, sondern auch zuerst eine Gesangschule gestiftet hat, welche zur Erbauung der Gemeinde und zur Förderung eines veredelnden Geschmacks für kirchlichen Gesang unter den Künstlern und Handwerkern bereits jetzt die schönsten Früchte getragen hat. Außerdem aber beweißt schon das Zeugniß des großen Baini, mit welchem Erfolge er sich bemüht hat, von dem einzigen Schutze, den die Sixtinische Kapelle dem Musiker darbietet, theoretisch und praktisch Nutzen zu ziehen, was bis jetzt noch keiner unsrer Componisten, selbst nicht Felix Mendelssohn, gethan hat.
>
> [...] Ich wage es daher, Ew. Excellenz ganz gehorsamst zu bitten, [...] als Anerkennung seiner hiesigen Leistungen, von denen er in dem offen eingelegten Schreiben an des Herrn Freiherrn von Altenstein Excellenz weitere Rechenschaft giebt, den Titel eines Musikdirektors ohne Gehalt zu erlangen. Die gesellschaftliche Stellung, die er einnimmt, und der Umstand, daß er bereits zwei öffentliche Concerte hier mit allegemeinem Beifalle gegeben hat, scheinen ihn auch in äußerer Beziehung für eine solche Auszeichnung zu qualifiziren. [...][102]

---

[100] Nicolai, *Tagebücher*, S. 154.

[101] Zitiert nach: Nicolai, *Tagebücher*, S. 154. Unveröffentlichter Brief an das Preußische Ministerium der Auswärtigen Angelegenheiten vom 4. Mai 1836. D-Bga III. HA I Nr. 11568. Siehe Anhang B.1, S. 233.

[102] Zeugnis Christian Carl Josias von Bunsens vom 15. Mai 1836. III. HA Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten, I, Nr. 11568.

Neue
Zeitschrift für Musik.

Im Vereine
mit mehren Künstlern und Kunstfreunden
herausgegeben unter Verantwortlichkeit von R. Schumann.

Sechster Band. № 12. Den 10. Februar 1837.

Italienische Studien. — Agnes Schebest. — Pfteroncerte v. Carl Lasekk u. H. Herz. — Vermischtes. — Neue Musikalien. —

Einförm'ger Kreislauf,
Den schlaftrunken Italien träumt. Platen.

Italienische Studien.

Ueber die Sixtinische Capelle in Rom.

(Fortsetzung.)

Den Gesang der Sixtina möchte ich in dreierlei Gattungen theilen:

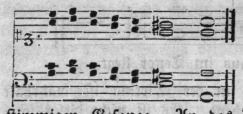
1) Gregorianischer Gesang (Canto fermo).
2) Chor-Gesang.
3) Solo-Gesang.

Diese Eintheilung gibt uns zugleich den historischen Gang der Vervollkommnung des Kirchengesanges an, deren verschiedene Stufen sich in der Sixtina sämmtlich in Ausführung erhalten haben und dem beobachtenden, zuhörenden Kenner in dieser Capelle gewissermaßen eine lebendige Geschichte der Kirchenmusik vorführen.

Der Gregorianische Gesang, Canto fermo, wird häufig bei den Messen an geringeren Festtagen, bei längern Gebeten, beim Psalmodiren und überhaupt da angewandt, wo eine große Menge Worte in möglichst kurzer Zeit gesungen werden müssen. Er bildet die älteste, und natürlich von der Vervollkommnung späterer Musik entfernteste Art des Gesanges und aus ihm sind die spätern Musik-Arten entstanden. Man kann sie in vier Arten theilen:

Die erste und älteste Art des Canto fermo ist, daß alle Sänger unisono (in Octaven) dasselbe singen, indem sie jeder Note eine gleiche Dauer geben und nur die letztbetonte Sylbe am Ende der Phrase länger ausdehnen, welches überhaupt der Charakter des Gregorianischen Gesanges ist, da er noch keine Tacteintheilung hat.

Die zweite Art ist der Gesang in Terzen, so daß die Bässe und Contraalte in Octaven dasselbe singen und die Tenöre und Soprane darüber Terzen bilden. Bei dieser Art machen die Bässe am Ende der Phrase einen Baß-Fall (Cadenz-Fall in die Quinte), indem die übrigen Sänger zur vorletzten Note — welche auf die letztbetonte Sylbe kommt — eine große Terz und zur letzten einen Durdreiklang formiren. Z. B.



Auch diese Art zu singen trägt noch sehr das Gepräge der Rohheit der Kunst an sich und war die erste Stufe zum mehrstimmigen Gesange. An das Absingen des Gregorianischen Kirchengesangs in der Sixtina muß man sich überhaupt erst gewöhnen, ehe man ihn ohne Chagrin anhören kann: er kommt einem musikalisch gebildeten und an neuere Musik gewöhnten Ohr die ersten Male barbarisch vor. Man muß ihn wie eine unvermeidliche Zugabe zu den übrigen Gesängen der Sixtina hinnehmen.

Die dritte Art gewinnt schon an Klang. Es ist diejenige Art zu singen, welche zuerst falso bordone genannt wurde, mit welchem Namen später auch andere Musik-Arten benannt wurden, und findet hauptsächlich beim Absingen der Psalmen Anwendung. Die Oberstimme singt den Cantus firmus und die Tenöre und Bässe formen darunter immer eine Quarte und Sexte, so daß das Ganze eine Folge von Sexten-Accorden bildet. Am Ende der Phrase machen die Bässe diejenige Cadenz, die dem Kirchenton, dessen Cantus firmus gerade gesungen wird, angemessen ist. Die Abhandlung der Kirchentöne würde ein eigens für sich zu behandelndes Capitel ausmachen und in diesem gedrängten Aufsatz ist nicht der Ort dazu; ich will jedoch einen Cantus firmus, der besonders leicht in's Ohr fällt, herausnehmen, um

Abbildung 3.4: Auszug aus Nicolais „Italienischen Studien“ im 6. Band der *Neuen Zeitschrift für Musik*

Noch im September desselben Jahres – Nicolai weilte zu dieser Zeit in Bologna – erhielt der Komponist seine Ernennung zum Königlichen Musikdirektor.[103]

3.10 Die kirchliche Festouvertüre

Bereits am 2. Juli 1836, also nur einige wenige Wochen nachdem er sein Amt an der Gesandtschaftskapelle niedergelegt hatte, verließ Nicolai Rom und brach zu seiner Reise nach Bologna auf, wo er in die *Accademia filarmonica* aufgenommen zu werden hoffte und etwas in der Bibliothek des *Liceo filarmonico* stöbern wollte. Zunächst fuhr er aber nach Macerata, um dort die Engländerin Madame Watts zu besuchen, die er zuvor in Rom kennen gelernt hatte. Diese hatte sich mit ihrer Tochter in der mittelalterlichen Stadt niedergelassen. Eigentlich ja nur auf der Durchreise, entschied sich Nicolai aber dem Vorschlag seiner Gastgeberin zu folgen und einige Zeit bei ihr zu verweilen – zumindest bis die große Sommerhitze vorbei sei. Der Komponist blieb schließlich über sechs Wochen.[104]

Während dieser Zeit gab Nicolai der Tochter des Hauses täglich eine Klavierstunde, erhielt dafür im Gegenzug Englischunterricht. Im Übrigen war er nicht sonderlich produktiv, komponierte aber noch im Juli eine Ouvertüre über Luthers Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“, die er zehn Jahre später als Opus 31 veröffentlichen sollte.[105]

Die erste, allerdings private Aufführung des Werks fand noch vor Ort im Hause der Watts statt. Die Orchestermusiker des kleinen Städtchens kamen dort am 19. August 1836, wenige Tage vor der Abreise des Komponisten zusammen und spielten mehrere Werke von ihm, darunter eben auch die „letztgeschriebene Fuge über Luthers Choral“.[106] Nicolai ergänzte dazu in seinem Tagebuch: „Es waren keine Zuhörer da.“[107]

---

[103]Brief an den Vater vom 13. Oktober 1836. D-B Mus. ep. O. Nicolai 43. Vgl.: Nicolai, *Briefe*, S. 173 und Nicolai, *Tagebücher*, S. 164.

[104]Nicolai, *Tagebücher*, S. 158ff.

[105]Nicolai, *Tagebücher*, S. 160.

[106]Ebd.

[107]Ebd.

Die erste öffentliche Aufführung sollte jedoch nicht all zu lange auf sich warten lassen. Im Mai 1837 wurde Nicolai als Gesanglehrer und Kapellmeister am Wiener Hoftheater engagiert. Er gab dort am 26. Juni 1837 ein Antrittskonzert, bei dem er auch die Ouvertüre präsentierte.[108] Bei Konzerten, die für das folgenden Jahr geplanten waren, stand sie ebenfalls auf dem Programm.[109] Seine mittlerweile um einen Chor erweiterte *Fugirte Ouverture* hatte Nicolai eigenen Angaben zufolge „im Styl des 18. Jahrhunderts nach deutschen Studien" geschrieben.[110]

Ab August 1841 hatte Nicolai die Position des ersten Kapellmeisters der kaiserlich-königlichen Hofoper in Wien inne. Nachdem er am 4. April 1843 die *Fugirte Ouverture* wie auch sein *Pater noster* mit einigem Erfolg in Wien aufgeführt hatte,[111] sandte er Ende August Abschriften dieser beiden Stücke an den preußischen König Friedrich Wilhelm IV. – er erhoffte sich davon eine „angemessene Anstellung" in Berlin.[112] Für die Übersendung der Werke wurde er mit der großen goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft ausgezeichnet.[113] Beiden Notenmanuskripten, die in der Königlichen Hausbibliothek im Berliner Schloss verwahrt wurden,[114] war je ein gedrucktes Titelblatt beige-

[108]Nicolai erwähnt in seinen Briefen und in seinem Tagebuch nicht um welche seiner „Ouverturen" es sich handelte. Da er aber bei folgenden Konzerten fast ausnahmslos die Ouvertüre op. 31 zur Aufführung brachte, kann angenommen werden, dass dieses Werk auch an jenem Abend erklang. Siehe u. a. Tagebucheintrag vom 27. Juni 1837 (in: Nicolai, *Tagebücher*, S. 185) und Brief an den Vater vom 1. Juli 1837 (in: Otto Nicolai, *Briefe an seinen Vater*, hrsg. von W. Altmann, Regensburg 1924, S. 203).

[109]In einem Brief an den Vater nennt Nicolai ursprünglich März als Konzerttermin. Eine Aufführung war dann für den 2. April 1838 im Saal der Gesellschaft der Musikfreunde geplant. Dieses Konzert wurde jedoch kurzfristig abgesagt, siehe Brief an Joseph Klöckl vom 25. März 1838 (A-Wgm). Vgl. dazu auch: Ulrich Konrad, *Nicolai*, S. 69f.

[110]Vgl. das bereits gedruckte Konzertprogramm für den 2. April 1838, Faksimile bei Georg Richard Kurse, *Otto Nicolai. Ein Künstlerleben*, Berlin 1911, nach S. 62.

[111]Mit diesem Konzert greift Nicolai die Idee eines „historischen Konzerts" wieder auf, das er ursprünglich schon 1838 zu geben geplant hatte.

[112]Unveröffentlichter Brief an König Friedrich Wilhelm IV. vom 2. Juli 1843. D-Bga I. HA Rep. 89 Nr. 20955 fol. 96f. Siehe Anhang B.1, S. 235.

[113]*Beilage zur Allgemeinen Zeitung* Nr. 296 vom 23. Oktober 1843, S. 2322. Vgl. auch: *AmZ* 45 (1843), Sp. 804.

[114]Heute verschollen, nachgewiesen in: Georg Thouret, *Katalog der Musiksammlung auf der Königlichen Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin*, Leipzig 1895, S. 150 (Nr. 3247).

legt.[115] Die Ouvertüre trug jetzt den Titel *Protestantische Kirchen-Ouverture über den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“* und die Jahreszahl 1843. Vermutlich hatte Nicolai das Stück nach der Aufführung noch einmal überarbeitet, sodass es nunmehr nahezu in der Endfassung vorlag.

Ein weiteres Mal noch sollte sich der Titel des Werkes ändern. Nicolai führte die Ouvertüre 1844 im Festgottesdienst zur 300-Jahr-Feier der Königsberger Universität auf[116] und benannte sie dazu treffend: *Kirchliche Fest-Ouverture über den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“*, unter welchem sie schließlich auch publiziert werden sollte.

Die Drucklegung der Partitur und der Bearbeitung für Klavier zu vier Händen übernahm Friedrich Hofmeister in Leipzig, dem Nicolai die Manuskripte unentgeltlich überlassen hatte.[117] Zunächst erschien im Mai 1845 die Ausgabe des Klavierarrangements. Hofmeister hatte diese Fassung veröffentlicht, ohne dass Nicolai die Möglichkeit zur Korrektur des Stichs bekommen hatte; so konnte dieser nur noch die dort „stehengebliebenen Fehler“ bedauern.[118] In den folgenden Monaten des Jahres erschienen dann die Orchesterstimmen, die der Komponist bereits Anfang April durchgesehen hatte,[119] und schließlich auch noch die Partitur der *Festouvertüre*.

Mit der *Weihnachtsouvertüre* hat die *Festouvertüre* äußerlich nur gemein, dass ein Choral erklingt und ein Chor (mit Orgel) zum Einsatz kommt. Ihr liegt aber kein Programm zu Grunde, es handelt sich also – dem eingebundenen geistlichen Liede zum Trotz – eigentlich um absolute Musik. Bis auf die Ophikleide, die in der *Festouvertüre* nicht mehr eingesetzt wird, gleichen sich

[115] Diese Titelblätter befinden sich mit dem Begleitschreiben vom 21. August 1843 in den Akten des Geheimes Staatsarchivs Preußischer Kulturbesitz (D-Bga), I. HA Rep. 89 Geh. Zivilkabinett, jüngere Periode, Nr. 20955, fol. 93, fol. 98 und fol. 99.

[116] Vgl. Kapitel 5.4 auf Seite 97.

[117] Brief an August Schmidt vom 21. Dezember 1846: „So habe ich meine große Kirchenouverture op. 31; dies Paternoster op. 33; das Offertorium für fünf Stimmen op. 38 – Alles den Herrn Verlegern schenken müssen, damit sie es nur drucken – und dennoch sind dies gewiß bessere Werke als manche italienische Opernarie, die sie mir abkaufen.“ A-Wst H.I.N. 4484, zitiert nach: Alfred Orel, *Wiener Musikerbriefe aus zwei Jahrhunderten*, Wien 1925, S. 55.

[118] Unveröffentlichter Brief an Friedrich Hofmeister vom 2. August 1845. D-LEsta 21072 Musikverlag Friedrich Hofmeister, Leipzig, Nr. 11, 4.

[119] Unveröffentlichter Brief an Friedrich Hofmeister vom 2. August 1845. D-LEsta 21072 Musikverlag Friedrich Hofmeister, Leipzig, Nr. 11, 3. Siehe Anhang B.1, S. 243.

die Besetzungen der beiden Ouvertüren. Der Streicherapparat und die erste Trompete sind als *principali* benannt, alle übrigen Instrumente wie auch der Chor *ad libitum* einzusetzen.

An inneren Werten zeigen die beiden Ouvertüren mehr Gemeinsamkeiten: Die Festouvertüre steht in F-Dur. Sie ist 196 Takte lang,[120] und gliedert sich in zwei gleich große Teile von je 98 Takten. Beide Teile beginnen mit dem ersten Choralstollen und werden am Schluss mit einer Fermate markiert. Der Choral erklingt insgesamt zweimal vollständig, in jedem Teil einmal; beiden Durchgängen ist der Text der ersten Strophe unterlegt.

Am Anfang erklingt der Choral unterbrechungsfrei vom vollen Orchester gespielt. Jedes Zeilenende mit einer Fermate geziert, bildet der Choral gleichsam eine langsame Einleitung, analog zur *Weihnachtsouvertüre*. Dann entspinnt sich eine Fuge, deren Soggetto eine Linie des Chorals nachzeichnet.[121] Es wird ein zweites Thema vorgestellt, dass gleich darauf in einer Doppelfuge mit dem ersten Soggetto gemeinsam verarbeitet wird.

Am Anfang des zweiten Teils wird der Beginn des Chorals wiederholt, diesmal im Pianissimo ohne Bläser und Pauke. Darauf setzt erneut die Fuge ein, wobei die erste Choralzeile abgespalten und als drittes Soggetto mit verarbeitet wird. So erklingt es erst als *Dux* auf *f* beginnend, dann als *Comes* eine Quart tiefer. Danach wird der Choral ab dem zweiten Stollen fortgeführt und Zeile für Zeile in die Fuge eingearbeitet; die zweite Zeile wird also ausgelassen, wodurch die Melodie erneut den *Dux* des dritten Soggettos bildet. Interessant ist der nun folgende stete Wechsel von Unisono und vierstimmigem Satz im Chor- und Orgelsatz.[122]

Der zugrunde liegende Choral „*Ein feste Burg ist unser Gott*“ zeigt eine typische dreiteilige Barform aus zweizeiligen Stollen und fünfzeiligem Abgesang; die Schlusszeilen von Auf- und Abgesang sind identisch. Bei den bekannten Melodiefassungen ist jeweils der Abgesang länger ist als der Aufgesang.[123]

---

[120] Ulrich Konrad kommt bei seiner Zählung auf 189 Takte, da er das Wiederholungszeichen in Takt 8 übersieht, dafür aber den Auftakt mitzählt. Konrad, *Nicolai*, S. 310.

[121] Es handelt sich um den Beginn des Abgesanges. Siehe Abbildung 3.5.

[122] Vgl. dazu auch Abbildung 8.2.

[123] Vgl.: Michael Fischer, „Ein feste Burg ist unser Gott“, in: *Populäre und traditionelle Lieder. Historisch-kritisches Liederlexikon*,
<http://www.liederlexikon.de/lieder/ein_feste_burg_ist_unser_gott/>, 2007.

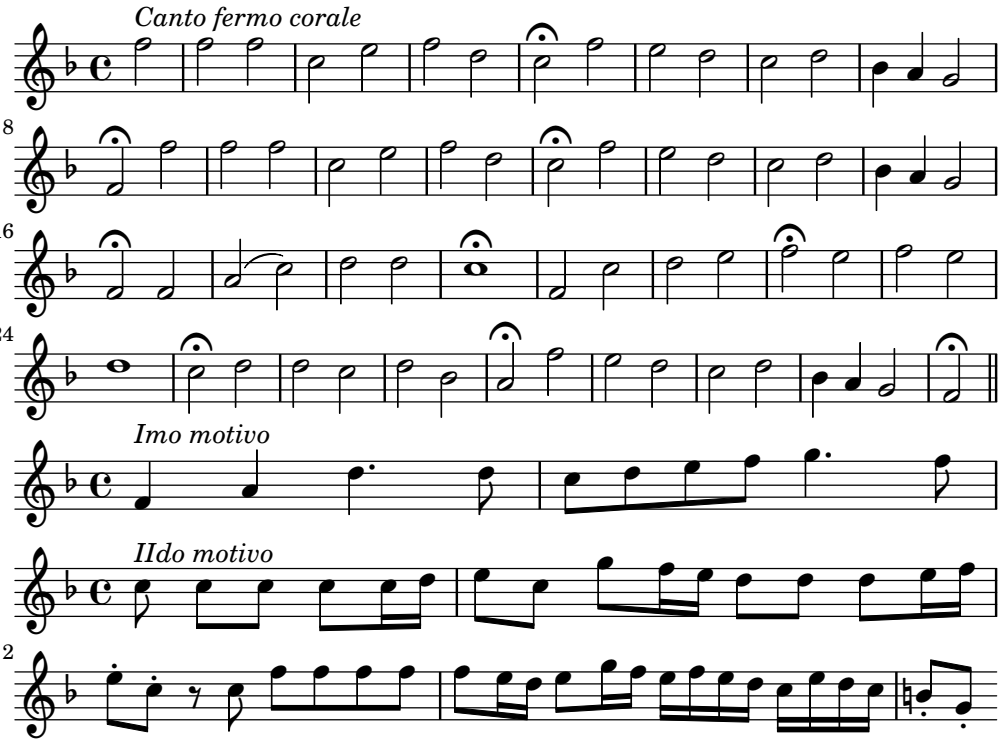


Abbildung 3.5: Themenübersicht der *Kirchlichen Festouvertüre* op. 31 mit Nicolais Bezeichnungen

Nicolai allerdings formt die Melodie etwas um, damit beide Teile eine identische Länge erhalten.[124] Diese ausgewogene Zweiteiligkeit von Aufgesang und Abgesang wird natürlich vom Choral auf die Ouvertüre projeziert. Und wie bei der *Weihnachtsouvertüre* und anderen Werken Nicolais überträgt sich auch hier die Zweiteiligkeit wiederum auf die kleineren Abschnitte. Sehr schön ist dabei die Tatsache, dass der Aufgesang des Chorals exakt (!) die erste Hälfte des zweiten Teils der Ouvertüre (49 Takte) einnimmt, der Abgesang dann in der zweiten Hälfte folgt.

Von der *Weihnachtsouvertüre* wird im Prinzip auch der harmonische Bogen und der ihr innewohnende Terzbezug übernommen, denn der erste Teil schließt in A-Dur,[125] also eine Terz über dem Anfangs- und Schlussakkord F-Dur der *Festouvertüre*.

[124]Resultierende Länge der Einzelzeilen in Takten: 4; 4; 4; 4; – 3; 3; 3; 3; 4.

[125]Phrygischer Halbschluss in der parallelen Molltonart.

In beiden Ouvertüren wird der Chor stets an den Choral gekoppelt; er wird also eher als Klangfarbe denn als Texttransporteur eingesetzt. Das wird besonders dann deutlich, wenn man bedenkt, dass Nicolai in der Festouvertüre zweimal die allgemein bekannte erste Stophe des Chorals bringt.

Nicolais Verwendung eines Chors als (klangliches) Gestaltungsmittel innerhalb einer Ouvertüre ist einzigartig.

3.10.1 Quellenübersicht der Festouvertüre

Es folgt eine Übersicht aller bekannten Quellen zur Kirchlichen Festouvertüre. Eckige Klammern zeigen den Verlust der Quelle an.

[A] Autographes Manuskript aus der Königsberger Staats- und Universitätsbibliothek

Seiner geliebten Vaterstadt Königsberg i. Pr. gewidmet Skizze originale von mir Nicolai und *comp. Macerata im Juli 1836* [Angabe aus: H. Güttler: „Otto Nicolais Ouvertüre über den Choral „Ein feste Burg". Zwei Manuskripte aus Königsberger Bibliotheken", in: *Mitteilungen des Vereins für die Geschichte von Ost- und Westpreußen* 6 (1932), S. 48–50.]

[B] Partiturmanuskript aus der Königlichen Schlossbibliothek zu Berlin M. 3247

Protestantische Kirchen-Ouverture über „Ein feste Burg", 1843. Partitur. M. [Katalogangabe aus: G. Thouret, Katalog der Musiksammlung auf der Königlichen Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin, Leipzig 1895, S. 150.] Titelblatt: *Protestantische Kirchen-Ouverture über den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott" componirt von Otto Nicolai. Königlich Preuss: Musik-Director, – erster Kapellmeister am k. k. Hofoperntheater in Wien, – Ehrenmitglied der Accademieen der Musik in Rom und Bologna, so wie des Mozarteums zu Salzburg, – Repräsentant der Gesellschaft der Musikfreunde des Oesterreichischen Kaiserstaats &c. &c. 1843.* [D-Bga, I. HA Rep. 89 Geh. Zivilkabinett, jüngere Periode, Nr. 20955, fol. 98.]

Das Titelblatt zeigt über dem Titel einen Orgelprospekt mit einem geflügelten Engelskopf (Putte) und in der Mitte Martin Luther, hinter dem eine Burg zu sehen ist.

[C] Partiturmanuskript aus der Stadtbibliothek Königsberg, Signatur: S 147. 24 Blatt fol.,

Protestantische Kirchenouvertüre, über den Choral: „Ein feste Burg ist unser Gott", componirt von Otto Nikolai 1843. Seiner Vaterstadt Königsberg in Preussen mit Liebe gewidmet.(Mit einem lithogr. Bildnisse N'.s; die Titelseite gedruckt.) [Katalogangabe aus: A. Seraphim, *Handschriften-Katalog der Stadtbibliothek Königsberg* i. Pr. (= Mitteilungen aus der Stadtbibliothek zu Königsberg i. Pr. 1), Königsberg i. Pr. 1909, S. 263.]

Die gedruckte Titelseite war vermutlich identisch mit jener der Quelle [B].

D Autographe Partitur aus Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Stockholm (The Nydahl Collection), Signatur: S-Smf MMS1030 Kein Titelblatt; auf der 1. Notenseite mittig von Nicolais Hand *Ouverture*, daneben *Otto Nicolai op. 31.* undatiert

Die Partitur diente als Stichvorlage für den Erstdruck E.

E Erstdruck der Partitur bei Friedrich Hofmeister (Leipzig), PN 3098.

Titelblatt: *Kirchliche Fest-Ouverture über den Choral „Ein' feste Burg ist unser Gott" für grosses Orchester, Chor und Orgel componirt von Otto Nicolai. Op. 31* [1845]

Widmung: *Seiner Vaterstadt Königsberg in Preussen*

F Autographe Klavierfassung zu vier Händen aus Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Stockholm (The Nydahl Collection), Signatur: S-Smf MMS1031

G Erstdruck der Klavierfassung bei Friedrich Hofmeister (Leipzig), PN 3093.

Titelblatt: *Kirchliche Fest-Ouverture über den Choral „Ein' feste Burg ist unser Gott". Op. 31* [1845]

Kapitel 4

Säkulare Zeiten

Zum 1. Juni 1837 wurde Nicolai, zunächst befristet auf ein Jahr, Kapellmeister in Wien. Nachdem sein Vertrag 1838 nicht verlängert worden war, zog er die folgenden Jahre durch den Norden Italiens und konzentrierte sich gänzlich auf seine Karriere als Opernkomponist. In dieser Zeit entstehen seine italienischen Opern

— *Rosmonda d'Inghilterra* (*Enrico II.*)[1]

— *Il Templario*

— *Odoardo e Gildippe* und

— *Il Proscritto.*

Wenige andere Werke entstanden parallel zu den Opern, geistliche Kompositionen gar nicht. Einzige Ausnahme bildet hier sein heute verschollenes *Kyrie solenne.*

4.1 Ein venezianisches Kyrie

Das *Kyrie solenne* für Chor und Orchester[2] entstand vermutlich im Oktober 1838 als sich Nicolai in Venedig aufhielt. Er hatte sich bereits im Juli desselben

[1]Die Arbeit zu seiner Oper *Rosmonda d'Inghilterra* hatte Nicolai bereits 1837 in Wien begonnen.

[2]In Nicolais Werkkatalog unter Nr. G 6.

Jahres für einige Tage in der Lagunenstadt aufgehalten,[3] und dies war sein erster Aufenthalt dort seit seiner Durchreise im Januar 1834 gewesen. Hier hatte er nun seine schon früher geknüpfte freundschaftliche Beziehung zur Familie des Kapellmeisters Giovanni Agostino Perotti (1769–1855) erneuert. Nach Stationen in Verona, Mailand und Turin, kehrte Nicolai dann im Oktober 1838 wieder nach Venedig zurück, in der Hoffnung am dortigen *Teatro La Fenice* seine Oper *Rosmonda d'Inghilterra* auf die Bühne bringen zu können.[4]

Bestimmungszweck des neuen Kyrie war die Feier des Festes der heiligen Cäcilie im Markusdom. Der mutmaßlichen Uraufführung am 22. November 1838 wohnte der Komponist nicht bei, da er zu dieser Zeit bereits wieder nach Rom zurückgekehrt war.

Das einzige Manuskript des Stückes hatte er zeitweilig Perotti, dem Kapellmeister des Markusdoms, überlassen. Seinen diesbezüglichen Vermerk im Werkkatalog[5] hat Nicolai später allerdings wieder getilgt. So befand sich diese Partitur des *Kyrie solenne per la festa di Sta. Cecilia per la chiesa di S. Marco in Venezia* auch im Nachlass des Komponisten.[6] Unklar ist allerdings, wann und auf welchem Wege er sie zurückerhalten hatte.

Heute ist keine Quelle der Komposition mehr nachweisbar. Daher bleibt auch die genaue Besetzung des Werkes nur Spekulation.

4.2 Wiener Gesellschaft

Als Nicolai 1841 erneut Kapellmeister der kaiserlich-königlichen Hofoper in Wien wurde, rückten ihm seine geistlichen Kompositionen allmählich wieder ins geistige Blickfeld.

Im Herbst 1842 wurde Otto Nicolai Ehrenmitglied des neu gegründeten *Dom-Musikvereins und Mozarteums* in Salzburg.[7]

---

[3] Nicolai, *Tagebücher*, S. 185f.

[4] Nicolai, *Tagebücher*, S. 192. Nach Ratschlägen von Seiten Perottis hat Nicolai dieses Vorhaben aber aufgegeben.

[5] „hat der Maestro Perotti di St. Marco in Venezia".

[6] Siehe Anhang C, S. 283.

[7] *AWMZ* 2 (1842), S. 556.

Am 4. April 1843 gab Nicolai dann ein Konzert zu seinen Gunsten, in dem er unter anderem seine *Kirchliche Festouvertüre* op. 31 und sein *Pater noster* op. 33 präsentierte.[8] Die Aufnahme durch das Publikum war günstig,[9] und so wählte er diese beiden Werke aus, um sich am preußischen Hof wieder in Erinnerung zu bringen. Im Juli 1843 schickte er dem preußischen König eine kurze Lebensskizze und bat um die Erlaubnis seiner Majestät besagte Werke übersenden zu dürfen.[10] Nachdem ihm durch die Königlich Preußische Gesandtschaft in Wien ein positiver Bescheid ergangen war, übersandte er am 21. August die Partiturmanuskripte seiner Kompositionen.[11]

Etwa zur gleichen Zeit wandte sich Nicolai auch an den preußischen Minister für geistliche Angelegenheiten und offerierte ihm die einzige vollstädig erhaltene Ausgabe von Orazio Vecchis *L'amfiparnaso* (1597) für die Königliche Bibliothek zu Berlin.[12]

Ihm wurde dafür die große goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft[13] und auf Betreiben des Ministers[14] auch noch der Rote Adlerorden vierter Klasse verliehen.[15]

4.3 Geistliche Musik als Satire

In Wien suchte Nicolai Anschluss an das gesellschaftliche Leben der Stadt.

---

[8]Den erhaltenen Schriftverkehr, der etliche Details zur Organisation dieses Konzerts birgt, hat Ulrich Konrad gesichtet. Siehe: Konrad, *Nicolai*, S. 145ff.

[9]Vgl. die Kritik in: *AWMZ* 3 (1843), S. 176.

[10]Brief an Friedrich Wilhelm IV. vom 2. Juli 1843. D-Bga I. HA Rep. 89 Nr. 20955 fol. 96f. Siehe Anhang B.1, S. 235.

[11]Brief an Friedrich Wilhelm IV. vom 21. August 1843. D-Bga I. HA Rep. 89 Nr. 20955 fol. 93. Siehe Anhang B.1, S. 237.

[12]Die ursprüngliche Anfrage nach einer Abschrift des Werkes ging von Siegfried Wilhelm Dehn, dem Kustos der Königlichen Bibliothek, im Mai 1843 an den Wiener Musiksammler Raphael Georg Kiesewetter. Vgl. dazu den kurzen Abriss bei: Herfrid Kier, *Raphael Georg Kiesewetter (1773–1850)*, Regensburg 1968, S. 232f.

[13]*AmZ* 45 (1843), Sp. 804 und *WAMZ* 3 (1843), S. 528.

[14]Brief Johann Albrecht Friedrich Eichhorns an Friedrich Wilhelm IV. vom 27. April 1844. D-Bga I. HA Rep. 89 Nr. 20955, fol. 86.

[15]*NZfM* 21 (1844), S. 36.

Vormals in Berlin war für ihn hauptsächlich die Sing-Akademie das soziale Sprungbrett gewesen, doch war er auch dort Mitglied in mehreren anderen Vereinen. So trat Nicolai auch in Wien, verschiedenen Sing- und Künstlervereinigungen bei. Bereits im Oktober 1841 wurde er als unterstützendes Mitglied in die *Gesellschaft der Musikfreunde* aufgenommen, in deren Repräsentantenkörper er anderthalb Jahre später gewählt wurde.[16] Auch dem 1840 vom Schauspieler Friedrich Kaiser (1814–1874) gegründeten Schriftsteller- und Künstlerverein *Concordia* trat er bei.

1843 wurde Nicolai dann Soupirer, ein Mitglied des sogenannten *Soupiritums*, einer Künstlervereinigung, die eigentlich kein offizieller Verein war, sondern sich regelmäßig (unkonzessioniert) zum geselligen Abendessen im Matschakerhof[17] traf; daher auch der Name (von frz. *Souper* für „Abendessen“). Diese Abende wurden ausgelassen begangen und die einzelnen Mitglieder trugen durch Gedichte und Kompositionen zur allgemeinen Erheiterung und Unterhaltung bei.

Nicolai vertonte noch 1843 für das *Soupiritum* die *Autoren-Litanei* von August Heinrich Hoffmann von Fallersleben. Dieses Gedicht war 1841 im zweiten Band von Hoffmanns *Unpolitischen Liedern* erschienen, den die Zensur verboten hatte.

Nicolais Vertonung für vier Männerstimmen in A-Dur parodiert dabei eine christliche Litanei, bei der üblicherweise von einem Vorsänger (oder auch von mehreren im Wechsel) z. B. verschiedene Heilige angerufen werden. Diesen Anrufungen folgt stets eine formelhafte Bitte, welche zumeist von der Gemeinde ausgeführt wird.

Diesem Schema nach folgt in Hoffmanns Gedicht auf acht Anrufungen der immer gleiche Refrain:

> O du himmlischer Vater, erbarme dich der Autoren
> vor den Röteln, Stiften und Federn der Zensoren,
> dass nicht unsre große Müh’ und Arbeit gehe verloren!

Jede Strophe wird dann mit einem „Kyrie eleison!“ abgeschlossen.

---

[16] Konrad, *Nicolai*, S. 144.

[17] Ehemaliges Hotel der gehobenen Klasse in Wien, Innere Stadt, Seilergasse 1091, heute Nr. 6.

Nicolai lässt die Anrufungen im 3/4-Takt abwechselnd von den vier Einzelstimmen ausführen, jeweils psalmodierend auf einem Ton, am Schluss der Zeile einen Halbton steigend. Die folgende Stimme setzt auf ebendiesem letzten Ton ein, sodass sich über die Strophe hinweg ein einstimmiges, monoton steigendes, chromatisches Band ergibt (je Takt ein Ton), das seinen Endpunkt auf dem Quintton e' erreicht. Die Sänger haben dies in einem pikierten Tonfall auszuführen („Näselnd, nicht langsam“). Die Reihenfolge der Einzelstimmen wird permutiert.[18]

Beim Refrain im 4/4-Takt setzen dann alle Stimmen mit voller Stimme im vierstimmigen Satz gemeinsam ein. Bei dem Wort „Zensoren“ erzittert vor Angst der ganze Chor, musikalisch ausgedrückt durch ein Tremolo (siehe Abbildung 4.1).[19]

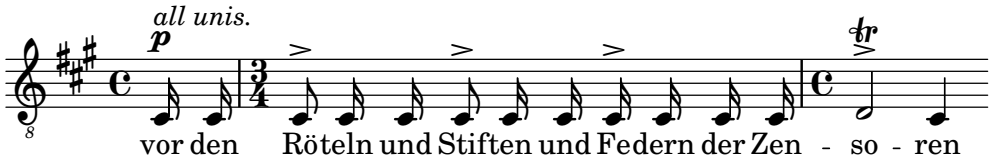


Abbildung 4.1: Die Angst der Zensoren

Seinen Satirecharakter offenbart das Lied zudem durch die überzogen häufigen Akzente, die scharfen Wechsel zwischen *forte* und *piano* (bzw. *pianissimo*) und die holprigen Übergänge zwischen 3/4- und 4/4 Takten.

Den Schluss des Stücks bildet das in der Dichtung vorgeschriebene „Kyrie eleison“, das bei Nicolai zweimal erklingt; damit wird die binäre Form des Liedtextes aufgegriffen, die in der Dualität von Strophe und Refrain zum Ausdruck kommt. Jedes Kyrie erstreckt sich über drei Takte, Strophe und Refrain umfassen jeweils zehn Takte. Der Refrain zeigt dabei die Unterteilung von $3 + 2$ und $2 + 3$ Takten; die Zweitaktgruppen darin werden durch einen Dreiviertel- und einen Viervierteltakt gebildet.

---

[18]Reihenfolge der acht Anrufungen: BII – TII – BI – TI – BII – BI – TII – TI.

[19]Konrad schreibt, hier „entlädt sich die Wut in einen lang ausgehaltenen Chortriller“ (Konrad, *Nicolai*, S. 109), verkennt dabei aber, dass die entsprechende Stelle im *piano* auszuführen ist.

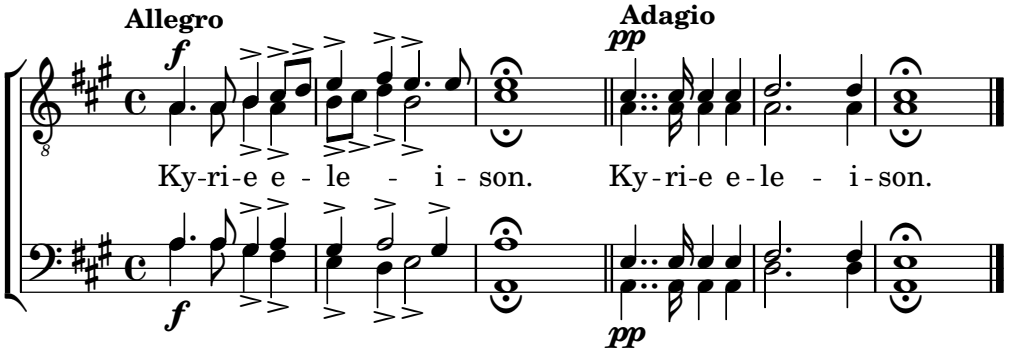


Abbildung 4.2: Die Schlusstakte der *Autoren-Litaney*

Wahrhaft „kirchlich“ äußert sich das letzte Kyrie, das trotz der äußersten Gedrängtheit plagal in einem auskomponierten Ritardando schließt (siehe Abbildung 4.2).

Dieses kleine Werk zeigt, dass Nicolai kein kirchenmusikalischer Dogmatiker war, sondern die althergebrachten Traditionen des Christentums auch ironisch und mit Esprit zu überformen wusste.

Nicolai hatte Hoffmann von Fallersleben zehn Jahre zuvor in Breslau kennen gelernt, als er dort im Sommer 1833 ein Konzert gab.[20] Wie seinem Werkkatalog zu entnehmen ist, plante der Komponist die Veröffentlichung seiner *Autoren-Litanei*, und zwar zunächst als Teil der Sammlung op. 36, dann als Einzelpublikation ohne Opusnummer. Auch wollte er ursprünglich Fallersleben seine Opera 35 und 36 widmen. Ob sich allerdings Hoffmann von Fallersleben selbst dagegen aussprach, oder die Pläne am Widerstand von Nicolais Hamburger Verleger Julius Schuberth scheiterten, ist ungeklärt. Nachdem der Dichter massive Probleme mit der Zensur bekommen und man ihm 1844 aus politischen Gründen die preußische Staatsbürgerschaft entzogen hatte, war es für Verleger mitunter heikel derartige Lieder zu drucken.

[20]Konzertkritik in: *AmZ* 35 (1833) Sp. 872. Vgl. auch den Brief an August Heinrich Hoffmann von Fallersleben vom 7. Februar 1844. D-B (Hs) NL H. v. Fallersleben.

Kapitel 5

Zwischen Wien und Berlin

5.1 Erste Begegnung mit dem Königlichen Domchor in Berlin

Vom 1. Juli 1844 an nahm Nicolai einen zweimonatigen Urlaub, um an den Feierlichkeiten zum 300. Jahrestag der Gründung der Königsberger Universität teil zu nehmen. Er war dort als Ehrengast geladen; sein Angebot, die Veranstaltungen durch Aufführung eigener Werke mit zu gestalten, war dankend angenommen worden.[1] Zu diesem Zeitpunkt hatte er seine Vaterstadt bereits seit 18 Jahren nicht mehr gesehen.[2] So reiste er am 6. Juli aus Wien ab, um, über Prag, Dresden und Leipzig kommend, eine Woche später in Berlin einzutreffen.[3] Sein Quartier nahm er im *Hotel de Petersbourg*.[4]

Am 15. Juli richtete Otto Nicolai ein Bittschreiben an König Friedrich Wilhelm IV. Darin bat er, ihm die Sänger des Domchors für einige Tage „zur Disposition zu stellen“,[5] um sein zuvor eingesandtes *Pater noster* einstudie-

[1] Kruse, *Nicolai*, S. 163.

[2] Brief an den Vater vom 21. Juli 1844. D-B Mus. ep. O. Nicolai 100. Nicolai, *Briefe*, S. 323.

[3] Am Abend des 14. Juli traf Grell Nicolai, der ihn nach Hause begleitete (Tagebucheintrag Grells. D-B NL E. Grell 3).

[4] Nicolai gibt als Adresse „Hotel St: Petersburg“ an. Das Gebäude hatte die Anschrift *Unter den Linden 31.* Auf dem Grundstück steht heute das „Lindencorso“ (nunmehr Nr. 19).

[5] Unveröffentlichter Brief an Friedrich Wilhelm IV. vom 15. Juli 1844. D-Bga I. HA Rep. 89 Nr. 20955, fol. 84f. Siehe Anhang B.1, S. 238.

ren und vor Seiner Majestät aufführen zu dürfen. Auf diese Weise wollte er dem König „allerunterthänigst darthun“, dass er, wie er es selbst ausdrückte, im Stande sei „Compositionen in jenem, der Kirche einzig und allein convenirenden Style selbst zu schaffen und deren Ausführungsweise mitzutheilen“.[6] Zugleich brachte er in dem Schreiben die Hoffnung auf eine private Audienz zum Ausdruck.

Am folgenden Sonntag, dem 21. Juli, begleitete Nicolai Eduard Grell in den Dom und hörte dort den Königlichen Domchor.[7] Einige Tage vorher hatte er bereits die Möglichkeit genutzt bei Minister Eichhorn vorstellig zu werden.[8]

Die erhoffte Audienz beim König kam am 22. Juli ebenfalls zustande – wohl auch durch den persönlichen Fürspruch durch Geheimrat Bunsen, der sich zu dieser Zeit ebenfalls in Berlin aufhielt.[9] Diese Audienz in Potsdam war für den Komponisten ein voller Erfolg. Der König befahl ihm nicht nur das zuvor eingesandte *Pater noster*, sondern auch eine „römische Psalmodie“ mit dem Domchor zur Aufführung zu bringen. Auch wurde er beauftragt die komplette Liturgie neu zu vertonen – eine Aufgabe, die auch anderen Komponisten zuteil wurde.[10]

Aber Eile war geboten; schließlich war die Abreise der Majestäten zu ihrem jährlichen Sommerurlaub auf den 26. Juli festgesetzt.

Am selben Abend noch, kaum zurück in Berlin, begann Nicolai mit den Proben, und auch die folgenden zwei Tage nutzte er intensiv zur Vorbereitung seines Auftritts mit dem Domchor. Grell, der für diese Probentermine etwas anderes geplant hatte, war darüber allerdings weniger erfreut.[11]

---

[6] Ebd.

[7] Tagebucheintrag Grells vom 21. Juli 1844: „11 Uhr kam Nicolai; mit ihm nach dem Dom.“ D-B NL E. Grell 3.

[8] Brief an den Vater vom 21. Juli 1844. D-B Mus. ep. O. Nicolai 100. Abgedruckt in: Nicolai, *Briefe*, S. 323.

[9] Nicolai, *Tagebücher*, S. 227.

[10] Liturgien schrieben im königlichen Auftrag u. a. Eduard Grell (1844), Felix Mendelssohn Bartholdy (1846) und Carl Loewe (1847). Siehe dazu auch die Tabelle 6.1 auf S. 151.

[11] Eintrag in Grells Probentagebuch: „Der Kapellmeister Nicolai occupirte aber den Chor. Montag Abends. Dienstag früh 8–10, Dienstag Abend, Mittwoch früh 8–10 Uhr (wo ich zugegen) u Mittwoch 2–3 Uhr. [...] Der Chor war durch die Nicolaischen Übungen so in Grund und Boden gesungen u verstimmt [...]“ D-B NL E. Grell 5 D.1. Vgl. auch: Bellermann, *Grell*, S. 71.

5.2 Psalmodie zum 118. Psalm

Mit der *Psalmodie* wollte sich Nicolai dem König gegenüber als ein Kenner der „wahren Kirchenmusik“ ausweisen, wie sie in Rom an der Sixtinischen Kapelle gepflegt wurde.[12] Ihr unterlegte er Worte des 118. Psalms[13] und fertigte dazu noch einen ein- bis vierstimmigen Satz an. Auf Grund der knapp bemessenen Zeit, eventuell auch der Kosten wegen, schrieb Nicolai die Stimmen für den Chor selbst aus.[14]

Die Melodie beruht auf dem achten Psalmton.[15] Fünf der sechs hier vertonten Psalmverse werden solistisch vorgetragen. Nur der letzte Vers wird, wie auch das initiale und das schließende „Alleluja“, im Tutti vom Chor gesungen. Der Solosopran singt den ersten Vers, der Bassist den zweiten. Beim dritten vereinigen sich Tenor und Alt mit dem Sopran zu einem einfachen Fauxbourdon-Satz. Im folgenden vierten Vers tritt der Bass hinzu, jedoch wird der Fauxbourdon nicht einfach erweitert; die Psalmodie wird nun kantionalsatzartig harmonisiert. Vers fünf wiederum fällt dem einzelnen Tenor zu. Der letzte Vers greift wieder den vollen Satz des vierten auf, wobei nunmehr, wie bereits erwähnt, der ganze Chor einsetzt. Das „Alleluja“ am Anfang und am Ende formt jeweils eine einfache Kadenz in C-Dur.

Die jeweils höchste Stimme führt die Melodie des Psalms; auf diese Weise ergibt sich ein mäandernder Registerwechsel.

Zudem ist die Komposition vollständig symmetrisch aufgebaut. Nur zur effektvollen Steigerung tritt im letzten Vers, der wieder die Worte des ersten

---

[12] In dem Brief an den König vom 15. Juli 1844 hatte er ausdrücklich auf seine „Kenntniß der Handhabung der Kirchlichen Psalmodieen“ hingewiesen. D-Bga I. HA Rep. 89 Nr. 20955, fol. 84f. Siehe Anhang B.1, S. 238.

[13] Es handelt sich um die Verse 1 und 6 sowie 26 bis 29.

[14] Ein autographer Satz der Solo- und der Chorstimmen befindet sich in D-Bsd 183. Die Noten sind schlicht mit „Psalm.“ überschrieben (siehe Abbildung 5.1). Im Herbst 1847 wurden dann durch einen Kopisten eine Partiturabschrift sowie 62 Stimmauszüge für den vollen Chor erstellt – offenbar für eine zeitnahe Aufführung in der Potsdamer Friedenskirche, siehe S. 153.

[15] Es handelt sich um die standardisierte antiphonische Officiums-Psalmodie des 8. tonus ohne Initium. Vgl. z. B. die Tabelle der römischen Psalmformeln in: Ludwig Finscher, Art. „Psalm“, in: *MGG* 10, Kassel 1962, nach Sp. 1680, oder auch *NGroveD 2* 20, London 2001, S. 457.

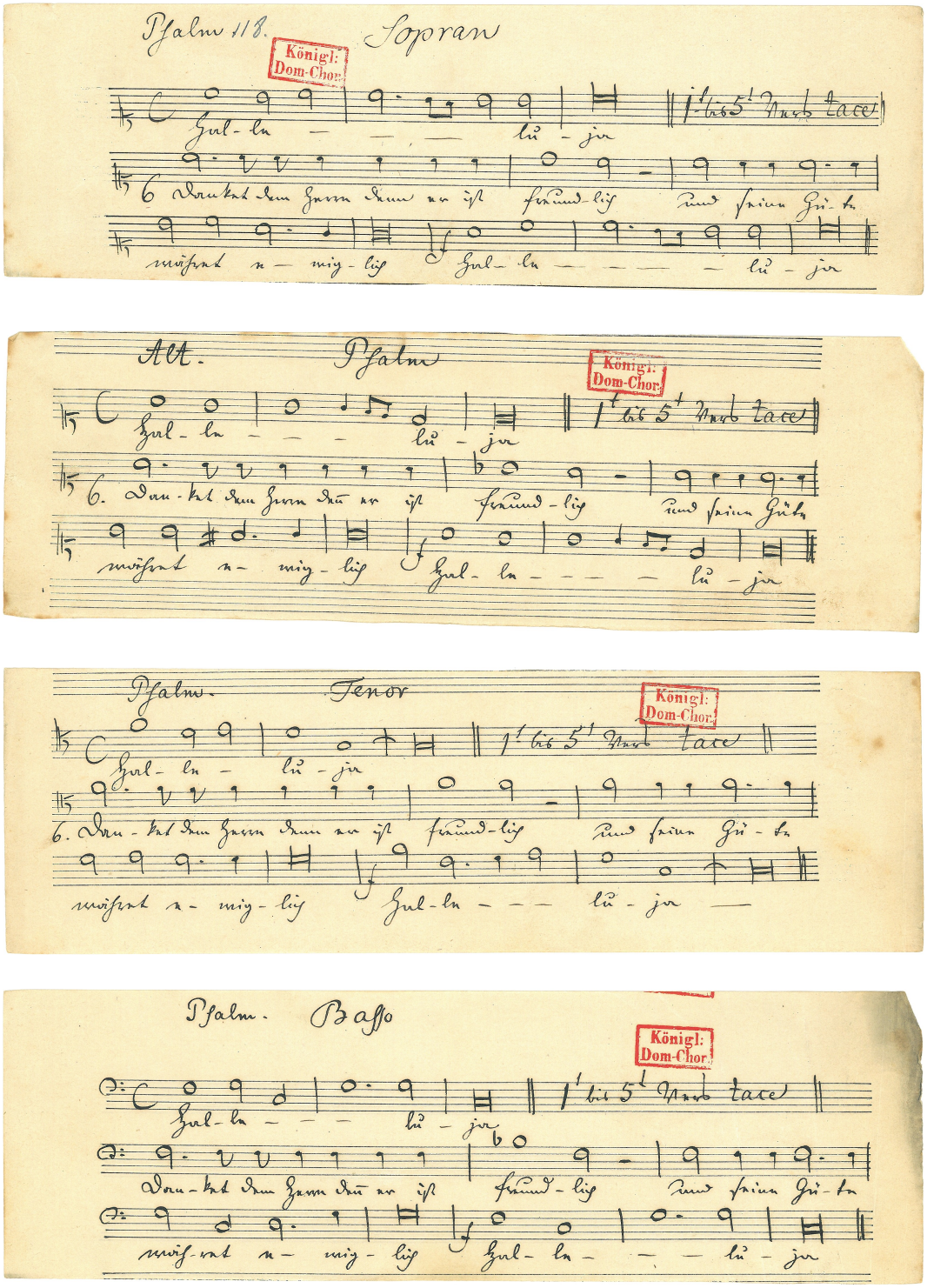


Abbildung 5.1: Eigenhändige Chorstimmen zu Nicolais *Psalmodie* aus der *Sammlung Staats- und Domchor* (D-Bsd 183). Die „118“ auf der Sopranstimme wurde später von fremder Hand ergänzt.

aufgreift, der ganze Chor hinzu. Dadurch ergibt sich auch hier eine ausgewogene Verteilung der in den einzelnen Versen erklingenden Solostimmen,[16] nämlich fünf in jeder Hälfte des Stückes ($1 + 1 + 3$ und $4 + 1$).

Nicolai harmonisiert die Psalmodie in jener Art und Weise, wie er es in der Sixtinischen Kapelle kennen gelernt und 1837 in seinem Artikel in der *Neuen Zeitschrift für Musik* beschrieben hatte.[17] In diesem Beitrag unterteilt er den Vortrag des „Canto fermo“ in vier verschiedene Arten: den Unisono-Gesang, den zweistimmigen Gesang in Terzen, den dreistimmigen „falso bordone“ und den Gesang „in gutem vierstimmigem Satz“, der „ebenfalls falso bordone genannt“ wird. Für die drei- und vierstimmigen Notenbeispiele zieht er die „Psalmodie des achten Kirchentones“ heran (siehe Abbildung 5.2). Sie entsprechen den Vertonungen des dritten und vierten Verses in Nicolais Komposition. Allerdings legt er dort, wie gesagt, die Melodie in den Diskant.

Bereits Ende 1835 griff Nicolai für die Singübungen seines kleinen Kapell-Chors in Rom auf diese Art des Psalmodierens zurück: Er hatte „einen rechten Falsobordone aus der Sixtina dazu angewandt, den des achten Kirchentons.“[18]

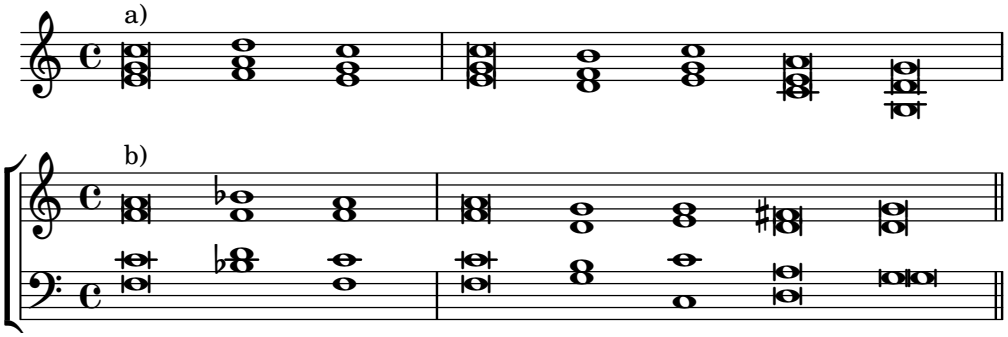


Abbildung 5.2: Nicolais Notenbeispiele für a) drei- und b) vierstimmiges Psalmodieren an der Sixtinische Kapelle.

[16] Ähnlich verfuhr Nicolai bereits im *Te Deum*, siehe S. 17.

[17] Otto Nicolai, „Italienische Studien. Ueber die Sixtinische Capelle in Rom.“, in: *NZfM* 6 (1837), S. 43ff., bes. 47f. (siehe Abbildung 3.4). Der Artikel erschien noch einmal (ohne Notenbeispiele) 1845 in Wien: Otto Nicolai, „Die Musik der Sixtinischen Kapelle in Rom“, in: *Sonntagsblätter* 4 (1845), S. 265–272. Ebenfalls abgedruckt in: Otto Nicolai, *Musikalische Aufsätze*, hrsg. von Georg Richard Kruse (Deutsche Musikbücherei 10), Regensburg o. J., S. 53–76.

[18] Tagebucheintrag vom Montag, dem 23. November 1835, zitiert nach: Nicolai, *Tagebücher*, S. 145.

Bemerkenswert ist, dass Nicolai dieses kleine Werk, das nahezu keine eigenen Ideen enthält, als eigene Komposition in seinen Werkkatalog eintrug.[19] Insbesondere dann, wenn man bedenkt, dass er bereits früher ähnliche Stücke zum Gebrauch in der preußischen Gesandtschaftskapelle in Rom konzipiert hatte, die allerdings in seinem Werkverzeichnis keine Erwähnung finden.[20]

Allein die vierstimmige Variante der Psalmodie findet sich übrigens auch in der von Bunsen zusammengestellten Sammlung geistlicher Texte mit dem Titel *Allgemeines evangelisches Gesang- und Gebetbuch.*[21] Auf diese Weise diente sie als Vorlage für die Einführung des Psalmengesangs in Preußen unter Beteiligung der Gemeinde. Chor und Gemeinde sollten dabei versweise wechseln, die Gemeinde, von der Orgel begleitet, einstimmig singen. Wie Otto Strauß[22] 1853 mitteilt, wurde danach „z. B. in der Friedenskirche in Potsdam und in manchen andern Kirchen psalmodirt“.[23] Die entsprechende Notenvorlage für sein Gesangbuch wiederum erhielt Bunsen mutmaßlich von Otto Nicolai.

5.3 Nicolais erstes Hofkonzert

Am Abend des 25. Juli fand im Berliner Schloss das geplante Konzert unter Nicolais Leitung statt. Nicht nur der König und die Königin waren zugegen, auch die Geheimräte Graf Redern und von Massow sowie der Geheime Kabinettsrat Alexander Uhden waren anwesend.[24] Nebst einigen anderen Stücken,

---

[19] „Psalmodie 4stimmig (zum 118. Psalm gesetzt)“, Nr. 28 der Kategorie F: *Mehrstimmige Vocalstücke ohne Begleitung.*

[20] Vgl. Nicolai, *Tagebücher*, S. 145.

[21] *Allgemeines evangelisches Gesang- und Gebetbuch zum Kirchen- und Hausgebrauch*, Hamburg 1846, S. 9. Zusätzlich ist hier noch eine Variante mit „der Melodie in der Oberstimme“ angegeben, für den Fall, dass „von Kinder- oder Frauenstimmen allein psalmodirt wird.“ Diese weicht jedoch von der Nicolaischen Form ab. Für weitere Details zu Nicolai und Bunsens Gesangbuch vergleiche auch Kapitel 3.3.

[22] Otto Strauß (1827–1880), Sohn des Oberhof- und Dompredigers Friedrich Strauß (1786–1863). Wie auch sein älterer Bruder Friedrich Adolph Strauß (1817–1888), war er in Berlin zeitweilig Domhilfsprediger.

[23] Friedrich Adolph Strauß, *Liturgische Andachten der Königlichen Hof- und Dom-Kirche für die Feste des Kirchenjahres*, Berlin 1853, S. 106.

[24] Nicolai, *Tagebücher*, S. 227.

die Graf Redern zuvor bestimmt hatte,[25] wurden auch die gewünschten Kompositionen des *Pater noster* und der *Psalmodie* zu Gehör gebracht. Der König war überaus zufrieden und brachte Nicolai gegenüber sein Wohlgefallen zum Ausdruck.[26] Die frisch harmonisierte *Psalmodie* veranlasste ihn sogar zu der überschwänglichen Äußerung: „Sie glauben nicht, welche unendliche Wonne Sie mir bereiteten.“[27]

Der Morgen nach dem Konzert brachte dann die Abreise des königlichen Paares. Beim Besteigen ihrer Kutsche drängte sich ein Mann durch die Menge der Schaulustigen auf dem Schlossplatz und gab aus einer Pistole zwei Schüsse auf den Monarchen ab – doch verfehlten die Kugeln knapp ihr Ziel, und Friedrich Wilhelm IV. und seine Gemahlin blieben unversehrt. Der Attentäter Heinrich Ludwig Tschech wurde sofort überwältigt und festgenommen. Die Majestäten aber begaben sich trotz des Schreckens auf ihre geplante Reise.

Einen Tag nach den königlichen Herrschaften verließ dann auch Otto Nicolai die preußische Hauptstadt. Vier Wochen darauf erreichte er nach einigen Zwischenaufenthalten Königsberg – gerade rechtzeitig zu den universitären Feierlichkeiten, die am 25. August ihren Anfang nahmen.[28]

5.4 Feierlichkeiten in Königsberg

Der erste Festtag begann am 29. August mit einem Festgottesdienst im Königsberger Dom. Zur Eröffnung desselben sang zunächst die Gemeinde das Lied „O Heilger Geist, kehr bei uns ein“, im Anschluss leitete Nicolai seine *Kirchliche Festouvertüre* op. 31.[29]

Da Friedrich Wilhelm IV., obschon vor Ort, der Feier im Dom nicht beiwohnte, wollte Nicolai dem König sein Werk zu einem späteren Zeitpunkt präsentieren. Eine geplante Aufführung von Händels *Israel in Ägypten* der Königsberger Singakademie bot am 2. September die passende Gelegenheit.

---

[25] Der entsprechende Eintrag in Grells Probentagebuch gibt keine genauere Auskunft dazu.

[26] Brief an den König vom 27. Mai 1846. Siehe Anhang B.1, S. 246.

[27] Nicolai, *Tagebücher*, S. 227.

[28] Vgl. auch: Kruse, *Nicolai*, S. 170.

[29] *Amtliche Nachrichten über die Feier des dritten Secularfestes der Albrechts-Universität zu Königsberg*, Königsberg 1844, S. 107f.

Unter Nicolais Leitung kam neben seiner eigenen Ouvertüre auch Mendelssohns achtstimmige Motette *Denn er hat seinen Engeln befohlen* MWV B 52 auf Worte des 91. Psalms zur ersten Aufführung. Mendelssohn hatte dieses Stück kurz zuvor komponiert, nachdem er von dem missglückten Attentat auf den König erfahren hatte. Kabinettsrat Uhden hatte das Manuskript aus Berlin mitgebracht und Nicolai überreicht.

Die Geschehnisse mit der „wunderbaren Lebensrettung“[30] des Königs veranlassten auch andere Künstler zu vergleichbaren Werken. So schrieb beispielsweise Sigismund Neukomm (1778–1858) zwei Psalmen,[31] die noch im selben Jahr durch den Königlichen Domchor vor dem König zur Aufführung kamen.[32]

Nicolais Darbietungen in Berlin und Königsberg haben einen äußerst positiven Eindruck beim preußischen König hinterlassen. Wie Nicolai mitbekam, hat dieser sich über ihn „auch gegen andere [...] sehr vorteilhaft geäußert“ und meinte wohl, dass er den Komponisten „nach Berlin zu ziehen beabsichtige.“[33]

Dass dann Nicolai später gerade die *Festouvertüre* und das *Pater noster* veröffentlichen sollte, ist vor diesem Hintergrund nicht verwunderlich, wurden diese beiden Werke doch durch die gnädige Annahme ein Jahr zuvor und nun auch durch die erfolgreiche Aufführung vor den Majestäten vom König quasi geadelt.

Friedrich Wilhelm IV. verließ am 3. September Königsberg. Am nächsten Tag brach auch Nicolai wieder auf und reiste zurück in die österreichische Hauptstadt.

---

[30] So bezeichnete es Felix Mendelssohn Bartholdy in seinem Begleitschreiben zur Komposition an den König vom 15. August 1844. Siehe: Felix Mendelssohn Bartholdy, *Denn er hat seinen Engeln befohlen. Faksimile-Ausgabe*, Stuttgart 1997.

[31] *Psalm 20* und *Psalm 91*. Laut dem handschriftlichen Werkverzeichnis des Komponisten, waren diese Kompositionen „zur Dankfeyer bestimmt für die wunderbare Errettung S. M. des Königs Friedrich Wilhelm IV, aus den Händen des Meuchelmörders.“ Rudolph Angermüller, *Sigismund Neukomm : Werkverz., Autobiographie, Beziehung zu seinen Zeitgenossen*, München und Salzburg 1977, S. 160.

[32] Partituren beider Psalmen sowie 38 Chorstimmen sind im *Catalog* des Königlichen Domchors unter der Nr. 63 verzeichnet.

[33] Tagebucheintrag, zitiert nach: Nicolai, *Tagebücher*, S. 232.

5.5 Das Pater noster op. 33

Das achtstimmige *Pater noster* war bereits 1836 in Bologna entstanden. Nicolai hatte dort in der Bibliothek des *Liceo filarmonico* mehrere alte Werke erworben, woraufhin er „bei Ansicht so manchen alten Meisterstücks, [das *Pater noster*] zu komponieren Lust bekam." Mit einer Widmung versehen sandte er die Komposition im Frühjahr 1837 an Friedrich Wilhelm IV., der zwar zu dieser Zeit noch preußischer Kronprinz war, Vielen aber bereits als „Kenner und Beschützer der Künste"[34] galt. Nicolai befand sich dieser Tage in einer pekuniär misslichen Lage, und so erhoffte er sich von der Einsendung eine finanzielle Unterstützung. Geldmittel von Seiten des Kronprinzen blieben jedoch aus.[35] Die eingesandte handschriftliche Partitur befindet sich nun in der *Sammlung Staats- und Domchor*.[36] Titel und Widmung des Umschlags lauten:

Pater noster
octonis vocibus in binis choris
Friderico Guilelmo
Optimo Augusto
Principi Coronae Borussiae
Artium Protectori Magnanimo
Otto Nicolai
Regiomontanies
Regis Borussorum musices Director
Accademiae Romanae ai Bononiensis socius
et Congregationis St: Ceciliae magister honorarius &&
D. D. D.[37]

[34]Siehe z. B. das Titelblatt der Erstausgabe des *Pater noster*.

[35]Das Schreiben an den Kronprinzen blieb bislang unauffindbar. Es stammt wohl vom März 1837, da Nicolai im Oktober des Jahres Henriette Kemnitz über den Vorgang unterrichtete, in einem früheren Brief an sie vom 21. Februar 1837 jedoch noch nichts davon erwähnt. Bereits im April wurde Nicolai als Kapellmeister in Wien engagiert, in Folge dessen sich seine finanziellen Probleme klärten. Vgl.: Nicolai, *Tagebücher*, S. 314ff, bzw. S. 310ff, und S. 183.

[36]D-Bsd 186. Akzessionszeit und Provenienz ist unklar. Vgl. Abbildung 6.5 auf S. 164.

[37]Titel auf erster Notenseite: „Pater noster octonis vocibus Ottonis Nicolai Regiomontani Borussi Comp. 1836. Bononiae."

Eine zeitnahe Aufführung in Berlin konnte nicht ermittelt werden. Da das Manuskript aber Eintragungen Eduard Grells zeigt, der zu dieser Zeit Leiter des Schlosschors war,[38] kann eine Aufführung unter Ausschluss der Öffentlichkeit angenommen werden.

Das Manuskript weist etliche nachträgliche Korrekturen auf, die mit roter Tinte gemacht wurden. Davon stammen die ersten zwölf „Verbesserungen" von der Hand Eduard Grells. Nicolai wusste offenbar, dass Grell auf die Noten zugreifen konnte, denn der Komponist hatte ihm diese zwölf Änderungen „unterm 27st Juni 1838 aus Wien gesendet."[39] Für den Frühling 1838 hatte der Komponist die erste öffentliche Aufführung des *Pater noster* geplant.[40] In Vorbereitung dessen hatte Nicolai vermutlich eine Revision vorgenommen. Diese beschränkte sich größtenteils auf kleinere Retuschen, meist nur auf einzelne Noten.[41] Grell hatte seine Eintragungen im Manuskript durchnummeriert, daher ist dieser Schritt, obwohl Nicolais Schreiben an ihn unauffindbar ist, gut nachvollziehbar. Im Archiv der Erzdiözese Salzburg wird eine Abschrift unbekannter Hand des *Pater noster* verwahrt.[42] Bis auf ein eingelegtes autographes Blatt, zeigt sie die Fassung von 1838, enthält also bereits die zwölf an Grell mitgeteilten Verbesserungen. Einige zusätzliche Änderungen sind bei den Worten „nos dimittimus" zu finden, bei denen es sich um Simplifizierungen in der Stimmführung handelt. Des weiteren ist diese Handschrift mit Vortragsbezeichnungen versehen, wie sie später auch im anderen Manuskript ergänzt wurden. Vermutlich wurden Grell nur jene Retuschen übermittelt, die der Komponist für unverzichtbar hielt.

---

[38] Der sogenannte Schlosschor, den Eduard Grell ab 1829 leitete, ging 1843 im Königlichen Domchor, dem heutigen Staats- und Domchor Berlin, auf.

[39] Vermerk von Eduard Grell auf dem Titelblatt der Partitur vom 22. Juli 1838. Brief unauffindbar.

[40] Nicolai schrieb in einem Brief an den Vater, er wolle das Stück am 18. März aufführen. Erhalten ist ein Programmzettel vom 2. April 1838, jedoch wurde dieses Konzert kurzfristig abgesagt (vgl. S. 78).

[41] Auch schon beim *Psalmus 54* hatte Nicolai einige Monate nach Vollendung des Werks mehrere kleinere Korrekturen vorgenommen.

[42] A-Sd Nr. 8 (Alte Signatur: Kirch. Mus. 197), Umschlagtitel: „Pater noster. / [autograph:] a 8 voci / in 2 cori / composto da / Ottone Nicolai. / Bologna 1836. Otto Nicolai. / [Ignaz Kholler:] NB: / (Mit einem Blatte Manuscripts vom Compositeur.)"

Die übrigen roten Korrekturen im Widmungs-Manuskript stammen von Nicolai selbst; sie zeigen einen weiteren Schritt der Werkgenese: Endlich am 4. April 1843 führte Nicolai sein *Pater noster* mit Erfolg in Wien auf[43] und nahm nun einige weitere Änderungen vor. Ein Manuskript dieser neuen Fassung sandte er Ende August 1843 an König Friedrich Wilhelm IV.[44] Das zugehörige Begleitschreiben an den König wird im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz verwahrt.[45] Dort verblieb auch das eingelegte gedruckte Titelblatt zum *Pater noster*. Es trägt die Worte:

Ottonis Nicolai
musicae Regis Borussiae praefecti
Pater noster
octonis vocibus
1843.[46]

Die letztgemachten Änderungen trug Nicolai größtenteils in das ältere Manuskript nach, als er sich im Juli 1844 in Berlin aufhielt und dem preußischen König das Werk vorsingen ließ. Doch erklang das *Pater noster* während seines dortigen Aufenthalts nicht nur im Berliner Schloss. Für den Komponisten wurde es auch in der Sing-Akademie aufgeführt, „die bereits im Besitze dieses Stückes war, und seinen Besuch durch das Singen dieser Composition ehrte.“[47] Nicolai hatte Carl Friedrich Rungenhagen, den Direktor der Sing-Akademie, vorher über seinen anstehenden Aufenthalt in der preußischen Hauptstadt unterrichtet und ihn gebeten seinen 54. Psalm oder aber das *Pater noster* in der

[43]Konzertkritik in: *AWMZ* 3 (1843), S. 176.

[44]Dieses nun verschollene Exemplar befand sich bis zum 2. Weltkrieg in der Königlichen Schlossbibliothek zu Berlin. Nachweis: Georg Thouret, *Katalog der Musiksammlung auf der Königlichen Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin*, Leipzig 1895, S. 150.

[45]Unveröffentlichter Brief an Friedrich Wilhelm IV. vom 21. August 1843. D-Bga I. HA Rep. 89 Nr. 20955, fol. 93. Siehe Anhang B.1, S. 237.

[46]D-Bga I. HA Rep. 89 Nr. 20955, fol. 99.

[47]Brief an die Redaktion der Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung vom September 1844. Abgedruckt in: *AWMZ* 4 (1844), S. 452. Unklar ist, ob die verschollene Partitur der Sing-Akademie von Nicolai persönlich eingesandt wurde, oder ob es sich dabei um eine Abschrift des 1837 an den Kronprinzen geschickten Manuskripts handelte.

Akademie singen zu lassen.[48] Gleich nach seiner Ankunft besorgte er sich das frühere Manuskript,[49] trug einige Änderungen sowie Vortragsbezeichnungen ein und ließ es Rungenhagen mit einem Begleitschreiben zukommen.[50]

Bald schon nach der bereits dargestellten, erfolgreichen Aufführung vor den Königlichen Majestäten im Sommer 1844, plante Nicolai das *Pater noster* zu veröffentlichen. In einem Schreiben vom 20. September 1844 bat er den preußischen König um die Erlaubnis, ihm den Druck widmen zu dürfen und ergänzte:

> Da solche Stücke jetzt von dem großen Publicum fast unbeachtet bleiben, so ist es meine einzige, aber auch schönste Belohnung: an den Stufen des Thrones Ewr: Majestät einen Ort zu wissen, wo nach Reinheit der Tonkunst ringende Versuche ein Asyl finden.[51]

Nicolais Anfrage wurde einen Monat später positiv beschieden, und er bot das *Pater noster* dem Mainzer Verleger Schott an. Doch obwohl Nicolai auf ein Honorar des Verlags verzichtete,[52] dauerte es noch etwa eineinhalb Jahre bis die Komposition in Partitur und Stimmen als sein Opus 33 erschien.[53] Dies blieb letztendlich auch die einzige Zusammenarbeit des Komponisten mit dem Mainzer Verlag. Ein gedrucktes Dedikationsexemplar sandte Nicolai Ende Mai 1846 nach Berlin.[54] Es befand sich, wie auch das Manuskript von 1843, in

[48] Unveröffentlichter Brief an Carl Friedrich Rungenhagen vom 9. Juli 1844. D-Bsa N. Mus. SA 482.

[49] Nicolai erhielt es mutmaßlich von Grell, den er 14. Juli in Berlin traf. Vgl. dazu den entsprechenden Eintrag in Grells Tagebuch, D-B NL E. Grell 3. Hätte sich das Manuskript bereits im Archiv der Sing-Akademie befunden, wären die früheren Änderungswünsche vermutlich nicht an Grell, sondern direkt an Rugenhagen ergangen.

[50] Unveröffentlichter Brief an Carl Friedrich Rungenhagen vom 14. Juli 1844. D-Bsa N. Mus. SA 487. Siehe Anhang B.1, S. 238.

[51] Unveröffentlichter Brief an Friedrich Wilhelm IV. vom 30. September 1844. D-Bga I. HA Rep. 89 Nr. 20955, fol. 81.

[52] „Deshalb mache ich auch was dieses Stück betrifft durchaus keine Pretensionen auf Honorar." Brief an den Verlag Schott vom 31. Oktober 1844. D-MZsch., zitiert nach Konrad, *Nicolai*, S. 116.

[53] Titel und Widmung im Druck: „Pater noster / für 8 Stimmen / in zwei Chören / Seiner Majestät / Friedrich Wilhelm IV / König von Preussen / Dem erhabenen Kenner und Beschützer der Künste / in tiefster Ehrfurcht gewidmet / von / Otto Nicolai / Op.33."

[54] Das zugehörige Begleitschreiben vom 27. Mai 1846 befindet sich im Geheimen Staatsarchiv. D-Bga I. HA Rep. 89 Nr. 20955, fol. 74f.

der Königlichen Schlossbibliothek.[55] Die autographe Stichvorlage wird in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin verwahrt.[56] Die veröffentlichte Fassung weist viele weitere Abweichungen gegenüber der letzten Fassung des Domchor-Exemplars auf. Unter anderem ist das Werk nun um drei Takte kürzer. Auch wurde der ursprüngliche Imperativ „dona“ durch „da“ ersetzt, was nicht nur eine veränderte Wortverteilung mit sich brachte.

Ein Vergleich mit dem verschollenen Manuskript von 1843 ist leider nicht möglich. Daher bleibt unklar, ob Nicolai 1844 just nicht alle Korrekturen in die ältere Partitur übertrug, wobei er hinsichtlich der Aufführung durch die Singakademie die Anzahl der Änderungen wohl auch bewusst gering halten wollte. Da im Manuskript bearbeitete Stellen im Druck erneut geändert erscheinen (siehe Abbildung 5.3), hat Nicolai für die Publikation offenbar weitere (kleinere) Änderungen an seinem *Pater noster* vorgenommen. Auf dem autographen Notenblatt der Salzburger Handschrift teilt Nicolai nur die von der geänderten Textfassung betroffenen Takte mit, die übrigen Stellen blieben unverändert. Diese „Mischfassung“ hatte Nicolai dem Salzburger Dommusikverein 1843 auf Anfrage von Franz von Hilleprandt geschenkt.[57] Von Hilleprandt, Sekretär des Dommusikvereins und Mozarteums, war zuvor an verschiedene Komponisten mit der Bitte herangetreten, Werke zu spenden. So wurde diese Fassung noch im selben Jahr unter der Leitung Leopold Deisböcks im Salzburger Dom aufgeführt.[58]

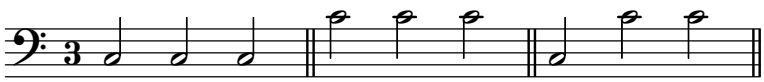


Abbildung 5.3: Werkgenese des *Pater noster* an einem Einzeltakt (Bass II, in der Druckfassung Takt 29)

[55]Thouret, *Katalog*, S. 150.

[56]D-B N. Mus. ms. 317.

[57]Eingang 1843 verzeichnet im *Repertorium über die musikalische Bibliothek des Dom-Musik-Vereins u. Mozarteums zu Salzburg*. Vgl.: Otto Nicolai, *Messe in D*, hrsg. von Eva Neumayr, Stuttgart 2010, S. V.

[58]Briefentwurf von Franz von Hilleprandt vom 6. Januar 1844. A-Sd 20/26, 419. Siehe dazu Otto Nicolai, *Messe in D*, hrsg. von Eva Neumayr, Stuttgart 2010, S. Vf. Vgl. auch: *AWMZ* 4 (1844), S. 76.

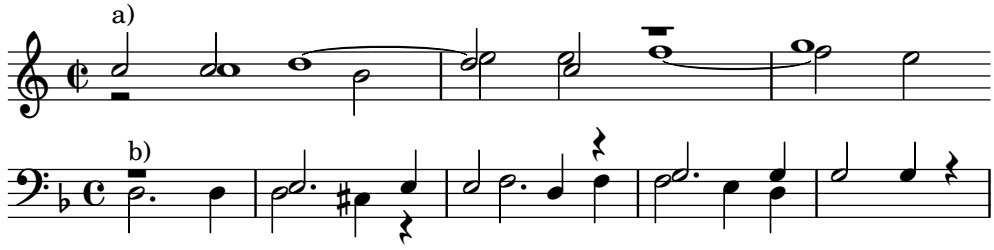


Abbildung 5.4: Vorhaltsketten zu Beginn des a) *Pater noster* (1836) und b) *Agnus Dei* (1830)

Vier abweichende Fassungen sind also zu benennen: Die „Bologneser“ Ur-Fassung von 1836, die retuschierte Fassung der geplanten Aufführung von 1838, die „Wiener“ Fassung von 1843, sowie die publizierte Fassung von 1846. Hinzu kommt die vom Komponisten autorisierte – oder zumindest tolerierte – „Salzburger Mischfassung“. Offenbar akzeptierte der Komponist das Nebeneinanderstehen verschiedener Fassungen; Hauptsache das Werk wurde aufgeführt.

Die Fassungen von 1836 und 1838 sind mit den vorhandenen, hier genannten Quellen rekonstruierbar.

Die Form blieb trotz der wiederholten Eingriffe indes nahezu unangetastet. Das *Pater noster* lässt sich in acht Abschnitte untergliedern, in denen sich jeweils zwei vierstimmige Gruppen gegenüber stehen, die zunächst abwechselnd, meist imitatorisch agieren und sich zum Schluss einer jeden solchen Passage in der Achtstimmigkeit vereinigen. Einzig der vorletzte Abschnitt, dem die Worte „et ne nos inducas in tentationem“ unterlegt sind, fällt hier aus der Reihe, denn dort setzen alle acht Stimmen nacheinander ein.

In der Druckfassung ist der Schluss des zweiten Abschnittes gegenüber der Urfassung so verändert, dass er mit dem Beginn des dritten verschmilzt.

Nicolai beginnt das Stück mit einer Vorhaltskette, wobei die Oberstimme diatonisch in ganzen Noten steigt. Das gleiche Prinzip hatte er bereits in den ersten Takten seines sechs Jahre früher komponierten *Agnus Dei* angewandt, gleichwohl es dort ohne umgebende Stimmen wesentlich holzschnittartiger wirkt.

Die Tonartenfolge der Abschnitte lässt Nicolai bei den Überarbeitungen prinzipiell unverändert. Beginnend in C-Dur, liegen die Einsätze der folgenden beiden Abschnitte je eine Terz höher. So wird über E-Dur die Dominanttonart

G-Dur erreicht. Nach der Rückkehr in die Ausgangstonart wird dieses Schema wiederholt, nur dieses Mal in entgegen gesetzter Richtung. In Terzen fallend, geht es über a-Moll zur Subdominante F. Zum Schluss dieses Teils erklingt A-Dur. Hier gibt es nun einen deutlichen Einschnitt, da mit dem jetzt beginnenden Fugato erstmals, wie bereits erwähnt, alle Stimmen nacheinander einsetzen. Diese 13 Takte zählende Passage bildet eine Überleitung zum letzten Abschnitt und schließt auf der Dominante in G-Dur, die als harmonisches Ziel deutlich vom Bass des zweiten Chors, der als letzte Stimme hinzutritt, durch eine diatonisch absteigende Linie herausgearbeitet wird. Einer Coda gleich wird im Folgenden die Ausgangstonart C-Dur im wesentlichen nur noch einmal bestätigt. Das zweitaktige „Amen“ am Schluss greift nur die zwei vorangehenden Takte noch einmal auf, wobei die Stimmen jedoch neu geordnet werden.

Eine doxologische Schlussformel („Denn dein ist das Reich ...“), die nach protestantischer Tradition Teil des Vaterunsers ist, vertont Nicolai nicht mit. Er benutzt also – traditionsgemäß – nur den Text, wie er im Matthäus-Evangelium überliefert wird.[59]

Betrachtet man die Aufteilung der Verse, so wird eine übergeordnete Dreiteiligkeit sichtbar. Das Vaterunser erstreckt sich über 5 Bibelverse; die äußeren Verse verteilt der Komponist über mehrere Passagen der Vertonung, wohingegen die übrigen Verse je einem Abschnitt unterlegt sind. Dies definiert die drei Formteile, deren äußere nur je einen Vers behandeln. Alle drei Teile beginnen im Tutti, Mittelteil und erster Teil enden mit längeren Solo-Passagen; und während der Mittelteil auf A-Dur schließt, finden sich am Ende der Außenteile langgezogene Kadenzen in C-Dur. Doch nicht nur diese Kadenzen offenbaren einen symmetrischen Aufbau von Nicolais *Pater noster*. Die Außenteile sind mit einer Länge von 58 bzw. 57 ganzen Noten gleich lang und beginnen beide mit dem selben Motiv der steigenden und wieder fallenden Sekunde. Vermutlich um diesen gedachten „Reprisencharakter“ am Beginn des dritten Formteils zu verdeutlichen, hat Nicolai später den Anfang des Werks so verändert, damit sich dieser – wie auch der Beginn des dritten Teils – aus der Einstimmigkeit entwickelt (siehe Abbildung 5.5).

Der Mittelteil setzt sich wie beschrieben aus drei Abschnitten zusammen, dessen Randpassagen sich wiederum in der Länge entsprechen.

[59] Mt 6, 9–13.

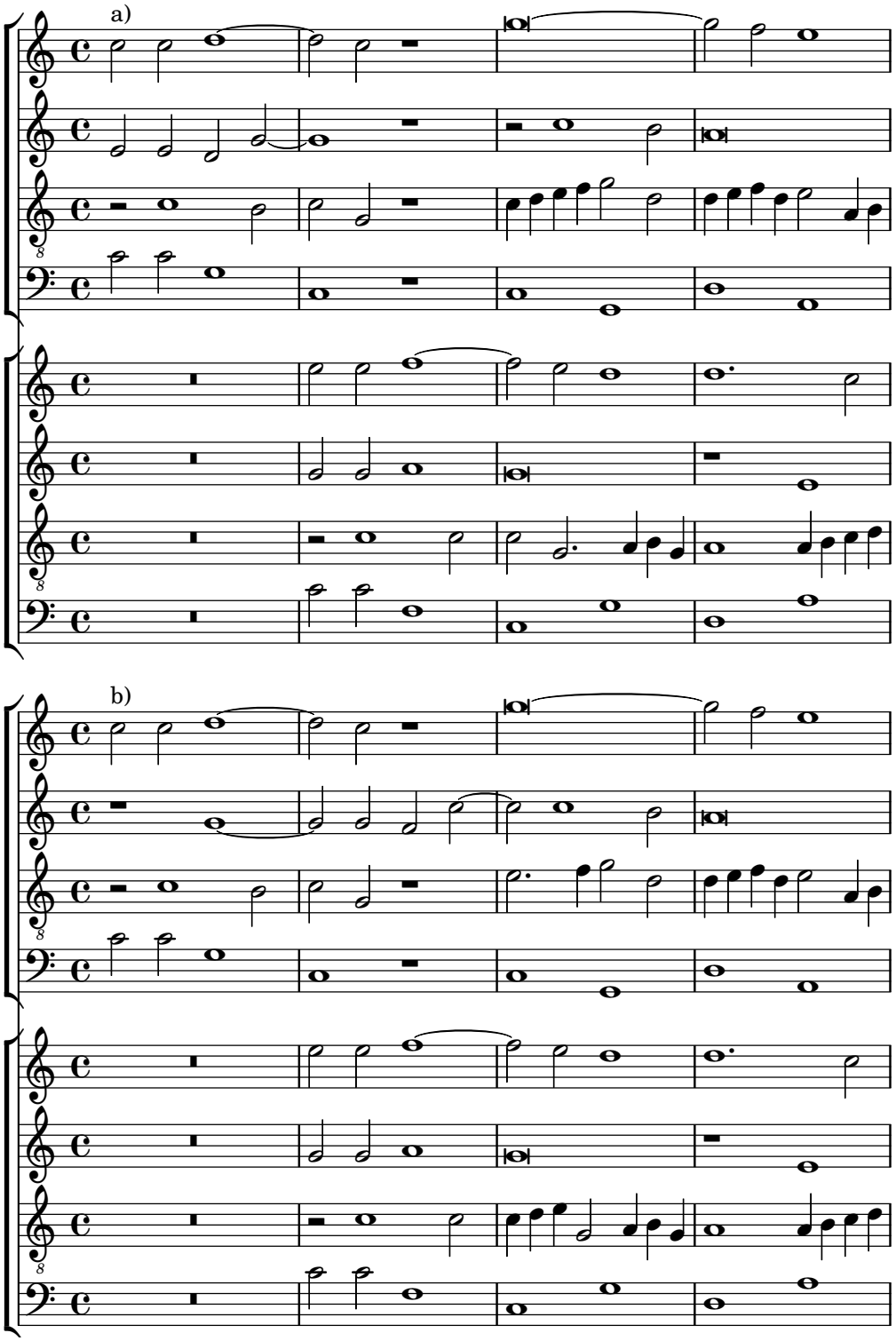


Abbildung 5.5: Gegenüberstellung der Anfangstakte des *Pater noster* in der a) Urfassung von 1836 und in der b) Druckfassung von 1846

A	I	1–5	1–5	Pater noster	Tutti	4/2	C–E
	II	6–13	6–12	qui es in coelis	Tutti	4/2	E–G
	III	14–38	12–36	Sanctificetur	Solo	3/2	G–C
B	IV	38–56	36–54	Adveniat	Tutti	4/2	C–a
	V	56–70	54–67	Panem	Tutti	4/2	a–F
	VI	70–90	67–87	Et dimitte	Solo	4/2	F–A
C	VII	90–103	87–100	Et ne nos	Tutti	4/2	(a)–G
	VIII	103–116	100-113	Sed libera	Tutti	4/2	G–C
		117–118	114–115	Amen.	Tutti	4/2	G–C

Tabelle 5.1: Formübersicht zum *Pater noster* op. 33, mit den entsprechenden Taktenzahlen für die Erst- und die Druckfassung. Die letzte Spalte zeigt die jeweilige Anfangs- und Schlussharmonie.

In der Imitatorik bedient sich Nicolai im *Pater noster* einer „ganzheitlichen“ Methode, in der die Chöre stets als Ganzes agieren und die Einzelstimmen Rhythmik und Melodik ihrer Schwesterstimmen im jeweils anderen Chor aufgreifen. In den seltensten Fällen reduziert sich dies auf ein Echo, da die motivische Behandlung einer harmonischen Entwicklung unterworfen wird.

Auffallend ist aber, dass die Strenge der Imitatorik mit jedem weiteren Eingriff, den Nicolai tätigte, reduziert wurde. Sehr gut ist dies an den Anfangstakten zu sehen, in denen Nicolai das polyphon-harmonische Gerüst zwar beibehält, das ursprünglich stärkere imitatorische Moment im Wechsel der Chöre zu Gunsten einer graduelleren Klangentwicklung fallen lässt.

Auch wenn Nicolai durch die Beschäftigung mit älterer Musik zu dieser Komposition inspiriert wurde, teils auch Vorbilder benannt werden könnten, weist Nicolai explizit darauf hin, dass „das Paternoster nicht im alt-italienischen Style“ komponiert sei:

> Ein wahrer Kenner werde schon sehen, daß es Verschiedenheiten von jenem habe.[60]

[60]Brief an die Redaktion der Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung vom September 1844. Abgedruckt in: *AWMZ* 4 (1844), S. 452.

Während die Chöre im *Psalmus 54* noch „für die Masse berechnet“ waren, strebt Nicolai bei seinem *Pater noster* eine kleinere, kammermusikalische Besetzung an. So wollte er „das Stück blos von 32 Stimmen besetzt haben.“[61] Sollte ein größerer Chor mitwirken, dürfte dieser erst in den letzten 16 Takten hinzu treten, einsetzend bei den Worten „Sed libera nos a malo“.[62]

Folglich hatte der Komponist auch für die Wiener Aufführung des *Pater noster* am 4. April 1843 absichtlich nur ein kleineres Ensemble herangezogen, „da ihm nicht sowohl an einer großen Chormasse, als an einer genauen Ausführung bei dem gedachten geistlichen Stück gelegen“ war.[63]

Obwohl Nicolais *Pater noster* weder originär für den Königlichen Domchor, noch für die preußische Liturgie geschrieben wurde, steht es wohl doch wie kein anderes Werk für die langjährige Verbindung von Otto Nicolai mit dem preußischen König und dessen bevorzugt gewünschter Musiksprache für den Gottesdienst.

5.6 Nicolais Selbstbild als Kirchenmusiker

Um Nicolais geistliches Werk und insbesondere die späteren Kompositionen für den Königlichen Domchor stilistisch besser im 19. Jahrhundert verorten zu können, ist es von Interesse kurz darzustellen, wie Nicolai sich und seine kirchenmusikalischen Werke selber einordnet. Auch ist zu klären, welche Art von Musik er für die Kirche als passend erachtet, wie seiner Meinung nach „wahre Kirchenmusik“ beschaffen zu sein hätte.

Bereits früh hatte sich Nicolai innerhalb seines Schaffens mit geistlicher und kirchlicher Musik auseinandergesetzt. Doch mag dies von Außen aufgeprägt worden zu sein, schließlich erhielt er seine Ausbildung in Berlin am *Königlichen Institut für Kirchenmusik*. Auch die Sing-Akademie zu Berlin hatte gewiss ihren Anteil daran, wurden dort doch nahezu ausschließlich geistliche Werke gesungen. So kann es nicht verwundern, dass die frühesten nachweisbaren

[61] Unveröffentlichter Brief an Carl Friedrich Rungenhagen vom 14. Juli 1844. D-Bsa N. Mus. SA 487. Siehe Anhang B.1, S. 238.

[62] Ebd.

[63] Brief an den leitenden Ausschuss der Gesellschaft der Musikfreunde vom 12. März 1843. A-Wgm, zitiert nach: Konrad, *Nicolai*, S. 147.

geistlichen Kompositionen Nicolais zeitlich in unmittelbaren Zusammenhang zu seiner 1830 erfolgten Aufnahme in die Sing-Akademie stehen.[64]

Bei seinem ersten Aufenthalt in Venedig, unterwegs auf dem Weg nach Rom, lernte er Giovanni Agostino Perotti, den Kapellmeister der dortigen berühmten Markuskirche kennen, bald darauf – am Ziel seiner Reise – auch Giuseppe Baini, den päpstlichen Kapellmeister in Rom.

Nicolais Einschätzung nach, waren Baini und Perotti die Letzten, die noch befähigt waren im Stil der alten italienischen Meister zu komponieren. So schrieb er zum Beispiel am 6. März 1834, also noch bevor er den privaten Unterricht bei Baini genossen hatte, an seinen Vater:

> Wenn er [Perotti] und der alte Baini in Rom sterben, so hat die wahre Tonkunst in Italien eigentlich ihr Ende erreicht, wenigstens die Kirchenmusik.[65]

Und ein halbes Jahr später, nachdem er Baini näher kennen gelernt hatte, schrieb er an Henriette Kemnitz:

> Mit Baini, dem Kapellmeister der Sixtina, bin ich jetzt ziemlich genau bekannt. Ich lerne von ihm die alten Tonarten und glaube, daß, wenn ich dies einmal nach Deutschland mitbringe, ich der einzige sein werde, der diese Kenntnis besitzt, – da ich überhaupt glaube, daß jetzt außer Baini niemand im Besitz dieser Kenntnis ist.[66]

Er sah darin einen Nutzen „für das wahre Verständnis altitalienischer klassischer Musik“, schränkte aber den möglichen Erkenntnisgewinn für die kompositorische Praxis sogleich ein:

> Für die neuere Komposition ist natürlich dadurch nichts gewonnen.[67]

---

[64]Laut Nicolais Werkverzeichnis stammen seine ersten geistlichen Werke aus dem Jahr 1830, siehe S. 12.

[65]Brief an den Vater vom 1. März 1834. D-B Mus. ep. O. Nicolai 25, zitiert nach: Nicolai, *Briefe*, S. 67.

[66]Brief an Henriette Kemnitz vom 23. September 1834. D-B Mus. ep. O. Nicolai 31, zitiert nach: Nicolai, *Tagebücher*, S. 293.

[67]Ebd.

Dies schrieb er einige Wochen nachdem er die Komposition des *Psalmus 54* abgeschlossen hatte. Dieses Werk, das dem Stil der lateinischen Psalmmotetten des 16. Jahrhunderts nachempfunden ist und unmittelbar unter dem Eindruck der Kirchenmusik der Sixtinischen Kapelle entstanden ist, hielt Nicolai von seinen Kompositionen für „das Beste bis dahin".

Auch noch zehn Jahre später behielt Nicolai seine grundlegende Einschätzung des Erlernten bei. So schrieb er nach dem Tode Giuseppe Bainis, der am 21. Mai 1844 in Rom verstorben war, am 25. Juli 1846 dem preußischen König, der sich vom Komponisten eine Liturgie gewünscht hatte:

> ich weiß es, daß jetzt außer mir, der ich der einzige lebende langjährige Schüler des verstorbenen Baini bin, Niemand in jenem alten, reinen Style a capella zu komponiren weiß, welcher [...] der *einzige*, dem kirchlichen Rithus *wirklich* convenirende ist.

Diese etwas merkwürdig anmutenden Zeilen mag man vorschnell der viel beschriebenen Eitelkeit Nicolais[68] zurechnen, doch deutet alles darauf hin, dass Nicolai hier nicht nur dem König gegenüber plump auftrumpfen wollte, sondern vom Wahrheitsgehalt seiner eigenen Aussage wirklich überzeugt war. In der zuvor zitierten Briefstelle an Henriette Kemnitz hatte sich diese Selbsteinschätzung Nicolais bereits zwölf Jahre davor angedeutet. Im Schreiben an den König fährt er sodann auch erklärend fort und setzt seine Fähigkeiten auf dem Gebiet der Kirchenmusik ins Verhältnis zu seinem Opernschaffen:

> Dieses Vermögen als ausschließlich mir angehörend anzudeuten, wird vielleicht nicht anmaßend erscheinen – welches meiner Gesinnung durchaus fern liegt – wenn ich die Ueberwiegenheit anderer lebenden Componisten im Fache der Oper, in dem ich doch hauptsächlich geschrieben haben, dennoch willig anerkenne und hiemit absichtlich ausspreche.

Trotz seiner schon länger währenden Ausrichtung auf die Opernmusik hielt sich Nicolai nach wie vor für einen besseren Kirchenmusiker.

[68] Siehe z. B.: Johann Vesque von Püttlingen, *Eine Lebensskizze : aus Briefen und Tagebuchblättern zusammengestellt*, Wien 1887, S. 88. Siehe auch: Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien 1869, S. 316.

Wie bereits angeführt, war der Protestant Nicolai wie auch die meisten seiner Zeitgenossen der Meinung, wahre Kirchenmusik könne nur a cappella sein – a cappella im Stil der alt-italienischen geistlichen Vokalmusik. Diese allgemeine Strömung Mitte des 19. Jahrhunderts wurde durch die Schriften namhafter und einflussreicher Musikschriftsteller befeuert. Besondere Wirkung hatte dabei das 1825 veröffentlichte Buch *Ueber Reinheit der Tonkunst* von Thibaut[69].

So finden sich auch Bemerkungen Nicolais wie

> Das war noch eine Zeit, wo man wahrhaft zu *schreiben* verstand! – Wer schreibt denn jetzt wohl so wie die *alten* Italiener es verstanden? d. h. wohl verstanden *a capella*![70]

bzw.

> So wie die alten italienischen Meister schreibt doch niemand mehr! Die wahre Kunst ist tot![71]

Nicolais Qualitätsprinzipien für Kirchenmusik könnten etwas überzogen zusammengefasst werden mit dem Satz: „Alles was alt ist, ist gut.“, was gleichwohl andererseits nicht impliziert alles Neue sei schlecht.

Nicolai kannte die Schriften von Thibaut, Weber[72] und Winterfeld[73]. Doch auch, wenn er deren Ansichten im Großen und Ganzen teilte, hegte er ihnen gegenüber eine tiefe Abneigung.

> Ich kann nicht leugnen, daß ich einen großen Widerwillen gegen die Leute habe, die doch eigentlich Dilettanten sind und sich dabei ein so großes Ansehen in der musikalischen Welt zu erskribeln

[69] Anton Friedrich Justus Thibaut (1772–1840).

[70] Brief an den Vater vom 13. Oktober 1836. D-B Mus. ep. O. Nicolai 43, zitiert nach: Nicolai, *Briefe*, S. 172.

[71] Tagebucheintrag vom Anfang Oktober 1836, zitiert nach: Nicolai, *Tagebücher*, S. 166.

[72] Gottfried Weber (1779–1839). Sein bekanntestest Werk war der *Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst*, der in mehreren Auflagen und Sprachen erschien.

[73] Carl von Winterfeld (1784–1852), zu seinen Hauptwerken zählt eine Palestrina-Biographie aus dem Jahre 1832.

> wissen wollen, als da sind: der Berliner *Winterfeld*, der Heidelberger *Thibaut* und der Darmstädter *Weber*! – Diese Herren Justiz-, Geheime, Kammer-, und weiß der liebe Gott noch was für, -Räte haben doch ihre Zeit, so sollte ich meinen, dazu anwenden müssen, um ihr Jus, oder was es sonst sein mag, zu studieren, und dieses muß doch nun also ihre *Haupt*beschäftigung gewesen sein; [...] –
>
> Und wenn es auch wirklich geschähe, daß sie sich in manchen Dingen ein richtiges Urteil erworben hätten, ja vielleicht richtiger, als mancher Musiker es besitzen mag, so sind und bleiben es doch nur Dilettanten und können der Tonkunst nicht *das* gelten, was ihr ein Künstler gilt.[74]

Die drei Genannten waren wirklich allesamt studierte Juristen.

Für seine geistlichen Werke fand Nicolai keinen Verleger; die wenigen, die zu seinen Lebzeiten publiziert wurden, hatte er den Verlagen kostenlos überlassen müssen.

> [...] dennoch sind dies gewiß bessere Werke als manche italienische Opernarie, die sie mir abkaufen.[75]

5.7 Lange Verhandlungen mit Berlin

Bald nach seiner Rückkehr nach Wien, schon im Oktober 1844, erhielt Nicolai ein Schreiben des Grafen Redern, mit der Anfrage, ob er gewillt sei in Berlin die Stelle des Domkapellmeisters anzunehmen. Mendelssohn hatte sich am 30. September von Berlin lösen können,[76] und die Wahl eines möglichen Nachfolgers fiel recht schnell auf Nicolai. Doch handelte es sich natürlich nicht um eine wirkliche Nachfolge im Amt, denn auch wenn Mendelssohn faktisch

[74] Brief an den Vater vom 19. September 1834. D-B Mus. ep. O. Nicolai 30, zitiert nach: Nicolai, *Briefe*, S. 103.

[75] Brief an August Schmidt vom 21. Dezember 1846. A-Wst H.I.N. 4484, zitiert nach: Alfred Orel, *Wiener Musikerbriefe aus zwei Jahrhunderten*, Wien 1925, S. 55.

[76] Vgl. Fanny Hensel, *Tagebücher*, herausgegeben von Hans-Günter Klein und Rudolf Elvers, Wiesbaden 2002, S. 239f.

Domkapellmeister war, trug er doch, auch wegen der viel weitreichenderen Kompetenzen, nicht diesen Titel. Mendelssohn war und blieb bis zu seinem Tode *Generalmusikdirektor der geistlichen Musik* in Preußen. Posten und Titel waren speziell für Mendelssohn geschaffen. Folglich gab es in dieser Position keinen Vorgänger und auch keinen Nachfolger.

Zunächst war Nicolai prinzipiell gewillt die ihm angebotene Stellung anzunehmen. Jedoch konnte er nicht gleich nach Berlin übersiedeln, war er doch bis zum 1. Juli 1845 kontraktlich als Kapellmeister an das Wiener Hofoperntheater gebunden. Anfang November 1844 erfuhr Eduard Grell von seinem Vorgesetzten Major Einbeck, „Mendelssohn habe abgedankt u[nd] verlasse Berlin, u[nd] Nicolai sei Domkapellmeister geworden."[77]

Bis zum Mai 1845 führten Graf Redern und Otto Nicolai eine rege Korrespondenz, in der die Details seiner geplanten Anstellung ausgehandelt wurden.[78] Nicolai „begehrte nicht bloß als Dom-, sondern auch als Theaterkapellmeister angestellt zu werden,"[79] was ihm schließlich auch bei einem Gehalt von insgesamt 2000 Talern per annum zugesagt wurde. Doch obwohl ihm daraufhin zweimal ein Zweijahresvertrag zugestellt wurde, konnte er sich nicht dazu durchringen seine Stellung in Wien und seinen damit verbundenen Titel als erster Kapellmeister an der kaiserlich-königlichen Hofoper aufzugeben. Zumal er bei seiner Vertragsverlängerung um weitere zwei Jahre eine Gehaltserhöhung um jährlich 400 Gulden auf dann 2400 Gulden[80] erwirken konnte.[81]

Obschon er das vorläufige Ausschlagen der Berliner Stellung im Nachhinein des Öfteren bereute, gab er derjenigen in Wien den Vorzug. Hauptsächlich weil der preußische Vertrag auch bloß auf zwei Jahre festgesetzt war. Wäre ihm ein dort lebenslanges Verhältnis angetragen worden – Graf Redern gegenüber hatte er dies auch zur Voraussetzung für seinen Wechsel gemacht –,[82] hätte er es, wie er selbst schreibt, „unbedingt akzeptiert".[83]

---

[77]Eintrag in Grells Probentagebuch vom 6. November 1844. D-B NL E. Grell 5 D.1.

[78]Auszugsweise veröffentlicht in: Julius Kapp, *Geschichte der Staatsoper Berlin*, Berlin 1937, S. 62ff.

[79]Nicolai, *Tagebücher*, Eintrag vom Mai 1847, S. 234.

[80]2400 (österreichische) Gulden entsprachen etwa 1680 preußischen Talern.

[81]Nicolai, *Tagebücher*, S. 235.

[82]Brief an Graf Wilhelm von Redern vom 3. November 1844. Kapp, *Staatsoper*, S. 62f.

[83]Nicolai, *Tagebücher*, S. 236.

Doch hatte Nicolais Absage, entgegen seiner Befürchtung, seiner Gunst beim König keinen Abbruch getan. Das Interesse Friedrich Wilhelms IV. war ganz und gar nicht erloschen. Im Gegenteil sandte dieser am 6. Juli 1846 Nicolai sogar eine kleine Aufmerksamkeit, eine goldene Tabaksdose, und erneuerte seinen Wunsch nach einer neu komponierten Liturgie.[84] Nicolai bedankte sich mit einem Schreiben vom 25. Juli beim König, in dem er ergänzte, dass es wirklich nötig sei, „die ganze Musik der Lithurgie [. . .] noch einmal und passend zu componiren“ und er den Auftrag seiner Majestät nicht vergessen habe.[85] Doch sollte es nach dieser wiederholten Zusicherung noch über ein Jahr dauern, bis er mit der Komposition seiner Liturgie beginnen würde.

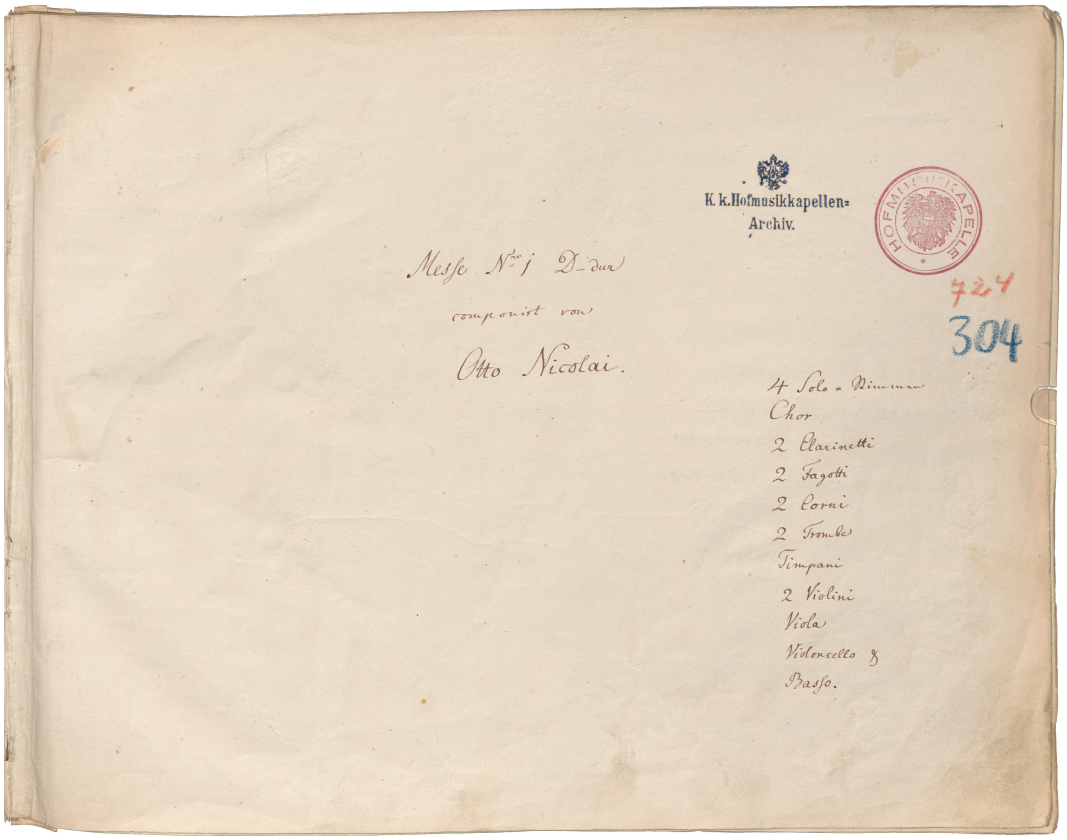


Abbildung 5.6: Eigenhändige Titelseite zu Nicolais *Messe Nr. 1 in D-Dur* für die Abschrift der Wiener Hofmusikkapelle (A-Whk HK.2263 Mus)

[84] Siehe S. 92. Vgl. Anhang B.1, S. 248.

[85] Brief an Friedrich Wilhelm IV vom 25. Juli 1846. Siehe Anhang B.1, S. 248.

5.8 Die Messe

Parallel zu seinen Verhandlungen mit Berlin arbeitete Otto Nicolai weiter an seiner Karriere in Wien. Hier strebte Nicolai eine höfische Position an, die ihm ein langfristig gesichertes Einkommen und damit auch finanzielle Unabhängigkeit bringen sollte – eigentlich ein unerreichbares Ziel für einen Protestanten wie ihn. Dennoch war Nicolai darum bemüht.

Dass seine bereits 1832 in Posen komponierte Messe gut ins katholische Wien passen und seiner Karriere dienlich sein könnte, kam dem Komponisten wohl bereits 1837 während seines ersten dortigen Aufenthalts in den Sinn. Erstmals bat Nicolai seinen Vater in einem Brief vom 14. August 1837 um Zusendung einiger Musikalien aus Berlin, neben anderen auch um die Partitur seiner Messe.[86] Mehrfach wiederholte er diese Bitte. Schon wieder zur Abreise aus Wien bereit,[87] und auch noch 1839, nun wieder in Rom, erkundigte Nicolai sich nach dem Verbleib der Noten:

> Hast Du die Partitur meiner „Messe“ und meiner „Symphonie“ in C moll wiedergefunden?[88]

Offensichtlich hat sein Vater die Partitur der Messe letztendlich doch noch wiedergefunden – im Gegensatz zu jener der Symphonie[89] –, denn im Juni 1842, mittlerweile wieder zurück in Wien, bat Nicolai erneut um deren Zusendung,[90] bis er schließlich am 5. September desselben Jahres den Empfang derselben endlich bestätigen konnte.[91]

Die wiedergewonnenen Noten hatten für Nicolai zunächst jedoch keine Priorität.

---

[86]Brief an den Vater vom 14. August 1837. D-B Mus. ep. O. Nicolai 49. Nicolai, *Briefe*, S. 206ff.

[87]Brief an den Vater vom 26. Juni 1838. D-B Mus. ep. O. Nicolai 56. Nicolai, *Briefe*, S. 228ff.

[88]Brief an den Vater vom 27. Juni 1839. D-B Mus. ep. O. Nicolai 60. Zitiert nach: Nicolai, *Briefe*, S. 239.

[89]Siehe S. 11

[90]Brief an den Vater vom 1. Juni 1842. D-B Mus. ep. O. Nicolai 77. Nicolai, *Briefe*, S. 295ff.

[91]Brief an den Vater vom 5. September 1842. D-B Mus. ep. O. Nicolai 83. Nicolai, *Briefe*, Nicolai, Briefe, S. 301ff.

Erst Ende 1844 entschied sich Nicolai dazu seine Messe bei Hofe einzureichen, nachdem der Hofmusikgraf Amadé von Várkony ihm deren Annahme mündlich zugesichert hatte.[92] Da die zwölf Jahre alte Komposition nun aber nicht mehr seinen eigenen gewachsenen Ansprüchen entsprach, nahm Nicolai eine grundlegende Überarbeitung vor.[93] Nach deren Abschluss übergab er die Partitur dem Hofmusikgrafen, der sie kopieren und deren Aufführung in einem geeignetem Hochamt anordnen ließ.[94] So wurde Nicolais Messe unter der Leitung des Vizehofkapellmeisters Aßmayer[95] am Sonntag, dem 27. April 1845 in der Hofburgkapelle gespielt.

Die Reaktionen der Presse waren positiv bis begeistert; insbesondere die ausführliche Besprechung von Ferdinand Peter Laurencin d'Armond[96] ist hier zu nennen, die in der *Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung* beinahe eineinhalb Seiten umfasst.[97] Im Juni 1845 berichtete Nicolai seinem Vater stolz vom Erfolg seiner Messe:

> Sie errang große Anerkennung und wurde in mehreren Journalen sehr gelobt.[98]

Die Komposition wurde ins Archiv der Hofmusikkapelle übernommen[99] und Nicolai erhielt ein Honorar von 100 Gulden.[100] Sie erklang im selben Jahr noch einmal in der Hofburgkapelle.[101]

---

[92] Thaddäus Graf Amadé von Várkony (1783–1845). Nicolai berief sich später schriftlich auf diese Zusage. Siehe: Konrad, *Nicolai*, S. 132ff.

[93] Vgl. dazu auch den Brief an Carl August Challier vom 18. Januar 1845. D-B Mus. ep. O. Nicolai 102. Siehe Anhang B.1, S. 241.

[94] Konrad, *Nicolai*, S. 133.

[95] Ignaz Aßmayer (1790–1862).

[96] Ferdinand Peter Graf Laurencin d'Armond (1819-1890), Pseudonym: Philokales.

[97] *AWMZ* 5 (1845), S. 214f.

[98] Brief an den Vater vom 1. Juni 1845. D-B Mus. ep. O. Nicolai 106. Nicolai, *Briefe*, S. 366ff.

[99] Die Abschrift der Partitur befindet sich im Archiv der Hofmusikkapelle (A-Whk HK.2263 Mus).

[100] Quittung vom 15. August 1845. A-Wst H.I.N. 136760.

[101] Dazu existieren mehrere Hinweise. Vgl. u. a. Nicolai, *Tagebücher*, S. 243. Das genaue Datum konnte aber nicht ermittelt werden.

Nicolai gelang es nicht einen Verleger für seine Messe zu interessieren; selbst der Mainzer Verlag Schott, der sich unlängst bereit erklärt hatte, das *Pater noster* op. 33 in Verlag zu nehmen, griff das Angebot des Komponisten nicht auf.[102]

Mitte Mai 1845 schaltete Nicolai daher eine eigene Anzeige in der *Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung*, gerichtet an „die Herren Chor-Regenten", dass eine Partiturabschrift seiner Messe von ihm bezogen werden könne.[103] Von Reaktionen auf diese Anzeige ist leider nichts bekannt, aber zumindest eine weitere Abschrift wurde hergestellt, denn die Messe wurde am 8. September 1846 in der innerstädtische Pfarrkirche in Pest[104] unter Leitung des Musikdirektors Brauer aufgeführt.[105] Die Einladung, seine Messe dort persönlich zu dirigieren, musste Nicolai leider ausschlagen.[106]

Aber einen Monat vor der Aufführung in Pest hatte der Komponist die Gelegenheit seine Messe erstmals persönlich aufzuführen, und zwar im ungarischen Raab. Für das dortige Laienorchester nahm er einige Änderungen an der Instrumentation vor.[107]

Eine weitere, von Nicolai selbst geleitete Aufführung folgte am 13. Juni 1847 im Salzburger Dom.[108] Franz von Hilleprandt hatte diese Aufführung

[102]Brief an den Verlag Schott vom 29. Dezember 1844. D-MZsch. Siehe: Konrad, Nicolai, S. 135.

[103]*AWMZ* 5 (1845), S. 244.

[104]Belvárosi plébániatemplom im heutigen Budapest.

[105]Mendel, *Nicolai*, S. 96.

[106]Ebd.

[107]Nicolai trug die Anpassungen mit Bleistift ins Partitur-Autograph ein. Dass diese Änderungen für die Aufführung in Raab gewesen sein müssen, lässt sich aus dem Stimmmaterial schließen, das Nicolai 1847 für eine Aufführung nach Salzburg mitbrachte und dem Mozarteum schenkte; zwischen diesen beiden fand keine andere Aufführung der Messe unter der Leitung des Komponisten statt und eine weitere stand noch nicht in Aussicht.

[108]Den Eintragungen der Stimme des 1. Fagotts aus dem Salzburger Dom (A-Sd Gr 305) zufolge, wurde Nicolais Messe in Salzburg bereits 1847 viermal aufgeführt:

1. unter Nicolai am 13. Juni 1847,
2. unter Leopold Deisböck am 11. Juli 1847,
3. unter Alois Taux am 21. November 1847 und
4. unter Alois Taux am 24. November 1847.

Siehe: Otto Nicolai, *Messe in D*, hrsg. von Eva Neumayr, Stuttgart 2010, S. 113.

mit dem Mozarteum ermöglicht. Ihm schenkte Nicolai aus Dankbarkeit nach der gelungenen Aufführung die dort benutzten Stimmen und eine autographe Partitur der Messe für die Bibliothek des Mozarteums.[109]

Ein letztes Mal brachte Nicolai seine Messe in der preußischen Hauptstadt zum erklingen. Am 25. Dezember 1848 wurde sie in der katholischen Hedwigs-Kirche in Berlin während der Weihnachtsmesse aufgeführt.[110] Die Solisten dieser Aufführung waren Sänger der Königlichen Hofoper: August Zschiesche (Bass), Leopoldine Tuczek (Sopran) und Pauline Marx (Alt) – jene Sänger also, die auch gut zehn Wochen später bei der Premiere der *Lustigen Weiber von Windsor* in den Hauptrollen brillieren sollten; die Tenorpartie versah ein unbekannter „Dilettant mit sehr wohlklingender Stimme".[111] Auch zu dieser Aufführung waren die Pressestimmen äußerst positiv.

Im Mai 1847 notierte Nicolai in sein Tagebuch:

> Im August 45 machte ich eine Bearbeitung meiner im Jahre 33 in Posen komponierten „Messe" in D-dur, wobei jedoch mehrere Stücke ganz neu komponiert, die Instrumentierung aber durchaus geändert wurde.[112]

Es verwundert hier zunächst das Datum, geht doch aus Nicolais Korrespondenz hervor, dass er die Bearbeitung bereits im Dezember 1844 vorgenommen hatte.[113] Konrad meint lapidar, Nicolai irre „sich bei den aus der Erinnerung niedergeschriebenen Angaben zum Datum der Bearbeitung".[114] Auch wenn es Nicolais retrospektiv notierten Daten oftmals an Präzision mangelt, ist es kaum vorstellbar, dass er sich in diesem Punkte um ein dreiviertel Jahr verrechnet.

Das in Salzburg erhaltene Partitur-Autograph trägt das Datum 1844. Nicolai hat aber offensichtlich nach der ersten Aufführung der neuen Fassung im April 1845 noch mehrere, wenn auch kleinere Änderungen vorgenommen, von

[109] Brief an Franz von Hilleprandt vom 16. Juni 1847. A-Sd 20/26 (Sonderstandort).

[110] Diese Aufführung blieb bislang unbeachtet. NBMz 2 (1848), S. 383.

[111] Ludwig Rellstab in: *Königlich privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, 28. Dezember 1848.

[112] Nicolai, *Tagebücher*, S. 243.

[113] Siehe z. B. den Brief an den Vater vom 22. Dezember 1844. D-B Mus. ep. O. Nicolai 101. Nicolai, *Briefe*, S. 325ff.

[114] Konrad, *Nicolai*, S. 132.

denen zumindest eine noch in die Abschrift der Wiener Hofkapelle einfloss – Nicolai hatte sie selbst dort nachgetragen (siehe Abbildung 5.7).

Im zugehörigen Eintrag in seinem Werkkatalog änderte Nicolai später ebenfalls die vermerkte „Zeit der Composition“ von 1844 in 1845. Vielleicht referiert Nicolai in seinem Tagebuch auf den Erhalt des Honorars seitens der Hofmusikkapelle, das er Mitte August 1845 quittiert hatte.[115]

Eine weitere, vermutlich ebenfalls eigenhändige Partitur sowie dazu ausgeschriebene Stimmen, die für die Berliner Aufführung verwendet wurden, befanden sich in Nicolais Nachlass.[116]

Die einzige Partitur der Urfassung, die sich im Posener Dom befand, ist verschollen und muss wohl als Verloren gelten.[117] Markus Koch, der 1919 die erste Ausgabe der Messe in einer eigenen Bearbeitung vorlegte, hatte neben der autographen Partitur der Wiener Fassung auch noch die Handschrift in Posen einsehen können. Glücklicherweise hat er einige, wenn auch nicht erschöpfende Anmerkungen zu den Unterschieden der beiden Fassungen gemacht.[118]

Die prachtvolle Partiturabschrift der Posener Dom-Bibliothek trug den Titel:

> Missa ad usum Eclesiae Cathedralis Posnaniensis principatu celsissimi excellentissimi reverendissimi Domini Domini Martini Dunin misericordia Divina et S. Sedis Apostolicae gratia Archi-Episcopi Gnesnensis et Posnaniensis Legati nati ordinis aquilae rubrae equitis per Ottonem Nicolai composita et die XXVI mensis sextilis anni Domini MDCCCXXXII primum inducta.

Zu der umfassende Umarbeitung, die Nicolai an der Messe vornahm, merkte Markus Koch im Vorwort seiner Edition an:

---

[115]Quittung vom 15. August 1845. A-Wst H.I.N. 136760.

[116]Siehe Anhang C, S. 283.

[117]Das Manuskript ist wahrscheinlich im Zweiten Weltkrieg verbrannt. Auch jüngste Forschungen nach dieser Quelle brachten kein Ergebnis. Siehe: Nicolai, *Messe*, S. V.

[118]Otto Nicolai, *Messe in D für Soli, Chor und Orchester. Für den Konzert- und liturgischen Gebrauch bearbeitet und mit Klavier- und Orgelauszug versehen von Markus Koch*, München 1919.

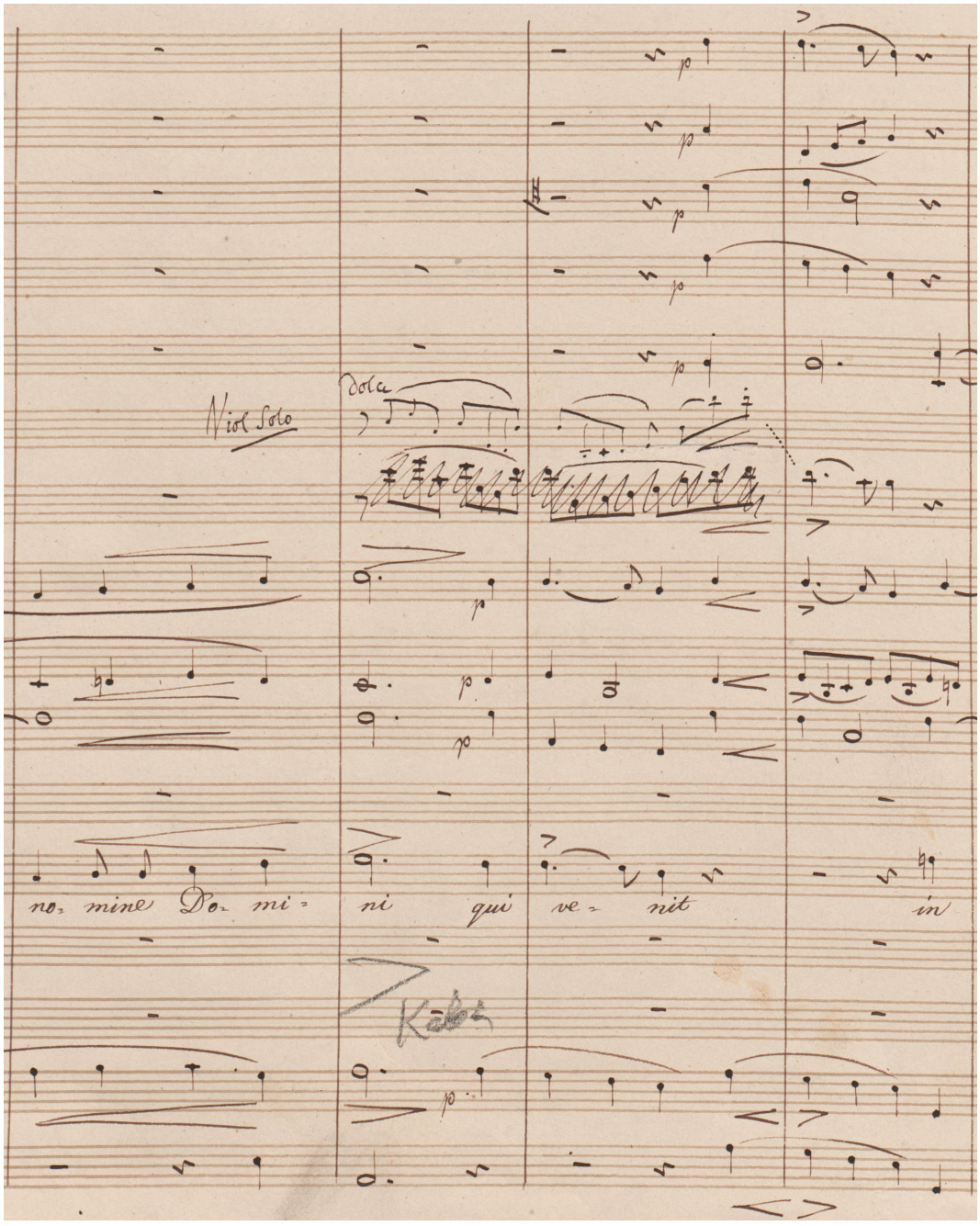


Abbildung 5.7: Ausschnitt der Partiturabschrift der *Messe Nr. 1 in D-Dur* mit eigenhändiger Änderung Nicolais

> Was diese Veränderungen betrifft, so muß zugestanden werden, daß durch die Wiener Bearbeitung das Werk von Grund aus neu geschaffen wurde. Manches „Zuviel“ wird gestrichen, vieles wieder neu komponiert, Chorsatz und Instrumentation peinlichst durchgearbeitet und neugestaltet. Man ersieht genau, wie sehr Nicolai auf Grund seiner römischen Studien bemüht war, tiefer zu schöpfen und dem Texte besser gerecht zu werden. [...]
>
> Bei näherem Einblick aber merkt man an jeder kleinen Änderung, wie wohldurchdacht sie geschehen ist und mit welchem Fleiße und Geschick der Meister den Jüngling verbesserte.

Sehr ungewöhnlich ist die Instrumentation: Nur Klarinetten und Fagotte, Hörner, Trompeten und Pauken sowie Streicher kommen zum Einsatz. Durch den Verzicht auf hohe Holzbläser erreicht Nicolai einen besonders warmen Orchesterklang. Mit ihrem stark reduzierten Orchesterklang steht die Messe im Gegensatz zum zuvor entstandenen *Te Deum*. Ein direktes, Nicolai bekanntes klangliches Vorbild kann nicht benannt werden. Wahrscheinlich aber diente die Orchestrierung von Mozarts Requiem als Inspirationsquelle – die Sing-Akademie hatte es am 9. Februar 1832, also etwa ein halbes Jahr vor Komposition der Erstfassung von Nicolais Messe, in Berlin aufgeführt.[119]

Die erhaltenen handschriftlichen Stimmkonvolute[120] enthalten beiden eine separate Orgelstimme. Es ist jedoch unklar, ob eine Stützung des Chores durch eine Orgel vom Komponisten prinzipiell vorgesehen war und diese nur nicht als vollwertige Stimme in der Partitur niedergeschriebenen wurde, wie es durchaus nicht unüblich war.[121] Gegen diese These spricht, dass die Orgelstimme in Salzburg nur zwei Blatt umfasst, in denen auf den Innenseiten lediglich zweitaktige Incipits der Sätze eingetragen sind.[122]

Im Folgenden sollen nun kurz die Einzelsätze besprochen werden. Die Untersuchungen beziehen sich auf die letzte bekannte Fassung des Salzburger Autographs.

---

[119] *Iris* 3 (1832), S. 28.

[120] A-Whk 2074 und A-Sd Gr 305.

[121] Ein sehr prominentes Beispiel hierfür ist Felix Mendelssohn Bartholdys *Elias* op. 70 MWV A 25.

[122] Freundlichen Mitteilung von Eva Neumayr aus Salzburg.

5.8.1 Kyrie

Nicolai verzichtet im *Kyrie* auf die klassische, von der Textstruktur vorgegebene dreiteilige Anlage. Er wählt eine binäre Form, in der die klassische Textfolge „Kyrie eleison! – Christe eleison! – Kyrie eleison!“ nicht vollends aufgebrochen, aber – durch die Übertragung auf mehrere strukturelle Ebenen – gelockert erscheint.

Beide Teile gleichen sich, allein am Ende unterscheiden sie sich deutlich. Die erste Hälfte endet mit einer 16-taktigen Überleitung auf dem Text „Christe eleison“ (Takt 45–60), die als langgestreckte Kadenz der harmonischen Rückführung dient, während die zweite Hälfte mit „Kyrie eleison“ in eine 9-taktige Coda mündet (Takt 104–112).

Für das gesamte *Kyrie* ist D-Dur vorgezeichnet, und der Beginn, der Anfang der Reprise sowie der Schluss stehen auch wirklich in D-Dur. Ein Großteil des Satzes steht allerdings in Moll, die erste Hälfte fast vollständig in der Parallelen h-Moll (Takt 13–44), die zweite beinahe zur Hälfte in d-Moll (Takt 72–91).

Die zunächst nahezu durchgehende synkopierte Begleitung der hohen Streicher vom Anfang (siehe Abbildung 5.8) hat Nicolai für die Wiener Fassung der Messe, wie Koch zu berichten weiß, an den fugierten Stellen (Takte 19–26 und 78–85) durch ein pulsierendes Achtel-Band kontrastierender, mit imitatorischen Elementen gespickter Staccato-Bewegungen ersetzt. Im ersten Fugato beginnen zunächst die hohen Chorstimmen (Sopran, Tenor), es folgen die Tiefen (Alt, Bass), bei der Reprise wird diese Reihenfolge dann umgekehrt. Bis auf diese polyphonen Momente bleibt der Chorsatz nahezu vollständig homophon.

Das *Kyrie* war ursprünglich auch mit Trompeten und Pauken besetzt. Remineszenzen davon finden sich noch in der autographen Partitur von 1844, in der beide Stimmen bis Takt 60 zunächst auskomponiert, dann aber gestrichen wurden.[123] Koch vermutet, Nicolai habe „sie wohl deswegen gestrichen, damit ihr plötzlicher Eintritt im Gloria dessen Glanz und Pracht erhöht.“[124] Gleichwohl die Aufsparung der Trompeten und Pauken bis zum *Gloria* nicht ohne Effekt ist, lag es Nicolai wohl nicht minder daran eine zusätzliche Symmetrie-

[123] A-Sd Sig. Nr. Gr 305 (Rara Sammlung Nr. 7). Vgl. Faksimile der ersten Notenseite und Kritischen Bericht in: Nicolai, *Messe*, S. X und S. 114.

[124] Nicolai/Koch, *Messe*.

Ebene innerhalb der Messe zu konstruieren. Daher glich er die Instrumentation des ersten Satzes entsprechend derjenigen des letzten, des *Agnus Dei* an.

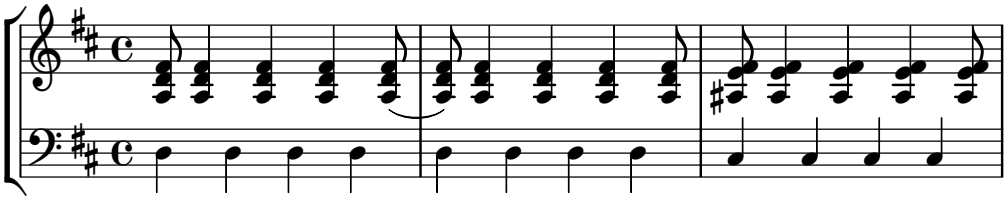


Abbildung 5.8: Begleitschema des *Kyrie*

5.8.2 Gloria

Den kurzen Anmerkungen Markus Kochs zufolge, hat das Gloria bei der Überarbeitung der Messe wohl die meisten Änderungen erfahren. Besonders an der Instrumentation fand Nicolai viel zu verbessern. „Die Schlussfuge mit dem Motiv der absteigenden Tonleiter“[125] wurde ersatzlos gestrichen; anstelle ihrer ist der Teil ab den Worten „Quoniam tu solus Sanctus“ (Takte 156–197) vollständig neu komponiert. Nicolai greift hier auf den Anfang des Satzes zurück, wodurch der Satz als Ganzes eine dreiteilige Form erhält. Der Mittelteil (Takte 91–155) hebt sich stark von den Außenteilen ab: das Tempo wird zurückgenommen (*Andante* gegenüber *Allegro*), die Tonart wechselt von D-Dur nach B-Dur und das Metrum geht vom 4/4- in einen 3/4-Takt über; zudem haben Pauken und Trompeten zu schweigen und das Solo-Quartett tritt deutlich hervor.

Der erste Teil zeigt, wie der ganze Satz, einen ternären Aufbau. Die ersten 18 Takte präsentieren mit den Worten „Gloria in excelsis Deo“ das musikalische Motto des Satzes, sie sind Tutti besetzt und stehen im *forte*. Charakteristisch sind die euphorischen schnellen Streicherfiguren. Nach einem kurzen instrumentalen Vorspiel, das in der Einstimmigkeit auf *d* mit einem Trompetensignal beginnt, setzt der Chor mit vollem vierstimmigen Satz ein; das kurze instrumentale Nachspiel endet wieder in der Einstimmigkeit. Harmonisch ist dieser Abschnitt sehr einfach konzipiert und verharrt fest in D-Dur.[126]

[125] Nicolai/Koch, *Messe*.

[126] Als einzige leiterfremde Töne erklingen kurz in Takt 7 ein *ais* (als Leitton zur Parallelen) und ein *c*.

In Takt 18 findet ein Umschwung statt, die Dynamik bricht ein, die komplette Satzstruktur ändert sich, die Musik beruhigt sich. Dafür eilt nun die Harmonik voran: Aus der Einstimmigkeit kommend färbt sich das D-Dur nach d-Moll und moduliert über B-Dur nach F-Dur. Auf *f* beginnend wird diese modulatorische Episode sequenziert, hält aber beim dann erreichten Des-Dur nicht inne, denn dies wird durch ein in den ersten Violinen erklingendes *h* (Takt 36) zur verkürzten Doppeldominante von f-Moll. Auch in den sich anschließenden kontrapunktisch exaltierten Takten, die durch akzentuierte Synkopen seltsam zerhackt wirken, wird die Harmonik stetig vorwärts getrieben; immer mehr aber kristallisiert sich A-Dur als neue Tonika heraus. Der Abschnitt steigert sich zum Ende hin; über einem elf Takte dauernden, pulsierenden Orgelpunkt auf *a* greifen die Streicher wieder die raschen Figuren vom Anfang des Satzes auf.

Der 18-taktige Abschnitt, der diesen Satzteil beschließt, ist mit dem ersten Abschnitt nahezu identisch. Symmetrisch zum Anfang schließt der erste Teil in der Einstimmigkeit.

Zu bemerken wäre noch, dass der mittlere Abschnitt dieses Teils (Takte 19–72) ein Länge von $3 \cdot 18$ Takten hat.

Es erstaunt, dass Nicolai hier so deutlich von seiner sonstigen Gewohnheit Einzelsätze ähnlich zu strukturieren abweicht und dem *Gloria* als einzigem Satz eine ternäre Form gibt. Unbeantwortet muss aber die Frage bleiben, ob das *Gloria* in der Urfassung zweiteilig gebaut war.

5.8.3 Credo

Dem *Credo*, als längster (262 Takte) und im doppelten Sinne zentraler Satz der Messe, sollen eingehendere Betrachtungen zuteil werden. Laut Markus Koch hat Nicolai in diesem Satz bei der Umarbeitung im Grunde nur den Chorsatz komplett überarbeitet und verbessert. Die übrige Struktur blieb, mit Ausnahme der Schlussfuge, die der Komponist im Ganzen neu komponierte, vollständig erhalten.[127] Leider wird aus Kochs Darstellung nicht klar, ob die neue Schlussfuge lediglich eine andere Fuge ersetzte, oder ein gänzlich neues Element darstellt. Betrachtet man die Form des Satzes, ist ersteres wahrscheinlicher:

[127] Nicolai/Koch, *Messe*.

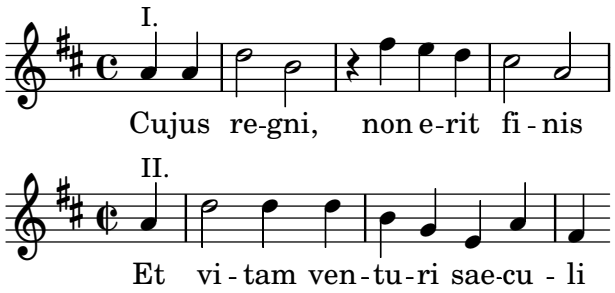


Abbildung 5.9: Soggetti der „Ewigkeitsfugen“ (*Dux*)

Die Textvorlage ist im Prinzip dreiteilig, da das Nicäno-Konstantinopolitanische Glaubensbekenntnis – das „Credo“ – eng mit der christlichen Trinitätslehre verbunden ist und die grundlegenden „Lehrwahrheiten“ der Kirche über die drei göttlichen *personae*, Gott Vater, Sohn und Heiliger Geist, auflistet.[128] Die Wesenseinheit der drei *personae* bildet Nicolai theologisch korrekt ab, indem er allen drei dasselbe musikalische Material, ein „Credo-Thema“ zuweist. Hinzu tritt im Text aber ein weiteres Ziel des Bekenntnisses: die Kirche („Credo [...] in unam sanctam catholicam et apostolicam Ecclesiam“). Auch an dieser Textstelle lässt Nicolai erneut das Credo-Thema erklingen.

Der Credo-Text schließt mit der Erwartung des ewigen Lebens („vitam venturi saeculi“); der Textabschnitt zum Bekenntnis Jesu wird mit dem Hinweis auf dessen ewige Herrschaft abgeschlossen („cujus regni non erit finis“). Diese textstrukturellen Parallelen nutzt Nicolai als Fromvorlage für sein *Credo*. Als Bild für das im Text dargestellte Unaufhörliche wählt er die Fuge.

Nicolais *Credo* zeigt also eine zweiteilige Struktur: am Anfang der beiden Teile erklingt je zweimal das Credo-Thema, abgeschlossen werden sie durch eine „Ewigkeitsfuge“.

Die beiden Fugen entsprechen sich in ihrer formalen Funktion, zeigen jedoch einen konträren Aufbau, als sei die eine das Spiegelbild der anderen, insbesondere, da die Themenköpfe beider Soggetti den selben motivischen Kern tragen (siehe Abbildung 5.9). Die größere Schlussfuge wird regulär exponiert, die Stimmen setzen nacheinander von oben nach unten ein. Bei der Exposition

[128] Vgl. u. a.: Wolf-Dieter Hauschild, Art. „Nicäno-Konstantinopolitanische Glaubensbekenntnis“, in: TRE 24, Berlin 1994, S. 444–456 und weitere Artikel in der *Theologischen Realenzyklopädie*.

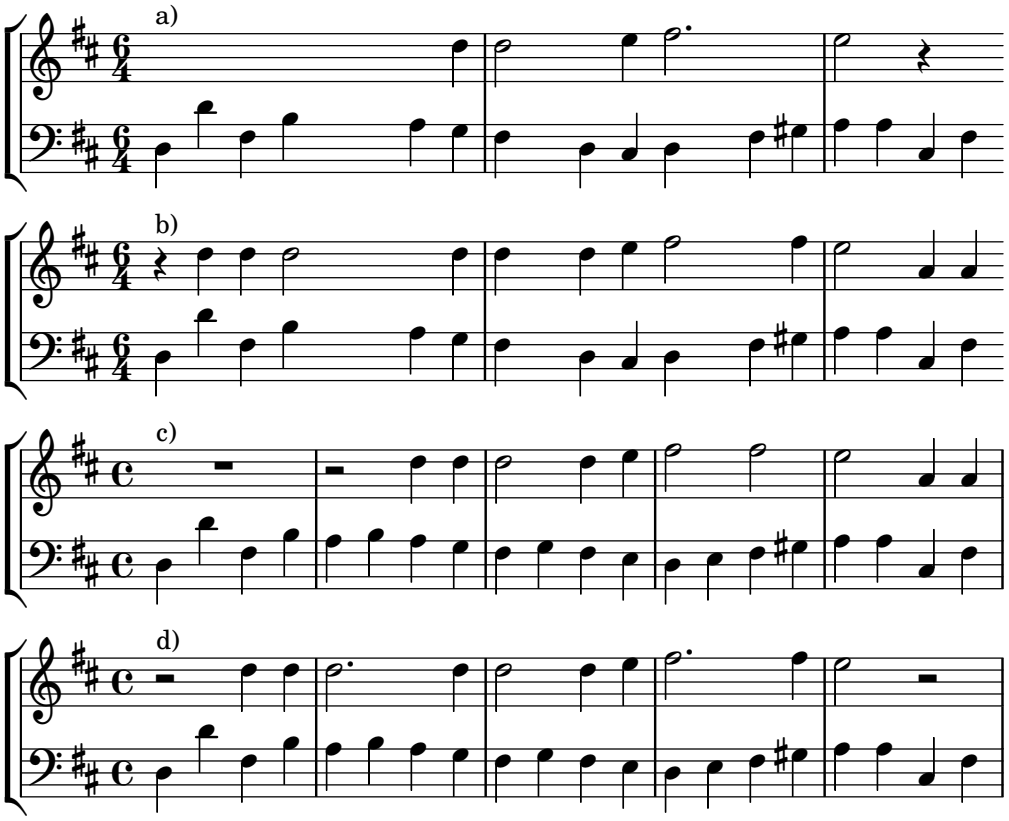


Abbildung 5.10: Das Credo-Thema in seinen vier Ausprägungen, reduziert auf Sopranmelodie und instrumentale Basslinie

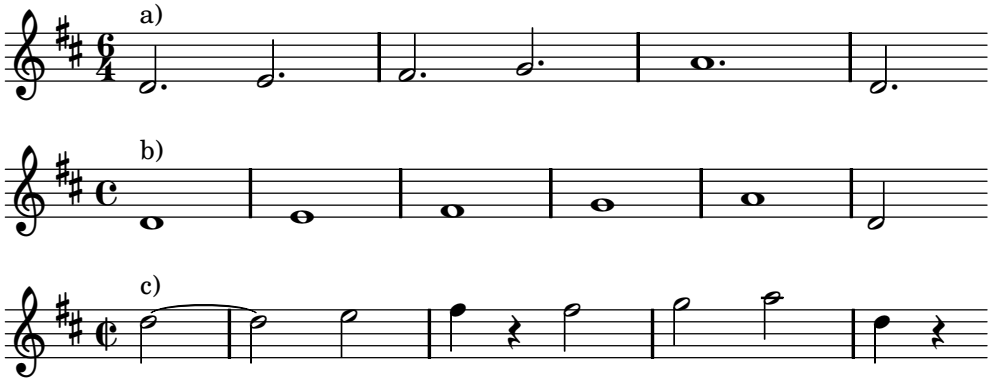


Abbildung 5.11: Die Eröffnungsfanfare des *Credo*

der ersten Fuge ist die Einsatzfolge der Stimmen gegenüber der zweiten invertiert. Zudem beginnt diese erste Fuge mit dem Comes, nicht mit dem Dux, das Thema wird also nicht in der Oberquinte, sondern in der Unterquinte beantwortet. Ganz traditionell lässt Nicolai beide Fugen mit einer Stretta enden. Während die Et-vitam-Fuge allerdings ausgiebig durchgeführt wird und ihren Höhepunkt in einer akzentuierten Augmentation des Fugenthemas erreicht, mündet die Exposition der Cujus-regni-Fuge unmittelbar in die Engführung. Der Schlussfuge ist ein durchgängiges pulsierendes Band aus Achtel-Läufen unterlegt, das erst mit dem Einsatz der Augmentation unterbrochen wird, wodurch diese eine zusätzliche Hervorhebung erfährt.

Das Credo-Thema passt sich in seiner rhythmischen Struktur zwangsläufig den textlichen Gegebenheiten an, während der Orchestersatz im wesentlichen unverändert bleibt. Überdies steht der Beginn des Satzes im 6/4-Takt, die Reprise nach der ersten Fuge allerdings im 4/4-Takt, sodass hier eine Dehnung des Materials notwendig wird. Das Credo-Thema erscheint also in vier verschiedenen Ausprägungen (siehe Abbildung 5.10).

Eingeleitet wird das *Credo* durch eine kurze, einfache Fanfare – gespielt vom ersten Horn, zugleich auf die Chorstimmen verteilt – in Form einer *Tirata mezza*, die den Raum vom Grund- zum Quintton diatonisch durchschreitet und wieder zum Grundton zurückspringt.

Um den Beginn der Reprise (Takt 144) zu verdeutlichen erklingt hier die Fanfare, durch Akzente verstärkt, erneut. Am Schluss des *Credo* wird sie im Chor und den Holzbläsern ein letztes Mal intoniert, während die Streicher sie unisono mit dem Thema der Et-vitam-Fuga kontrapunktieren. Hier bildet sie das symmetrische Gegenstück zur Einleitung. Auch die Fanfare wird den jeweiligen metrischen Faktizitäten angeglichen (siehe Abbildung 5.11).

Wie die Et-vitam-Fuge mit einer aufsteigende Linie endet, so wird ihr Gegenstück, die Cujus-regni-Fuge, durch eine ebensolche absteigende *Tirata mezza* beendet. In gewisser Weise handelt es sich hier um die Umkehrung der Fanfare, da die Melodie die Quinte von *g* hinab zum Leitton *cis* durchmisst und gleichfalls auf dem Grundton schließt.

Neben der ausgefeilten Satzstruktur zeigt das *Credo* eine für eine romantische Messe schon beinahe überbordende Sinnbildhaftigkeit, die an einigen besonders markanten Beispielen erläutert werden soll.

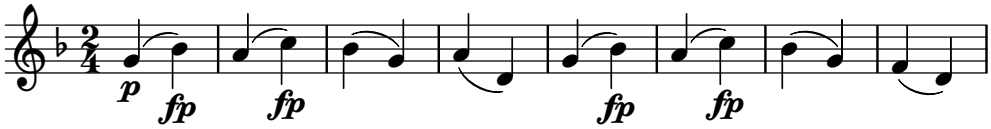


Abbildung 5.12: Die Kreuzfiguren der Streicher mit den markanten Hammerschlägen

Die Kondeszendenz Gottes wird mit den Worten „descendid de coelis“ durch eine *Katabasis*, eine absteigende Kette von Terzen ausgedeutet, umgesetzt durch gebrochene Akkorde in den Einzelstimmen; der Satz wird dabei effektiv auf zwei Stimmen reduziert (siehe Abbildung 5.13). Die dann beschriebene Himmelfahrt Christi bei „ascendit in coelis“ wird in umgekehrter Weise durch eine *Anabasis*, einen aufsteigend gebrochenen D-Dur-Akkord im Unisono versinnbildlicht, unterlegt von schnellen, ebenso aufsteigenden Tetrachord-Läufen (siehe Abbildung 5.14), die sich danach zu diatonischen Oktav-Läufen fortspinnen und somit die *Tirata* der Fanfare aufgreifen und zur *Tirata perfecta* vollenden. Für den dazwischen liegenden Abschnitt (Takte 52–85), der die Zeit Gottes als Mensch auf Erden umfasst, also von der Geburt bis zur Grablegung Christi, ist d-Moll vorgezeichnet und das Tempo wesentlich zurückgenommen. Dieser Moll-Abschnitt steht durchweg im *piano* / *pianissimo* mit reduziertem Instrumentalsatz. Einzig beim Wort „passus“, das sogleich wiederholt wird, wird das Leiden Christi durch einen verminderten Septakkord, genauer durch einen verkürzten Dominantseptnonakkord über dem Grundton *d*, vom Chor und dem ganzen Orchester im *forte* herausgeschrien (Takte 78–81).

Den Kreuzigungsbericht („crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato“) rezitiert der Chor unisono im pianissimo auf dem Grundton, während die Streicher – ebenfalls unisono – dem Liegeton Kreuzfiguren unterlegen (siehe Abbildung 5.12), die sich vorher („et homo factus est“) bereits im Bass andeuten.

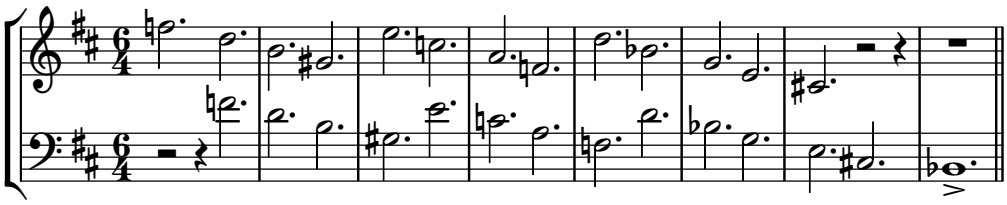


Abbildung 5.13: Abstieg …

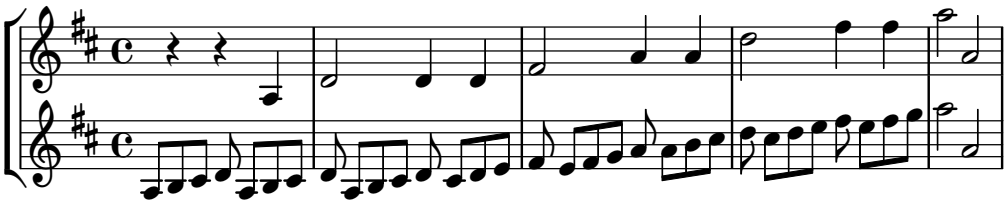


Abbildung 5.14: ... und Aufstieg im reduzierten Satz

Die vier starken *fortepiano*-Schläge in den Streicherfiguren auf den unbetonten Zeiten symbolisieren offensichtlich die Hammerschläge auf die vier Nägel, mit denen Jesus Christus ans Kreuz geschlagen wurde.

Die Grablegung Christi („et sepultus est“) wird in den Streichern durch eine absteigende d-Moll-Tonleiter dargestellt, unterbrochen durch kurze, seufzende Pausen (*Suspiratio*), beendet von einer *Aposiopesis*, einer den Tod ausdrückenden Generalpause.

Diese Stille wird durch die plötzlich einfallenden Blechbläser und die Pauke zerrissen, die mit einem gestoßenen Signal den Auferstandenen ankündigen.

Die ersten 39 Takte, in denen bereits ein Drittel des gesamten Textes vorgetragen wird, stehen durchgängig im *forte* – allein das „Unsichtbare“ („et invisibilium“) wird mittels eines *subito piano* und der Eintrübung nach Moll (phrygischer Halbschluss) „unhörbar“ gemacht (Takt 16).

Sehr plastisch ist auch das *jüngste Gericht* (Takt 112ff) vertont: der Sopran springt eine kleine Sexte nach oben (*Exclamatio*) in einen verminderten Septakkord, der durch eine Rückung um einen Halbton nochmals gesteigert wird (*Klimax*); die donnernden Paukenwirbel und die Synkopen der Violinen (*Syncopatio*, hier wörtlich nach dem griechischen für „Zusammenschlagen“) vervollständigen das Bild.

Im *Credo* lassen sich auch vielfältige Beispiele für Nicolais Vorliebe der Terz und deren kreative Verarbeitung anführen. So finden sich Terzfortschreitungen als melodisches Element (siehe Abbildungen 5.13 und 5.9), als harmonische Verbindung (Takt 30/31) und auch als Sequenzmodell (Takt 97ff, siehe Abbildung 5.15).

Sequentielle Terzverbindungen fußen in älteren Modellen prinzipiell auf melodischen Bewegungen (*5-6-Konsekutive*), bei Nicolai ist sie jedoch von der Melodik innerhalb des Satzes weitgehend entkoppelt. Interessant ist auch, das

Credo in unum Deum,
Patrem omnipotentem,
Factorem cæli et terræ,
visibilium omnium et invisibilium.
Et in unum Dominum Iesum Christum,
Filium Dei unigenitum
et ex Patre natum ante omnia sæcula:
Deum de Deo, Lumen de Lumine,
Deum verum de Deo vero,
genitum, non factum, consubstantialem Patri;
per quem omnia facta sunt;
qui propter nos homines et propter nostram salutem,
descendit de cælis,
et incarnatus est de Spiritu Sancto
ex Maria Virgine
et homo factus est,
crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato,
passus et sepultus est,
et resurrexit tertia die secundum Scripturas,
et ascendit in cælum,
sedet ad dexteram Patris,
et iterum venturus est cum gloria,
iudicare vivos et mortuos,
cuius regni non erit finis.
Credo in Spiritum Sanctum,
Dominum et vivificantem,
qui ex Patre Filioque procedit,
qui cum Patre et Filio
simul adoratur et conglorificatur,
qui locutus est per Prophetas.
Et unam sanctam catholicam
et apostolicam Ecclesiam.
Confiteor unum Baptisma in remissionem peccatorum.
Et exspecto resurrectionem mortuorum,
et vitam venturi sæculi.
Amen.

Tabelle 5.2: Symbolum Nicaenum-Constantinopolitanum

sich die Harmonik zwar in fallenden Terzen bewegt, die Sequenz aber eine Terz über dem Ausgangspunkt abbricht (D – h – G – E – C – A – Fis) und in eine Quintfallsequenz über geht.

Bemerkenswert ist schließlich auch der einfallsreiche, differenzierte Orchestersatz. Der Streichersatz ist dabei über weite Strecken (z. B. Takte 1–35 und 150–200) effektiv nur zweistimmig. Besonders treten die wenigen kurzen Stellen hervor, an denen sich alle Stimmen im *unisono* vereinen, beispielsweise bei „secundum Scripturas“ im Takt 91.

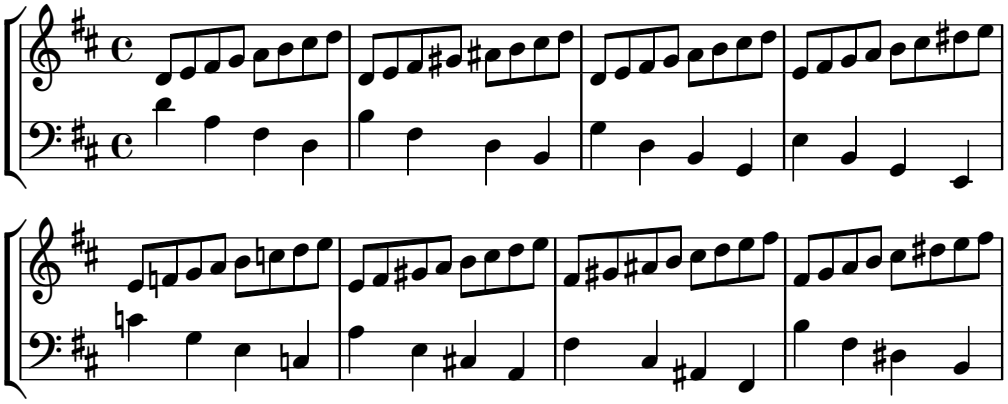


Abbildung 5.15: Terzfortschreitungen als Sequenzmodell

5.8.4 Sanctus – Benedictus

Das *Sanctus* hebt sich von den übrigen Sätzen besonders durch die neue Tonart hervor, steht es doch in A-Dur, das *Benedictus* sogar nochmals eine Quinte höher in E-Dur.

Zudem sticht das *Benedictus* durch seine kammermusikalische Disposition hervor: wie bei Messvertonungen üblich, singt nur ein Solistenensemble; der Orchestersatz wird zusätzlich deutlich reduziert (Verzicht auf Trompeten und Pauken, Streicher in verkleinerter Besetzung) und erhält durch den Einsatz einer Solovioline eine neue Farbe.

Der Aufbau des komplett neukomponierten *Benedictus* erinnert an eine Fuge. Das kantable, achttaktige Thema (siehe Abbildung 5.16), von dem lediglich der Kopf bereits in der Erstfassung der Messe zu finden war, wandert durch die Singstimmen, während die, die es bereits vortrugen, zu Begleitern werden.

Es beginnt die Altistin in Takt 16 als einzige mit dem Thema in E-Dur. Nach einer kurzen Überleitung greift der Solotenor in Takt 25 das Thema in der Oberquint (H-Dur) auf, während vom Alt eine zweite Stimme ergänzt wird. Die folgenden zwei Takten führen zurück zur Grundtonart, in der nun der Bassist das Thema vorträgt, begleitet von seinen beiden Vorsängern. Wieder schließt sich eine kleine Überleitung an, worauf alle vier Solisten gemeinsam einstimmen. Die Führung mit der Melodie, jetzt in A-Dur, liegt nunmehr in der Verantwortung der Sopranistin.

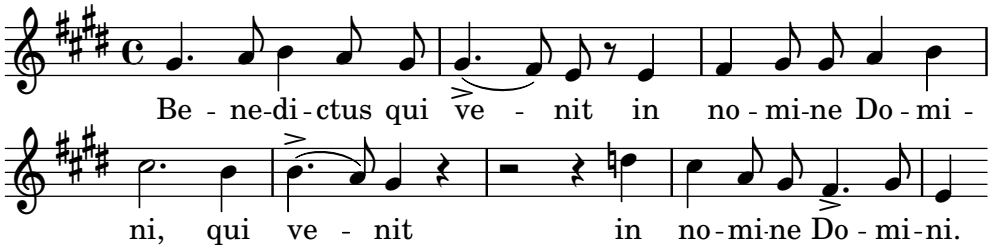


Abbildung 5.16: Bendedictus-Thema der *Messe Nr. 1 D-Dur*

Das *Benedictus* schließt mit einem verkürzten Rückgriff auf die 15-taktige Einleitung, in der die Hörner den Themenkopf intonieren.

Ein kurzes fugiertes *Osanna* rundet *Sanctus* und *Benedictus* ab.

In der Urfassung beginnt das *Sanctus* noch mit einem achttaktigen Chorsatz, „den vier Bläser im Einklange begleiten“.[129] Nicolai entschloss sich hier aber zu einer vollständigen Neuanlage unter Verwendung von rollenden Zwei- unddreißigstel-Figuren, die die Streicher und Fagotte im Unisono ausführen.

Auch hier benutzt Nicolai zu Beginn eine sequenzierende Terzfortschreitung.

Bei der Überarbeitung hatte Nicolai offensichtlich zunächst geplant, nach dem *Benedictus* das komplette *Sanctus* und nicht nur das *Osanna* zu wiederholen.[130] Wollte Nicolai hier mit einer vollkommenen dreiteiligen Form einen symmetrischen Bezug zum *Gloria* herstellen? Schließlich war eine andere Symmetrie der beiden Sätze durch die Streichung der Schlussfuge im *Gloria* verloren gegangen.

---

[129]Nicolai/Koch, *Messe*.

[130]Im Partitur-Autograph folgen dem *Benedictus* die ausgestrichenen Anfangstakte des *Sanctus*. Siehe den *Kritischen Bericht* in: Nicolai, *Messe*, S. 115.

Letztendlich entschied sich der Komponist aber für die „konventionelle“ Gestalt und schrieb lediglich eine zweitaktige Überleitung, die in die Osanna-Fuge mündet.

5.8.5 Agnus Dei

Das *Agnus Dei* beschließt die Messe.

Mit einer Länge von nur 68 Takten ist es in Bezug auf die Übrigen Sätze verhältnismäßig kurz.

Seine Zweiteiligkeit ist durch die Trennung der Tongeschlechter offensichtlich: der Anfang steht in d-Moll, der Schluss in D-Dur. Mit dieser musikalischen Scheidung einher geht Nicolais Zuordnung des Textes, die Bitte um Erbarmen („miserere nobis“) und die Bitte um Frieden („dona nobis pacem“). Dies widerspricht eigentlich der dreimaligen Anrufung in der Textvorlage, ist aber in der Tradition der Messkompositionen seit dem 16. Jahrhundert weit verbreitet.[131]

Dieser letzte Satz bildet das symmetrische Gegenstück zum anfänglichen *Kyrie*, einerseits, wie bereits erwähnt, durch dieselbe Instrumentation unter Verzicht auf Pauken und Trompeten, andererseits durch das charakteristische „Schwanken“ zwischen Dur und Moll, zwischen Demut und Hoffnung. Frappant wird der Rückgriff auf das *Kyrie* am Schluss des *Agnus Dei*, entsprechen dessen 21 letzte Takte doch dem Schluss des ersten Satzes; insbesondere die neuntaktigen Codae gleichen sich.

Innerhalb des *Agnus Dei* findet sich die symmetrische Entsprechung zur Coda im neuntaktigen Vorspiel.

Koch weist darauf hin, dass Nicolai das introduzierende Klarinettensolo für die Wiener Fassung überarbeitet hat. Auch die Idee, die Solisten beim ersten Choreinsatz (ab Takt 17) *colla parte* mit den Streichern zu setzten, fand sich im Posener Manuskript noch nicht.[132]

---

[131] Die Entwicklung zur zweiteiligen Anlage des *Agnus Dei* setzt bereits zur Josquin-Zeit ein und findet sich vermehrt in den Messen Palestrinas. Auch später halten viele Komponisten grundsätzlich an der binären Form fest, so beispielsweise Joseph Haydn. Vgl. dazu u. a.: Art. „Messe“, in: *MGG*2, Sachteil 6, Kassel 1997, Sp. 174–228.

[132] Kochs Vorwort „Zur Einführung“.

5.9 Urlaub in Ungarn

Anfang Juli 1846 nutzte er seinen Urlaub vom Wiener Betrieb für einen Ausflug ins ungarische Pápa, wo er im Schloss des Grafen Carl Esterházy ein Zimmer bezog. Doch verstand er sich nicht all zu gut mit dem Grafen.[133] Schon nach zehn Tagen reiste er wieder ab und weiter nach Raab, wo er im Schloss des Bischofs Sztankovits[134] unterkam. Dieser lud ihn ein dort beim Hochamt zum Domweihfest am 15. August[135] seine *Messe Nr. 1 in D-Dur* aufzuführen. Nicolai nahm das Angebot gerne an und komponierte zwischenzeitlich in Wien noch sein *Offertorium in Assumtione Beatae Mariae Virginis* op. 38 sowie sein *Salve regina* op. 39 als Ergänzungen zur feierlichen Messe.

Bei der Aufführung wurden die beiden neuen Stücke um das zentrale Credo der Messe gruppiert,[136] sodass die Symmetrie im Ganzen erhalten blieb:

Messe Nr. 1 – Kyrie
Messe Nr. 1 – Gloria
Offertorium op. 38
Messe Nr. 1 – Credo
Salve regina op. 39
Messe Nr. 1 – Sanctus / Benedictus
Messe Nr. 1 – Agnus Dei

Auch tonartlich wurde die Symmetrie berücksichtigt. So steht das *Offertorium* in F-Dur, also eine Terz über, das *Salve regina* hingegen in B-Dur und somit eine Terz unter der Grundtonart der Messe.

---

[133] Nicolai, *Tagebücher*, S. 246.

[134] János Sztankovits, 1838–1848 Bischof von Raab.

[135] Das genaue Datum erwähnt Nicolai nicht. Da aber der Dom der Jungfrau Maria (genauer: Mariä Himmelfahrt, gefeiert am 15. August) geweiht wurde, kann dieser Termin als gesichert angesehen werden. Vgl. dazu auch den Bericht vom 20. August in: AWMZ 6 (1846), S. 408. Laut Ulrich Konrad, finden sich keine Belege im Diözesanarchiv Raab. Siehe: Konrad, *Nicolai*, S. 135.

[136] Das *Offertorium* wurde in der Messe also als Graduale ausgeführt, was auf Grund des „Alleluja“ am Schluss des Textes durchaus möglich ist. Siehe: Nicolai, *Tagebücher*, S. 247.

5.10 Assumpta est Maria

Nicolais *Offertorium* beruht auf dem entsprechenden Propriumstext des Festes Mariä Himmelfahrt, das am 15. August begangen wird; er findet sich u. a. im *Missale romanum*.

Die Komposition ist in zwei, leicht voneinander abweichenden Fassungen überliefert.

Das einzig bekannte Autograph trägt über dem Notentext Nicolais Titel „In assumptione beatae Mariae Virginis“.[137] Bemerkenswert sind hier die historisierenden Stimmbezeichnungen und Schlüsselungen (siehe Tabelle 5.3). Nicolai hatte das Manuskript vermutlich Aloys Fuchs geschenkt, denn von diesem stammt der etwas irritierende Umschlagtitel „Antiphona. [...]“.[138]

Stimme	Cantus	Altus	Tenor	Quintus	Bassus
Schlüssel	Violin G	Sopran C	Alt C	Tenor C	Bariton F

Tabelle 5.3: Historisierende Schreibweise im Autograph des „Assumpta est“

Ungewöhnlich schnell entschied sich Nicolai dazu das *Offertorium* im Druck zu veröffentlichen.[139] Die dahingehende Absprache mit seinem Verleger Mechetti wurde wahrscheinlich bereits Ende Juli oder Anfang August, also noch vor der ersten Aufführung getroffen, denn der fertige Notenstich lag bereits Ende August vor.[140] Auch für diesen Druck bezog der Komponist kein Honorar.[141] Das schmuckvolle Titelblatt des Erstdrucks ist vollständig in Latein

[137] D-DT Mus-a 792. Vollständig faksimiliert in: Kruse, *Nicolai*, nach S. 192.

[138] Siehe ebd.

[139] Otto Nicolai, *Offertorium in Assumptione Beatae Mariae Virgins op. 38*, Wien 1846, Neuausgabe Stuttgart 2010.

[140] Am 9. September 1846 wurde das *Offertorium* op. 38 in Leipzig als „so eben erschienen“ angezeigt. *AmZ* 48 (1846), Sp. 616.

[141] Brief an August Schmidt vom 21. Dezember 1846: „So habe ich meine große Kirchenouverture op. 31; dies Paternoster op. 33; das Offertorium für fünf Stimmen op. 38 – Alles den Herrn Verlegern schenken müssen, damit sie es nur drucken – und dennoch sind dies gewiß bessere Werke als manche italienische Opernarie, die sie mir abkaufen.“ A-Wst H.I.N. 4484, zitiert nach: Alfred Orel, *Wiener Musikerbriefe aus zwei Jahrhunderten*, Wien 1925, S. 55.

gehalten und nennt als Widmungsträger den Raaber Bischofs Sztankovits.[142] Die Ausgabe zeigt gegenüber der Handschrift des Komponisten mehrere kleinere Abweichungen.

In der *Sammlung Staats- und Domchor* ist eine Partiturabschrift erhalten, die mit der Druckfassung nahezu identisch ist.[143] Laut Bibliothekskatalog wurden die Partitur und die zugehörigen 40 Stimmen bereits Mitte des Jahres 1846 angefertigt; es handelt sich um den ersten Eintrag eines Nicolaischen Werks. Seinem Schreiben an den preußischen König hatte der Komponist Ende Juli „einen kleinen kürzlich [...] componirten Versett" beigelegt.[144] Dabei handelte es sich offenbar um das *Offertorium*, das sich Friedrich Wilhelm IV. sogleich vom Domchor vorsingen ließ. So lässt sich das Stück sehr präzise datieren: es muss zwischen dem 16. Juli, dem Tage von Nicolais Rückkunft nach Wien,[145] und dem 25. Juli komponiert worden sein.

Das *Offertorium* gliedert sich in vier Abschnitte die alle gleichsam fünfstimmig auf einer ganzen Note enden. Die ersten drei Abschnitte unterscheiden sich vom letzten, da sie im Gegensatz zu diesem solistisch und durchweg polyphon, dazu responsorisch nach dem Vorsänger-Chor-Prinzip gestaltet sind. Im ersten Teil beginnt der Tenor, im zweiten der Bass. Überraschender Weise heben in der folgenden Passage Alt und Sopran gemeinsam an. Als Grund für das gleichzeitige Auftreten von zwei „Vorsängern" im dritten Abschnitt könnte Nicolais Bestreben angesehen werden, eine symmetrische Ausgewogenheit der Besetzungen zu erreichen; nicht zufällig ist nach dem zweiten Abschnitt die Mitte des kleinen Werks erreicht. Für die Symmetrie-Hypothese spricht auch, dass die beiden hohen Stimmen den beiden tiefen gegenüber gestellt werden. Und auch hier überträgt sich die Zweiteiligkeit der großen auf kleinere Formen. So besteht jede Hälfte wie beschrieben aus je zwei Abschnitten, die ebenfalls

---

[142]„OFFERTORIUM in assumptione beatae Mariae Virginis quinque vocibus composuit ac Illustrissimo et Reverendissimo DOMINO IOANNI BAPTISTAE SZTANKOVITS, EPISCOPO LAURIENSI, [...] dedicavit OTTO NICOLAI. OPUS 38."

[143]D-Bsd 125. Umschlagtitel der Partitur: „In assumtione [sic!] Maria / a V voci / di / Otto Nicolai. 1846."

[144]Brief an Friedrich Wilhelm IV vom 25. Juli 1846. Siehe Anhang B.1, S. 248. Das ursprünglich beiliegende Autograph der Partitur ist verschollen.

[145]Vgl. Brief an den Vater vom 16. Juli 1846. D-B Mus. ep. O. Nicolai 113. Nicolai, *Briefe*, S. 347ff.

zweigeteilt sind: zunächst durch die responsorische Struktur, im Alleluja dann durch das Gegenüberstellen von akkordischen Blöcken und polyphonem Geflecht.

Während der Diskant am Anfang die gesungene Linie des Tenors zunächst noch sehr getreu wiederholt, bildet er im zweiten Teil den Melodieverlauf nur nach (siehe Abbildung 5.17). Im dritten Abschnitt werden in der mehrstimmigen Antwort lediglich rudimentäre melodische Elemente beider Vorsänger(innen) übernommen und neu zusammengefügt.

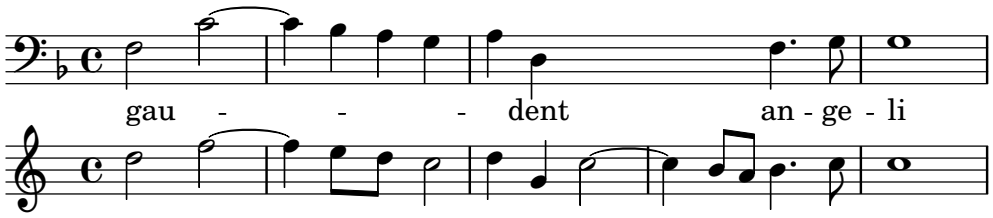


Abbildung 5.17: Gegenüberstellung von „Frage“ und „Antwort“ im zweiten Vers des „Assumpta est“

Obwohl die Komposition in F-Dur steht, ist die Binnenharmonik doch eher schweifend und kommt erst am Ende eines Abschnittes über Klauseln zu einem zwischenzeitlichen Ruhepunkt. Der letzte rein polyphone Teil wechselt in die Parallele nach d-Moll und schließt mit der picardischen Terz. Die anschließenden homophonen Blöcke führen von dort über Quintfälle zurück nach F-Dur, was dann in einer ausgedehnten Kandenz bestätigt wird.

Ulrich Konrad, der eine Analyse des *Offertoriums* vorgelegt hat, ist der Meinung, Nicolai habe die Soggetti dem gregorianischen Offertorium „geschickt nachempfunden“.[146]

In der Tat deuten wenige einzelne Merkmale eine Verwandtschaft zur Melodik der gregorianischen Antiphon an. Zum einen das prägnante aufsteigende Kopfmotiv zu Beginn, zum andern die Melodielinie der Alleluja-Passage, die zunächst eine kleine Terz steigt, um dann mittels eines Quartzuges zur Finalis (bei Nicolai die Quinte im Schlussakkord) hinabzustreben.

[146] Analyse in Ulrich Konrad, „Otto Nicolai und die Palestrina-Renaissance“, in: Winfried Kirsch (Hrsg.), *Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert. Band 1: Palestrina und die Idee der Klassischen Vokalpolyphonie im 19. Jahrhundert*, Regensburg 1989, S. 117–142, bes. S. 131–136.

Doch diese Ähnlichkeiten liefern keinen Nachweis dafür, dass Nicolai sein Offertorium tatsächlich an der gregorianischen Melodie entlang komponiert hat. Es ist auch zweifelhaft ob er Zugang zu einer gedruckten Vorlage der Antiphon hatte.

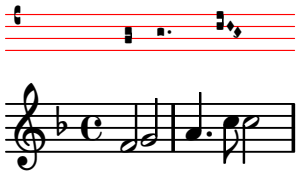


Abbildung 5.18: Der Beginn der gregorianischen Antiphon und des „Assumpta est“ von Nicolai im Vergleich

In seiner Analyse gelangt Ulrich Konrad zu der Ansicht, dass Otto Nicolai Schwierigkeiten mit dem alten Stil gehabt haben müsse und diese „wohl nirgends deutlicher als an der harmonischen Disposition“ zu Tage träten.[147] Die harmonische Disposition des *Offertoriums* ist aber keines Wegs als ein Zeichen der Unfähigkeit Nicolais zu deuten, ein Stück im alten Stil schaffen zu können. Vielmehr ist dies – wie auch schon ansatzweise beim *Pater noster* – ein weiterer Versuch Elemente der alten Musik mit modernerer Musik zu verbinden. Somit erübrigt sich auch die Suche nach einem „gemeinten Modus“, wie ihn Konrad vermutet, da jedem Abschnitt eine eigene harmonisch-melodische Prägung inne wohnt und nach dem zweiten Abschnitt innerhalb des polyphonen Geflechts der Stimmen keine Haupt- oder melodieführende Stimme mehr benannt werden kann. Vielmehr werden motivische Elemente der ersten Soggetti entkoppelt und auf alle Stimmen verteilt. Nicolai wendet hier also – zumindest ansatzweise – eine Technik an, die Arnold Schönberg später einmal als „entwickelnde Variation“ bezeichnen sollte.[148]

Auch wenn das *Offertorium* kein strenges Werk im „alten Stil“ ist, dies auch nicht sein will, stellt sich wiederum die Frage, ob eine Komposition der Palestrina-Zeit Vorbildfunktion hatte.

Unter den vielen älteren Werken, die Nicolai in seinem Besitz hatte, fällt eine fünfstimmige Komposition besonders heraus: ein *Benedictus* von Giovanni

[147]Konrad, *Palestrina-Renaissance*, S. 133.

[148]Horst Weber, Art. „Varietas, variatio / Variation, Variante“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Stuttgart 2012.

Battista Fazzini, das in der Sixtinischen Kapelle stets solistisch ausgeführt wurde. Nicolai besaß eine Abschrift von Fortunato Santinis Hand,[149] auf die er notierte:

> Das Stück war der erste Sologesang, den ich in der Sixtinischen Kapelle hörte. Es machte den größten Eindruck auf mich.[150]

Und in einem Brief an Georg Pölchau vom 14. September 1835 bemerkte Nicolai zu diesem *Benedictus*:

> Mein Leibstück, – vielleicht weil es das erste Solo-Stück war, das ich von der Sixtina hörte. Gott! – wenn ich es doch noch einmal *zum erstenmal* hören könnte![151]

Nun diente Fazzinis *Benedictus* keineswegs als Vorlage (die Unterschiede zwischen beiden Kompositionen sind zu groß), wohl aber als Inspirationsquelle. Darauf deutet nicht nur die Verwendung von fünf Solostimmen. Das „Alleluja“ in Nicolais Komposition ähnelt dem beschließenden „Osanna in excelsis“ des *Benedictus*: nach vorausgegangenen polyphonen Abschnitten setzen hier erstmals alle Stimmen gemeinsam homophon ein, dann zerfasert der Satz erneut mit vielen Läufen in den Einzelstimmen.

Einen weiteren Hinweis auf die ideelle Verwandtschaft der beiden Kompositionen liefert folgende Begebenheit:

Im August 1846 hielt sich Gustav Wilhelm Teschner in Wien auf. Der Berliner Gesanglehrer und Sammler und Herausgeber älterer geistlicher Musik war mit Nicolai befreundet[152] und traf sich mit ihm in der österreichischen Hauptstadt.

---

[149]D-B Mus.ms. 30192. Eine weitere Abschrift Santinis in: D-MÜs SANT Hs 1227. Siehe auch: Ullrich Scheideler, *Komponieren im Angesicht der Musikgeschichte*, Berlin 2010, S. 552–557.

[150]Vgl. hierzu auch Nicolais Tagebucheintrag vom 6. Februar 1834, in: Nicolai, *Tagebücher*, S. 23f.

[151]D-B Mus. ep. O. Nicolai 141; abgedruckt bei: Wilhelm Virneisel, „Otto Nicolai als Musiksammler“, in: *Festschrift Max Schneider zum 80. Geburtstage*, Leipzig 1955, S. 227–240.

[152]Nicolai nennt Teschner weder in seinen Tagebüchern noch in den Briefen an seinen Vater. Daher ist unklar, ob sich Beide bereits Ende der 1820er Jahre noch in Berlin oder erst später in Rom kennen gelernt hatten. Nicolai widmete ihm sein *Salve regina* op. 39, das zur gleichen Zeit wie das *Offertorium* op. 38 entstanden war.

Teschner bekam Ende des Monats von Nicolai ein druckfrisches Exemplar des *Offertoriums* geschenkt[153] und schrieb sich zugleich aus Nicolais Bibliothek Fazzinis *Benedictus* ab.[154] Das alles ist an sich nichts ungewöhnliches, denn einige Tage später kopierte er einige weitere Werke aus Nicolais Besitz. Teschner besaß allerdings bereits eine Abschrift des *Benedictus*![155]

5.11 Leidenszeiten

Nicolai hatte Zeit seines Lebens mit seiner labilen Gesundheit zu kämpfen. Im Oktober des Jahres 1846, also einige Wochen nach seinem Ausflug nach Raab, erkrankte Nicolai zum wiederholten Male, diesmal allerdings wesentlich ernsthafter als bisher. Den ganzen folgenden Winter über fesselte ihn sein Leiden immer wieder ans Bett. Aber den Beschwerden zum Trotz, kam er seinen Verpflichtungen an der Oper und seiner Konzerttätigkeit weiterhin nach – so gut als irgend möglich.[156] Nicht zuletzt auch der drohenden Kürzung seines Gehalts wegen.[157]

5.12 Der 13. Psalm

Im Dezember des Jahres schrieb er dann seine erste größere Komposition speziell für den Domchor in Berlin. Es handelt sich dabei um eine Vertonung des *13. Psalms*. Der Königliche Domchor war ja hauptsächlich berühmt für seinen Psalmengesang im Gottesdienst, welchen Nicolai zwei Jahre zuvor auch schon selbst im Berliner Dom hören konnte.[158] Psalm 13 war in Berlin bis dahin aller-

[153]Es befand sich in Teschners Nachlass, jetzt D-B Mus. 1667; offenbar ein Korrekturbogen des Verlags, denn anstatt des gedruckten Titels findet sich auf der Umschlagseite von Nicolais Hand die Widmung: „Seinem lieben Freunde Herrn G. Teschner / Nicolai / Wien August 46“

[154]Manuskript eingebunden in D-B Mus. ms. Teschner 16. Teschner notierte am Ende: „Dieses Stück wird von 5 Solostimmen und mit vielem Vortrag gesungen.“

[155]In: D-B Mus. ms. Teschner 48.

[156]Tagebuchbericht vom Mai 1847, Nicolai, *Tagebücher*, S. 252ff.

[157]Es war Vertraglich geregelt, „daß, wenn der Künstler länger als 14 Tage dienstunfähig ist, sein Gehalt einbehalten werden kann“. Siehe: Nicolai, *Tagebücher*, S. 253.

[158]Siehe S. 92.

dings ohne liturgische Bedeutung,[159] was Nicolai vermutlich nicht wusste. Die Wahl dieses Textes lässt seinem Inhalte nach auch eher einen biographischen Hintergrund vermuten.

Der Psalm lässt den Beter verzweifelt Fragen und Klagen an Gott richten. Er thematisiert die Gottverlassenheit in aussichtsloser Situation. Besonders der vierte Vers, „Erleuchte meine Augen, dass ich nicht im Tode entschlafe“, lässt an einen Todkranken denken, obschon im Psalm eine Krankheit nicht expliziten erwähnt wird.[160] Es scheint, als habe Nicolai in diesen Psalm seinen gesundheitlichen Zustand projiziert und einen persönlichen Klagegesang komponiert.

Ausgelegt ist das Stück für die ungewöhnliche Besetzung von acht Solostimmen und gemischten Chor. Überdies hat Nicolai eine Klavierbegleitung unterlegt, was etwas verwundert. Schließlich musste er wissen – nicht zuletzt durch seine Erlebnisse im Sommer 1844 – dass der Königliche Domchor gewöhnlich ohne Begleitung sang und probte. Auch schreibt er in seinem Tagebuch, er habe „einen Psalm a cappella [...] für den Domchor in Berlin“[161] komponiert. In seinem eigenhändigen Werkverzeichnis findet sich das Werk unter der Kategorie *Mehrstimmige Vocalstücke ohne Begleitung*,[162] und im Nachlassverzeichnis heißt es, die Klavierbegleitung sei „willkürlich“.[163] Dabei ist der Klavierpart stellenweise eigenständig und fasst nicht nur die Chorstimmen zusammen, geht also über eine simple Studierhilfe hinaus.

Der Chor hat über weite Strecken nur begleitende Funktion oder geht mit den Soli *colla parte*.

Die Solisten bestreiten den größten Teil des Stücks allein, dabei zumeist vierstimmig, stellenweise auch zwei- oder dreistimmig. Nur zu Beginn wird eine längere Melodielinie von einem Solisten allein vorgetragen.

---

[159]Um 1856 wurde für den 1. Sonntag nach Trinitatis der bislang gültige 11. Psalm dauerhaft durch den 13. Psalm ersetzt. Dieser war bis dahin nicht im liturgischen Kalender vertreten. Auch August Neithardt hat später den 13. Psalm vertont.

[160]Vgl. auch: Hans-Joachim Kraus, *Psalmen* (=Biblischer Kommentar : Altes Testament, Bd. 15/1), Neukirchen 1978 (5. Auflage), S. 239ff.

[161]Nicolai, *Tagebücher*, S. 255.

[162]Otto Nicolai, *Katalog meiner Compositionen*. D-B Mus. ms. autogr. theor. Nicolai, Otto 2.

[163]Siehe Anhang C, S. 283.

Die Komposition setzt sich aus zwei großen Teilen zusammen, der erste Teil steht in f-Moll, der zweite in F-Dur. Nicolai folgt darin der Grundstruktur des Psalms, eines angstvollen Hilferufs, der sich im letzten Vers in hoffnungsfrohe Zuversicht aufhellt. Überraschend sind die Proportionen bei Nicolai, denn obwohl der erste Teil vier Verse behandelt und der zweite nur den positiven letzten Vers verarbeitet, ist der zweite Teil schon allein von der Anzahl der Takte um mehr als ein Drittel länger als der erste Teil.[164]

Beide Hälften werden durch die vorgezeichneten Taktarten noch einmal zweigeteilt. So beginnen beide Teile im 6/4-Takt und schließen im Alla-Breve-Maß. Trotz der unterschiedlichen Länge von Moll- und Dur-Teil, ist in beiden Hälften das Längenverhältnis der Abschnitte von Dreier- und Zweier-Metrum bezüglich der Taktzahl jeweils 3 : 5.

Die vier Verse der ersten Hälfte setzen sich wie folgt zusammen: Die ersten beiden formulieren Fragen, die anderen beiden enthalten das eigentliche Gebet. Diese Gliederung der Verse entspricht ungefähr derjenigen der Taktarten, doch ragt der zweite Vers sechs Takte weit in den Alla-Breve-Abschnitt hinein.

Beide Versgruppen werden im vierstimmigen Tutti abgeschlossen. In beiden Fällen tritt der Chor hinzu wenn vom „Feind“ die Rede ist. Und obwohl sonst jede Textzeile des Psalms mindestens zweimal erklingt, bleiben die Worte dieser Takte unwiederholt!

Der Psalm schließt mit der mehrfach repetierten Zeile:

> Ich will dem Herrn singen, dass er so wohl an mir tut.

Nicolai verleiht diesem im Text angestrebten Gesang durch einige figurierte Alleluja-Passagen Ausdruck. Als neue Textebene werden sie erst von den Solisten vorgestellt und dem Chor überlagert, bis dieser allmählich auch mit in das allgemeine Alleluja einstimmt. Die letzten zwanzig Takte zeigen als Coda das Nicolai-typische auskomponierte Ritardando.

Der 13. Psalm weicht stilistisch stark von Nicolais übrigen geistlichen A-cappella-Werken ab. Kaum ein Element alt-italienischer Vokalpolyphonie ist zu entdecken und das Stück erinnert – insbesondere unter Hinzunahme der Begleitung – eher an eine Kavatine, scheint mehr Oper denn „wahre Kirchenmusik“ zu sein.

[164] Der Moll-Abschnitt umfasst 96 Takte, der in Dur 133 Takte.

Im musikalischen Gestus und auch in der Textwahl verweist *Der 13. Psalm* aber auf eine andere Komposition Nicolais, ein geistliches Klavierlied: *Der dritte Psalm David's*.[165]

Beide Psalmtexte gehören derselben Gattung an und sind auch ähnlich strukturiert.[166] Diese Ähnlichkeiten spiegeln dann auch die jeweiligen Vertonungen Nicolais wider, besonders in der kavatinenhaften Zweiteiligkeit mit dem klagenden A-Teil in Moll und dem zuversichtlichen B-Teil in Dur. Neben dieser Moll-Dur-Abfolge setzt der Komponist in beiden Werken ebenfalls auf den charakteristischen Wechsel von Dreier- zu Zweierrhythmus. Beide Psalmen beginnen im schnellen 6/4-Takt (*Allegro giusto* bzw. *Allegro moderato*) und enden im nicht minder schnellen Allabreve (*Allegro risoluto* bzw. *Allegro vivace*). Überdies existieren Übereinstimmungen in der Instrumentalbegleitung (siehe Abbildung 5.19).

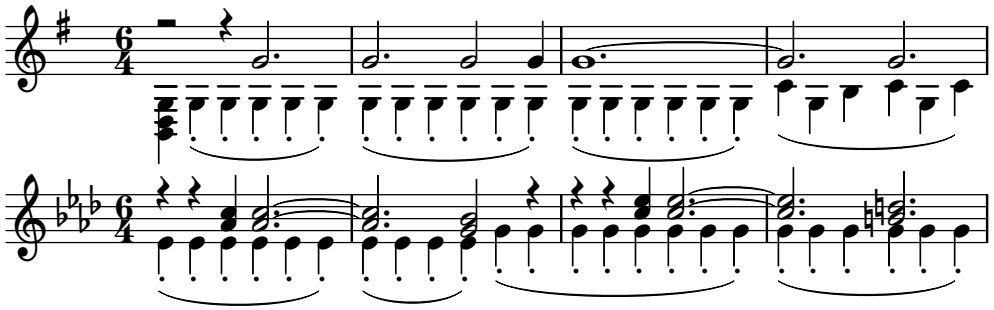


Abbildung 5.19: Schematische Gegenüberstellung von Elementen in *Der dritte Psalm David's* (oben, Takte 60–63) und *Der 13. Psalm* (unten, Takte 33–36)

Typisch für Nicolais Kompositionsweise ist das gedehnte, auskomponierte Ritardando am Schluss beider Psalmen, das nur noch halbe und ganze Noten zeigt und auf der Augmentation zuvor präsentierter Melodielinien fußt. Vergleichbares findet sich auch in den späteren Psalmen.

Der dritte Psalm Davids ist bereits im Sommer 1832 entstanden, während der Komponist sich in Posen aufhielt. Ob er dort auch schon zur Aufführung

[165] In Nicolais Werkkatalog unter Nr. A 68

[166] Bei beiden Psalmen handelt es sich um sogenannte Gebetslieder. Siehe: Kraus, *Psalmen*. Hermann Gunkel zählt sie zu den individuellen Klageliedern. Siehe: Hermann Gunkel / Joachim Begrich, *Einleitung in die Psalmen*, Göttingen 1933.

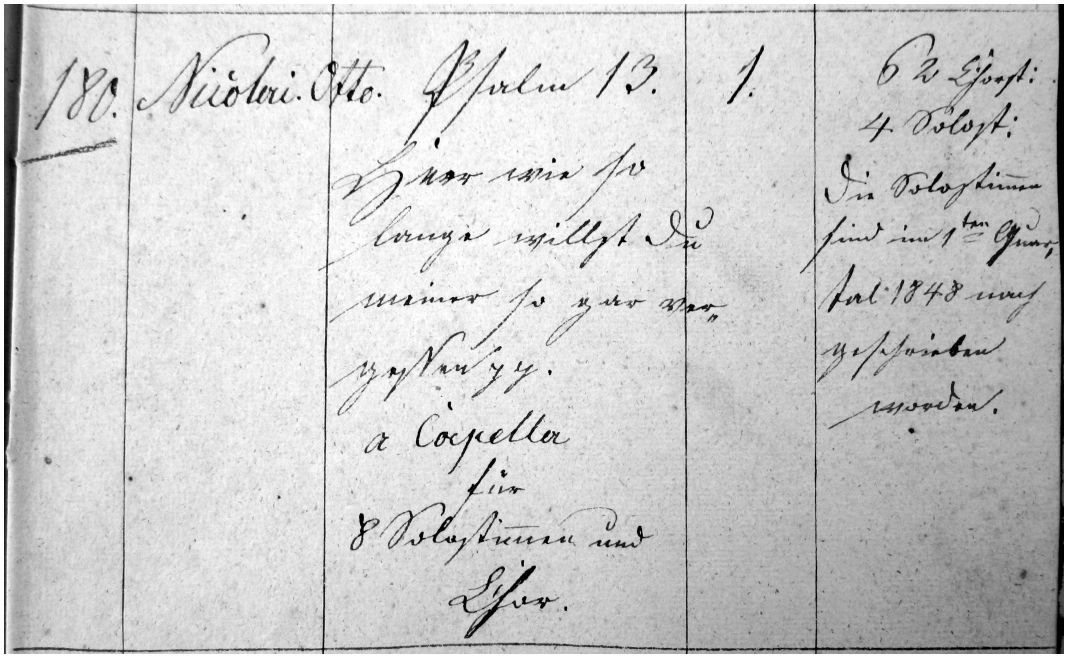


Abbildung 5.20: Der Eintrag zu Nicolais *13. Psalm* im *Catalog* des Königlichen Domchors.

kam ist ungewiss.[167] Nach 1842 wurde er aber mehrfach in Wien aufgeführt, sowohl in öffentlichen Konzerten als auch in Privatgesellschaften; dort wurde die Komposition von Publikum und Presse mitunter begeistert aufgenommen.[168] 1843 instrumentierte Nicolai das Lied für großes Orchester[169] und 1845 überarbeitete er noch einmal die Klavierfassung. Nachdem sich der Komponist also über mehrere Jahre wiederholt mit einer eigenen Psalmvertonung auseinandergesetzt hatte, wandte er sich 1846 schließlich einer neuen zu.

Da Nicolai für seinen *3. Psalm* so überaus gute Kritiken in der Presse erhalten hatte, versuchte er nun wohl diesen erfolgreichen Stil auf ein Chorwerk zu übertragen.

Das Werk scheint dem üblicherweise für den Königlichen Domchor verlangten Stil entgegenzustehen. Aber dennoch wurde im Jahre 1847, zeitgleich mit Nicolais Wechsel nach Berlin, Aufführungsmaterial für den ganzen Chor an-

[167]Kruse fand für Posen „die Voranzeige eines Instrumental- und Vokal-Konzerts im Logensaale am Dienstag d. 25 September [1832]“, wo der Psalm hätte dargeboten werden können. „Eine Besprechung des Konzerts ist jedoch nicht erschienen.“ Kruse, *Nicolai*, S. 28f.

[168]Siehe hierzu insbesondere die Konzertbesprechung in der *AWMZ* 3 (1843), S. 176.

[169]Diese Fassung trägt im Werkkatalog die Nr. E 2.

gefertigt.[170] Eine Aufführung ist bislang allerdings nicht nachweisbar. Auch zeigen die in Berlin erhaltenen handschriftlichen Stimmen kaum ein Zeichen der Benutzung.

Obwohl dieser mit Nicolais folgenden A-cappella-Psalmen im Ganzen wenig Gemeinsamkeiten zeigt, greift der Komponist später aber wieder Ideen auf, die er hier bereits umgesetzt hatte. Äußere Merkmale die immer wieder verarbeitet werden sind z. B. gedehnte Schlusspassagen, Achtstimmigkeit und auch der Einsatz von Solostimmen.

5.13 Abschied aus Wien

Nachdem Nicolais Wiener Vertrag im Frühjahr 1847 ausgelaufen war und ein schon länger währender Streit mit dem Theaterpächter Carlo Balochino (1770–1851)[171] dazu führte, dass sein Vertrag als Kapellmeister an der Wiener Hofoper nicht verlängert wurde, entschied sich Nicolai dem Ruf nach Berlin endlich zu folgen.

Am 21. März gab er in Wien sein Abschiedskonzert, in dem er erneut größtenteils eigene Werke präsentierte.[172] Später verkaufte der Komponist sein Mobiliar und verließ am 23. Mai Wien.

Nicolai verbrachte zunächst eine Zeit lang in (Bad) Ischl, um dort seine Krankheit, die mittlerweile über ein halbes Jahr anhielt, zu kurieren. Von dem Kurort aus fuhr er am 6. Juni 1847 nach Salzburg, wo er für zwei Wochen blieb. Dort führte Nicolai am 13. Juni mit dem Chor und dem Orchester des Mozarteums seine Messe im Dom auf.[173] Dem Dommusikverein, der ja stets

---

[170] D-Bsd 180. Laut Bibliothekskatalog ursprünglich 62 Chorstimmen, Anfang 1848 kamen nochmals 4(!) Solostimmen hinzu. (Siehe Abbildung 5.20.)

[171] Der Streit gipfelte in der Ablehnung von Nicolais neuer Oper „Die lustigen Weiber von Windsor“. Balochino weigerte sich sie auf den Spielplan zu setzen.

[172] Kritik in der *WaMZ* 7 (1847), S. 146.

[173] Nicolai, *Tagebücher*, S. 260.

bemüht war seine Bibliothek zu Vergrößern,[174] schenkte Nicolai anschließend eine autographe Partitur seiner Messe.[175]

Die folgenden Wochen verbrachte Nicolai an verschiedenen Orten, eine Zeit lang in Baden bei Wien, erneut einige Tage im ungarischen Raab, dann vier Wochen in Gräfenberg in Österreichisch-Schlesien, um eine Kaltwasserkur bei Vincenz Prießnitz (1799–1851) zu machen.[176]

Schließlich begab sich Nicolai wieder nach Berlin, wo er am 28. September 1847 eintraf. Schnell suchte er wieder den Kontakt zum Hof und unterrichtete den König von seiner Ankunft.[177] Er traf auch Meyerbeer, der dem König „das Engagement des wirklich sehr tüchtigen Kapellmeister Nicolai“ nachdrücklich empfahl.[178] In der ersten Zeit beschäftigte er sich, obwohl noch nicht vertraglich angestellt, intensiv mit dem Königlichen Domchor und leitete einige Hofkonzerte, in denen er die Möglichkeit bekam, eigene Werke präsentieren zu dürfen. Der Komponist war in der Gunst des preußischen Königs nicht – wie er zuvor befürchtet hatte – abgesunken und konnte erneut einen sehr positiven Eindruck hinterlassen, sodass er schon bald seinen Kontrakt unterzeichnen konnte.

---

[174]Franz von Hilleprandt, erster Sekretär des Dommusikvereins und Mozarteums, war bestrebt „von jedem jetzt lebenden ausgezeichneten Kompositeur wenigstens eine Original-Partitur zu besitzen“. Vgl.: *Jahresbericht vorgetragen bei der Plenarversammlung des Dom-Musik-Vereines und Mozarteums* 4 (1848), S. 4f. Einge Jahre zuvor hatte Nicolai dem Verein bereits ein Manuskript seines *Pater nosters* geschenkt, siehe S. 103.

[175]A-Sd Gr 305 (Rara Sammlung Nr. 7).

[176]Nicolai, *Tagebücher*, S. 262f.

[177]Brief an Friedrich Wilhelm IV. vom 10. Oktober 1847, Standort unbekannt. Vgl.: Nicolai, *Tagebücher*, S. 266.

[178]Eintrag vom 16. Oktober 1847 im Tagebuch Giacomo Meyerbeers. Siehe: Giacomo Meyerbeer, *Briefwechsel und Tagebücher*, Bd. 4, S. 326.

Kapitel 6

Als Domkapellmeister in Berlin

6.1 Berliner Verhältnisse

Nach dem Wiener Kongress im Jahre 1815 war der preußische König Friedrich Wilhelm III. bestrebt den seit geraumer Zeit bestehenden liturgischen „Flickenteppich“ in seinen Landen durch Einführung einer neuen, vereinheitlichten Liturgie zu beseitigen.[1] In den folgenden Jahren führte er in recht schneller Folge mehre neu entworfene Liturgien, quasi als „Versuchsliturgien“, in der Potsdamer und der Berliner Garnisonkirche sowie am Berliner Dom ein.

Die 1821 gefundene, vorerst endgültige Liturgie wurde Anfang 1822 im Berliner Dom eingeführt und als *Kirchenagende für die Hof- und Domkirche in Berlin* veröffentlicht. Der König bestimmte diese Agende als allein gültige für ganz Preußen, wogegen es von Seiten der Geistlichen teils heftigen Widerstand gab. Eine nach jahrelangen Streitigkeiten gefundene Kompromisslösung, die mehr oder weniger allen Seiten genügte, erschien 1829 als *Agende für die evangelische Kirche in den Königlich Preußischen Landen*.[2] Für jede preußische Provinz gab es eine separate Ausgabe, die sich allerdings nicht in der vorgeschriebenen Gottesdienstordnung voneinander unterschieden.

[1] Die Bestrebungen zur Erneuerung und Vereinheitlichung der Liturgie begannen eigentlich bereits mit der Thronbesteigung Friedrich Wilhelms III. am Ende des Jahres 1797. Tendenzen in diese Richtung existierten schon unter Friedrich Wilhelm II. Ausführlich dargelegt in: Erich Foerster, *Die Entstehung der Preußischen Landeskirche*, Bd. 1, Tübingen 1905. Zu Fragen der gesungenen Liturgie siehe auch: Ulrich Leupold, *Die liturgischen Gesänge der evangelischen Kirche im Zeitalter der Aufklärung und der Romantik*, Kassel 1933.

[2] Vgl. dazu: Foerster, *Landeskirche*.

1840 bestieg Friedrich Wilhelm IV. den preußischen Thron. Liebte sein Vater noch alles was russisch war,[3] richtete sich der Blick des neuen, kunstliebenden Regenten ins romantisch verklärte Italien, dass er bereits als Prinz bereist hatte.

Friedrich Wilhelm IV. wünschte sich im Gottesdienst mehr Chorgesang als bislang, bevorzugt Musik von Palestrina. Geheimrat Bunsen setzte sich dem König gegenüber stets für eine Gottesdienstordnung nach anglikanischem Vorbild ein. Schließlich wurde die Geistlichkeit am Berliner Dom aufgefordert, eine neue Liturgie zu entwerfen, die dem Chorgesang mehr Gewicht verschaffen sollte,[4] wobei der Monarch, nach Vorbild der englischen Kirche, auf der Einführung eines gesungenen Psalms bestand.[5]

In engem Zusammenhang mit den Reformen der Liturgie stehen die Anstellung Felix Mendelssohn Bartholdys als Generalmusikdirektor für die Kirchenmusik und die Gründung des Königlichen Domchors im Jahre 1843.

Diese „Gründung“ des Königlichen Domchors war keine grundlegende Neugründung, sondern eigentlich die Zusammenlegung des alten, bereits 1465 gegründeten Domchors, der seit 1838 von August Neithardt geleitet wurde, und des 1829 neu gegründeten Schlosschors[6] unter der Leitung Eduard Grells, der für die Gottesdienst bei Hofe zuständig war. Dahingehend erließ der König am 8. Dezember 1842 folgende Ordre:

---

[3]Nur um beispielhafte Belege für diese Vorliebe zu benennen, seien hier die russische Kolonie *Alexandrowka* im Norden Potsdams und die von Dmitri Bortnjanski, dem Direktor der St. Petersburger Hofsängerkapelle, komponierten Chöre zur Agende von 1821/22 genannt, die Friedrich Wilhelm III. in Auftrag gegeben hatte. Nicht zuletzt zeugt die Umbenennung des Platzes vor dem Berliner Georgentor in *Alexanderplatz* von der Bewunderung für den russischen Zaren.

[4]Brief der Berliner Domprediger mit Vorschlägen für eine neue Liturgie vom 9. Januar 1843. D-Bga I. HA Rep. 89 Nr. 23260 Bd. 1, fol. 32., Entwurf in den Akten des Archivs der Oberpfarr- und Domkirche zu Berlin (DomA Berlin) Nr. 3091, fol. 13f. Antwortschreiben von Ludwig von Massow vom 6. April 1843 ebd., fol. 15–18.

[5]Ebd. Siehe auch: Wolfgang Dinglinger, *Studien zu den Psalmen mit Orchester von Felix Mendelssohn Bartholdy*, Köln 1993, S. 154.

[6]Es existieren hier unterschiedliche Bezeichnungen. Organisiert wurde er 1829 als „Normalsingechor“ von Carl Friedrich Zelter. Vgl. dazu: Heinrich Bellermann, *August Eduard Grell*, Berlin 1899, S. 53ff.

> Ich habe beschlossen, den [...] Gesang-Chor der Schloss-Kapelle mit dem im Dom fungierenden Chor als Bestandtheile eines großen Gesangchores für die Dom-Kirche zu vereinen, durch welchen ich den Kirchengesang auf eine bisher nicht gekannte Höhe und Wichtigkeit zu heben, und so auf die evangelische Kirchenmusik im Lande zu wirken gedenke.[7]

Wie Grells Aufzeichnungen zu entnehmen ist, wurden die beiden Chöre nicht einfach verschmolzen, sondern zunächst vollständig aufgelöst, um dann den neuen Chor ganz neu zusammenzustellen. Alle Kandidaten mussten dafür vorsingen, was auch einige bisherige Chormitglieder taten und so auch in den neuen Chor übernommen wurden.[8] August Neithardt und Eduard Grell blieben weiterhin – nun als Team – die Leiter des Chors.[9]

Was bislang nicht eindeutig dargelegt wurde, ist die Tatsache, dass der Chor in seiner vollen Besetzung (etwa 70 Stimmen) nur bei großen Kirchenfesten in Erscheinung trat.[10] Für den normalen Dienst wurde der Chor in Gruppen unterteilt, damit – wie bislang auch – ein Chor den Gottesdienst im Berliner Dom musikalisch ausgestalten konnte, ein anderer den Hof-Gottesdienst für den König, der üblicherweise, zumindest während der Sommermonate, in Charlottenburg, später auch in Sanssouci stattfand.

In der Folge wurden auf Wunsch des Königs mehrere neue Liturgien komponiert, so auch die von Mendelssohn und Nicolai (siehe Tabelle 6.1). In den Biographien beider Komponisten ist wiederholt zu lesen, dass diese Liturgien „für die wöchentlichen Sonntagsgottesdienste im Berliner Dom“[11] oder gar „zur Einführung in die evangelischen Kirchen Preußens“[12] vorgesehen waren. Wenn sie für diese Zwecke komponiert wurden, warum wurden sie dann nicht auch dafür verwendet? Weil sich die Biographen hier auf Irrpfade begeben haben,

[7] Zitiert nach: Max Thomas, *Heinrich August Neithardt*, S. 179.

[8] So z. B. der junge Woldemar Bargiel (1828–1897), der vorher im Schlosschor unter Grells Leitung gesungen hatte.

[9] Die eigentliche Leitung des Chors oblag dem Major Carl Einbeck, der die gesamte Organisation verantwortete. Neithardt und Grell waren als Gesangslehrer angestellt, gleichwohl sie die Dirigate übernahmen.

[10] Nur in solchen Fällen übernahm Generalmusikdirektor Mendelssohns die Leitung.

[11] Todd, *Mendelssohn*, S. 581.

[12] Kruse, *Nicolai*, S. 206.

eigene Vermutungen geschwind zur allgemeinen Wahrheit erklärten, ohne auch nur die geringste Quelle aufzeigen zu können.

In der Tat wurden mit der Liturgiereform 1843 neue liturgische Gesänge im Dom eingeführt, die zum Großteil allerdings der Gemeinde zufielen.[13] Diese wurden von Eduard Grell speziell für diesen Zweck komponiert[14] und dort auch über 100 Jahre lang unverändert beibehalten. Die für den König geschriebenen Liturgien waren im Prinzip nur für dessen „Hausgebrauch“ angedacht, sprich zur Ausführung bei den Gottesdiensten in den Hofkapellen. Nur vereinzelt wurden an hohen Festtagen Einzelsätze – üblicherweise die große Doxologie – einiger dieser Liturgien im Dom gesungen.

Und obwohl die Liturgien nur für den Gottesdienst bei Hofe vollständig in Gebrauch genommen wurden, wünschte der König sich mehr und mehr; auch unbestellt eingesandte waren – natürlich nach eingehender Prüfung durch die General-Intendanz der Königlichen Hofmusik – mitunter willkommen. Da der König pflegte die sonntags vom Domchor zu singende Liturgie selbst, teils auch recht kurzfristig zu bestimmen,[15] mussten alle ins Repertoire übernommenen liturischen Werke stets gut geprobt sein.

Das übermäßig schnelle Anwachsen des Standardrepertoires des Königlichen Domchors innerhalb der ersten zehn Jahre soll schlaglichtartig durch einen Beschwerdebrief der Männerstimmen des Chores verdeutlicht werden:

> Früher existirten nur 10 Psalme und 3 Liturgieen, welche zu studiren und des Sonntags in der Kirche zu singen waren. Gegenwärtig besitzt der Chor 130 Psalme und Sprüche sowie 26 Liturgieen[16]

[13] Im speziellen waren dies praktisch alle Responsorien, das Kyrie (deutsch) und das Sanctus (deutsch).

[14] Eintrag vom 25. November 1843 in Grells Probentagebuch: „Graf Redern forderte mich auf zur Komposition der kleinen Responsorien in der Liturgie, passend zu Palestrina.“ D-B NL E. Grell 5 D.1.

[15] „Ich wünsche, daß Sie Einbeck wissen lassen ich wollte, wenn's nicht zu späth ist morgen in der Cappelle das Sanctus, alt Griechischer Herkunft gerne hören“ Unveröffentlichter Brief Friedrich Wilhelms IV. an Graf Wilhelm von Redern vom 25. November 1843. D-Bga I. HA Rep. 100 Hausministerium Nr. 1580, fol. 2.

[16] Unveröffentlichter Brief der Männerstimmen des Königlichen Domchors an Friedrich Wilhelm IV. vom 28. Januar 1854. D-Bga I. HA Rep. 76 Sekt. 12 Abt. XIX-XX Nr. 71 Bd. 2.

Name	Nr.	Jahr
Julius Alsleben (1832–1894)	580	1855
David Hermann Engel (1816–1877)	117	1846
Robert Franz (1815–1892)	558	1855
Wenzel Gährich (1794–1864)	134	1846
Flodoard Geyer (1811–1872)	301	1851
Eduard Grell (1800–1886)	299	1851
Moritz Hauptmann (1792–1868)	559	1855
Rudolph von Hertzberg (1818–1893)	269	1850
	639	1857
Heinrich Kotzolt (1814–1881)	825	1864
Carl Loewe (1796–1869)	154	1847
Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847)	135	1846
Emil Naumann (1827–1888)	256	1850
August Neithardt (1793–1861)	243	1850
	536	1854
	556	1855
Sigismund Neukomm (1778–1858)	451	1853
Otto Nicolai (1810–1849)	184	1847
	185	1847
Graf Wilhelm von Redern (1802-1883)	242	1850
	429	1853
Carl Gottlieb Reißiger (1798–1859)	555	1855
Ferdinand Schulz (1821–1897)	337	1851
	474	1854
	475	1854
Franz Josef Schütky (1817–1893)	557	1855
Thomas Täglichsbeck (1799–1867)	363	1852
Wilhelm Taubert (1811–1891)	133	1846
Wilhelm Telle (1798–1862)	574	1855
Wilhelm Tschirch (1818–1892)	270	1850
Theodor de Witt (1823–1855)	271	1850

Tabelle 6.1: Repräsentative Auswahl an Komponisten, die für den Königlichen Domchor Liturgien geschrieben haben – alphabetisch angeordnet mit Nummer im *Catalog* des Domchors und Jahr der Entstehung

6.2 Die Friedenskirche in Potsdam

Als Nicolai von Wien nach Berlin übersiedelte, um endlich die ihm vormals schon mehrfach angetragene Stelle als königlich preußischer (Dom-) Kapellmeister anzunehmen, befand sich in Sanssouci gerade die neue Friedenskirche im Bau – ein Projekt dem sich der Bauherr König Friedrich Wilhelm IV. mit besonderer Aufmerksamkeit widmete. Das Gotteshaus war zunächst als Hofkirche für die bei den Königlichen Gärten und Schlössern Potsdams angestellten Personen gedacht. Der Grundstein wurde am 14. April 1845 gelegt, und der König besuchte häufig die Baustelle der vom Oberhofbaurat Ludwig Persius (1803–1845) geplanten Kirche, auf deren Gestaltung der Monarch selbst maßgeblichen Einfluss genommen hatte.[17] Der Bau war mittlerweile nahezu fertiggestellt und der König sah bereits im Oktober 1847 der feierlichen Einweihung entgegen.

6.3 Ein neues Lied

Das erste Werk, das Nicolai nach seiner Ankunft in Berlin im Oktober vollendete, war sein *98. Psalm*. Die Komposition hatte er bereits im August des Jahres im ungarischen Raab begonnen.[18]

Eine genauere Analyse der Werkgenese ist schwierig, da das Kompositionsautograph verloren ging und bislang auch keine Partitur greifbar ist. Der zugehörige Eintrag im *Catalog* des Königlichen Domchors allerdings enthält ein paar wertvolle Anmerkungen, die helfen, Details zur Werkgeschichte aufzudecken. In der Notenbibliothek des Domchors befanden sich zwei Partituren, eine autographe der Erstfassung und eine der späteren Orchesterfassung in Abschrift, zusätzlich Chor- und Orchesterstimmen. Erhalten hat sich in der *Sammlung Staats- und Domchor* ein vollständiger Satz des originalen Aufführungsmaterials – in Teilen von Nicolais Hand.[19]

---

[17] W. Riehl, „Die Friedenskirche bei Sanssouci“, in: *Mittheilungen des Vereins für die Geschichte Potsdams* 2 (1866), S. 52–74.

[18] Nicolai, *Tagebücher*, S. 262.

[19] D-Bsd 181. Mit Ausnahme der Horn- und Streicherstimmen stammen alle Instrumentalauszüge von Nicolai selbst.

Die erste Aufführung fand am 11. November 1847[20] vor einem ausgewählten Kreis in der Potsdamer Friedenskirche statt. Der Königliche Domchor sollte dort unter Nicolais Leitung singen, um die Akustik der neuen Kirche noch vor deren Eröffnung zu testen. Dies war kein einmaliges Ereignis: Später gab es ähnliche Akustiktests in der neu erbauten Berliner Petrikirche[21] und wohl auch in der Berliner Schlosskapelle unter der neu erbauten Kuppel. Bemerkenswert ist lediglich, dass hier der volle Chor zum Einsatz kam.[22]

In dieser ersten Fassung wurde der Chor nur von zwei Harfen, zwei Trompeten und drei Posaunen begleitet. Doch schon kurz nach der erfolgreichen Aufführung wurde *Der 98. Psalm* für den bevorstehenden Neujahrsgottesdienst noch um weitere Instrumentalstimmen zu einer Fassung mit klangvollerer Orchesterbegleitung ergänzt.[23] Eine der beiden Harfen (*Arpa seconda*) wurde dabei gestrichen.[24] Warum aber Nicolais Werk nun den seit 1844 stets erklungenen *98. Psalm* MWV A 23 von Mendelssohn ersetzen sollte, ist unklar.

Vermutlich für eine weitere Aufführung am 1. Januar des folgenden Jahres[25] nahm Nicolai noch einige Korrekturen vor[26] und vervollständigte den Orchesterapparat durch zwei bislang fehlende Hörner.[27] Damit ist Nicolais Komposition

---

[20]Nicolai bringt hier in seinen späteren Aufzeichnungen die Daten der Ereignisse etwas durcheinander. Der korrekte Aufführungstermin konnte der Presse entnommen werden: „Kapellmeister Nicolai führte mit dem Königl. Domchor am 11. d. M. seine neue Liturgie und einige andere von ihm componirte geistliche Musikstücke vor Ihren Majestäten in der neuerbauten Friedenskirche in Sanssouci auf.“, *NBMz* 1 (1847), S. 387.

[21]Gottlieb Rahn, *Die Hauptmomente aus der Geschichte der St. Petrikirche in Berlin*, Berlin 1853, S. 98.

[22]Die Einträge im *Catalog* des Königlichen Domchors legen eine große Besetzung nahe, denn es wurden von den dort gesungenen Stücken gleich 62 Chorstimmen ausgeschrieben. Siehe auch: Abbildung 6.5.

[23]Der *Catalog* verzeichnet 12 Orchesterstimmen, die „im Decbr. 1847 geschrieben worden, aber erst im 1ten Quartal 1848 berechnet worden“ sind. Dabei handelt es sich offenbar nur um das Material für die Streicher, das ein Kopist angefertigt hatte.

[24]Die Stimmhefte der *Arpa prima*, der Trompeten und Posaunen hat Nicolai an einigen Stellen korrigiert. Die Stimme der ursprünglichen *Arpa seconda* befindet sich nicht in dem Konvolut des Domchors.

[25]Vorankündigung für den Neujahrstag 1849 in: *NBMz* 2 (1848), S. 383.

[26]Die erhaltenen Streicherstimmen enthalten autographe Änderungen.

[27]Im Catalog ist vermerkt: „Im 1ten Quartal 1849 ist eine Orchester Partitur und 2 Trompetenst: zu geschrieben worden.“ Vermutlich erfolgte aber wie bei den Streicherstimmen

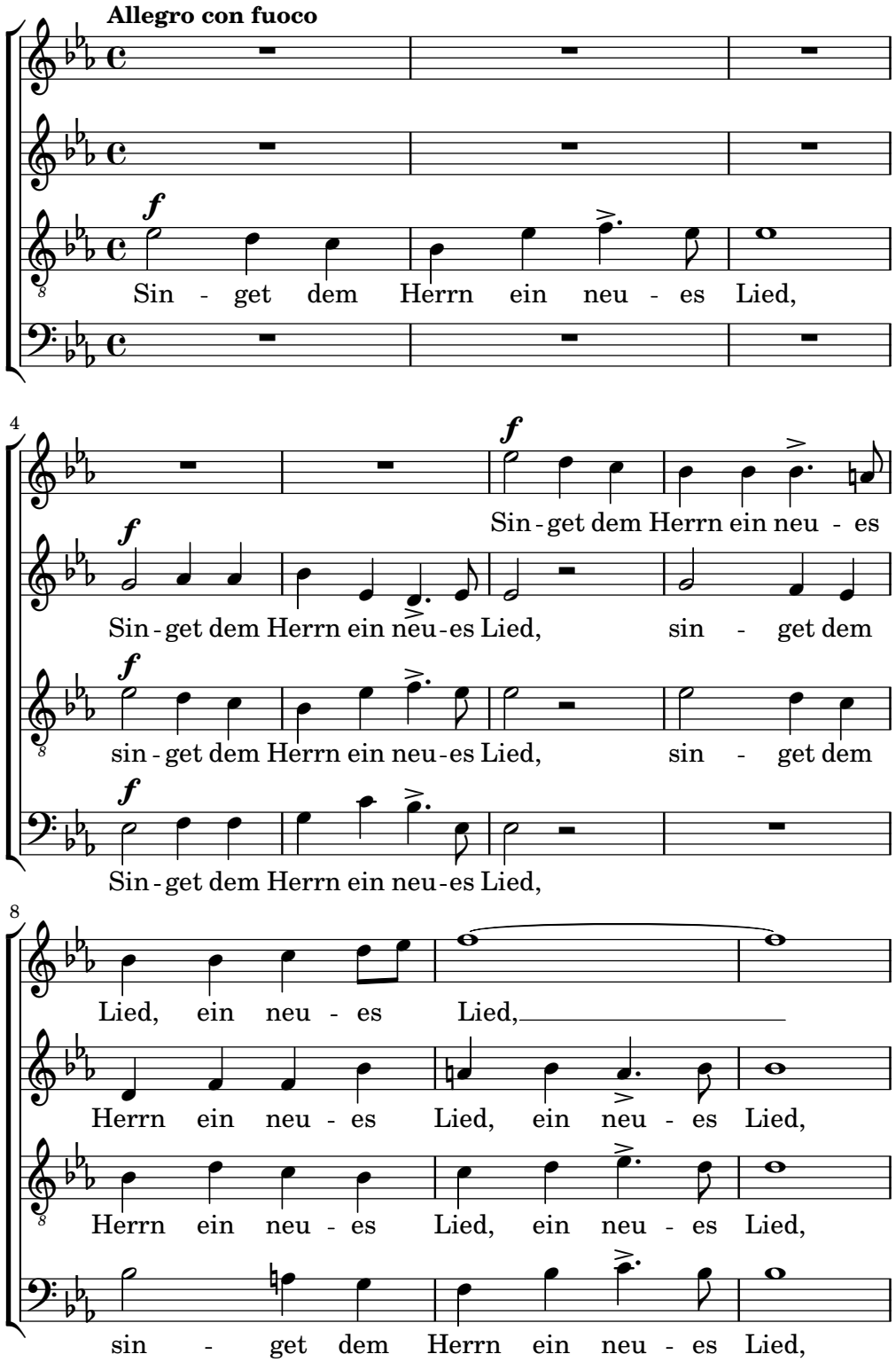


Abbildung 6.1: Die Anfangstake des *98. Psalms*

in der letzten überlieferten Fassung (mit Ausnahme der Orgelbegleitung) genau so besetzt wie das entsprechende Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy.

Der Komponist Theobald Rehbaum (1835–1918), der als Knabe im Domchor sang, erinnerte sich später an die Aufführungen:

> Als Domchorist habe ich damals so manche musikalische Berühmtheit kennen gelernt und (ausnahmsweise) unter der Leitung von solchen gesungen, so z. B. unter der von Carl Loewe, dem Balladenkomponisten, und von Otto Nicolai, dem Schöpfer der Oper „Die lustigen Weiber von Windsor“. Von diesem wurde gewöhnlich am Neujahrstage im Dom ein großer Psalm für Chor, Soli, Orchester und Orgel unter seiner Leitung aufgeführt.[28]

Nach der Aufführung Neujahr 1849 verstummte jedoch die festtägliche Orchesterbegleitung im Dom, „Seine Majestät der König haben nämlich mittelst allerhöchster, unterm 26. Januar 1849. an den Wirklichen Geheimen Rath, Grafen von Redern, erlassenen, Ordre zu bestimmen geruht, daß die an den Festtagen in der Domkirche bisher stattgefundene Instrumentalbegleitung Seitens der Kammer-Musiker künftig wegfalle“.[29]

Bemerkenswert ist Rehbaums explizite Nennung der Orgel; weder Nicolai noch seine Biographen erwähnen eine Orgelbegleitung. Auch beim Aufführungsmaterial ist keine Orgelstimme überliefert.

Möglicherweise hat der Organist den Chor bei Aufführungen aus einer Partitur heraus begleitet, was zu jener Zeit durchaus nicht unüblich war.[30] Wahrscheinlicher aber vermischen sich nur Rehbaums Erinnerungen, hat er sie doch erst mehr als fünfzig Jahre nach seiner Zeit als Domsänger niedergeschrieben. Da er 1846 Mitglied des Königlichen Domchors wurde, sang er zumindest bei

---

lediglich die Rechnungsstellung Anfang 1849. Dass nicht Trompeten- sondern Hornstimmen gemeint sind, ergibt sich aus der Tatsache, dass diese vom selben Kopisten geschrieben worden sind, der ab etwa Mitte 1848 alle Nicolai-Abschriften für den Chor anfertigte.

[28]Theobald Rehbaum, *Erlebtes und Erstrebtes*, Berlin 1914, S. 19.

[29]Brief von Adalbert von Ladenberg an Finanzminister Rudolf von Rabe vom 15. Juni 1850. D-Bga I. HA Rep. 151 Finanzministerium I C, Nr. 8162, fol. 94f.

[30]Bei der Aufführung der ersten Fassung in der Potsdamer Friedenskirche gab es noch keine Orgel, die den Chor hätte begleiten können.

einer Aufführung von Mendelssohns *98. Psalm*, nämlich derjenigen am 1. Januar 1847, mit.[31]

Otto Nicolais Vertonung dieses Psalms ähnelt jener von Felix Mendelssohn Bartholdy in erstaunlich vielen Punkten:

Da ist zunächst, wie bereits bemerkt, die übereinstimmende Instrumentation. Auch der Einsatz von zwei vierstimmigen Chören unter Hinzunahme von Solisten findet sich bei Beiden. Ebenso gleichen sich der unbegleitete Anfang, der spätere Eintritt des Orchesters an derselben Textstelle, der solistisch ausgeführte Ruf „Singet dem Herrn ein neues Lied!“ zu Beginn und die motivische Verwebung ebendieses Rufes in den folgenden, stark rhythmisch geprägten Textabschnitt „Er sieget mit seiner Rechten“.

Nicolai hatte mit der Komposition des Psalms bereits im August des Jahres begonnen, also mehrere Wochen bevor er in Berlin eintraf. Zu diesem Zeitpunkt kann er die Komposition Mendelssohns unmöglich gekannt haben.[32]

Vermutlich wurde Nicolai vom Generalintendanten Graf Redern in Berlin schriftlich zur Komposition des Psalms aufgefordert. Redern, mit dem Nicolai eine intensive Korrespondenz unterhielt,[33] überbrachte üblicherweise die Kompositionsaufträge des preußischen Königs. Solcherlei Anordnungen ergingen (mündlich) beispielsweise an August Neithardt und Eduard Grell[34] sowie an Giacomo Meyerbeer.[35]

---

[31]Diese Aufführung ist durch die Aufzeichnungen Eduard Grells belegt. Vgl. auch: Klaus Rettinghaus, „Ein ‚Lieblingsinstitut‘ Mendelssohns. Neue Quellen zu Felix Mendelssohn Bartholdys Wirken für den Königlichen Hof- und Domchor zu Berlin“, in: *Mendelssohn-Studien* 16 (2009), S. 125–137.

[32]An den Aufführungstagen von Mendelssohns Psalm (Neujahrstage der Jahre 1844 bis 1847) war Nicolai nicht in Berlin, und auch in der Presse wurde nichts über diese Komposition mitgeteilt.

[33]Bedauerlicherweise ist nahezu der gesamte Briefwechsel zwischen Otto Nicolai und Graf Wilhelm von Redern verloren.

[34]Im April 1844 erteilte Graf Redern Eduard Grell „den Auftrag den 51st Psalm Miserere u Graduale für den Bußtag zu componiren. (Neithardt einen anderen [...]“. Eintrag in Grells *Acta und Tagebuch*. D-B NL E. Grell 5 D.1.

[35]Meyerbeer vermerkte in seinem Tagebuch: „Besuch bei Graf Redern: der König, sagte er mir, wünscht sehr, daß ich den 91. Psalm a capella für den Domchor komponiere.“, zitiert nach: Giacomo Meyerbeer, *Briefe und Tagebücher*, hrsg. von Sabine Henze-Döhring, Bd. 6, Berlin 2002, S. 44.

Wie verschiedene Quellen belegen, hatte König Friedrich Wilhelm IV. zum Teil sehr genaue Vorstellungen über die Gestalt der in Auftrag zu gebenden Kompositionen. Und so wurde Nicolai wohl der gleiche Auftrag mit denselben Anforderungen erteilt, wie einige Jahre zuvor bereits Mendelssohn.

Doch erweist sich Nicolais Komposition um einiges komplexer und ausschweifender als Mendelssohns. Allein schon die Länge von 322 Takten bei Nicolai gegenüber den 237 Takten in Mendelssohns Psalm sticht hervor, auch wenn diese Zahlen nur bedingt aussagekräftig sind.

	Ohne Orchester				Mit Orchester			
Besetzung	Coro		Soli		Coro		Soli/Coro	
Metrum	4/4	4/4	Recit.		3/4		2/4	4/4
Tonart	Es-Dur	C-Dur	(As-Dur)		Es-Dur		B-Dur	Es-Dur
Vers	1		2	3	4–6	7–8	9	

Tabelle 6.2: Struktureller Aufbau vom *98. Psalm* in tabellarischer Darstellung

Der 98. Psalm steht in Es-Dur. Er ist quasi ein zweisätziges Werk in einem Satz. Der Anfang ist zunächst rein a cappella; erst nach dem dritten Vers setzt das Orchester ein. In den Manuskripten sind keine Satznummern eingetragen, doch ändert sich mit dem Orchestereinsatz die Faktur des Stückes derart, dass es gerechtfertigt erscheint in diesem Fall von zwei Sätzen zu sprechen.

Die binäre Struktur des Psalms überträgt sich auf tiefere Ebenen. Jeder Satz gliedert sich in zwei Teile, die wiederum aus zwei Abschnitten bestehen.

Alle Teile werden mit einer Fermate beschlossen, im ersten Satz sogar alle Abschnitte. Die Außenteile präsentieren jeweils nur einen Vers, die inneren umfassen mehrere.

Die gegensätzlichen Halbverse des ersten Teils (Takte 1–61) bilden die zwei unterschiedlichen Abschnitte, die sich deutlich voneinander absetzen. Es ändern sich zum zweiten Abschnitt Tonart, Duktus und Satztechnik. Die musikalische Klammer, die beide Abschnitte verbindet, wird durch das prägnante Eröffnungsmotiv gebildet, das den streng homophonen Satz des zweiten Abschnitts wiederholt durchbricht und letztlich auch zum Abschluss bringt.

Der zweite Teil vor dem Orchestereinsatz (Takte 62–77) wird solistisch ausgeführt und bringt zwei Verse, die je einem Abschnitt entsprechen. Die hier

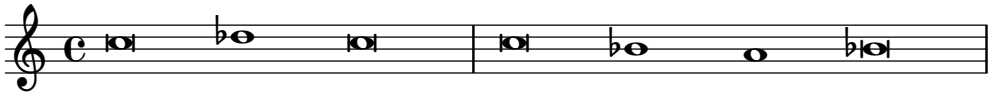


Abbildung 6.2: Psalmformel, wie sie Nicolai im *98. Psalm* verwendet

verwendete Psalmodie (siehe Abbildung 6.2) lässt sich nicht eindeutig einer bekannten römischen Psalmformel zuordnen, die Sopranlinie ähnelt allerdings der Officiums-Psalmodie des 1. tonus.[36]

Dann setzt mit dem zweiten Satz das Orchester ein. Nach einer kurzen Intonation durch die Bläser, begleiten zunächst nur die Holzbläser (mit den Hörnern) den Chor *colla parte*. Bei den Worten „Harfen“, „Trompeten und Posaunen“ treten die angesprochenen Instrumente hinzu. Mit der Harfe setzen auch die Streicher ein, die wohl als Substitut der zweiten Harfe anzusehen sind.[37] Zunächst nur gezupft, setzen die Streicher bei dem ersten Höhepunkt mit dem Wort „Könige“ (Takt 108) die Bögen an.[38]

Dieser erste Teil des zweiten Satzes (Takte 78–165) steht als einziger im 3/4-Takt und fasst fünf Verse zusammen. Drei Verse bilden hier den ersten Abschnitt, zwei weitere den zweiten. Die Abschnitte werden durch einen Doppelstrich geschieden.

Der letzte Teil (Takte 166–322) bringt dann den letzten Vers in einer groß angelegten Schlussfuge. Wie zu Beginn des Psalms gliedern auch hier wieder die zwei Halbverse diesen Teil in zwei unterschiedliche Abschnitte. Für den ersteren ist B-Dur und ein 2/4-Takt vorgezeichnet, der zweite kehrt zur Grundtonart Es-Dur im 4/4-Takt zurück.

Zunächst erklingt ein kleines Fugato im Einklang (*Canon all' ottava*). Das Soggetto bildet eine achttaktige Periode, deren Vordersatz der zugeordnete Halbvers „denn er kommt das Erdreich zu richten“ unterlegt ist. Der Nachsatz bringt dann die Worte „alle Welt frohlocke dem Herrn“. Diese textliche Ergän-

[36] Wie auch bei der *Psalmodie* (vgl. S. 93), bezieht sich die Angabe auf die standardisierte antiphonische Officiums-Psalmodie ohne Initium. Vgl. z. B. die Tabelle der römischen Psalmformeln in: Ludwig Finscher, Art. „Psalm“, in: *MGG* 10, Kassel 1962, nach Sp. 1680, oder auch *NGroveD 2* 20, London 2001, S. 457.

[37] In Nicolais Werkkatalog findet sich beim *98. Psalm* (F 8) der später gestrichene Eintrag: „Auch mit Quartett in Ermangelung der 2. Harfe.“

[38] Diese Stelle ist zusätzlich durch ein *rinforzato* gekennzeichnet.

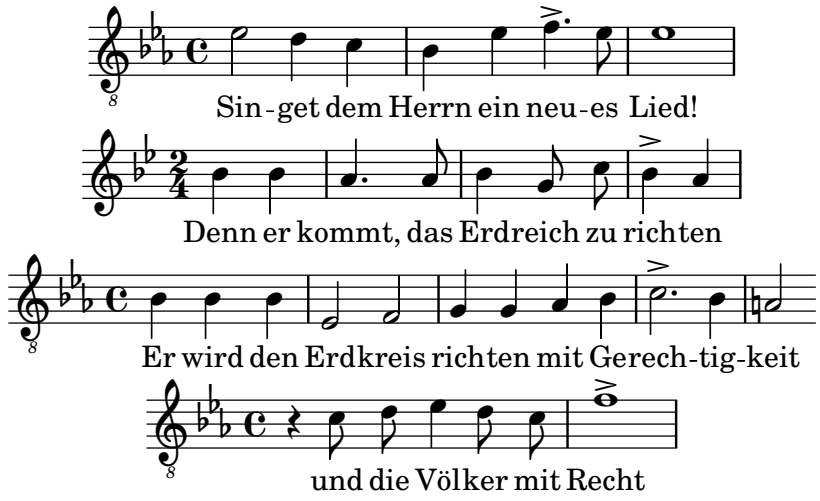


Abbildung 6.3: Übersicht der Motive (Grundgestalt), die in der Schlussfuge des *98. Psalms* überlagert werden

zung Nicolais setzt sich aus anderen Textstellen des Psalms zusammen, ist in dieser Form aber nicht in der Bibel zu finden. Vordersatz und Nachsatz sind rhythmisch identisch.

Im zweiten Abschnitt beginnt dann eine klassische Fuge, nach deren Exposition mehrmals das kurzes Motiv „und die Völker mit Recht“ erklingt.

Dann hebt die Fuge von neuem an, um zugleich die übrigen wichtigen Motive des Psalms erneut aufzugreifen und mit zu verarbeiten (siehe Abbildung 6.3).

Auch im 98. Psalm lassen sich zahlreiche Symmetrien aufzeigen.

Beide Sätze beginnen beispielsweise mit einem kurzen Ausruf eines Solisten, im Übrigen aber agiert im jeweils 1. Teil nur der Chor (bzw. die Chöre). Eröffnet werden die Sätze mit einem Imperativ, der die Zuhörer zum Lobpreis Gottes aufruft:

Singet dem Herrn ein neues Lied!

Jauchzet dem Herrn alle Welt!

Die jeweils zweiten Teile beinhalten Worte von den Taten Gottes; im ersten Satz von den gegenwärtigen, im zweiten von den zukünftigen Taten.

Zum Schluss gibt es das bei Nicolai so typische auskomponierte Ritardando, und der Psalm schließt plagal mit einem breiten „Amen“.

Vers	**Takte**
1a	1–29
1b	30–61
2	62–69
3	70–77
4	78–91
5	92–99
	112–119
6	100–111
	120–132
7	134–149
8	150–165
9a	166–222
9b	223–322

Tabelle 6.3: Versverteilung im *98. Psalm*

Die vielfältigen Terzbeziehungen innerhalb des Psalms verdienen eine gesonderte Hervorhebung. Die Abschnitte des ersten Satzes zeigen keine ungewöhnliche Harmonik und stehen sehr fest in den ihnen vorgezeichneten Tonarten, abgesehen natürlich von den üblichen Ausweichungen in die Dominante, Subdominante und Parallele. Doch untereinander stehen die ersten Abschnitte im Terzverhältnis. Steht der Anfang noch in Es-Dur, folgt der zweite Halbvers in C-Dur – ohne jegliche modulatorische Vermittlung zwischen den Abschnitten. Die folgenden beiden Verse beginnen dann in As-Dur, erneut eine Terz tiefer.

Der Anfang des zweiten Satzes steht wieder in der Grundtonart Es-Dur. Da Nicolai hier wohl einen dominantischen Anschluss zwischen den Sätzen gewahrt wissen wollte, ihm andererseits die Terzverbindung in die Psalmodie wichtig erschien, griff er nicht auf eine bekannte römische Psalmformel zurück, sondern schuf in deren Geiste eine neue, die – im Stil der Sixtina harmonisiert (siehe Abbildung 5.2) – in As-Dur beginnen und B-Dur schließen konnte.

Der zweite Satz bringt zunächst wieder äußerst zurückhaltende Harmonik. Bei den Textworten „Mit Trompeten“ (Vers 6) beginnt dann eine Quintfallsequenz, die bei „dem Könige“ ihren Höhepunkt, also die größte Entfernung von

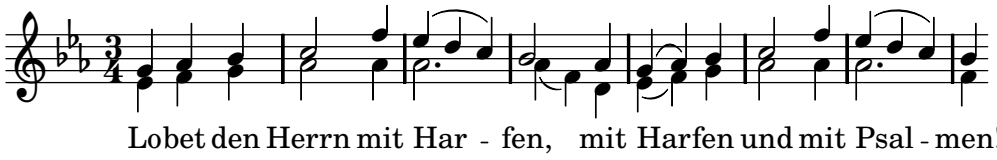


Abbildung 6.4: Die wiederkehrende Melodie des fünften Verses im *98. Psalm*

der Ausgangstonart erreicht. Beim ersten Durchgang wird Des-Dur erreicht, bei der Wiederholung dann, kurz vor dem Ende dieses Abschnitts, sogar Ces-Dur! Hier wird dann zur Ausgangstonart Es-Dur zurückkadenziert.

Der 7. Vers (Takt 134) beginnt dann in c-Moll, der 8. Vers (Takt 150) eine Terz tiefer in As-Dur, und um erneut einen dominantischen Anschluss zum folgenden Teil zu generieren, schließt dieser Teil in F-Dur.

Der letzte Teil bringt die bereits besprochene Schlussfuge. Der erste Abschnitt mit dem ersten, den Solisten zugeordneten Thema („Denn er kommt“) steht in B-Dur, während für den zweiten Abschnitt wiederum die Grundtonart Es-Dur vorgezeichnet ist. Wenn nun das B-Dur-Thema in die Es-Dur-Fuge eingebaut wird, treffen sich beide harmonisch quasi in der „Mitte“ auf Ges-Dur (Takt 283ff).

Alles in allem ein intelligentes, abwechslungsreiches Werk mit wunderbar eingängigen Melodien (z. B. Vers 5, siehe Abbildung 6.4), brillanten Orchesterfarben, überzeugenden Wort-Ton-Beziehungen (z. B. Verse 7 und 8) und hervorragender motivischen Arbeit, das bei der Uraufführung in Sanssouci wohl unmittelbar überzeugen und deshalb so schnell Mendelssohns Vertonung aus dem Gottesdienst verdrängen konnte.

6.4 Die deutsche Liturgie

Nach der Erstfassung des *98. Psalms* folgte im Oktober 1847 die Vertonung der Liturgie, wie sie sich Friedrich Wilhelm IV. erstmals bei der Audienz im Juli 1844 von Nicolai erbeten hatte.[39] Diese Arbeit zog sich jedoch hin und der Domchor begann bereits mit den Proben, obwohl die achtstimmige Komposi-

[39]Vgl. S. 92.

tion noch nicht vollendet war.[40] Der König wollte die Liturgie recht bald in der Friedenskirche hören. Seinem Vater schrieb Nicolai am 26. Oktober 1847:

> [...] die „Liturgie“ ist noch nicht fertig komponiert, und der König sieht bereits der Aufführung entgegen.[41]

Die handschriftlichen Stimmen der *Liturgie Nr. 1*, die sich in der *Sammlung Staats- und Domchor* erhalten haben, ermöglichen an Hand der eingetragenen Korrekturen einen Einblick in den Kompositionsprozess.[42] Bei diesen Korrekturen handelt es sich nicht nur um mit Blei gemachte, aufführungspraktische Notizen, wie sie auch in vielen anderen Manuskripten der Sammlung zu finden sind, sondern – wie auch beim *98. Psalm* – um permanente Änderungen und Streichungen durch Eintragungen mit Tinte und Tekturen.

Man kann davon ausgehen, dass Nicolai diese Änderungen selbst veranlasst hat.[43] Zum Beispiel wurde bei der Doxologie Nr. 4 ein Teil des Anfangs durch Überklebung ersetzt und dieser Abschnitt dadurch gekürzt. Die ursprüngliche Nr. 6 wurde ersatzlos gestrichen: Der Agende von 1829 nach hat der Chor an sechster Position – vor Lesung der Epistel – das initiale einfache „Amen“ zu wiederholen.[44] Diese Wiederholung wurde also zunächst ausgeschrieben, dann aber wieder entfernt. Die Nummerierung der nachfolgenden Sätze ist in Folge jedoch nicht angeglichen worden.

Die Tatsache, dass Einstudierung und Komposition zeitweise parallel liefen, legt nahe, dass Nicolai noch Verbesserungen an bereits fertigen Partien für nötig erachtete. Auch zeigt die unmittelbar im Anschluss entstandene *Liturgie Nr. 2* derartige Korrekturen nicht. Laut *Catalog* des Königlichen Domchors ist „Eine Correctur im 2ten Quartal 1848“ vorgenommen worden. Dies bezieht

---

[40] Brief an den Vater vom 26. Oktober 1847. D-B Mus. ep. O. Nicolai 127. Nicolai, *Briefe*, S. 370.

[41] Zitiert nach: Nicolai, *Briefe*, S. 372.

[42] D-Bsd 184. Die Partiturabschrift ist bislang verschollen.

[43] Überklebungen finden sich auch in verschiedenen Autographen, so z. B. in der Partitur von Nicolais Oper *Die Heimkehr des Verbannten*, Standort unbekannt, Nachweis in: Stargardt 605 (1975), S. 196. „zwei Seiten durch Überklebungen erneuert“, und auch im frühen Manuskript der *VI Gesänge*, D-B Mus. ms. autogr. O. Nicolai 1.

[44] Vgl.: *Agende* 1829, bzw. Nr. 1 des Musik-Anhangs zur Agende 1829.

sich vermutlich auf die recht umfangreiche Änderung am Anfang des Gloria-Satzes.

Am 11. November gelangte Nicolais erste Liturgie vor einem ausgewählten Kreis zur ersten Aufführung – zusammen mit seinem neuen *98. Psalm.*[45]

Die Liturgie ist für achtstimmigen Chor komponiert; die Grundtonart ist F-Dur. Alle Sätze stehen in Dur-Tonarten, allein für das *Kyrie* wählt Nicolai die parallele Moll-Tonart.

Der Satz Nr. II, das „Ehre sei dem Vater", zeigt eine klare binäre Form (8+9 Takte); harmonisch, melodisch und rhythmisch gleichen sich die Anfänge und Schlüsse der beiden Teile. Der Melodiebogen kehrt zum Ausgangston zurück. Bei den Worten „wie es war" beginnt eine diatonisch steigende Melodielinie. Diese zielt auf den Höhepunkt des Satzes, markiert durch das Wort „Ewigkeit".

Auch das *Kyrie* (Nr. III) zeigt – seiner dreiteiligen Textgestalt zum Trotz – eine zweiteilige Form. Jede der drei Anrufungen wird zweimalig vorgetragen: zunächst von drei Solisten, dann vom ganzen Chor. Die letzte Anrufung erscheint gedehnt und nimmt daher die gleiche Länge ein, wie die ersten beiden zusammen. Beide Teile bestehen aus zwei viertaktigen Abschnitten; die äußeren schließen tonikal, die inneren dominantisch, was die symmetrische Konstruktion unterstreicht. Nicolai vermeidet um dieser Symmetrie willen sogar absichtlich die gebräuchliche, versöhnlich wirkende picardische Terz am Schluss.

Zum Gloria finden sich in der Agende von 1829, der Textquelle zur Liturgie, mehrere Anmerkungen.[46] Bei den vom Chor zu singenden Worten „Und Friede auf Erden und den Menschen ein Wohlgefallen" ist in einer Fußnote vermerkt:

> Wird der folgende Abschnitt ausgelassen, so singt der Chor: Amen. Amen. Amen.

Für den Rest des Gloria-Textes wird erklärt:

> Der Abschnitt des Chores, der mit den Worten anfängt: „Wir loben Dich u. s. f. bis zum Schlusse und den Worten: „in der Herr-

[45] Siehe S. 153.

[46] Generell werden in der Agende viele mögliche Abweichungen von der Grundform der Liturgie mitgeteilt.

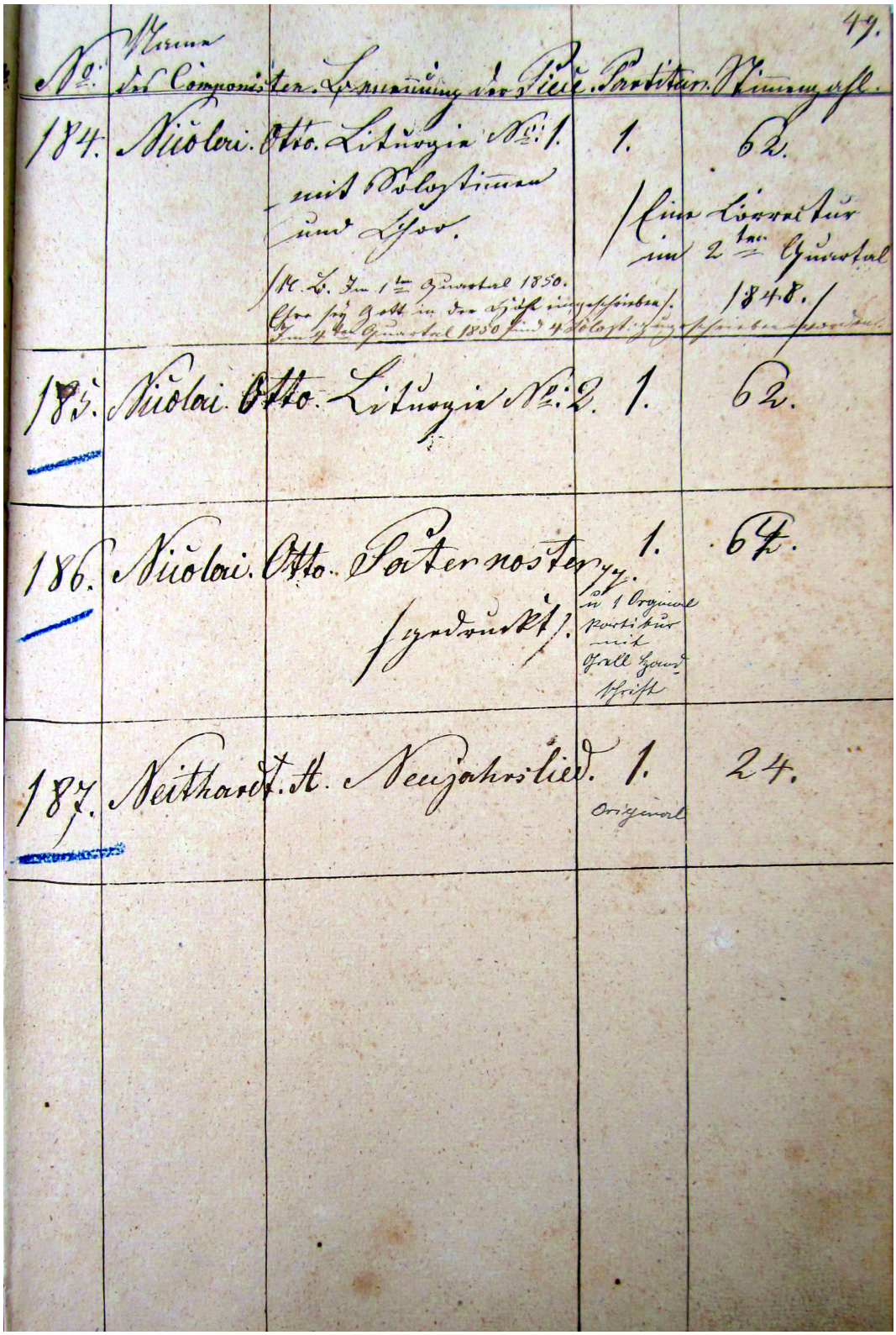


Abbildung 6.5: Seite aus dem *Catalog* des Königlichen Domchors mit den Eintragungen zu Nicolais Liturgien.

langsam	schnell	langsam	schnell
4/4	4/4	4/4	4/4
Chor	Chor	Soli / Chor	Chor

Tabelle 6.4: Übereinstimmende Momente in den Strukturen der Sätze Nr. IV „Und Friede“ und Nr. XI *Heilig* aus der *Liturgie Nr. 1*

> lichkeit Gottes des Vaters“ wird nach Belieben des Geistlichen und jedenfalls nur an Kirchenfesten gebraucht. [...]

Dieser Regelung, die auch nach 1843 in der erneuerten Domliturgie bestand hatte, kam Nicolai nach, indem er zwar den vollständigen Text vertonte, zugleich aber ein alternatives dreifaches Amen hinzufügte, das unmittelbar nach „Wohlgefallen“ gesungen werden kann.

Das vollständige „Und Friede“ (Nr. IV), die sogenannte *Große Doxologie*, ist mit 116 Takten der mit Abstand umfangreichste Satz der Liturgie; auch er zeigt eine binäre Struktur. Beide Teile der Doxologie bestehen wiederum aus zwei Abschnitten, je einem langsamen (*Andante*) und einem schnellen (*Allegro*). Die beiden äußeren Abschnitte stehen in der Grundtonart F-Dur, die inneren Abschnitte in der Parallelen d-Moll. Der 4/4-Takt wird nicht verlassen, aber bemerkenswerterweise am Anfang des zweiten Teils erneut vorgeschrieben.

Im dritten Abschnitt mit der Bitte um Erbarmen greift Nicolai, dem Text entsprechend, auf die Vertonung des *Kyrie* (3. Satz) zurück. Wie schon dort, ist auch hier der ganze Abschnitt responsorisch gestaltet, drei Soli und der Chor wechseln sich ab. Und wie auch das *Kyrie* ist dieser Abschnitt zweiteilig. Beide Phrasen beginnen mit den Solisten auf der Tonika und schließen im Tutti mit den Worten „erbarme dich unser“ auf der Dominante; sie sind etwa gleich lang (12 bzw. 11 Takte).

Das zwölftaktige *Alleluja* (Nr. VI) ist ebenfalls zweiteilig und bildet harmonisch eine Periode. Die Hauptstimmen sind zunächst die Sopranstimme als Melodieträger, am Anfang des zweiten Teils dann die Bassstimme. Die zwei Motive, die den melodischen Kern bilden, durchwandern alle Stimmen.

Im *Heilig* (Nr. XI) werden *Sanctus* und *Benedictus*, der protestantischen Tradition entgegen, deutlich voneinander abgesetzt; beim *Benedictus* steht ein Solisten-Ensemble im Vordergrund. Nicolai geht hier ganz traditionell vor und

folgt jenem Schema, das bei lateinischen Messkompositionen seit spätestens dem 18. Jahrhundert üblich war, und wie es bereits in seiner *Messe Nr. 1 in D-Dur* Anwendung fand.[47] In den Liturgien seiner Kollegen ist das *Sanctus* dagegen ausnahmslos durchkomponiert, so z. B. bei Felix Mendelssohn Bartholdy, Eduard Grell, Carl Loewe, Robert Franz und Wilhelm Taubert.[48]

Das *Heilig* zeigt dieselbe Form wie die *Große Doxologie* Nr. IV: Es gliedert sich in zwei Teile zu je zwei Abschnitten mit wechselndem Tempo (Langsam – Schnell – Langsam – Schnell). Nur im dritten Abschnitt, dem *Benedictus*, stehen dem Chor Solostimmen gegenüber. Es gilt durchgehend ein 4/4-Takt, der allerdings im *Benedictus*, also am Anfang des zweiten Teils, erneut vorgezeichnet ist, genauso wie schon im Satz Nr. IV. Jeder Abschnitt wiederum setzt sich aus zwei Phrasen zusammen, die ebenfalls eine binäre Form zeigen.

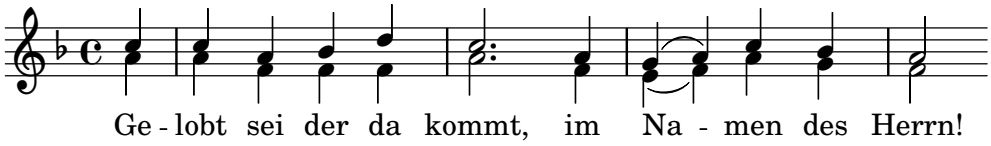


Abbildung 6.6: Bendedictus-Thema der *Liturgie Nr. 1*

Im *Benedictus* wird der Text „Gelobt sei der da kommt, im Namen des Herrn!“ insgesamt viermal präsentiert, in jeder Phrase zweimal. Beide Phrasen sind identisch aufgebaut. Zunächst wird eine viertaktige thematische Melodie präsentiert (siehe Abbildung 6.6), dann beginnt ein imitatorisches Wechselspiel zwischen Sologruppe und Chor.

Die kurzen Responsorien (Nr. I, V, VII, IX, X) sind durchweg vierstimmig und prinzipiell alle gleich aufgebaut. In F-Dur psalmodieren alle Stimmen auf einem Ton und münden jeweils in einen Halbschluss auf C-Dur. Die Rhythmik wird dem entsprechenden Sprachduktus angepasst. Das *dreifache Amen* (Nr. VIII, XII) fällt aus diesem Schema heraus und schließt in F-Dur. Auch unterliegt es nicht der Beschränkung auf nur vier Stimmen. Ursprünglich entsprach es (Nr. VIII) dem dreifachen Amen vom Schluss des abgekürzten „Und Friede“.

[47] Siehe S. 131.

[48] Zum Großteil ungedruckt. Die genannten Liturgien sind als Manuskript in der *Sammlung Staats- und Domchor* (D-Bsd) überliefert.

Agende 1829 (ohne Fußnoten)	**Gebrauch Königlicher Domchor**
Amen	I. Amen
Ehre sei dem Vater	II. Ehre sei dem Vater
Kyrie	III. Kyrie
Und Friede	IV. Und Friede
Und mit deinem Geiste	V. Und mit deinem Geiste
Amen	
Alleluja	VI. Alleluja
Amen	VII. Ehre sei dir Herr
Amen. Amen. Amen.	VIII. Amen. Amen. Amen.
	IX. Wir erheben sie zum Herrn
	X. Recht und würdig ist es
Heilig	XI. Heilig
	XII. Amen. Amen. Amen.

Tabelle 6.5: Vergleichende Abfolge der liturgischen Gesänge in Theorie und Praxis

Eine weitere Besonderheit hat diese Liturgie gegenüber all den anderen Vertonungen dieser Zeit. Nicolai vertonte auch jene Worte des Geistlichen, auf die der Chor zu antworten hat. So entstanden kurze Altargesänge auf die Texte „Ehre sei Gott in der Höhe“, „Der Herr sei mit euch“, „Erhebet eure Herzen“ etc. Diese kleinen Solo-Rezitative sind einer Bassstimme zugeordnet und gehen den Chor-Responsorien unmittelbar voran.

Diese Altargesänge wurden vermutlich niemals aufgeführt. In der Abschrift, die Neithardt für den praktischen Gebrauch in ein kleines Dirigierbüchlein[49] eintrug, fehlen sie vollständig. Als Neithardt später das einleitende „Ehre sei Gott in der Höhe“ ergänzte, griff er nicht auf die bereits vorhandene einstimmige Variante des Komponisten zurück, sondern setzte die Worte nach eigener Manier neu.

Die wenigen Hinweise zu Nicolais Kompositionsprozess lassen den Schluss zu, dass er Werke stets kontinuierlich vom ersten bis zum letzten Takt ausar-

[49]D-Bsd 82, Sammelband mit mehreren Liturgien.

beitete. Im Fall der Liturgie ließ er allem Anschein nach noch vor Abschluss der Komposition von den vollendeten Sätzen die Stimmen ausschreiben, mit denen dann der Königliche Domchor probte. Er folgte dabei seiner Textvorlage, der Agende von 1829 – wohl ohne die Fußnoten zu berücksichtigen, die für die Gottesdienste in Berlin zum Teil relevant waren. Irgendwann muss ihn dann jemand, vermutlich August Neithardt, der die Proben des Chors leitete, darauf hingewiesen haben, dass bestimmte Extrasätze benötigt würden, und sich bei den ausgeschriebenen Liturgien eine bestimmte Form[50] ausgebildet habe (siehe Tabelle 6.5). So wurde dann die ursprüngliche Nr. VI, das zweite einfache *Amen*, gestrichen.

Da jedoch unklar ist, zu welchem Zeitpunkt dies genau geschah, kann zur formalen Anlage der Liturgie, wie sie eigentlich vom Komponisten geplant war, nur spekuliert werden. Nahe liegt aber, auf Grund der Zweiteiligkeit der Einzelsätze auch bei der Gesamtanlage von einer binären Struktur auszugehen, wobei das zweite *Amen* als ursprüngliche Nr. VI aus Gründen der Symmetrie wohl am Ende der ersten, oder am Anfang der zweiten Hälfte gestanden hätte.

Da das *dreifache Amen* ursprünglich dem Amenbeschluss der gekürzten Doxologie entsprach, kann als ursprünglicher Plan folgender vorgeschlagen werden:

Beide Gruppen bestehen aus je fünf Sätzen und beginnen mit dem einfachem *Amen* (Nr. I und Nr. VI); die Sätze an vierter Position (Nr. IV und Nr. IX) schließen mit demselben dreifachen Amen. Damit hätte das *Heilig* als eigentliche Nr. X die Liturgie beschlossen. Diese These böte somit auch eine Erklärung für die etwas unerwartete „Umkehrung“ der Tonarten beim *Heilig*, das die Grundtonart dieser Liturgie nicht außen sondern im Inneren zeigt. Es endet in C-Dur, davor steht F-Dur und damit korrespondiert das *Heilig* mit dem letzten Satz der ersten Gruppe (Nr. V); insbesondere wenn man das vorgeschaltete Rezitativ „Der Herr sei mit euch!“ berücksichtigt, das ebenfalls in C-Dur steht und dem Beginn des Heilig entspräche.

Ob die auffällige strukturelle Übereinstimmung des *Heilig* mit der *Großen Doxologie* ein konstitutives Element von Nicolais ursprünglich geplanter Anla-

[50] Bislang ist unklar, wie und wann diese Abfolge der liturgischen Stücke genau entstanden ist. Vermutlich hat sie sich über einen längeren Zeitraum um das 1843 herauskristallisiert.

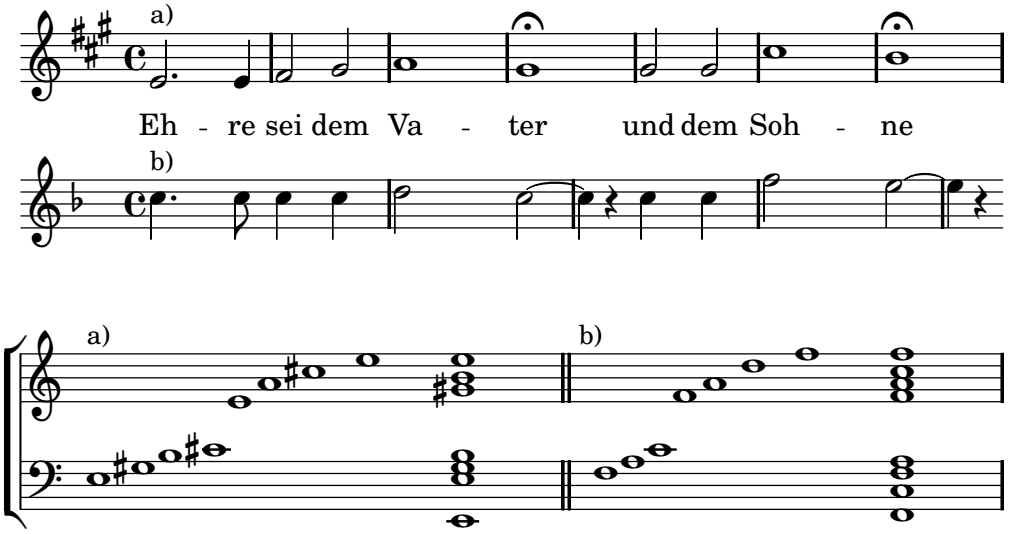


Abbildung 6.7: Gegenüberstellung von Elementen der Liturgien von a) Mendelssohn und b) Nicolai; oben: Anfang von Nr. 2; unten: Schluss (schematisch) von Nr. 2, bzw. Nr. 4

ge war, oder eher eine Reaktion auf die erforderlichen Änderungen widerspiegelt, kann nicht entschieden werden.

Die deutsche Liturgie Mendelssohns (MWV B 57), die nahezu exakt ein Jahr vor der Nicolaischen Vertonung entstanden war, zeigt ebenfalls nur zehn Sätze. Felix Mendelssohn Bartholdy, der zur Zeit der Komposition in Leipzig weilte, hatte mit großer Sicherheit nur die Agende zur Hand. Auch er ignorierte die Fußnoten und setzte ausschließlich die Worte des Haupttextes. Auch eine Kurzfassung der Doxologie fehlt in seiner Vertonung.[51] Einzelne Sätze aus Mendelssohns Liturgie wurden spätestens seit Weihnachten 1846 vom Königlichen Domchor aufgeführt, wie die Aufzeichnungen Eduard Grells belegen.[52]

Es liegt im Bereich des Möglichen, wenn gleich es nicht sehr wahrscheinlich ist, dass sich Nicolai, bevor er seine Komposition begann, die Partitur der Mendelssohnschen Liturgie aus der Chorbibliothek des Königlichen Domchors auslieh, um eine Vorlage für seine Vertonung zu haben;[53] in den beiden

[51]Im bereits erwähnten Dirigierbüchlein des Domchors wurden die fehlenden Gesänge in Mendelssohns Liturgie auf Basis seines *dreifachen Amen* von Neithardt ergänzt.

[52]Vgl.: Rettinghaus, „Neue Quellen“.

[53]Im Anhang des *Catalogs* ist vermerkt worden, wenn Musikalien verliehen wurden. So findet sich dort ein Eintrag, dass 1852 „Die Partituren von Mendelssohns und Nicolais 8stim-

Liturgien gibt es nämlich einige Übereinstimmungen zu entdecken. Wenn diese auch keinen Beweis dafür liefern, dass Nicolai *Die deutsche Liturgie* von Mendelssohn en detail kannte, so scheinen sie dennoch bemerkenswert.

So gibt es hier und dort rhythmische und melodische Ähnlichkeiten, z. B. in Nr. II, dem *Ehre sei dem Vater*. Auch der sich aus der Einstimmigkeit von unten nach oben aufbauende Amen-Schluss der *Großen Doxologie* Nicolais erinnert an den Schluss von Mendelssohns *Ehre sei dem Vater* (siehe Abbildung 6.7). Und das *dreifache Amen* entspringt auch bei Mendelssohn den Schlusstakten der Doxologie.

6.5 Eine zweite Liturgie

Kaum hatte Nicolai seine erste Liturgie vollendet, begann er mit der Komposition einer weiteren. Die *Liturgie Nr. 2* ist in allen Belangen kürzer und intimer als ihre Vorgängerin.

Bis auf wenige Ausnahmen wird die Vierstimmigkeit beibehalten, die Responsorien bleiben stets auf vier Stimmen beschränkt. Die Grundtonart ist Es-Dur.

Auch hier gleichen sich alle kurzen Responsorien darin, dass nur zwei Harmonien, nämlich Tonika und Dominante, verwendet werden und der einzige Harmoniewechsel jeweils zur letzten Note hin vorgenommen wird; vorher verharren alle Stimmen auf einem Rezitationston. Rhythmisch entsprechen sie denen der *Liturgie Nr. 1*. Die Oberstimme verweilt in den ersten Responsorien stets auf b'. Erst bei Nr. IX, dem „Wir erheben sie zum Herrn“, springt sie, gleichsam das Erheben ausdrückend, zur Ultima hin eine große Terz nach oben, um dann im folgenden „Recht und würdig ist es“ den Spitzenton es'' zu erreichen.[54]

Das *Ehre sei dem Vater* der zweiten Liturgie übernimmt mehrere Gedanken aus der ersten. Der Melodiebogen kehrt auch hier zum Ausgangston zurück, und beginnend mit den Worten „wie es war“ steigt die Melodielinie diatonisch.

---

mig[er] Liturgie“ von Gustav Wilhelm Teschner entliehen worden waren. Ein entsprechender Hinweis zu Nicolai ist jedoch nicht vorhanden.

[54] Das erfolgt durch einfachen Stimmtausch von Tenor und Sopran gegenüber dem initialen Responsorium.

Das Wort „Ewigkeit“ markiert den Höhepunkt des Satzes; hier findet sich, wie bereits in der *Liturgie Nr. 1*, der höchste Ton sowie die maximale Lautstärke. Harmonisch gleichen sich auch die überraschende Terzfortschreitung bei dem Wort „Anfang“. Rhythmisch entsprechen sich die Takte mit den Worten „Ewigkeit zu Ewigkeit“, in der *Liturgie Nr. 2* erscheinen sie gegenüber der *Liturgie Nr. 1* aber auf die doppelten Notenwerte gedehnt. Obwohl beide Sätze etwa gleich lang sind, wurden sie jedoch unterschiedlich strukturiert. Während der Satz in der *Liturgie Nr. 1* klar zweiteilig ist ($8 + 9$ Takte), erreicht Nicolai in der zweiten Liturgie durch eine gedehnte Amen-Coda eine Dreiteiligkeit ($7 + 8 + 7$ Takte).

Wie schon in der *Liturgie Nr. 1* steht auch hier allein das *Kyrie* (Nr. III) in Moll, und zwar erneut in der Parallelen der Grundtonart. Es schließt symmetrisch zum Anfangsakkord (mit denselben Tönen) in Moll. Die vom Text vorgegebene Dreiteiligkeit spiegelt sich nun direkt in der musikalischen Form wieder und wird nicht binär überformt.

Auch der Satz Nr. IV zeigt seiner Kürze zum Trotz eine ternäre Anlage. Die im Text bereits schwach vorgezeichnete Form wird durch drei V-I-Kadenzen unterstrichen. Interessant ist dabei die Steigerung durch die serielle Dehnung der Pänutlima auf der Dominanten, die bei der ersten Kadenz eine Ganze beansprucht, bei der zweiten dann zwei und der dritten sogar drei volle Takte lang währt.

Das *Alleluja* (Nr. V) offenbart seine Form erst auf den zweiten Blick, denn diese konstituiert sich aus der Verschiebung des Sprachrhythmus. Beim minimalistischen Fugato zu Beginn liegt die Betonung auf der ersten Silbe, verschiebt sich während der harmonischen Entwicklung auftaktig auf die zweite, und kehrt zur Schlusskadenz wieder auf die erste zurück. Durch die taktweise versetzten Einsätze sind je zwei Stimmen im Sprachrhythmus gekoppelt, gegen die beiden anderen aber um einen Takt verschoben, wodurch sich die drei Teile überlappen.

Das *Heilig* (Nr. XI) ist das mit Abstand größte Element dieser Liturgie – nicht allein von der Länge her, sondern auch von der geforderten Besetzung mit vier Solisten. Die Trias von Text, Tempo und Tonart teilt den Satz. Die schnellen Außenteile stehen in der Grundtonart der Liturgie, im langsamen Mittelteil ist As-Dur vorgezeichnet.

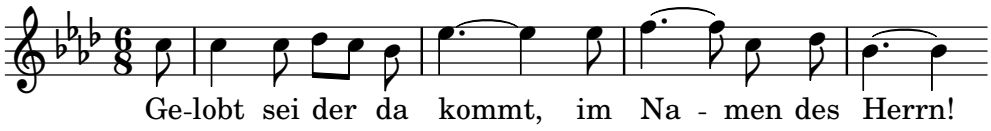


Abbildung 6.8: Bendedictus-Thema der *Liturgie Nr. 2*

Wie schon in der ersten Liturgie hebt Nicolai den Benedictus-Teil innerhalb des *Heilig* von den umgebenden Teilen ab. Doch während in der ersten Liturgie die Sologruppe und der Chor als nahezu gleichberechtigte Partner auftreten, wird der Chor nun deutlicher in die Rolle eines Begleiters gedrängt. Die vier Solostimmen agieren durchweg als Ensemble, vom Chor tritt zunächst nur eine Stimme hinzu, dann eine zweite, schließlich singen alle vier, dann aber streckenweise *colla voce* mit der Sologruppe. Die Chorstimmen sollen dabei „nicht mehr als 3fach besetzt“ sein und singen ihre psalmodisch geprägten Linien zunächst im *piano*.

Im *Benedictus* steht wiederum eine sehr kantable Melodie im Vordergrund, die dem Solo-Sopran zufällt. Sie erklingt dreimal und gibt somit die Form dieses Teils vor. Im ersten Abschnitt wird der unterlegte Text „Gelobt sei der da kommt, im Namen des Herrn“ dreimal vollständig vorgetragen, im zweiten Abschnitt nur noch zweimal und im dritten nur noch einmal. Im mittleren Abschnitt treten die Chor-Soprane für das „Thema“ zum Solo-Sopran hinzu.

Die graduelle Kürzung der Einzelabschnitte im *Benedictus* kann als symmetrische Umkehrung der seriellen „Kadenzstreckung“ des Satzes Nr. IV gedeutet werden. Nr. IV ist auch der einzige andere Satz, der, wenn auch nur als Teil einer Kadenz, wie das *Benedictus* mit As-Dur beginnt.

Für das dreifache Amen (Sätze Nr. VIII und XII) greift Nicolai auf den Amen-Schluss des Satzes Nr. IV zurück, ergänzt die Kandenz nur um die Tonikaparallele und fügt dort in der Oberstimme noch einen Durchgangston ein. Dieser Rückgriff offenbart den Formplan der Liturgie, denn die Dreiteiligkeit der Einzelsätze findet sich auch in der Gesamtanlage wieder.

Die Liturgie gliedert sich in drei Gruppen zu je vier Sätzen. Alle drei Gruppen beginnen mit einem öffnenden Responsorium (Tonika – Dominante) und enden mit einem schließenden, dreifachen Amen unter Verwendung von stets denselben Tönen.

Für die meisten Sätze ist ein schlichter 4/4-Takt vorgeschrieben, doch je ein Satz der Gruppen weicht davon ab: Es findet sich bei Nr. IV ein Alla-breve-, bei Nr. VI ein 3/4- und bei Nr. XI schließlich ein 6/4- bzw. 6/8-Takt.

Nicolai hatte diese kleine Liturgie der Königin Elisabeth an ihrem Namenstage, also am 19. November 1847 überreicht.[55] Zu ihren Ehren wurde an diesem Tag in Charlottenburg ein Hofkonzert gegeben, welches Nicolai leitete.

Aufgeführt wurde die Liturgie dann beim Gottesdienst in Charlottenburg an einem der folgenden Sonntage.[56]

6.6 Nicolais endgültige Anstellung in Berlin

Kurz nach diesen erfolgreichen Aufführungen Anfang November wurde nun die endgültige Anstellung Nicolais in Berlin vorangetrieben und ein Kontrakt aufgesetzt, der seine Zuständigkeiten am Dom und an der Oper festlegen sollte. Dieser Vertrag datiert vom 27. November 1847.

Kurz nach der ersten öffentlichen Aufführung des 98. Psalms am Neujahrstag 1848 im Dom, die der Komponist allem Anschein nach persönlich geleitet hatte, konnte er einen Zusatz zu seinem Kontrakt vom November des vergangenen Jahres erwirken. In dieser Ergänzung vom 19. Januar 1848 wird geklärt, dass „die Direktion der an den Sonn- und Feiertagen in der Domkirche bei Gelegenheit des Gottesdienstes stattfindenden Musiken“[57] keine von Nicolais Pflichten ist.

Am 1. März 1848, wenige Tage vor Ausbruch der Revolution in Preußen, trat Nicolai schließlich offiziell sein Amt als Dom- und Hofkapellmeister in Berlin

---

[55]Nicolai selbst schreibt: „Am 11. November leitete ich ein zu Ehren des Namenstages der Königin in Charlottenburg stattgefundenes Hofkonzert am Klavier.“, zitiert nach: Nicolai, *Tagebücher*, S. 268. Am 11. des Monats war jedoch die Aufführung in der Friedenskirche mit anschließendem Diner in Sanssouci. Kruse zieht den Schluss, dass es der 13. November, also der Geburtstag der Königin, gewesen sein müsse – dieser wurde jedoch nie gefeiert. Vgl. *Berliner Revue* 19 (1859), S. 321f.

[56]Also am 21. oder am 28. November 1847. Nicolai vermerkte den 19. November als Tag der Aufführung. Vgl. Nicolai, *Tagebücher*, S. 268. Die *Königlich privilegirte Berlinische Zeitung* vom 22. November 1817 berichtet von der Feier zum Namenstag in Charlottenburg und erwähnt das Hofkonzert, nicht aber einen Gottesdienst.

[57]Zitiert nach: *NZfM* 70 (1903), S. 573.

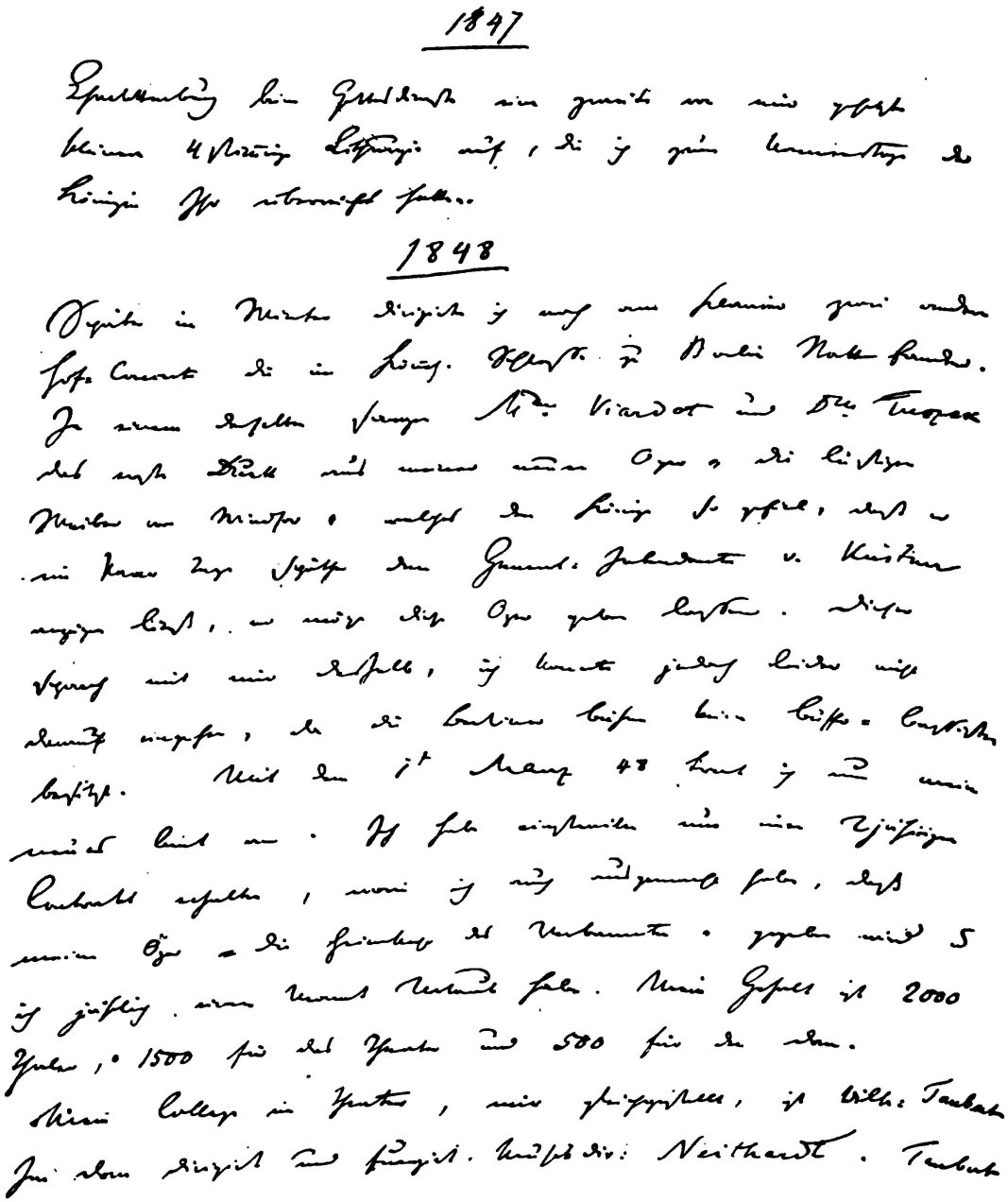


Abbildung 6.9: Eine Seite aus Nicolais Tagebuch, geschrieben im Juli 1848

an. In der Berliner Hofoper debütierte er am 12. März 1848 mit Spontinis Oper „Die Vestalin“.

6.7 Die Weihe der Friedenskirche in Sanssouci

Als sich Ende August 1848 abzeichnete, dass die Kirche ihrer Bestimmung und der neuen Gemeinde übergeben werden könnte, wählte Friedrich Wilhelm IV. als Tag für die Einweihung den 24. September des Jahres.

Schon im Oktober 1847, also noch vor dem ersten Akustiktest,[58] hatte der König bestimmt, dass die Liturgie in der neuen Form – so wie sie seit dem 1. Advent 1843 im Dom abgehalten wurde – zukünftig auch für die Friedenskirche übernommen werden sollte. Der Introitus-Psalm aber wäre zu psalmodieren, und zwar im Wechsel zwischen Chor und Gemeinde. In dieser Art war es ursprünglich ebenfalls für die Berliner Domkirche geplant, schließlich aber erst 1844 in der neuerrichteten Heilandskirche in Sacrow bei Potsdam eingeführt worden. Dies sogleich einschränkend befahl Friedrich Wilhelm allerdings zunächst:

> Am Weihetag wird *Alles*, wie im Dom ausgeführt. Der Domchor besorgt die Gesänge.[59]

Psalm 84[60] ist seit alters her traditionell jener biblische Text, der bei Kirchweihen Anwendung findet. Daher wurde bereits im Herbst 1847 dieser Psalm als Introitus für die festliche Einweihung der Friedenskirche gewählt und zugleich beschlossen, die Gemeinde bei dessen Vortrag auszuschließen, „da sie noch nicht darauf geübt ist“[61] Psalmen zu singen.

---

[58] Siehe S. 153

[59] Unveröffentlichter Brief Friedrich Wilhelms IV. an Minister Eichhorn vom 8. Oktober 1847. D-Bga I. HA Rep. 89 Nr. 23356 fol. 98f.

[60] Incipit: „Wie lieblich sind deine Wohnungen, Herr Zebaoth.“

[61] Fußnote auf einem undatierten handschriftlichen Ablauf des geplanten Gottesdienstes mit späteren Eintragungen durch Friedrich Wilhelm IV.: „Anordnung / zu der Feier / der Einweihung der Friedenskirche / unter Sans-souci.“ (D-Bga I. HA Rep. 89 Nr. 23356 fol. 100f.). Dieser Plan lag einem Brief des Ministers Eichhorn an den König vom 2. November 1847 bei. (D-Bga I. HA Rep. 89 Nr. 23356 fol. 96f.).

Nun war Psalm 84 gerade auch der Tagespsalm des für die Feier festgesetzten 14. Sonntags nach Trinitatis. Daher hatte der König die Idee, die eigentliche Liturgie, wie für diesen Sonntag üblich, mit dem 84. Psalm beginnen zu lassen, für den Einzug in die Kirche aber dem Weiheakt einen weiteren Psalm voranzustellen. Dafür brachte er Anfang September Bischof Neander gegenüber zwei Psalmen in Vorschlag: den 24. Psalm und den 100. Psalm. Beide Psalmen beinhalten das Motiv des Öffnens und Durchschreitens von Toren. So heißt es in den Versen 7 und 9 von Psalm 24: „Machet die Tore weit und die Türen in der Welt hoch, dass der König der Ehre einziehe!“ Analog die Worte im vierten Vers des 100. Psalms: „Gehet zu seinen Toren ein“.

Nachdem die Entscheidung auf Psalm 100 gefallen war, teilte Graf Redern Nicolai die speziellen Wünsche des Königs bezüglich der erforderlichen Vertonung mit. Allgemeinere Vorstellungen hatte Friedrich Wilhelm IV. allem Anschein nach bereits schon früher Nicolai gegenüber geäußert, schrieb er doch an Redern: „Er kennt meine Wünsche wegen des Modus der Composizion.“[62] Doch wollte der König „Einiges noch bemerken“ und „auf einen saillanten Punkt aufmerksam“ machen. So sollte der Chor mit dem Gesang des 100. Psalms einsetzen, sobald er, der König, das Atrium der Kirche betrete. Aber am Ende des dritten Verses sollte kurz innegehalten werden, bis der Festzug die Türen erreicht hat. Nachdem die Schlüssel überreicht und die Kirchentüren geöffnet waren, sollte dann der Rest des Psalms erklingen, beginnend mit den passenden Worten „Gehet zu seinen Toren ein“.

Diesen Moment wünschte sich der König nun durch den Chor besonders hervorgehoben. In demselben, bereits zitierten Schreiben an Graf Redern wählte er die sehr plastischen Worte:

> Die Musik muß hier einen positiveren Caracter annehmen, so, daß die Bedeutung Jedem klar wird der einen Dompfaffen von einem Affen unterscheiden kann.[63]

Otto Nicolai hat diesen Wünschen entsprochen und eine effektvolle Komposition vorgelegt.

---

[62] Unveröffentlichter Brief Friedrich Wilhelms IV. an Graf Redern vom 3. September 1848. D-Bga I. HA Rep. 100 Hausministerium Nr. 1580 fol. 6f.

[63] Ebd.

6.8 Der 100. Psalm

Der 100. Psalm gliedert sich in drei Teile: *Vivace alla breve – Maestoso – Andante con moto*. Die Außenteile stehen in G-Dur, im Mittelteil ist Es-Dur vorgezeichnet. Die Aufteilung der Verse folgt den Vorgaben des Königs, indem die ersten drei Verse zusammengefasst und dann die beiden folgenden jeweils einzeln behandelt werden.

Im ersten, fünfstimmigen Teil wird dem Text eines jeden Halbverses ein eigenes Soggetto zugewiesen, welches imitatorisch in allen Stimmen verarbeitet wird. Dabei nimmt der Grad der Polyphonie mit jedem weiteren Textabschnitt ab, sodass der erste Teil im vollständig homophonen Satz schließt.

Das Wort „Freuden“ im zweiten Vers wird durch charakteristische Koloraturen in den Stimmen musikalisch ausgedeutet – ganz ähnlich wie man es auch in verschiedenen Chorwerken der Renaissance bei den Worten „gaudia“ und „laetitia“[64] findet. Auch wenn sich die Koloraturen einander ähneln, gibt es keine zwei die sich gleichen. Die erste im Psalm verwobene Aussage „Erkennet, dass der Herr Gott ist!“[65] wird den vielen vorangehenden, polyphon ausgearbeiteten Aufforderungen (Jauchzet! Dienet! Kommt!) im homophonen Satz, quasi en bloc, gegenüber gestellt. Darauf schließt dieser Teil im *piano* mit einem auskomponierten Ritardando auf G-Dur.

Der zweite Teil beginnt überraschend in Es-Dur, ohne jegliche Modulation. Und hier erklingt nun nicht mehr ein fünfstimmiger Chor, es stehen sich zwei vierstimmige Chöre gegenüber. Jedoch wechseln die Chöre einander nicht ab, sie fallen sich gleichsam ins Wort, da ein Chor das vom andern Vorgesungene bereits einen Takt später imitierend aufgreift. Zunächst führt Chor I diesen Echogesang mit den Worten „Gehet zu seinen Toren ein“ an. Die Passage wird gemeinsam von beiden Chören in echter Achtstimmigkeit beendet. Sogleich setzt dann Chor II den Psalmvers fort, worauf das Widerhallen erneut beginnt. Dies geschieht in gleicher Weise wie zuvor, diesmal jedoch mit vertauschten Rollen. Diese ersten 15 Takte des Mittelteils bilden eine Periode, bestehend aus zwei mal acht Takten, wobei der letzte Takt des Vordersatzes –

[64] „Laetitia“ steht an dieser Stelle des 100. Psalms auch in der lateinischen Bibel (Vulgata [Ps. 99]).

[65] Ps. 100, 3.

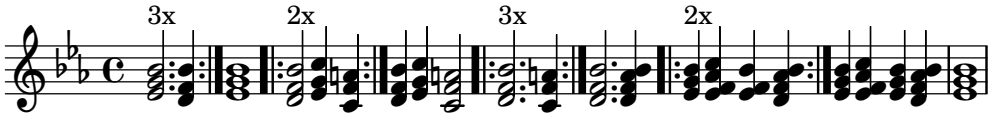


Abbildung 6.10: Kreisende Harmonik zu Beginn des zweiten Teils im *100. Psalm*

auf Grund der Verzahnung der Chöre – zugleich der erste Takt des Nachsatzes ist. Der Vordersatz führt von der Tonika Es-Dur zur Dominante B-Dur, der Nachsatz von der Dominante zur Tonika zurück. Doch ist dies kein gradueller Prozess, sondern ein eher statisches Nebeneinanderstellen von viertaktigen, in sich kreisenden Tonfeldern, wenngleich die harmonische Dichte im Verlauf gesteigert wird (siehe Abbildung 6.10).

Die folgenden 15 Takte bringen eine sequenziell-harmonische Entwicklung im vollen achtstimmigen Satz. Dabei werden zunächst über 8 Takte hinweg abwechselnd zwei Motive präsentiert, die den Imperativen „Danket ihm“ und „Lobet seinen Namen“ zugeordnet sind. Diese beiden zweitaktigen Motive sind hauptsächlich rhythmisch geprägt und werden von fast allen Stimmen getragen. Melodisch sind beide Motive durch einen Chiasmus untereinander verknüpft: Der Diskant (Sopran I) macht bei „Danket ihm“ einen Halbtonschritt aufwärts, welcher im Bass (Bass I+II) bei „Lobet seinen Namen“ in Umkehrung beantwortet wird. Zugleich führt der Diskant hier in Gegenbewegung zum Bass einen steigenden Ganztonschritt aus, der zuvor als Gegenmotiv, also als fallende große Sekunde beim „Danket ihm“ durch zwei Mittelstimmen zur Ausführung kommt. Harmonisch ergeben diese vier Takte eine phrygische Kadenz, die auf G-Dur schließt. Die nächsten vier Takte sind eine Sequenz der vorangehenden vier und führen nach D-Dur. Dabei ist der Satz so gestaltet, dass der Diskant das Register nicht wechselt, er also über die acht Takte hinweg im selben Tonbereich verharrt. Daher schließt die zweite Kadenz, anders als die erste, nicht in Quint-, sondern in Oktavlage. Im Gegensatz zum vorangehenden Echogesang ist der Satz hier nun vollstimmig homophon.

Nun wird die Aufforderung „lobet seinen Namen“ mehrfach wiederholt. Hier wird wieder, wie schon zu Beginn des Mittelteils, ein Echo-Effekt verwendet. Nur beginnen diesmal die Bässe, worauf die übrigen Stimmen wieder um einen Takt versetzt antworten. (Eine Ausnahme bildet hier der Alt im Chor II.)

Dem rhythmische Kern des Lobet-Motivs wird hier als melodischer Unterbau ein steigender Quartzug beigegeben. Durch die Erwiderung des Motivs in den Sopranen eine Terz (Sopran I) bzw. eine Quinte (Sopran II) tiefer, ergibt sich harmonisch eine fallende Quintschrittsequenz. Die Tenorstimmen basieren dabei auf der Umkehrung des steigenden Quartzugs. Die Sequenz wird im sechsten Takt unterbrochen und wieder zur Ausgangstonart D-Dur zurückgelenkt.

In den letzten drei Takten des Mittelteils werden dann in einer Coda die zuvor vorgestellten Worte und musikalischen Gedanken zusammengefasst, das heißt, durch Überlagerung zeitgleich präsentiert. Obwohl das D-Dur hier noch einmal bestätigt wird, kann es durch das *b* im vorletzten Takt seinen dominantischen Charakter nicht abschütteln, was es wohl auch nicht will, denn zu Beginn des letzten Teils wird wieder die ursprüngliche Ausgangstonart G-Dur erreicht, was spätestens im zweiten Takt durch das im Tenor erklingende *c* bestätigt wird.

Das bereits bekannte Echoprinzip wird im dritten Teil anfänglich wieder aufgegriffen. Diesmal bilden aber vier Solostimmen den ersten Chor. Die Einsätze der Chöre werden zeitlich soweit entzerrt, dass nun ein klarerer Wechselgesang eintritt.

Das Werk schließt mit dem sich mehrfach wiederholenden letzten Halbvers „und seine Wahrheit für und für“ in einem achtstimmigen, klangprächtigen, überwiegend homophonen Satz, der von beiden Chören im Tutti ausgeführt wird.

Besonders bemerkenswert ist, dass Nicolai auch hier wieder die äußere Form auf die innere überträgt und in allen drei Formteilen jeweils drei Abschnitte differenziert. Die Gliederung des ersten Teils wird von der Textvorlage übernommen und folgt den drei unterlegten Versen. Der letzte Vers wurde schlicht in zwei Halbverse zerlegt, dessen erster Halbvers doppelt vertont ist, wodurch sich auch hier wieder eine dreiteilige Form ergibt. Beim Mittelteil finden sich die drei Imperative: *gehet*, *danket*, *lobet*. Hier bildet der bereits beschriebene 15-taktige Echogesang den ersten Abschnitt und die Quintschrittsequenz mit der steten Repetition des „Lobet“ den letzten. Im Kern des Werks stehen also die acht homophonen Takte mit den Worten „Danket ihm, lobet seinen Namen“.

Die erhaltene Partiturabschrift[66] zeigt zwei Abweichung gegenüber der Textvorlage aus der Lutherbibel. Die Worte „zu seinem Volk“ wurden ersatzlos aus dem dritten Vers gestrichen. Und im letzten Vers heißt es nun „seine Güte währet ewig“, anstatt „seine Gnade“. Ob es sich hierbei allerdings um einen unbewussten Fehler, oder um eine gewollte Änderung handelt, ist nicht mehr verifizierbar.[67] Da diese Textänderung unter theologischen Gesichtspunkten bezüglich der Einweihung einer Kirche aber durchaus Sinn ergibt, ist es vorstellbar, dass sie gewollt ist, mitunter sogar vom König gewünscht.

Die Verteilung der Verse innerhalb der Mottete gleicht übrigens jener in Mendelssohns Vertonung von *Psalm 100* MWV B 45. Im ersten Teil werden die Verse eins bis drei präsentiert, die beiden folgenden Abschnitte widmen sich ausschließlich jeweils einem Vers.

Nicolai gelingt hier erstmals eine überzeugende Verschmelzung von Elementen alten Stils und moderner Satztechnik.

6.9 Ein doppelter Psalm

Den *84. Psalm*, der nach dem *100. Psalm* zur Eröffnung des Festgottesdienstes erklingen sollte, hatte Nicolai bereits vertont. Die Anweisung den Königlichen Domchor bei der Einweihung der Kirche diesen Psalm singen zu lassen bestand ja bereits seit einem knappen Jahr.[68] Doch wurde nunmehr die ursprünglich getroffene Entscheidung, nämlich jene, dass der Chor den Gesang für den ersten Gottesdienst allein übernehmen sollte, wieder verworfen. Vielmehr befahl der König jetzt:

> Der Psalm Quam dilecta tabernacula Tua beginnt dann den ordentl. Sonntagsdienst u muß in 2, sich antwortenden Chören gesungen werden u so componirt seyn, daß zur Noth der eine Vers vom gutwilligen Theil der Gemeinde mit gesungen werden kann.[69]

---

[66] D-Bsd 205; laut *Catalog* ursprünglich mit 60 Stimmen.

[67] In den Psalmen 118 und 136 heißt es jeweils „seine Güte währet ewiglich“.

[68] Vgl. S. 175.

[69] Unveröffentlichter Brief Friedrich Wilhelms IV. an Graf Redern vom 3. September 1848. D-Bga I. HA Rep. 100 Hausministerium Nr. 1580 fol. 6f.

So kam Nicolai nicht umhin kurzfristig eine neue Komposition anzufertigen.[70]

Die beiden Vertonungen des 84. Psalms unterscheiden sich so weit von einander, dass man in diesem Fall keineswegs von zwei Fassungen derselben Komposition reden kann,[71] sondern vielmehr von zwei einzelnen Werken sprechen muss.

6.9.1 Die erste Komposition

Wann genau diese erste Vertonung entstanden ist bleibt unklar, vermutlich aber in der ersten Hälfte des Jahres 1848. Bestimmt aber wesentlich vor dem September 1848, da bis einschließlich diesem Stück die Aufführungsmaterialien für den Königlichen Domchor, die in der Sammlung Staats- und Domchor überliefert sind, bei allen Nicolai-Stücken das gleiche Format aufweisen.[72] Bei den nachfolgenden Kompositionen Nicolais sind die Stimmauszüge auf anderem Papier niedergeschrieben. Zudem waren ab dem 1. Juli 1848 Theaterferien in Berlin, die Nicolai für eine Reise nach Wangerooge nutzte. Der Komponist war erst wieder am 26. August zurück in Berlin.

Der 84. Psalm ist überwiegend vierstimmig gesetzt, zeitweilig wird der Satz zur Fünf- oder Sechsstimmigkeit erweitert. Dabei teilen sich bevorzugt Tenor und Sopran. Der Schlussvers wird von acht Solisten vorgetragen, dessen letzte Worte der Chor noch einmal wiederholt.

Der Psalm weist eine klare Dreiteiligkeit auf. Nicolai folgt hier präzise dem Bibeltext, der die zwölf Verse des Psalms in drei Vierergruppen unterteilt.[73] Diese Versgruppen werden durch Sela-Zeichen[74] von einander getrennt. Inter-

[70]Der Psalm muss spätestens Mitte September fertig komponiert und ausgeschrieben gewesen sein, wünschte der König doch „die Proben von Alle dem mehrere Tage zuvor zu hören.“ Ebd.

[71]Vgl. Kruse, *Nicolai*, S. 209.

[72]Im *Catalog* des Königlichen Domchors findet sich bei diesem Psalm die einmalige Anmerkung: „N.B. An diesem Psalm haben zwei Copisten geschrieben“.

[73]Der Vers umfasst 13 Verse, wobei der erste Vers nur die Überschrift mit Spielanweisung enthält.

[74]Die genaue Bedeutung dieses Zeichens, das sich in vielen Psalmen findet, ist strittig. Wahrscheinlich handelte es sich ursprünglich um eine Anweisung für die den Psalmengesang begleiteten Musiker.

essant ist, das Nicolai hier diese Sela-Zeichen mit vertont, was der Praxis in der lateinischen Chormusik entgegensteht. Auch bei seinem *Psalmus 54* vertonte Nicolai das dort ebenfalls zu findende „SELA“ nicht mit.

Nicolai folgt in seiner Deutung der Sela-Zeichen der *Septuaginta*,[75] die diese Zeichen als *Diapsalma* wiedergibt, und vertont das „Sela“ folglich als Zwischenspiel in Form eines kurzen Ritornells, dass innerhalb des durchkomponierten Psalmtextes als Ankerpunkt wiederkehrt (siehe Abbildung 6.11).

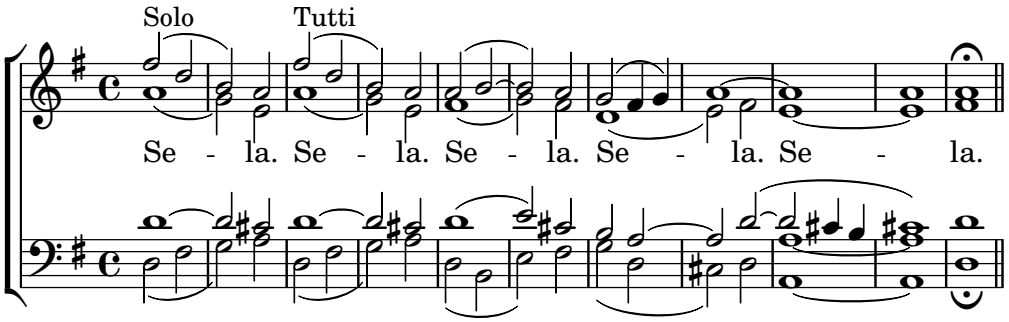


Abbildung 6.11: Das Sela-Zwischenspiel im *84. Psalm*

Diese 11-taktigen Zwischenspiele stehen in D-Dur, den beiden Außenteilen ist G-Dur vorgezeichnet. Der Mittelteil beginnt in g-Moll, ist aber in F-Dur notiert. Dieser Teil wechselt dann nach F-Dur und schließt, wie auch der erste Teil, in der (Doppel-) Dominante A-Dur. Auch hier ist der symmetrische Aufbau bezüglich der zugrunde gelegten Tonarten offensichtlich. Bis auf den solistischen Schlussvers ist der Psalm überwiegend schlicht homophon gesetzt.

Der Mittelteil übernimmt die Dreiteiligkeit der Komposition. Dazu verbindet Nicolai im g-Moll-Abschnitt die ersten beiden der vier Verse, grenzt die folgenden dann tonartlich und durch Doppelstriche ab. Mittels der Unterteilung des zweiten Verses wird auch im g-Moll-Abschnitt wiederum eine Dreiteiligkeit erreicht: nach der vierstimmigen folgt eine dreistimmige homophone Passage, worauf sich eine fugierte Phrase anschließt.

Dieselbe Form wie der Mittelteil zeigt auch der erste Teil des Psalms. Die ersten beiden Verse bilden eine Einheit, die kongruent zum folgenden Abschnitt ist. Die dynamische Staffelung ($mf - p - f$) ist identisch und beide Abschnitte

[75] Die *Septuaginta* (lat. »siebzig«) ist die Übersetzung der hebräischen Bibel ins Griechische.

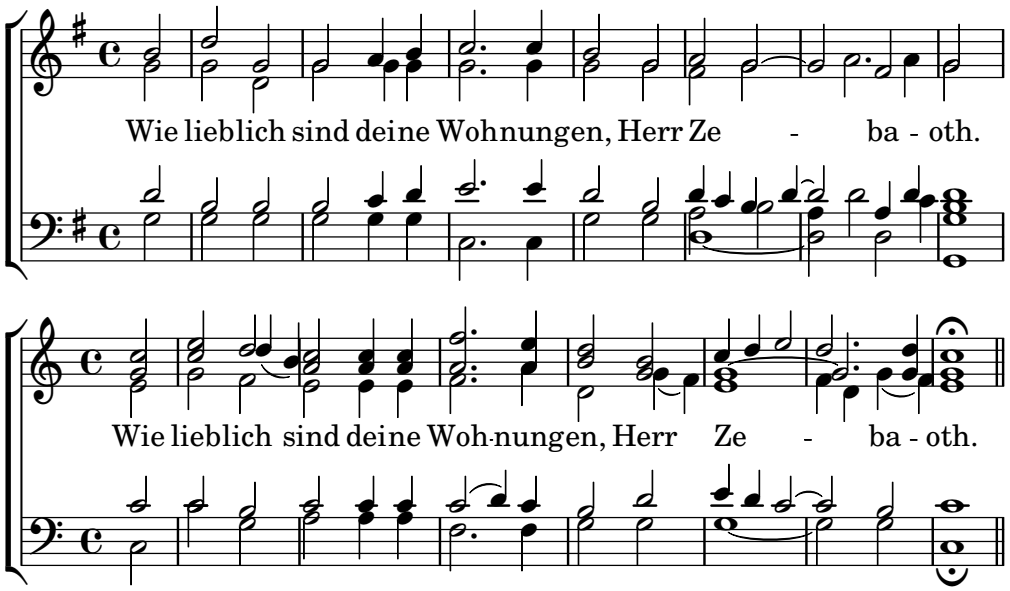


Abbildung 6.12: Gegenüberstellung der 1. Verse in den beiden Vertonungen zum *84. Psalm*

enden auf einem langen Akkord mit dem unterlegten Wort „Gott“. Der vierte Vers schließt diesen ersten Teil ab. Auch hier ist der erste Abschnitt wieder dreiteilig, da sich der polyphone Beginn des zweiten Verses von der umgebenden Homophonie abhebt.

Der Schlussvers unterscheidet sich vom Rest den Psalms erstaunlich stark, nicht nur auf Grund der Achtstimmigkeit; es ist der einzige Abschnitt mit einer Textwiederholung. Wie bei den Sela-Zwischenspielen kommen hier Solostimmen zum Einsatz. Zudem ist der Schlussvers genauso lang wie die beiden Zwischenspiele zusammen.[76] Durch die Abgrenzung des letzten Verses reduziert sich der dritte Teil des Psalms somit auf drei Verse und wird ebenfalls dreiteilig. Nicht nur zufällig entspricht die Länge dieser drei Verse mit 49 Takten exakt dem Anfangsteil vor dem ersten Zwischenspiel.

6.9.2 Die zweite Komposition

Die zweite Version des Psalms, die dann schließlich in der Friedenskirche zur Aufführung kam, greift am Anfang auf die vorherige Komposition zurück. Zwar

[76]Der Schlussakkord umfasst zwei Takte.

ist als Tonart diesmal anstatt G-Dur C-Dur vorgeschrieben,[77] doch hat Nicolai die rhythmische Struktur des ersten Verses übernommen; auch melodischer und harmonischer Duktus wurden hier aufgegriffen. Obwohl die ersten Takte der Neufassung harmonisch etwas reicher ausgestattet sind, wird in beiden Kompositionen von der Tonika ausgehend bei dem Wort „Wohnungen“ die Subdominante und bei „Zebaoth“ die Dominante im Quartsextvorhalt erreicht, um dann wieder auf der Tonika zu schließen.

Richtet sich Nicolai zu Beginn der erneuten Vertonung des Psalms noch nach seiner eigenen Vorlage, ist er bereits beim zweiten Vers zu einer grundlegenden Neukonzeption gezwungen. Die Vorgabe des Königs, der Psalm müsse „so componirt seyn, daß zur Noth der eine Vers vom gutwilligen Theil der Gemeinde mit gesungen werden kann“, beschränkte Nicolais stilistische Möglichkeiten. Größte Simplizität war das Gebot; so entwarf er für die Gemeindepartien durchweg melodische Linien, die sich gleichförmig langsam und in überwiegend kleinen Intervallschritten fortbewegen. Doch auch hier finden sich einzelne rhythmische Reminiszenzen der Vorlage, so z. B. bei der Passage „Ich will lieber der Tür hüten“ im 10. Vers. Die Melodielinien, die der Gemeinde zugedacht sind, wurden in einen harmonisch recht schlichten, homophonen Satz gekleidet. Dabei erstaunt allerdings der doch recht große Ambitus von einer großen None, welcher der Gemeinde zugetraut wird.

Bei den Versen, die dem Chor allein zufallen, hatte der Komponist größere Freiheiten. So lockert er hier den Satz teilweise etwas polyphoner auf und setzt auf den Wechsel zwischen Soli und Tutti, bleibt im Ganzen aber sehr schlicht, um die Textverständlichkeit zu gewährleisten und dem gesamten Werk einen einheitlichen Charakter zu geben. Auch wird diese Vertonung von Psalm 84 gegenüber der ersten im Ganzen harmonisch reicher ausgestaltet.

Auffällig ist noch einmal die melodische Übereinstimmung der 8. Verse in beiden Kompositionen (siehe Abbildung 6.13).

Alle Verse, die der Gemeinde mit zufallen, werden zusätzlich von der Orgel gestützt. Diese Abschnitte hätten auch „mit Posaunen u[nd] Harfen begleitet seyn“ dürfen, wie Friedrich Wilhelm IV., seiner Vorliebe für die „biblischen“

[77] Da die Neukomposition des 84. Psalms in C-Dur steht, *Der 100. Psalm* aber wie die ältere Vertonung von Psalm 84 in G-Dur (S. 182), kann angenommen werden, dass *Der 100. Psalm* noch vor der Neufassung des 84. Psalms entstand.

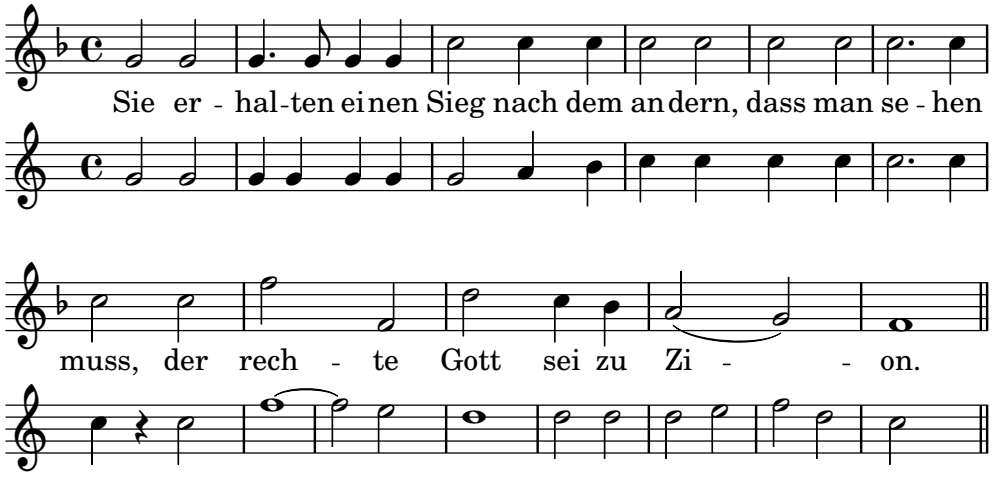


Abbildung 6.13: Oberstimme des 8. Verses in der ersten Vertonung (oben) und der zweiten Vertonung (unten) des *84. Psalms*

Instrumente Ausdruck verleihend, dem Komponisten antragen ließ.[78] Auf die Harfe verzichtete Nicolai zwar gänzlich, ergänzte aber die proponierten (drei) Posaunen um die nahe liegenden zwei Trompeten. Die Bläser treten nur an ausgewählten Stellen der Gemeinde-Verse hinzu, dann aber immer im vollen Satz und im *forte*. Einheitlich ist die Länge der Bläserpartien von jeweils etwa acht Takten. Das Ausbleiben des Blechs beim 10. Vers ist vermutlich der dadurch gewonnenen größeren Steigerung hin zum Ende des Werks geschuldet; schließlich wird der Schlussvers des Psalms im Tutti, also von beiden Chören mit der Gemeinde unter Begleitung sämtlicher Instrumente vorgetragen.

Nicolai hat bei der Neukomposition des 84. Psalms die Sela-Zeichen nicht mitvertont.[79] Bemerkenswert ist, dass Nicolai trotz dessen die durch sie vorgegebene Dreiteiligkeit beibehält, gleichwohl sie hier weniger offensichtlich ist. Jeder Teil wird durch einen Vers abgeschlossen, der komplett von den Bläsern begleitet wird.

Das auffälligste äußerliche Gliederungsmerkmal ist die sich ändernde Besetzung des ersten Chores. Werden die ersten Verse noch solistisch ausgeführt, setzt beim 5. Vers (Takt 55) der Chor erstmals im Tutti ein. Mit dem 9. Vers (Takt 103) wird wieder zum Solovortrag zurückgekehrt. Zudem wechselt zum

[78]Unveröffentlichter Brief Friedrich Wilhelms IV. an Graf Redern vom 3. September 1848. D-Bga I. HA Rep. 100 Hausministerium Nr. 1580 fol. 6f.

[79]Vermutlich nach Vorgabe der Domgeistlichkeit.

5. Vers die Tonart nach G-Dur, gleichwohl dieser Wechsel nicht durch Vorzeichen angezeigt wird. Erst nach 30 Takten wird im 7. Vers G-Dur wieder verlassen, um – über mehrere Zwischenstufen – beim 9. Vers a-Moll zu erreichen.

Jeder Vers beginnt mit derselben Harmonie, mit welcher der vorangegangene schließt. In der harmonischen Abfolge entsprechen sich die Außenteile symmetrisch, wobei im ersten Abschnitt eine Pendelbewegung zwischen Tonika und Dominante, im letzten zwischen Tonika und ihrer Parallelen ausgeführt wird (siehe Abbildung 6.6).

C	– 1 –	C	– 2 –	G	– 3 –	C	– 4 –	G
C	– 12 –	C	– 11 –	a	– 10 –	C	– 9 –	a

Tabelle 6.6: Die Verse der Außenteile mit ihren Anschlussharmonien

Der Mittelteil ist wie in der ersten Vertonung des 84. Psalms strukturiert. Die ersten zwei Verse dieses Teils werden (tonartlich) zusammengefasst.[80] Zugleich wird dieser Abschnitt durch Änderungen der Besetzung gedrittelt: zunächst nur Chor a cappella (Chor I), dann mit Orgelbegleitung (Chor II) und schließlich Tutti. Wie der Mittelteil gliedert sich auch der erste Teil des Psalms.

Der Königliche Domchor teilte sich für die Aufführung in der Friedenskirche beim Einzug dem Wunsch des Königs entsprechend auf. Dieser hatte vorgeschlagen, dass „eine Auserlesene Abtheilung des Chors vor dem AltarRaume, das Gesicht zur Gemeinde gewendet, den Psalm intonirt u[nd] die größere Abth. des Chors von der Orgel den Gemeinde-Gesang des Psalmes (Responsorium) leite.“[81]

Der Wechsel zwischen den getrennt stehenden Chören und die Mitwirkung der Gemeinde machten es wohl notwendig, die einzelnen Verse deutlich voneinander zu trennen – viel deutlicher als bei der ersten Version des Psalms. So steht nun am Ende eines jeden Verses ein Doppelstrich, zumeist auch eine lange Note, teilweise mit Fermate.

[80] Diese beiden Verse stehen in G-Dur, gleichwohl die ursprüngliche Vorzeichnung bestehen bleibt.

[81] Anmerkung Friedrich Wilhelms IV. auf dem handschriftlichen Ablauf des geplanten Gottesdienstes.

Die „2, sich antwortenden“ Chöre bestehen in diesem Werk ungewöhnlicher Weise nicht aus den jeweils vier üblichen Stimmen – der erste Chor ist um eine zweite Sopranstimme auf insgesamt fünf Stimmen erweitert.

Der versweise Wechsel zwischen fünf und vier Stimmen und das abschließende Tutti beider Chöre ist wohl ein Verweis auf das bekannte Miserere[82] von Gregorio Allegri.[83] Dieses Werk fand im 19. Jahrhundert weite Verbreitung in ganz Europa[84] und galt vielen als eine mustergültige Psalmvertonung.[85] Nicolai kannte das Stück recht gut aus Rom,[86] wo es noch bis 1870 regelmäßig am Karfreitag in der *Cappella Sistina* gesungen wurde.[87] Er besaß überdies eine Abschrift des Werkes.[88] Auch in Berlin gehörte das Werk zum Repertoire des Domchors. In dessen Archiv haben sich unter den Musikhandschriften auch fünf Partiturabschriften dieses Miserere erhalten.[89]

Ob Friedrich Wilhelm IV. Allegris Komposition kannte ist ungewiss, darf aber vermutet werden. Zwar war er nie während der Karwoche in Rom, hatte aber bei seinem Aufenthalt in der ewigen Stadt – zu dieser Zeit noch als Kronprinz – Baini persönlich kennen und auch schätzen gelernt. Unter dessen

---

[82]Psalm 51 (nach Zählung der Vulgata Psalm 50): Miserere mei, Deus, secundum misericordiam tuam; [...]

[83]Gregorio Allegri (1582–1652) war ab 1629 als Sänger und Komponist in der pästlichen Kapelle, dort 1650 auch Kapellmeister. Siehe: Kerstin Helfricht, *Gregorio Allegri – Biographie, Werkverzeichnis, Edition und Untersuchungen zu den geringstimmig-konzertierenden Motetten mit Basso continuo*, Tutzing 2004.

[84]Vgl. dazu auch: Helfricht, *Allegri,* bes. S. 32f.

[85]Emil Naumann z. B. meint, dass in der „Composition Allegri's für den zwischen Kunstchor und Gemeinde alternirenden kirchlichen Gesang eine Musterform gefunden zu sein“ scheint. Vgl. Emil Naumann, *Einführung des Psalmengesanges*, S. 38. vgl. auch Vorwort zu Emil Naumanns Psalmen-Bänden der Reihe *Musica sacra*.

[86]Nicolai hatte Allegris Miserere 1834 und 1839 in der „Sixtina“ gehört. Vgl. Nicolai, *Tagebücher*, S. 38 und 196f.

[87]Julius Amann, *Allegris Miserere und die Aufführungspraxis in der Sixtina nach Reiseberichten und Musikhandschriften*, Regensburg 1935, S. 33.

[88]Vgl. *Verzeichnis der Abschriften und Drucke älterer Musik, die sich im Besitz Otto Nicolais befanden*, Scheideler, *Sing-Akademie*, Anhang 3, S. 496ff.

[89]Eine Mischfassung unbekannter Hand mit Teilen der Miserere-Vertonung Tommaso Bais, eine Fassung von der Hand August Neithardts, der die deutschen Textworte des Psalms unterlegt sind, zwei Bearbeitungen „für den Concertgebrauch“ von Rudolf von Hertzberg und eine Abschrift von Albert Becker.

Leitung ließ er sich mehrfach Verschiedenes von den Sängern der Sixtinischen Kapelle vertragen.[90]

Dahingehend ist der 84. Psalm wohl eine auffällig deutliche Reverenz Nicolais an den alten italienischen Meister.

Doch auch wenn Nicolai äußere Merkmale von Allegris *Miserere* bewusst aufgreift, gerät sein Psalm nicht zur bloßen Stilkopie. Deutliche Unterschiede zwischen den Kompositionen sind evident, insbesondere in der formalen Anlage.

Wiederholen sich bei Allegri die musikalischen Schemata bis zum letzten (Halb-)Vers quasi strophisch, so ist Nicolais Psalm durchkomponiert.

Und während Allegri die neunstimmigkeit am Schluss voll ausschöpft, beschränkt sich Nicolai im letzten Vers auf eine Vereinigung beider Chöre in einem vierstimmigen Satz. Doch mag dies auch in der geforderten Rücksicht gegenüber der Gemeinde begründet sein.

Nach dem Psalm musste, der üblichen Liturgie folgend, das Gloria Patri erklingen. Den Ausführungen des Königs nach, sollte dieses „[...] dann fugirt gesungen werden oder auch wie der Psalm selbst.“[91] Welches „Ehre sei dem Vater“ dabei zum Einsatz kam, ist leider nicht überliefert. Da Nicolai aber diese Aufführung nicht nur organisierte, sondern auch die Leitung des Chors übernommen haben dürfte, wird es sich auch hierbei wohl um eine Komposition von ihm selbst gehandelt haben.[92]

Das Manuskript des 84. Psalms[93] trägt keine späteren Eintragungen wie die meisten anderen Handschriften des Domchor-Archivs und scheint unbenutzt. Eine zweite Aufführung ist nicht nachweisbar und auch sehr unwahrscheinlich, da das Stück doch zu speziell und zweckgebunden erscheint. Die erste Seite

---

[90] Vgl. Ferdinand Hiller, *Aus dem Tonleben unserer Zeit*, Bd. 2, Leipzig 1868, S. 108.

[91] Ebd.

[92] Evtl. das Gloria Patri der 1. Liturgie, denn somit hätte eine Quintfortschreitung von Werk zu Werk ergeben: *Der 100. Psalm* G-Dur – *Der 84. Psalm* C-Dur – *Ehre sei dem Vater* F-Dur.

[93] D-Bsd 200; der handschriftliche Titel auf der Partitur ist „Psalm 84“. Nicolais Eintrag in seinem Werkkatalog lautet: „Der 84. Psalm für 2 sich antwortende Chöre, mit Orgel, Trompeten und Posaunen. Auf Befehl S. M. des Königs zur Einweihung der Friedenskirche am 24t Sptbr 48 in Sanssouci componirt“. Die erste Ausgabe des Werks ist 2009 in Stuttgart beim Carus-Verlag (CV 23.342) erschienen.

zeigt Nicolais eigenhändigen Vermerk „zur Einweihung der Friedenskirche in Sanssouci den 24.ten Septbr 1848“ und seinen Namenszug.

6.10 Ein einzelner Spruch

Zum sonntäglichen Gottesdienst im Berliner Dom gehörte ab 1843 neben dem zu Beginn gesungenen Psalm auch ein *Spruch vor dem Halleluja*, welcher nach der Lesung der Epistel vom Chor vorgetragen wurde. Die Texte dieser Sprüche sind in der Agende von 1829 vorgegeben. Mehrere Tonkünstler haben entsprechende Stücke für den Königlichen Domchor beigesteuert.

Im Gegensatz zu seinen Kompositionskollegen Mendelssohn, Neithardt und Grell, vertonte Otto Nicolai jedoch nur einen einzigen *Spruch vor dem Halleluja*. Seine kleine Motette auf die Worte „Herr, ich habe lieb“ ist für sechs Solostimmen konzipiert.

Über die äußeren Umstände dieser Komposition ist sehr wenig bekannt. Nicolais eigenen Angaben zufolge schrieb er sie 1848 „zu Königs Geburtstag den 15ten Octbr.“[94] An diesem Tag ist das Stück vermutlich auch erstmals von Mitgliedern des Königlichen Domchors zur Aufführung gebracht worden, allerdings nur privatim, denn wie der *Catalog* des Königlichen Domchors zeigt, sind nur neun Stimmen ausgeschrieben worden.[95] Auch findet sich in den einschlägigen Berliner Zeitungen kein Hinweis auf ein Hofkonzert.

Die Sechsstimmigkeit könnte in Anlehnung an Palestrinas *Missa papae marcelli* konzipiert sein, die ein Lieblingsstück des preußischen Königs war.[96]

Der Text ist, wie gesagt, der preußischen Agende von 1829 entnommen; er findet sich jedoch nicht in der Kategorie „Sprüche vor dem Alleluja“, sondern unter „Sprüche nach dem Sündenbekenntnisse“. In einer Fußnote wird hier extra darauf hingewiesen, dass diese Sprüche „mit gehöriger Auswahl“ an anderen Stellen gebraucht werden können. „So kann z. B. ein Spruch der vor dem Al-

[94]Bemerkung in: Otto Nicolai, *Katalog meiner Compositionen*, D-B Mus. ms. autogr. theor. Nicolai, Otto 2, (F 37).

[95]Die drei Knabenstimmen vermutlich doppelt besetzt.

[96]Friedrich Wilhelm IV. ließ die Messe oft in „seinem“ Gottesdienst singen, dabei bis auf das *Kyrie* alle Sätze mit dem entsprechenden deutschem Text. Eduard Grell sollte die Responsorien und Sprüche für den Dom „alles zur Palestrinaschen Messe papae marcelli passend“ komponieren. Vgl.: Eduard Grells Tagebücher, D-B NL E. Grell 3.

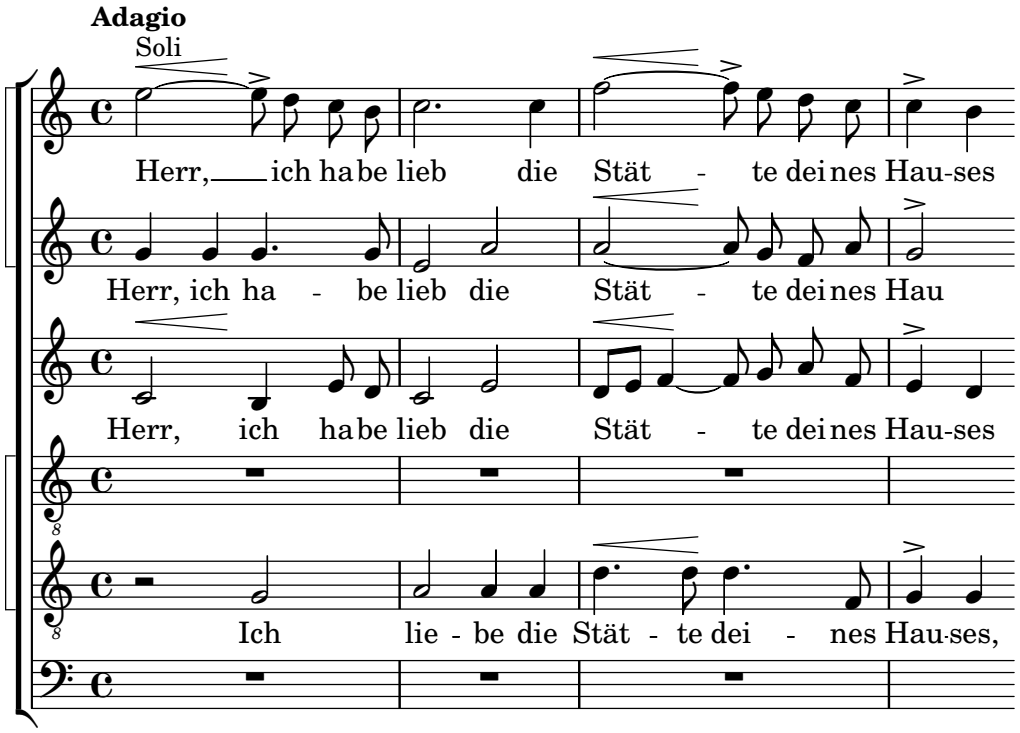


Abbildung 6.14: Anfangstakte vom *Spruch* „Herr, ich habe lieb“

leluja zu gebrauchen bestimmt ist, nach dem Sündenbekenntnisse gesprochen werden, und umgekehrt.“[97]

Ob die Wahl dieses Spruchs für eine Gradualmotette auf den Komponisten selbst zurückgeht, oder dies vom König oder auch der Domgeistlichkeit gefordert wurde, konnte anhand der Quellen nicht entschieden werden. Dass Nicolai hier aus eigenem Antrieb handelte, ist nicht ausgeschlossen, aber eher unwahrscheinlich.

Eduard Grell hatte eine Motette mit demselben Text bereits im Sommer 1844 veröffentlicht.[98] Wie seine Aufzeichnungen belegen, wurde diese Vertonung wenigstens an allen Sonntagen im August des Jahres 1845 als Graduale im Dom gesungen,[99] und ursprünglich wohl auch für diesen Zweck komponiert.[100]

---

[97] *Agende* 1829, S. 61.

[98] Eduard Grell, *Drei vierstimmige Motetten op. 34*, Berlin 1844.

[99] Eduard Grells Aufzeichnungen zum Domchor, D-B NL E. Grell 5 D.2.

[100] Zeitpunkt der Komposition unbekannt.

Die Textvorlage ist, wie auch viele andere Agenden-Sprüche, aus zwei Bibelversen zusammengesetzt.[101]

Zur Aufführung von Nicolais Spruch sind je zwei Soprane und Tenöre sowie eine Alt- und eine Bassstimme vorgesehen. Mit dem solistischen Vortrag greift Nicolai hier offenbar wieder die Praxis der Sixtinischen Kapelle auf, wie auch schon zuvor bei seinem *Offertorium* op. 38, wobei im Gegensatz zu jenem nunmehr auch das beschließende „Alleluja“ solistisch vorzutragen ist.

Zunächst beginnen die drei Knabenstimmen im langsamen, homophonen Satz, subtil kontrapunktiert durch den zweiten Tenor, der die Fundametaltöne ergänzt. Wiederholt wird der erste Vers von den Männerstimmen, wobei diesmal der Alt die Melodielinie des ersten Tenors umspielt. Zum zweiten Vers zieht das Tempo etwas an. Wieder beginnen die oberen Stimmen, worauf erneut die unteren antworten – diesmal in echter Dreistimmigkeit. Dominiert wird dieser Abschnitt durch die Verwendung eines Fauxbourdons. Ab den Worten „und niederfallen vor dem Herrn“ schließt sich eine große, dreifache Steigerung an: durch Multiplikation aus der Einstimmigkeit über die die Vier- zur Vollstimmigkeit, zugleich dynamisch vom *piano* zum *forte*, und schließlich durch Weitung des Klangraums mittels kontinuierlicher Erhöhung der Oberstimme (von c' zu f''). Das Schluss-Alleluja springt unvermittelt noch einmal ins *piano* zurück, um dann erneut zu crescendieren und im strahlenden *forte* auf C-Dur in Oktavlage zu schließen.

Auch diese kleine Komposition zeigt eine ausgeklügelte architektonische Form; sie ist nach Vorgabe der vertonten Verse zweiteilig, beide Teile wiederum zweigeteilt. Der erste Teil, der sechzehn Takte umfasst, gliedert sich durch die Wiederholung der Worte in zwei achttaktige Abschnitte, der hintere Teil zerfällt in einen zehntaktigen Abschnitt reduzierter Stimmenzahl und einen vollstimmig homophonen Abschnitt von acht Takten Länge. Die ersten beiden Abschnitte setzen sich aus zwei Phrasen zu je vier Takten zusammen und weisen eine satzartige Strukur auf ($2 + 2 + 4$ Takte). Auch die Abschnitte des zweiten Teils sind derart aufgebaut, allerdings ist hier der Vordersatz des ersten Abschnitts auf sechs Takte gedehnt.

Die geringfügig größere Länge des zweiten Teils wird durch das beschleunigte Tempo ausgeglichen.

---

[101] Psalm 26,8 und Psalm 95,6.

Im Aufbau gleicht der *Spruch* dem *Offertorium* op. 38. Auch dieses gliedert sich in vier Abschnitte, dessen letzter erst die Vollstimmigkeit bringt. Und nicht nur der *Spruch*, auch das *Offertorium* ist als Graduale konzipiert, obwohl hier – wie auch schon der Titel verrät – kein klassischer Graduals-Text vertont ist; doch weisen das beschließende „Alleluja“ wie auch die ursprüngliche Verwendung es als ein solches aus.[102] Möglicherweise sah Nicolai hierin ein allgemeingültiges Form-Modell für Gradualien. Da die anderen beiden Graduales Nicolais – das *Graduale de Beata Virgine* (1834) und das *Graduale in nativitate Domine Jesu Christi* (1848)[103] – keine A-cappella-Stücke und überdies verschollen sind, lassen sich dazu jedoch nur Mutmaßungen anstellen.

<table>
<tr><td colspan="12">34</td></tr>
<tr><td colspan="6">16</td><td colspan="6">18</td></tr>
<tr><td colspan="4">8</td><td colspan="4">8</td><td colspan="4">10</td><td colspan="4">8</td></tr>
<tr><td colspan="2">4</td><td colspan="2">4</td><td colspan="2">4</td><td colspan="2">4</td><td colspan="2">6</td><td colspan="2">4</td><td colspan="2">4</td><td colspan="2">4</td></tr>
<tr><td>2</td><td>2</td><td>4</td><td>2</td><td>2</td><td>4</td><td>3</td><td>3</td><td>4</td><td>2</td><td>2</td><td>4</td></tr>
</table>

Tabelle 6.7: Schematische Darstellung der Ebenenstruktur vom *Spruch*. Die Zahlen geben die jeweilige Länge in Takten an.

Nicolais *Spruch* geriet bald in Vergessenheit; erst Hugo Rüdel hat dieses kleine Werk im Archiv des Domchors wiederentdeckt, nachdem er 1910 Direktor des Königlichen Domchors geworden war.[104]

[102] Bei der ersten Aufführung wurde es als Graduale gesungen. Siehe S. 134.

[103] Siehe S. 193.

[104] Wie ein Vermerk im *Catalog* belegt, wurden Ende 1910 insgesamt 125 Stimmen zu dem Spruch neu geschrieben. Rüdel nahm mehrere nahezu vergessene Stücke aus dem Domchorarchiv wieder ins Repertoire des Domchors auf, u. a. auch Mendelssohns Motetette *Denn er hat seinen Engeln befohlen über dir* MWV B 53, das kurz darauf auch als Erstausgabe erschien. Siehe Kapitel 8.

6.11 Neue Weihnachtsmusiken

Am Ende des Jahres 1848 komponierte Nicolai noch zwei weitere Werke, die bislang völlig unbekannt geblieben sind: Ein Graduale und einen Kanon.[105] Der genaue Zeitpunkt der Entstehung beider Werke ist fraglich, doch lassen Eintragung im Werkkatalog[106] und Titel der Werke auf das Ende des Jahres 1848 schließen, handelt es sich doch offensichtlich um Vertonungen von Texten der katholischen Weihnachtsliturgie.

Da ist zum einen das *Graduale in Nativitate Domino Jesu Christi* „Quem vidistis pastores?“ für dreistimmigen Chor, bestehend aus Sopran, Tenor und Bass, zum andern der *Canon* „Memento rerum conditor“ für vierstimmigen gemischten Chor.[107]

Beide Kompositionen müssen als verloren angesehen werden.[108] Daher bleibt die jeweilige Besetzung des beide Stücke begleitenden Orchesters fraglich. Auch unklar ist, ob die Instrumente im Kanon die Vokalstimmen nur stützen, oder diesen eine eigenständige Begleitung unterlegen.

Die (mutmaßlichen) Textvorlagen finden sich im *Breviarium romanum*.

Beim Text des Kanons handelt es sich um die 3. Strophe des Weihnachts-Hymnus „Jesu redemptor omium“.[109]

Memento, rerum Conditor,
Nostri quod olim corporis,
Sacrata ab alvo Virginis
Nascendo, formam sumpseris.

---

[105]Beide finden sich in Nicolais Werkkatalog unter der Gruppe G: *Messen, Oratorien, Cantaten mit Orchester*.

[106]Beide Werke folgen dem 84. Psalm.

[107]Ulrich Konrad hatte diesen Kanon fälschlich den weltlichen Chorwerken zugeordnet (s. Konrad, *Nicolai*, S. 394).

[108]Die autographen Partituren befanden sich in Nicolais musikalischem Nachlass; Abschriften sind bislang nicht bekannt geworden.

[109]Die 1629 durch Papst Urban VIII. revidierte Fassung des Hymnus *Christe redemptor omnium*. Vgl. z. B. *Breviarium romanum, Pars Hiemalis*, 1828, S. 318. Die fragliche Strophe wird auch in einem zusammengesetzten Hymnus im *Officium parvum Beatae Mariae Virginis* verwandt.

Der vertonte Gradualstext wird in katholischer Tradition am Weihnachtstag als Antiphon zu den Stundengebeten[110] ausgeführt.

> Quem vidistis, pastores? dicite,
> annuntiate nobis, in terris quis apparuit?
> Natum vidimus, et choros Angelorum
> collaudantes Dominum.
> Alleluja, alleluja.

Diese zwei lateinischen Chorwerke sind mit einiger Sicherheit für den Weihnachtsgottesdienst in der katholischen Kirche in Berlin[111] entstanden, denn dort brachte Nicolai am 25. Dezember 1848 seine *Messe Nr. 1 in D-Dur* zur Aufführung.[112] *Graduale* und *Canon* hatte Nicolai wohl als Ergänzung derselben komponiert, wie zuvor das *Offertorium* op. 38 und sein *Salve regina* op. 39 für die Aufführung der Messe im August 1846 in Raab. Und wie schon dort wurden die Stücke vermutlich um das zentrale *Credo* gruppiert.[113]

Bemerkenswert ist hier zumindest, dass Nicolai als protestantischer Domkapellmeister auch in Berlin noch Kompositionen für die katholische Kirche schreibt und dort sogar selbst aufführt.

---

[110] *Ad Laudes et per horas.*

[111] Hedwigskirche am Opernplatz (heute Bebelplatz).

[112] Siehe S. 118. Die Akten des Archivs der Hedwigskirche verbrannten im Zweiten Weltkrieg.

[113] Vgl. S. 134.

Kapitel 7

Das liturgische Spätwerk

Das Jahr 1848 neigte sich dem Ende zu.

Erstaunlich ist, dass Nicolai, obwohl er bereits seit dem 1. März 1848 offiziell im Amt des Domkapellmeisters war und in den letzten Jahren nun auch vermehrt geistliche Werke schuf, bis dahin noch keine einzige liturgische Komposition direkt für den Gebrauch am Berliner Dom geliefert hatte.

Endlich zwei seiner letzten Kompositionen, *Der 97. Psalm* und *Der 31. Psalm*, sind für diesen Zweck bestimmt.

7.1 Zion höret es

Noch bevor das Jahr 1848 verstrich vollendete Nicolai seinen *97. Psalm*.

Psalm 97 zählt innerhalb des Psalters zur Formgruppe der Loblieder, der sogenannten Hymnen.[1] Es handelt sich um einen Gott-König-Psalm[2] („Der Herr ist König!“); und Nicolai wählt als vorgezeichnete Tonart die naheliegende alte „Königstonart“ D-Dur.

Der Psalm zeigt eine klare Dreiteiligkeit, gegliedert durch den Wechsel von Taktart (4/4 – 6/4 – 4/4) und Besetzung (Chor – Soli – Chor).

---

[1] Kraus, *Psalmen*, S. 840.

[2] Als Gott-König-Psalmen, auch JHWH-König-Psalmen oder Jahwe-Königs-Hymnen (Hans-Joachim Kraus), bezeichnet man die Psalmen, in denen Gottes Herrschaft als König thematisiert wird (Psalmen 93 und 95–99). Vgl. Matthias Millard, Art. „Psalter“, in: *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (WiBiLex)*, <http://www.wibilex.de/>, Februar 2008.

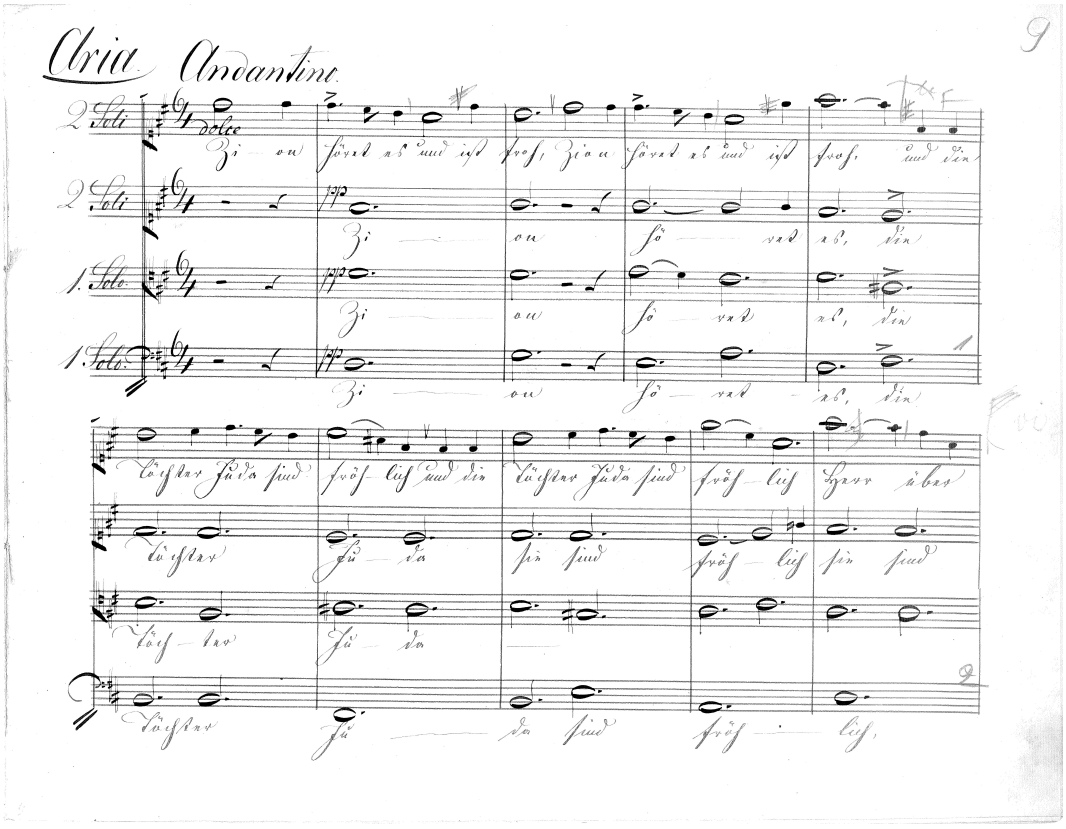


Abbildung 7.1: Seite des Partiturmanuskripts aus der *Sammlung Staats- und Domchor*

Ins Zentrum seiner Vertonung rückt Nicolai die persönliche Anrede an Gott. Die beiden Verse, die abweichend als einzige das „Du“ enthalten (V. 8 und 9),[3] werden durch die solistische Ausführung[4] in einen intimen Rahmen gesetzt. Nicolai überhöht diese Intimität sogar noch dadurch, dass den unteren Stimmen hier lediglich eine begleitende Funktion zufällt (Monodie). Als Formschema für diese persönliche Ansprache wird hier vom „Opernkomponisten“ Nicolai der Inbegriff des Solostücks gewählt: die Arie.[5] Er zelebriert an dieser Stelle das Verhältnis eines Individuums zu Gott.

[3]In den übrigen Versen ist immer von Gott in der dritten Person die Rede.

[4]Die Knabenstimmen sind doppelt besetzt.

[5]Nicolai macht auch keinen Hehl daraus und übertitelt den Mittelteil mit „Aria“. Siehe Abbildung 7.1.

Der ungewöhnliche, in Nicolais Psalmen nicht wiederkehrende Rückgriff auf bereits behandelte Textpassagen in der Reprise der Aria dient – abgesehen von der Generierung einer ternären Disposition – möglicherweise der Dehnung dieses Teils, der kürzer ausfällt als die ihn umgebenden.

Die drei Abschnitte der Aria sind mit jeweils etwa 14 Takten ungefähr gleich lang. Vor der Reprise erklingt vom Chor eine viertaktige und vierstimmige Überleitung, die der Rückführung zur Tonika von der Dominanttonart des mittleren Abschnitts dient.

Der der Aria folgende Teil ist ebenfalls dreiteilig strukturiert: jeder Vers bildet einen Abschnitt. Diese sind unmittelbar verbunden, durch Änderungen der Faktur (Satztechnik, Dynamik, Tempo) aber deutlich voneinander getrennt.

Der letzte Vers erklingt zweimal und steht durchweg im *forte*. Er schließt, wie der Teil vor der Aria, mit einem sehr breit auskomponierten Ritardando. Durch die Wiederholung der Textworte erreicht dieser Abschnitt eine Länge von 46 Takten, die mit dem *Allegro*-Abschnitt zu Beginn des ersten Teils korrespondiert.

Besagter Eröffnungsabschnitt fasst als einziger mehrere, nämlich die ersten fünf Verse des Psalms zusammen. Die folgenden Verse werden jeweils voneinander geschieden und separat ausgestaltet. Ein fugierter Abschnitt bildet in den Außenteilen das Zentrum.

Wie der ganze Psalm also dreiteilig gebaut ist, zeigen auch die Einzelteile eine ternäre Struktur.

Eine erweiterte Symmetrie findet sich in Anfangs- und Schlussakkord, die aus den selben Tönen aufgebaut sind.

Die „Freudenmelismen“ zu Beginn des Psalms sind wieder ein deutlicher Rückgriff auf die Chormusik des 16. Jahrhunderts – eine historisierende Kompositionstechnik, derer sich Nicolai bereits beim *100. Psalm* bedient hatte[6]

Im Vergleich mit einem Großteil der anderen A-cappella-Stücke Nicolais, zeigt *Der 97. Psalm* mit seinen vielen Viertel- und Achtelnoten ein erstaunlich „modernes“ Notenbild.

Erstmals gesungen wurde der Psalm wohl am 21. Januar 1849 zum Gottesdienst im Schloss Charlottenburg. Laut *Catalog* des Domchors wurden zunächst nur 16 Stimmen ausgeschrieben, was für eine anfänglich exklusive Nut-

[6]Vgl. 6.8, S. 177.

	Coro			Aria	Coro		
Besetzung	Tutti			Soli	Tutti		
Metrum	4/4			6/4	4/4		
Tempo	schnell	langsam(er)		mäßig	langsam		schnell(er)
Vers	1–5	6	7	8 / 9 / 8	10	11	12
Satz	(h)	p	h	m	h	p	(h)
Länge	46	16	29	48	11	20	46

Tabelle 7.1: Struktureller Aufbau von *Psalm 97* in tabellarischer Darstellung. p=polyphon, h=homophon, m=monodisch

zung bei den Hofgottesdiensten spricht.[7] Mendel gibt an, der Psalm sei zuerst am Sonntag nach Epiphanias, also bereits am 7. Januar 1849 in der Domkirche gesungen worden,[8] doch ist dies höchst unwahrscheinlich, da an diesem Tage bereits seit fünf Jahren stets *Psalm 100* MWV B 45 von Felix Mendelssohn Bartholdy gesungen wurde – getreu dem liturgisch-musikalischen Kalender. *Der 97. Psalm* hingegen war erst dem dritten (und jedem weiteren) Sonntag nach Epiphanias zugeordnet. Auch Mendels Aussage, dieser Psalm sei unter der Leitung des Komponisten erneut am Karfreitag 1849 im Dom erklungen, ist nur mit Vorsicht zu genießen, da dieser Psalm sich nicht für die Karwoche eignet und üblicherweise Mendelssohns *Psalm 22* MWV B 50 an gedachtem Tage ausgeführt wurde.

7.2 Nicolais Schwanengesang

Am Anfang des Jahres 1849 vertonte Nicolai dann den *31. Psalm*, den er am 5. Februar 1849 als sein letztes Werk vollendete. Mendel schreibt in seiner Nicolai-Biographie über den Komponisten: „seine letzten Töne waren gleichfalls in ein Lied verwebt, welches er Tags vor seinem Tode geschrieben hatte.“[9] Das ist eher

[7] Anfang März meldeten die *Signale für die Musikalische Welt*: „Auf Verlangen des Königs hat Nicolai einige neue Psalmen für den Domchor componirt, die in Charlottenburg, dem jetzigen Aufenthaltsorte Sr. Maj., zur Aufführung gelangen.“ *Signale* 7 (1849), S. 110

[8] Mendel, *Nicolai*, S. 128.

[9] Mendel, *Nicolai*, S. 136.

unwahrscheinlich, denn wäre Mendels Aussage korrekt, hätte sich ebenjenes Lied mit Datum versehen in Nicolais Nachlass befinden müssen. Auch kann Mendel das Lied nicht benennen. Oswald Schrenk aber, der den erhaltenen Nachlass in den 1930er Jahren wiederentdeckte und durchsah, gab als Nicolais letztes Werk anhand des auf der autographen Partitur notierten Schlussdatums dessen *31. Psalm* an.[10]

Dieser Psalm gehört im liturgischen Kalender zum Sonntag Estomihi, dessen Name sich von lateinischen Worten ebendieses Psalms ableitet,[11] und im Kirchenjahr den Beginn der Fastenzeit anzeigt. Auch wenn dies keine Primärquellen belegen, erklang Nicolais *31. Psalm* daher mit größter Sicherheit erstmals an diesem Sonntag, also am 18. Februar 1849, nur knapp zwei Wochen nach der Fertigstellung der Komposition. Wie auch beim *97. Psalm* waren zunächst nur 16 Stimmen ausgeschrieben worden, was hier ebenfalls eine Erstaufführung im Privatgottesdienst des Königs nahelegt.

Psalm 31 gehört – wie auch Psalm 13, den Nicolai schon einige Jahre zuvor vertont hatte – zur Formgruppe der Gebetslieder, wie gleich auf den ersten Blick „durch das sprechende und singende ‚Ich' deutlich erkennbar"[12] ist.

Der 31. Psalm steht in Es-Dur. Einzig die Verse 15 bis 17 stehen in B-Dur, bzw. g-Moll. In diesen drei Versen finden wir das zentrale Gebet des Psalms, das Nicolai dem „singenden Ich", also einem Solistenensemble zuweist, wie er dies zuvor schon im *97. Psalm tat*. Doch ist die Komposition nicht wie dort als Monodie ausgeführt. Die beiden äußeren Verse sind homophon gesetzt, der mittlere hingegen polyphon durchwirkt. Hier wechseln sich Sopran und Tenor mit der Melodieführung ab. Die führende Stimme wird dabei durch Verdopplung hervorgehoben, das heißt, dass die entsprechende Phrase von zwei Solisten ausgeführt wird, während die übrigen Stimmen einfach besetzt sind.

Die sich dem Gebet anschließende Lobpreisung der Heilserfahrung wird auf die gesamte, im Chor vertretene Gemeinde übertragen. Die paränetischen Mahnworte[13] zum Schluss des Psalms lässt Nicolai ungewöhnlicherweise nun

[10]Oswald Schrenk, *Almanach des Musikverlages Ed. Bote & Bock*, Berlin 1939.

[11]Ps. 31, 3b: „esto mihi in lapidem fortissimum et in domum munitam ut salves me".

[12]Hans-Joachim Kraus: *Psalmen* (=Biblischer Kommentar : Altes Testament, Bd. 15/1), Neukirchen 1978 (5. Auflage), S. 49.

[13]„Das Danklied hat immer die Tendenz, Ereignisse zu bezeugen, Erfahrungen zu vermitteln, zu lehren und zu mahnen. Dieser didaktische Zug kommt in den paränetischen

wieder von dem Beter des Psalms ausführen, also von acht Solisten. Der Einsatz von acht Solisten an sich ist, insbesondere in den Psalmmotetten für den Königlichen Domchor – man vergleiche in etwa die entsprechenden Psalmen Mendelssohns –, keine musikalische Revolution. Doch ein Chorwerk mit dem Solistenensemble ausklingen zu lassen, noch dazu in sehr langsamem Tempo und im *pianissimo* ist einzigartig in jener Zeit.

Auffällig ist außerdem erneut ein behutsam historisierendes Notenbild, in dem die halben und ganzen Noten dominieren.

Die Vertonung des *31. Psalms* gibt nur eine Auswahl von Versen statt des gesamten Psalmes der Lutherbibel wieder.[14] Das beruht auf Vorgaben der Berliner Domprediger und hatte ganz praktische Gründe.

Nachdem die dem Dom nahe gelegene Petrikirche[15] im September 1809 durch einen Brand zerstört worden war, wurde der zugehörigen Gemeinde erlaubt ihre Gottesdienste im Dom abzuhalten.[16] In der Folge gab es sonntags dann zwei Gottesdienste im Dom, in der Regel einer um 9 Uhr, der andere um 11 Uhr, wobei die beiden Gemeinden die Termine im wöchentlichen Wechsel wahrnahmen. Diese Praxis wurde 35 Jahre lang, also bis zur Fertigstellung des Neubaus der Petrikirche 1852, beibehalten.[17]

Das beschränkte allerdings die Möglichkeiten des Königlichen Domchors bei der Einführung des Psalmengesangs im Jahre 1843. Bereits im Januar 1843 merkten die Domprediger dahingehend an:

> Solange die Domgemeine mit der Petrigemeine in einer Kirche vereinigt bleibt, würde überhaupt wegen der sehr kurzen Zeit, auf welche der Gottesdienst beschränkt ist, die Liturgie nicht wohl über die jetzigen Grenzen ausgedehnt werden dürfen.[18]

Mahnworten der Verse 24 und 25 zur Geltung.“ Hans-Joachim Kraus: *Psalmen* (=Biblischer Kommentar : Altes Testament, Bd. 15/1), Neukirchen 1978 (5. Auflage), S. 398.

[14]Es handelt sich um die Verse 2, 4, 6-8, 10, 14-17, 22 und 25.

[15]Luftlinie ca. 750m.

[16]Gottlieb Rahn, *Die Hauptmomente aus der Geschichte der St. Petrikirche in Berlin*, Berlin 1853, S. 63f und S. 91.

[17]Stammte die Bestimmung ursprünglich bereits vom 18. Oktober 1809, wurde eine endgültige Regelung erst 1817 festgesetzt. Ebd.

[18]Brief der Domprediger an von Massow und von Redern vom 9. Januar 1843. D-Bga I. HA Rep. 89 Nr. 23260, fol. 32.

Man verständigte sich dann darauf, bei längeren Psalmen eine gehörige Auswahl der wichtigsten Verse zu Treffen. Diese Praxis findet sich in vielen Psalmvertonungen für den Domchor wieder;[19] entweder wurden sie von vornherein so komponiert oder „in entsprechender Weise abgekürzt".[20]

Wenn auch die Versauswahl nicht auf Nicolai zurückzuführen ist, legte der Komponist dennoch selbst Hand an den Text und bearbeitete ihn. Vers 6 des Psalms 31 lautet im Original der Luther-Übersetzung:

> In deine Hände befehle ich meinen Geist;
> du hast mich erlöset, Herr, du treuer Gott.

Darin findet sich eines der *Sieben Letzten Worte*, die Jesus Christus am Kreuz gesprochen haben soll. Sie sind (verteilt) in den vier Evangelien des Neuen Testaments überliefert. „In deine Hände befehle ich meinen Geist" ist das letzte dieser sieben Worte und findet sich im Lukas-Evangelium.[21]

Viele verschiedene Komponisten haben die *Sieben Letzten Worte* vertont. Die wahrscheinlich bekannteste Komposition dazu stammt von Joseph Haydn, die auch Nicolai bekannt war.[22]

In seinem *31. Psalm* weist Nicolai ebendiese Worte einem Solistenensemble zu, auf die der Chor mit der Fortsetzung des zweiten Halbverses antwortet. Nicolai ändert allerdings die folgende Phrase „du hast mich erlöset" in „du hast ihn errettet". Durch diese Textänderung erhält das dialogische Spiel zwischen Sologruppe und Tutti eine zusätzliche Betonung. Unklar ist jedoch, warum sich Nicolai so entschied. Ob durch diese Anpassung der Text eine tiefer gehende theologische Bedeutung erhalten soll, da Jesu Tod – hier durch seine

[19] So z. B. in dem 1844 komponierten *Psalm 22* MWV B 50 Felix Mendelssohn Bartholdys.

[20] Unveröffentlichter Brief von Graf Wilhelm von Redern an Friedrich Wilhelm IV. vom 1. März 1853. D-Bga I. HA Rep. 89 Nr. 20960. Der Organist Johann Gottfried Börner hatte im Februar 1853 zehn Psalmen eingereicht. In seinem Bericht an den König wies Redern darauf hin, dass sie „zwar gelungene Compositionen sind, aber, bei der großen Länge, nicht wohl beim Gottesdienst durch den Domchor gebraucht werden können." Daraufhin wurde ein Psalm dieser Sammlung entsprechend gekürzt und in das Repertoire des Königlichen Domchors übernommen. Die betreffenden Notenmanuskripte befinden sich in der *Sammlung Staats- und Domchor*, D-Bsd 425.

[21] Lk 23, 46.

[22] Am 22. März 1834 hatte er in Rom die Fassung für Streichquartett (Hob. XX/1:B) gehört. Vgl. Nicolai, *Tagebücher*, S. 35.

letzten Worte angedeutet – und seine Errettung durch die Auferstehung die Heilsgewissheit bringen, oder der Komponist nur die antifonale Tradition des Psalmodierens aufgreift und die Antwort des Chors als Kommentar auslegt, kann und soll hier nicht geklärt werden. Festzustellen aber ist, dass diese erste Perfektform im Psalm, welche andeutet, dass dem lyrischen Ich das Heil bereits zuteil geworden ist, geradezu prädestiniert ist für Nicolais Vorgehen. Diese Vorlage war vielleicht eine allzu unwiderstehliche Versuchung für einen Opernkomponisten.

Erfolgte die Vertauschung des Personalpronomens zur Stützung des Dialogs zwischen den Sängergruppen, ist in der Ersetzung von „erlöset“ durch „errettet“ vermutlich eine sprachliche Angleichung zu den Anrufungen des Beters (des lyrischen Ichs) in den Versen 2 (Takt 11) und 16 (Takte 176–184) zu sehen, in denen es jeweils heißt „errette mich“.

Die textlichen Anpassungen, die Nicolai vorgenommen hatte, wurden im Nachhinein getilgt und durch den originalen Bibeltext ersetzt. Im Aufführungsmaterial in der *Sammlung Staats- und Domchor* wurden diese „Korrekturen“ mit Bleistift ausgeführt.[23] Offensichtlich wurde Nicolais Eingriff in der liturgischen Praxis am Dom nicht geduldet (zumindest nach seinem Tode nicht mehr), wobei dafür weder der eigentliche Grund noch die dafür verantwortliche Person ausgemacht werden können. Womöglich konnte oder wollte die Domgeistlichkeit einen derartigen Eingriff in den Bibeltext nicht goutieren.

Die zwei Psalmen Nicolais für die üblichen Sonntagsgottesdienste übernahm Emil Naumann später in seine Psalmen-Sammlung.[24] Dabei konnte er durch die Unterstützung August Neithardts auf die Bibliothek des Domchores zurückgreifen[25] und die Partiturmanuskripte als Stichvorlagen verwenden. Bei

---

[23]In den erhaltenen Stimmen hat es vielfach den Anschein, dass die beiden Wörter nicht gleichzeitig, vielmehr nacheinander korrigiert wurden: zunächst „ihn“ durch „mich“, dann „erretet“ durch „erlöset“.

[24]Emil Naumann, *Psalmen auf alle Sonn- und Fest-Tage des evangel: Kirchenjahres. Auf Allerhöchsten Befehl Sr. Majestät des Königs Friedrich Wilhelm IV von Preussen componirt [...] und zum Gebrauch des Königl. Domchores so wie aller evangelischen Kirchenchöre herausgegeben von Emil Naumann*, Berlin [1856].

[25]„die Psalmen von [...] Nicolai [...] verdankt er dagegen der Güte seines Collegen, des Königl. Musikdirektors und Dirigenten des Königl. Domchors, Herrn Neithardt.“ Vorwort Emil Naumanns zu den *Psalmen*, ebd.

der Drucklegung wurden auch die Bleistiftkorrekturen in den Manuskripten berücksichtigt, daher blieb die eigentliche Intention des dialogischen Spiels in Nicolais *31. Psalm* bislang unbekannt.

Eine besonders kuriose Symmetrie lässt sich in diesem Werk finden: Der zwei Verse umfassende Tutti-Anfang hat bis zum ersten Solo-Einsatz, also bis zur ersten Fermate, exakt die gleiche Länge in Takten wie der solistisch ausgeführte Schlussvers, der vier Takte vor dem *Adagio* beginnt. Dies an sich ist noch nichts besonderes, denn schließlich zeigt *der 97. Psalm* solch eine Übereinstimmung ebenfalls, doch dass beide Abschnitte ausgerechnet 31 Takte lang sind, und somit einen interessanten Verweis auf den Titel respektive die Textquelle liefern, ist äußerst bemerkenswert.

7.3 Rasch tritt der Tod den Menschen an

Am 11. Mai 1849 verstarb der ewig kränkelnde[26] Komponist vier Wochen vor seinem 39. Geburtstag plötzlich an einem Hirnschlag.

Kruse schreibt, dass Nicolai zwei Tage vorher, am 9. Mai 1849 mit einem Konzert im Dom „Seine Dirigententätigkeit beschloß“.[27] Zwar fand an diesem Tag im Dom in der Tat ein Benefizkonzert unter Mitwirkung des Königlichen Domchors statt, allerdings wurde dieser – wie üblich – von August Neithardt geleitet.[28] Organisiert worden war das Konzert von Gustav Reichardt.[29] Neben der *Hymne* MWV B 49 von Felix Mendelssohn Bartholdy sang der Chor auch

[26]Seit frühester Jugend an litt Nicolai unter einer mangelhaften Körperkonstitution. Zudem hatte er sich mit der Syphilis infiziert (siehe S. 140). Gerade in den letzten Jahren häuften sich verschiedenste Symptome. So schrieb der Komponist beispielsweise Ende September 1848 seinem Vater: „Ich befinde mich leider nicht wohl; weiß Gott, was es mit mir ist, aber mir fehlt immerfort was.“, zitiert nach: Nicolai, *Briefe*, S. 382. Vgl. auch Fritz Michelsen, „Die Krankheit und der Tod Otto Nicolais“, in: *MMW* 60 (1913), S. 1777–1778.

[27]Kruse, *Nicolai*, S. 230.

[28]Vgl. Rezension in: *NBMz* 3 (1849), S. 156 und den Bericht von Ludwig Rellstab mit der Angabe aller Mitwirkenden in: *Königlich privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, 11. Mai 1849.

[29]Konzertankündigung in: *Königlich privilegirte Berlinische Zeitung von Staats- und gelehrten Sachen*, 8. Mai 1849.

Werke von Nicolai, darunter die *Liturgie Nr. 1*[30] und offenbar auch seine beiden letzten Psalmen[31] – erstmalig nun vor einem breiteren Publikum.

Die Bestattung der sterblichen Überreste Nicolais fand am 15. Mai 1849 auf dem Dorotheenstädtischen Friedhof (II) statt. Der Königliche Domchor und das Theaterpersonal der Königlichen Schauspiele erwiesen ihm die letzte Ehre und sangen gemeinsam den Chor „Rasch tritt der Tod den Menschen an“ aus Schillers *Wilhelm Tell*, vermutlich in der Vertonung Ludwig van Beethovens.[32]

> Rasch tritt der Tod den Menschen an,
> Es ist ihm keine Frist gegeben,
> Es stürzt ihn mitten in der Bahn,
> Es reißt ihn fort vom vollen Leben,
> Bereitet oder nicht, zu gehen,
> Er muß vor seinen Richter stehen!

Eine Woche nach der Grablegung fand in der Sing-Akademie eine Trauerfeier statt, bei der noch einmal Nicolais frühes *Agnus Dei* gesungen wurde.[33]

---

[30]Bericht über die Trauerfeier zu Nicolais Tod am 22. Mai 1849 in der Singakademie. *NBMz* 3 (1849), S. 175.

[31]Laut *Catalog* des Domchors sind im 2. Quartal 1849 zu den ursprünglich je 16 Stimmen noch einmal 47 weitere Stimmen ausgeschrieben worden. Abseits des liturgischen Kalenders kann zu diesem Zeitpunkt nur eine Konzertaufführung Anlass dazu gegeben haben.

[32]Nachruf von Ludwig Rellstab in: *NBMz* 3 (1849), S. 167f.

[33]Mitteilung von Johann Philipp Schmidt in: *NBMz* 3 (1849), S. 174f.

Kapitel 8

Nachwirkung und Rezeption

Nicolais geistliche Werke für Chor allein waren bald nach seinem Tode – wie auch sein übriges Oeuvre – zum Großteil vergessen. Einzig seine zwei letzten Psalmen, die für den unmittelbaren liturgischen Gebrauch am Berliner Dom komponiert wurden, sind über viele Jahre hinweg regelmäßig zur Aufführung gekommen.

In den sehr erfolgreichen Soireen, die der Königliche Domchor in den 1850er Jahren gab, wurde kein anderes der wenigen dort aufgeführten zeitgenössischen Stücke so oft gesungen wie Nicolais *31. Psalm.*[1]

Aus Nicolais beiden Liturgien ist kurz nach seinem Tode nur die große Doxologie aus der *Liturgie Nr. 1* herausgegeben worden und zwar vom Leiter des Königlichen Domchors August Neithardt. Da sich die Liturgie am Berliner Dom nach Nicolais Tod in einigen wenigen Details veränderte, wurden für den Chor Kompositionen benötigt, die in der Doxologie auch die bislang fehlenden einleitenden Worte „Ehre sei Gott in der Höhe“ beinhalteten. Diese „fehlenden“ Takte wurden nun bei Liturgien, die vor 1850 für den Königlichen Domchor entstanden, von August Neithardt ergänzt,[2] so z. B. in den Werken Felix Mendelssohn Bartholdys und eben auch Otto Nicolais.[3] In dieser Bearbeitung erschien Nicolais Doxologie unter dem Titel „Ehre sei Gott in der Höhe“

[1] Vgl. die entsprechende Aufstellung in: Max Thomas, *August Heinrich Neithardt*, S. 105.

[2] Neithardts Autorschaft kann als belegt angesehen werden, da diese Ergänzungen in den handschriftlichen Quellen des Domchors von Neithardts Hand stammen und sie sich alle gleichen.

[3] Laut *Catalog* wurde in das Aufführungsmaterial „Im 1ten Quartal 1850. Ehre sey Gott in der Höhe zugeschrieben“.

als Nr. 30 in Neithardts *Sammlung religiöser Gesänge älterer und neuester Zeit* (Musica sacra 5). Für diesen Band, in dem neben anderen Werken auch das „Kyrie“ aus der *deutschen Liturgie* MWV B 57 von Mendelssohn erstmals erscheint, wurde bislang das Jahr 1853 als Erscheinungsdatum genannt.[4] Wie Akten im Geheimen Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz jedoch eindeutig belegen,[5] wurde dieser Band bereits im November 1851 veröffentlicht.

Bemerkenswert ist dabei, dass die Neithardtschen Ergänzungstakte bislang als authentisch angesehen wurden.

Der 31. Psalm und *Der 97. Psalm* wurden in Emil Naumanns 1856 erschienene Sammlung von *Psalmen auf alle Sonn- und Fest-Tage des evangel. Kirchenjahres* (Musica sacra 8) aufgenommen.[6] Basierend auf dieser Ausgabe sind bis heute mehrere Neueditionen dieser Motetten erschienen. Naumann nimmt hier allerdings nur diejenigen Psalmen Nicolais auf, die tatsächlich für den liturgischen Gebrauch am Berliner Dom relevant waren, also seine letzten zwei. Für wie lange diese beiden Psalmen jährlich im Dom erklangen ist indes ungewiss.[7]

Beim Psalm für den Sonntag nach Epiphanias, dem 100. Psalm, griff Naumann nicht auf Nicolais, sondern auf Mendelssohns Komposition *Psalm 100* MWV B 45 zurück. Schließlich hatte Mendelssohns Psalm schon lange Eingang in den liturgisch-musikalischen Kalender am Berliner Dom gefunden und konnte nicht durch Nicolais Komposition, die ursprünglich ja auch nicht für den liturgischen Gebrauch am Dom gedacht war, verdrängt werden.

---

[4] Vgl. u. a. verschiedene Veröffentlichungen zu Mendelssohn, z. B. David Brodbeck, „Mendelssohn and the Berliner Domchor“, in: *Mendelssohn Studies*, Cambridge 1992, S. 1–31, oder R. Larry Todd, *Mendelssohn : A Life in Music*, Oxford 2003.

[5] *Akten über Findung der Auswahl der Institutionen, die die Neithardtsche Sammlung erhalten sollen.* D-Bga I. HA Rep. 76 Ve Sekt. 4 Abt. XV Lit. A Nr. 95.

[6] Als Druckvorlage dienten hierzu die Partituren aus der Bibliothek des Domchors, siehe S. 202. Diese „sind bei Bock zum Druck im Monat Mai [18]55 gegeben worden“, wie eine Bleistiftnotiz im Anhang des *Catalogs* mitteilt. Die ergänzten Anmerkungen für den Stecher verblieben danach in den Manuskripten.

[7] Mendel gibt 1866 hinsichtlich der Psalmen an: „Jetzt sind kaum noch eine oder zwei Nummern aus N.'s Werken für den Gottesdienst übrig geblieben.“ Mendel, *Nicolai*, S. 128. Wenigsten benannte Psalmen sind wohl mindestens bis Ende des Jahrhunderts sregelmäßig gesungen worden, denn laut *Catalog* wurden noch in den späten 1880er Jahren neue Stimmen ausgeschrieben.

In den meisten Aufstellungen von Nicolais Werken ist überdies das achtstimmige Stück „Die Strafe liegt auf ihm“ verzeichnet; es findet sich aber nicht in den Aufzeichnungen des Komponisten, auch nicht in seinem eigenhändigen Werkkatalog. Bei der Komposition handelt es sich um den achtstimmigen Schluss von Nicolais *31. Psalm* mit neuer Textunterlegung. Zuerst erschien sie 1851 als Nr. 29 in der bereits genannten Neithardtschen *Sammlung religiöser Gesänge älterer und neuester Zeit* (Musica sacra 5), in die auch das „Ehre sei Gott in der Höhe” aus der *Liturgie Nr. 1* aufgenommen worden war (siehe Abbildung 8.1 auf S. 208). Erstmals erwähnt wird das Stück 1850 in dem Büchlein *Liturgische Fest-Andachten* als Gesang des Königlichen Domchors zur Passions-Andacht. Dort mit dem Hinweis, die Worte seien „unterlegt unter den Schlußvers des achtstimmigen Psalms XXXI. von O. Nicolai.“[8] Es ist also offenbar erst im Frühjahr 1850 für die erste Passions-Andacht verfasst worden – ein knappes Jahr nach Nicolais Tod. Die Neutextierung wurde mit großer Sicherheit von August Neithardt vorgenommen. Gestützt wird diese Annahme durch die einzige auffindbare handschriftliche Partitur im Archiv des Domchors: Sie ist von der Hand Neithardts.[9]

Nicolais *Spruch „Herr, ich habe lieb“* scheint mehr als fünfzig Jahre nicht gesungen worden zu sein. Erst Hugo Rüdel hat dieses kleine Werk quasi wiederentdeckt, als er 1910 das Amt des Domchor-Direktors übernahm und die Chorbibliothek nach brauchbaren Werken durchsuchte.

Im Dezember 1910 hatte Rüdel einige musikalische Vorschläge zu den kommenden Feiertagen zusammengetragen. Für die Feier des kaiserlichen Geburtstags bringt er dem Generalintendanten der Königlichen Schauspiele gegenüber Nicolais kleine Komposition in Vorschlag:

> Der Spruch: „Wirf Dein Anliegen“ von Naumann ist ganz reizend aber sehr sehr viel gesungen fast abgesungen und dürfte dafür vielleicht zu empfehlen sein ein bisher ganz unbekannter Spruch von

[8] [Friedrich Adolph Strauß], *Liturgische Fest-Andachten gehalten in der Königlichen Hof- und Domkirche*, Berlin 1850, S. 57.

[9] D-Bsd 245, Partitur, urspr. Sammelhandschrift mit Neithardts „Die sieben Worte des Erlösers“; laut *Katalog* „Zum Liturgischen Gottesdienst in der Passionszeit“.

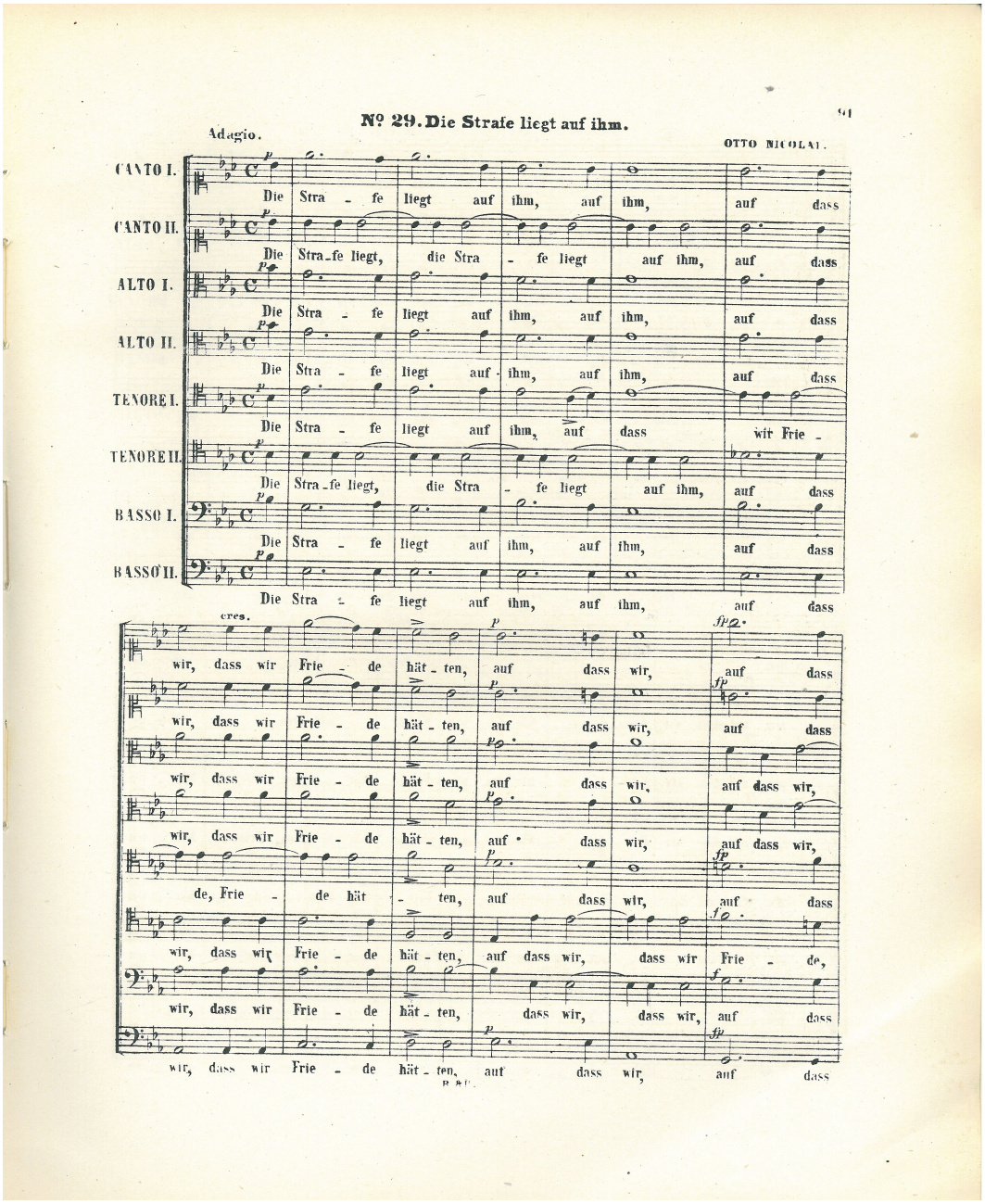


Abbildung 8.1: Neithardts Erstausgabe seiner Bearbeitung des *Adagios* aus Nicolais *31. Psalm*

> Nicolai, der in seiner Einfachheit geradezu rührend wirkt: „Herr, ich habe lieb die Stätte Deines Hauses.“[10]

Rüdel ließ die originale Partiturabschrift von 1848 als Ansichtsexemplar für Graf von Hülsen-Haeseler kopieren und in moderne Schlüssel übertragen.[11]

Das Rüdel für den Kaiserlichen Geburtstag gerade dieses Stück wählte, das für den Geburtstag Friedrich Wilhelms IV. komponiert worden war, mag Zufall sein, denn die eigentliche Bestimmung ist nicht direkt auf der Abschrift, sondern nur im *Catalog* des Domchors vermerkt. Durchaus möglich ist auch, dass Rüdel einen entsprechenden Hinweis von Georg Richard Kruse erhielt, der zu dieser Zeit in Berlin lebte und an seiner Nicolai-Biographie arbeitete.[12] Kruse wusste um die Bestimmung des Spruchs.[13]

Rüdel fand offenbar großen Gefallen an dem Stück, denn der Königliche Hof- und Domchor brachte es in den folgenden Jahren des Öfteren in Konzerten.[14] Doch erschien es nicht im Druck; andere Werke, die Rüdel zur selben Zeit dem Vergessen entriss, hingegen schon, so z. B. Felix Mendelssohn Bartholdys *„Denn er hat seinen Engeln befohlen über dir“*[15] und Gustav Reichardts *Christlied „Heilige Nacht“*. Nachdem Rüdel 1833 in den Ruhestand gewechselt hatte, verschwand Nicolais Spruch wieder aus dem Domchor-Repertoire und somit für lange Zeit aus der öffentlichen Wahrnehmung.

Die Zerstörung des Verlagsarchivs von Bote & Bock brachte die Vernichtung der meisten Autographe Otto Nicolais, die sich dort in seinem Nachlass befanden. Die Abschriften im Dom waren nach dem Krieg nicht mehr zugänglich.

---

[10] Brief von Hugo Rüdel an den Generalintendanten der Kgl. Schauspiele Georg Graf von Hülsen-Haeseler (1858–1922) vom Dezember 1910. D-Budka Bestand 3, zitiert nach: Wolfgang Dinglinger, *150 Jahre Staats- und Domchor Berlin*, Berlin 1993, S. 92.

[11] Diese Abschrift ist ebenfalls in der *Sammlung Staats- und Domchor* erhalten. Laut *Catalog* wurden noch 1910 „25 Herren[-] u[nd] 100 Knabenst[immen] geschrieben“.

[12] In diese Zeit fällt auch die Abschrift, die Kruse von Nicolais Spruch nach dem Domchor-Manuskript anfertigte. D-DT Mus-n 9965.

[13] Vgl. Kruse, *Nicolai*, S. 212.

[14] So z. B. mehrfach 1914 und 1915; nachgewiesen über gedruckte Programme im Archiv des Staats- und Domchors. D-Budka.

[15] Erstausgabe der originalen, von Nicolai uraufgeführten A-cappella-Fassung (MWV B 53).

Erst nach 2005 konnten einige Abschriften wiederentdeckt werden, nachdem ein Teil des Domarchivs zugänglich gemacht wurde.

Die Geschichte der Chorbibliothek des Staats- und Domchors lässt sich für die Jahre unmittelbar nach Ende des Zweiten Weltkriegs anhand von Akten des Evangelischen Oberkirchenrats rekonstruieren; diese *Akten betreffend den Dom-Chor* befinden sich im Evangelisches Zentralarchiv in Berlin.

Die Zimmer des Domchors im Berliner Dom standen nur begrenzt unter Kriegseinwirkung, wie ein Bericht vom 7. November 1945 darlegt:

> [...] 2 Klassenzimmer, 1 Bibliotheksraum, ein Direktorzimmer. Die Räume sind nur geringfügig beschädigt. Eine Instandsetzung wäre wünschenswert, da sie auch der Hochschule für Musik für Aufgaben der Ausbildung in evangelischer Kirchenmusik zur Verfügung stehen (s. besonderen Kostenvoranschlag von Herrn Rochel).[16]

Doch gab es plötzlich schwere Zerwürfnisse zwischen dem Staats- und Domchor und dem Domkirchenkollegium[17]. Die genauen Gründe dafür konnten bislang nicht ermittelt werden. Jedenfalls vermietete das Domkirchenkollegium die Domchorzimmer an die Theologische Fakultät der Berliner Universität[18]. Dann wurde die *Schöneberger Kantorei* unter der Leitung von Herbert Mützel als neue *Berliner Dom-Kantorei* an den Dom geholt.[19] Wolfgang Reimann, der Direktor des Staats- und Domchors, der zum 1. Advent 1848 neuer Organist der Berliner Marienkirche wurde, nahm daraufhin den Domchor mit an den „Dom zu St. Marien“.[20]

Dabei ist unklar, ob diese Vorgänge ursächlich für den Streit waren, oder mehr als Folge dessen zu betrachten sind.

Die neue Domkantorei wollte gerne auf die reichen Bestände der Notensammlung zurückgreifen. Nach einer entsprechenden Anfrage schrieb Reimann am 20. September 1948 an das Domkirchenkollegium:

---

[16] D-Bekbo Bestand 7, Nr. 17363.

[17] Das Domkirchenkollegium, kurz DKK, ist das leitende Organ des Berliner Domes.

[18] Heute: Humboldt-Universität zu Berlin.

[19] Beschluss des Domkirchenkollegiums vom 9. Juni 1948.

[20] Beschluss der Kirchenleitung.

> Die Chorbibliothek, mühevoll aus allen möglichen Trümmerecken und Kellerräumen des Domes von mir wieder zusammengebracht, mußte, als plötzlich die Bauleute im Auftrag der Zentralverwaltung kamen, in kürzester Frist geräumt werden; als sie nach einigen Monaten wieder geborgen und einigermaßen geordnet werden konnte, erfuhr ich eines Tages, daß sie plötzlich samt dem umfangreichen, mir persönlich gehörenden Teil bei Herrn Zacher im Büro untergebracht worden sei. Plötzlich landete sie wieder im alten Bibliotheksraum, dessen Betreten dem Notenwart Herrn Talkowski verboten wurde. Die Folge dieser Hin- und Hertransporte ist natürlich z.Zt. völliges Chaos in der Bibliothek. Ihre Neuordnung bedarf monatelanger Arbeit unter Mitwirkung des Bibliothekars der Musik-Hochschule. Sie hätte außerdem nur Sinn, wenn sie einen ständig gesicherten Raum behält. Eine Ausleihung von Noten ist z.Zt. indiskutabel, könnte auch nur durch die Bibliothek der Hochschule für Musik geschehen.[21]

Zu einer vom Berliner Magistrat geplanten Gedenkveranstaltung anlässlich Nicolais 100. Todestag im Jahr 1949 sollte der Staats- und Domchor hinzugezogen werden. Wolfgang Reimann hatte für die Veranstaltung bereits im März des Jahres 1949 einige Noten aus dem Archiv des Domchors herausgesucht, durfte diese aber nicht mitnehmen. Eine Notiz aus den Akten des Berliner Oberkirchenrats schildert die Situation:

> Aktennotiz
>
> Betr.: Notenentnahme im Berliner Dom.
>
> Am 28.3.1949 hatte ich Gelegenheit mit Herrn von Minkwitz, dem Rendanten im Berliner Dom, über die Entnahme von Noten zu sprechen. Einige Tage vorher hatte ich einige Noten herausgesucht, die für eine Feierstunde des Magistrats am Grabe Nicolais, zu der der Staats- und Domchor eingesetzt werden soll, am 11.5.49 gebraucht werden sollten. Diese Noten tragen den Stempel „Königlicher Domchor“ und durften mir aus diesem Grunde

[21] D-Bekbo Bestand 7, Nr. 17363.

> nicht ausgehändigt werden. Diese Tatsache sollte Herrn Oberdomprediger Prof. D Doering vorgetragen werden, dessen Entscheidung mir nur dahingehend übermittelt wurde, daß die Herausgabe der Noten auch für diesen Zweck abgelehnt worden ist und daß darüber hinaus selbst die Herausgabe auch solcher Noten abgelehnt wird, die den Stempel „Hochschule für Musik“ bezw. „Hochschule für Musik Staats- und Domchor“ tragen. Als Grund wurde angegeben, daß der Partner bei den Verhandlungen in der Chorfrage sich nicht wieder geäußert hätte. Man betrachte die Sperrung jeder weiteren Notenentnahme als ein geeignetes Druckmittel, um die ins Stocken geratenen Verhandlungen in der Chorfrage wieder in Fluß zu bringen.
>
> Berlin, den 29.3.1949
> Für die Richtigkeit:
> Prof W Reimann[22]

Die Bestände verblieben danach im Dom.

Erst nach dem Fall der Berliner Mauer konnten einige Mitarbeiter des Staats und Domchors Anfang 1990 mit Hilfe des Domkantors Herbert Hildebrandt einen kleinen Teil der ehemaligen Chorbibliothek in die Räume des Chors am Ernst-Reuter-Platz verlagern,[23] wo dieser Teil allerdings auch keine weitere Beachtung fand.

Nicolai kooperierte im Laufe seines Lebens mit verschiedenen Verlagen. Als einziges Zeichen der kurzzeitigen Zusammenarbeit mit dem Mainzer Verlag Schott erschien dort zu Lebzeiten des Komponisten dessen *Pater noster* op. 33. Es ist noch heute Bestandteil des Verlagsangebots.

Vom Königlichen Domchor in Berlin ist dieses Werk zeitweilig gepflegt, seines lateinischen Textes wegen jedoch wohl nie im Dom-Gottesdienst gesungen worden. Im 20. Jahrhundert wurde es verschiedentlich neu herausgegeben; auch einige Einspielungen liegen vor. Nicolais *Pater noster* konnte sich einen sehr kleinen, aber dennoch festen Platz im Repertoire der Chöre erobern.

---

[22] D-Bekbo Bestand 7, Nr. 17363.

[23] Freundliche Mitteilung von Michael Heiden und Michael Röbbelen vom Staats- und Domchor Berlin.

Die Rezeptionsgeschichte von Nicolais Kompositionen für Chor und Orchester ist kompliziert; man ist sogar geneigt zu sagen, bis ins frühe 20. Jahrhundert ist sie nicht existent. Einzig seine *Kirchliche Festouvertüre*, die ja publiziert vorlag, ist nach Nicolais Tod an verschiedenen Orten mehrfach gespielt worden. Im deutschsprachigen Raum lassen sich davon in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einige Aufführungen nachweisen. Selbst bis in die Vereinigten Staaten von Amerika fand die Ouvertüre ihren Weg. Dort kam sie im Juni 1869 während des *National Peace Jubilee* in Boston als *Sacred Festival-Overture on Luther's choral „A Strong Castle is our Lord"* zur Aufführung.[24] Am ersten Tag dieses fünftägigen Festivals erklang nur der Choral-Teil zur Eröffnung des Konzerts, gefolgt von Richard Wagners *Tannhäuser-Ouvertüre*.[25] Beim zweiten Konzert am folgenden Tag erklang dann zu Beginn Nicolais vollständige Ouvertüre. In Anbetracht der mehreren tausend mitwirkenden Sängerinnen und Sänger wurde ein spezieller Notenband hergestellt (siehe Abbildung 8.2).[26]

Auch im 20. Jahrhundert stand Nicolais Festouvertüre vereinzelt auf den Spielplänen, und zwar auf beiden Seiten des Atlantiks; in den Vereinigten Staaten z. B. in Baltimore am 31. Oktober 1836, zur Enthüllung des dortigen Lutherdenkmals.[27]

Besonders in der Bearbeitung für Orgel von Franz Liszt, die 1852 bei Hofmeister in Leipzig erschien, hat sie in den vergangenen dreißig Jahren eine kleine Renaissance erlebt und wurde mehrfach auf Tonträger eingespielt.

Auch Nicolais *Messe Nr. 1 in D-Dur* fand, obwohl ungedruckt, eine geringe Verbreitung und wurde noch zu Nicolais Lebzeiten außer in Posen und Wien, auch in Salzburg, Raab und Pest sowie in Berlin gespielt.[28] Nach Nicolais Tode jedoch allem Anschein nach nur noch einige Male in Salzburg sowie in Posen, wo sie „auch später noch unter den Domkapellmeistern Dembinski, Vater und

[24] Die Erstaufführung in den Vereinigten Staaten fand bereits 1861 in New York unter der Leitung von Carl Bergmann statt. Vgl. Vera Brodsky Lawrence, *Strong on music*, Bd. 3, New York 1999, S. 448. In Boston sind zudem Aufführungen am 28. November 1863 und am 6. Dezember 1863 belegt, siehe: *Dwight's Journal of Music* 23 (1863), [Nr. 592] S. 149f.

[25] Patrick Sarsfield Gilmore, *History of the National peace jubilee and great musical festival*, Boston 1871.

[26] *Music to be performed at the Grand National Peace Jubilee*, Boston 1869.

[27] Hartmut Lehmann, *Alte und Neue Welt in wechselseitiger Sicht*, Göttingen 1995, S. 84.

[28] Siehe S. 117.

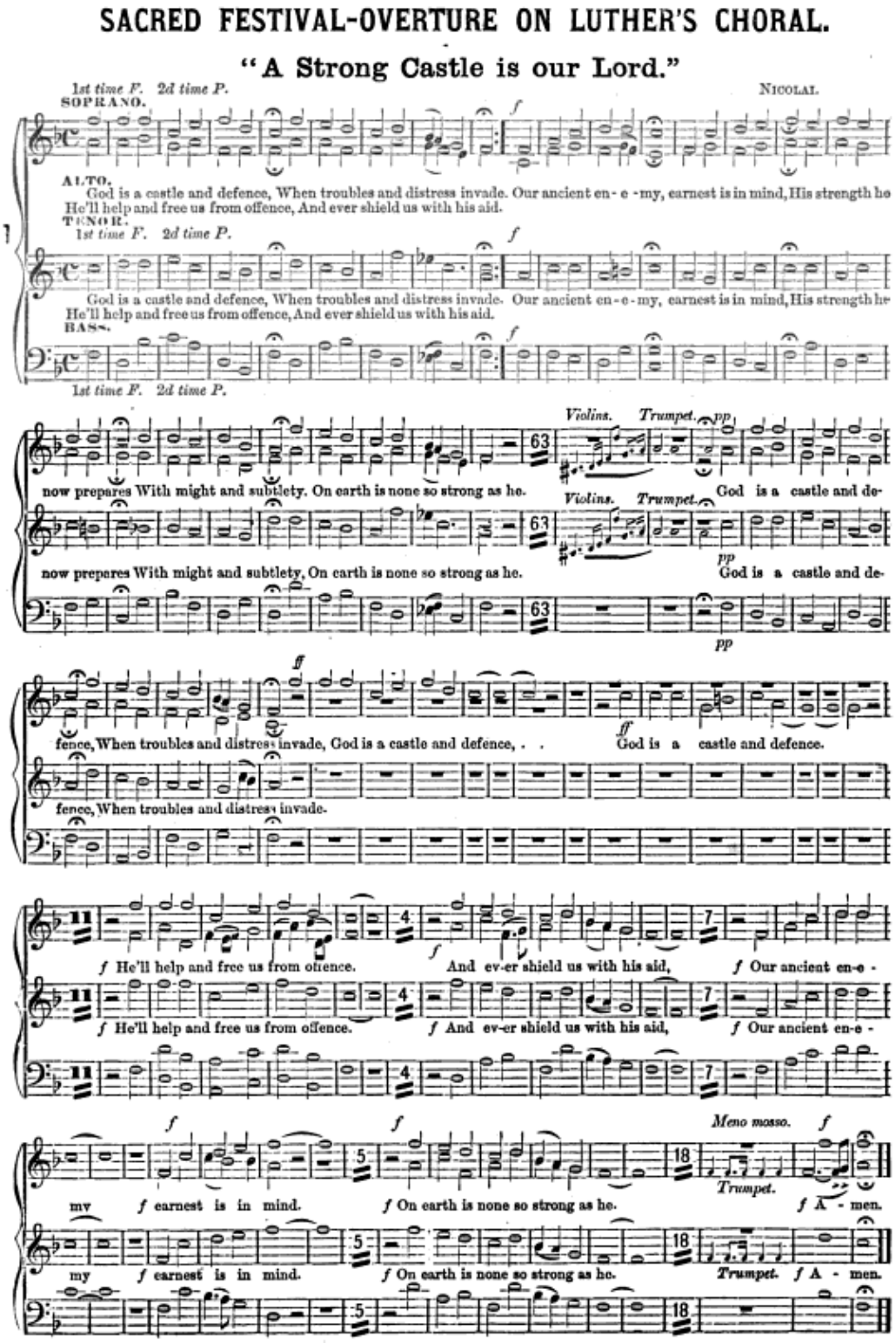


Abbildung 8.2: Otto Nicolais *Kirchliche Festouvertüre* in Chorpartitur aus dem Band *Music to be performed at the Grand National Peace Jubilee*, Boston 1869.

Sohn, ziemlich oft aufgeführt wurde, bis 1874 der Vokal- und Instrumental-Chor dort aufgelöst wurde.“[29] Die Wiener Hofmusikkapelle rühmt sich, dass die Messe „heute noch im Repertoire der Hofmusikkapelle ihren Platz hat.“[30]

1918 veröffentlichte Markus Koch eine auf der Wiener Fassung basierende Bearbeitung der Messe.

Die *Weihnachtsouvertüre* lag trotz des Verkaufs an Breitkopf & Härtel[31] nicht in gedruckter Form vor und galt lange als verschollen. Erst 1908 hat Georg Richard Kruse eine Partitur wiederfinden und das Werk herausgeben können.

Nicolais *Te Deum* galt ebenfalls lange Zeit als verschollen – bis Oswald Schrenk 1938 im Archiv des Berliner Musikverlags Bote & Bock eine Abschrift wiederfand. Bald darauf veröffentlichte Ernst Schliepe auf Grundlage dieser Abschrift bei selbigem Verlag eine Bearbeitung des *Te Deum*. Die Sing-Akademie zu Berlin nahm sich des Werks an und führte es noch im gleichen Jahr auf. 1966 folgte, zum 125. Geburtstag der Sing-Akademie, eine Einspielung des Werks unter Leitung von Mathieu Lange bei der *Deutschen Grammophon Gesellschaft*.[32] 2010 wurde dann im Berliner Dom von der Sing-Akademie zu Berlin unter der Leitung von Kai-Uwe Jirka zum 200. Geburtstag des Komponisten erstmals wieder die Originalfassung aufgeführt.

Ausgerechnet *Der 98. Psalm*, das womöglich beste Werk unter Nicolais geistlichen Kompositionen für Chor und Orchester, auf jeden Fall eines der komplexesten und ausgereiftesten, ist bedauerlicherweise nie wirklich wahrgenommen worden. Die beiden öffentlichen Aufführungen im Berliner Dom bei den Neujahrsgottesdiensten 1848 und 1849 sind ohne Presseecho vorübergegangen,[33] und mit dem Verschwinden des Orchesters aus dem Gottesdienst verschwand auch der Psalm in der Chorbibliothek des Königlichen Domchors. Dabei steht Nicolais *98. Psalm* den Psalmkantaten Felix Mendelssohn Bartholdys in nichts

---

[29]Kruse, *Nicolai*, S. 27.

[30]Historie [der Wiener Hofmusikkapelle], <www.hofburgkapelle.at>, 28.9.2011.

[31]S. 40

[32]Katalog-Nr. 104479. Rezensionen in: *Der Spiegel* 21 (1967), S. 101 und *NZfM* 128 (1967), S. 213.

[33]Musik in Gottesdiensten wurde generell nicht kritisiert.

nach. Es bleibt zu hoffen, dass die Erstausgabe von den Chören angenommen wird und sich der Psalm einen angemessen Platz im Repertoire erobern kann.

Auf Grund der beschränkten Rezeption von Nicolais Werken, ist es nicht verwunderlich, dass keine Nachfolger benannt werden können, die Nicolais stilistisches Erbe aufgriffen und fortführten. Obwohl Nicolai auch viel unterrichtete, beschränkte er sich dabei weitgehend auf die Vermittlung praktischer Fähigkeiten im Gesang und im Klavierspiel; einen Kompositionsschüler hatte er nie.

Dass die von Nicolai letztendlich gefundene Verschmelzung von alten und neuen Stilmerkmalen in seinen „echt“ liturgischen Werken, also in den A-cappella-Kompositionen, keinen Nachahmer fand, liegt vermutlich nicht allein an deren mangelhafter Rezeption, sondern auch daran, dass nach ihm wirklich „Niemand in jenem alten, reinen Style a capella zu komponiren“ verstand, wie er es selbst immer wieder betonte. In der Folge zerfiel in Deutschland die liturgische Musikproduktion quasi in zwei Lager. Es gab jene, die in ihrem Stil Mendelssohn nacheiferten, wie etwa Moritz Hauptmann und Ernst Friedrich Richter, und jene, die – meist vergeblich – versuchten, den Stil Palestrinas zu imitieren. Letztere waren besonders im süddeutschen Raum vertreten. Deren Werke fasst man heute üblicherweise unter dem Begriff *Cäcilianismus* zusammen.

Nicolais Idee, *Ouvertüren über Choräle* zu schreiben, also einen Choral in einem Konzertstück zu verarbeiten, wurde im 19. Jahrhundert von mehreren Komponisten aufgegriffen. Doch kann nicht mit Bestimmtheit gesagt werden, ob dies mittel- oder unmittelbar auf die Rezeption Nicolaischer Ouvertüren zurückzuführen ist oder vielmehr einem im 19. Jahrhundert zu beobachtenden Trend entspricht. Der protestantische Choral gewinnt als rein musikalisches Material zunehmend so sehr an Bedeutung, das selbst erzkatholische Komponisten wie Anton Bruckner dieses Schablone in ihren Sinfonien verwerten.

Nicolai hatte sich im Laufe seiner Karriere eine exzellente Instrumentationspraxis aneignen können. Dennoch legte er offenbar weniger Wert auf eine bestimmte Instrumentierung seiner Kompositionen als auf den musikalischen Inhalt.

So ist beispielsweise die Besetzung der *Kirchliche Festouvertüre*, die über das Rumpforchester der vorgeschriebenen Principal-Instrumente hinausgeht,

Legni	Ottoni	Batteria	Coro	Archi
2 Flauti	2 Corni	2–3 Timpani	Coro ed Organo	Violini
2 Oboi	2 Trombe			Viole
2 Clarinetti	3 Tromboni			Violoncelli
2 Fagotti				Contrabbassi

Tabelle 8.1: Die „klassische“ Besetzung von Nicolais geistlichen Werken

den Aufführenden freigestellt. Auch seine *Norma-Variationen* op. 25 schrieb er „für Pianoforte mit beliebigem Orchester“.[34] Zudem sei an das *Benedictus* der *Messe Nr. 1 in D-Dur* erinnert, dessen Instrumentierung er kurzerhand für die Aufführung in Raab änderte. Und *Der 98. Psalm*, in dessen Erstfassung eigentlich 2 Harfen, 2 Trompeten und 3 Posaunen begleiteten, konnte „Auch mit Quartett in Ermangelung der 2. Harfe“[35] besetzt werden.

Abgesehen von der orchestralen Indefinitheit einiger Werke erscheint ein Merkmal von Nicolais geistlicher Musik besonders bemerkenswert: Während der Komponist in seinen Opern wie seine Zeitgenossen einen großen Apparat fordert, verharrt er in seiner „ernsten“ Musik bei der klassischen Orchesterbesetzung.

In diesem Sinne schlägt er – gemeinsam mit Robert Schumann – die symphonische Brücke von Beethoven zu Brahms.

Nicolai war kein musikalisches Genie – das hatte er auch selbst erkannt. Aber er war handwerklich sehr geschickt. Stets war er bestrebt das jeweils optimale Ergebnis zu erzielen, sowohl in seinen Kompositionen als auch in seinen Konzerten. Daher nahm er an vielen Werken auch immer wieder kleinere Änderungen vor, denn mit gewachsener Erfahrung und vermehrtem Wissen verschob sich auch sein eigener Horizont.

Nicolai bewegte sich sicher durch viele verschiedene Stile, doch nie ging es ihm darum, sich einem Stil komplett zu unterwerfen. Um seine eigene Tonsprache zu finden, verschob er die Stilgrenzen, behutsam zwar, aber dennoch mitunter deutlich.

---

[34]Nicolai, *Tagebücher*, S. 66.

[35]Otto Nicolai, *Katalog meiner Compositionen*, D-B Mus.ms.autogr.theor. Nicolai, O. 2.

Wenn er auch kein Modernist war, so kann ihm Progressivität nicht abgesprochen werden. Besonders kunstvoll und in ihrer Konsequenz wohl auch einzigartig ist die formale Ausgestaltung seiner Werke.

Anhang A

Verzeichnis der verwendeten Abkürzungen

A.1 Verwendete Zeitschriften und deren Abkürzungen

AMA	Allgemeiner Musikalischer Anzeiger
AmZ	Allgemeine musikalische Zeitung
AMz	Allgemeine Musikzeitung
AWMZ	Allgemeine Wiener Musik-Zeitung, hrsg. v. August Schmidt
BAMZ	Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung, hrsg. v. A. B. Marx
Iris	Iris im Gebiete der Tonkunst, hrsg. v. Ludwig Rellstab
MMW	Münchener Medizinische Wochenschrift
Museum	Museum : Blätter für bildende Kunst / hrsg. von F. Kugler
NBMz	Neue Berliner Musikzeitung
NZfM	Neue Zeitschrift für Musik
Signale	Signale für die musikalische Welt
WaMZ	Wiener allgemeine Musik-Zeitung, hrsg. v. Ferdinand Luib

A.2 Verwendete Auktionskataloge und deren Abkürzungen

Bassenge	Galerie Gerda Bassenge
Henrici	Karl Ernst Henrici
Kotte	Kotte Autographs
Schmolt	Axel Schmolt Autographen-Auktionen
Stargardt	J. A. Stargardt

A.3 Verzeichnis der verwendeten RISM-Sigel

A-LIa	*Linz*, Oberösterreichisches Landesarchiv
A-Wgm	*Wien*, Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Bibliothek
A-Whh	*Wien*, Haus-, Hof- und Staatsarchiv
A-Whk	*Wien*, Hofburgkapelle (in: A-Wn)
A-Wn	*Wien*, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung
A-Wph	*Wien*, Wiener Philharmoniker, Archiv und Bibliothek
A-Wst	*Wien*, Wienbibliothek im Rathaus
A-Wtm	*Wien*, Österreichisches Theatermuseum
CH-Bu	*Basel*, Öffentliche Bibliothek der Universität Basel, Musiksammlung
D-B	*Berlin*, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung
D-B (Hs)	*Berlin*, Staatsbibliothek zu Berlin Preußischer Kulturbesitz, Handschriftenabteilung
D-Bga	*Berlin*, Geheimes Staatsarchiv, Stiftung Preußischer Kulturbesitz
D-Bhm	*Berlin*, Universität der Künste Berlin, Universitätsbibliothek
D-Bim	*Berlin*, Staatliches Institut für Musikforschung, Bibliothek
D-Bsa	*Berlin*, Sing-Akademie (Dpt. in: D-B)
D-Bsd	*Berlin*, Sammlung Staats- und Domchor Berlin

D-Budka	*Berlin*, Universität der Künste Berlin, Universitätsarchiv
D-Bz	*Berlin*, Zentral- und Landesbibliothek Berlin
D-Dl	*Dresden*, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
D-DM	*Dortmund*, Stadt- und Landesbibliothek, Musikabteilung
D-DS	*Darmstadt*, Universitäts- und Landesbibliothek Darmstadt
D-DT	*Detmold*, Lippische Landesbibliothek
D-Gs	*Göttingen*, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek
D-GÖ	*Furth bei Göttweig*, Göttweig, Benediktinerstift Göttweig, Musikarchiv
D-Hth	*Hamburg*, Universität Hamburg, Zentrum für Theaterforschung, Theatersammlung
D-KIu	*Kiel*, Universitätsbibliothek
D-KNa	*Köln*, Historisches Archiv der Stadt
D-LEsta	*Leipzig*, Sächsisches Staatsarchiv Leipzig
D-LEu	*Leipzig*, Universitätsbibliothek, „Bibliotheca Albertina“
D-MZsch	*Mainz*, Musikverlag B. Schott's Söhne, Verlagsarchiv
F-Pn	*Paris*, Bibliothèque nationale de France, Département de la Musique
GB-Lbl	*London*, The British Library
GB-Ob	*Oxford*, Bodleian Library
H-Bn	*Budapest*, Orszagos Széchényi Könyvtar
I-Baf	*Bologna*, Accademia Filarmonica, Biblioteca
I-MOe	*Modena*, Biblioteca Estense
PL-Kj	*Kraków*, Biblioteka Jagiellońska
PL-ŁZu	*Łódź*, Biblioteka Uniwersytetu Łódzkiego, Sekcja Muzykaliów w Oddziale Zbiorów Specjalnych
US-NYfuld	*New York*, *NY*, James J. Fuld private collection (in: US-NYpm)
US-NYp	*New York*, *NY*, New York Public Library at Lincoln Center, Music Division
US-NYpm	*New York*, *NY*, Pierpont Morgan Library
US-Wc	*Washington*, *DC*, Library of Congress, Music Division

Anhang B

Briefe

B.1 Ausgewählte Briefe Otto Nicolais

Wie bereits in der Einleitung angemerkt wurde, kommt den Briefen Otto Nicolais als wichtigen Zeugnissen ein besonders hoher Stellenwert zu.

Im Folgenden werden nun erstmals alle bislang aufgefundenen Briefe mit den preußischen Behörden und Königen wiedergegeben. Ergänzt wurden einige Briefe, die von weiterem Interesse sein dürften und bislang unbemerkt, fehlerhaft oder noch nicht vollständig publiziert wurden.

Die Briefe sind originalgetreu wiedergegeben, lediglich doppelte Bindestriche und Faulenzerstriche wurden aufgelöst.

Für die entsprechende Quellenangabe ist das angehängte Briefverzeichnis zu konsultieren.

1. Otto Nicolai an Carl Friedrich Zelter in Berlin
Berlin, Freitag, 17. Oktober 1828

Berlin, den 17ten October 1828.

Sehr geehrter Herr Professor,

Sie befahlen mir, Ihnen eine gedrängte Beschreibung meines bisherigen Lebens anzufertigen. Ich habe hiemit die Ehre, Ihrem Befehle nachzukommen, nur war es mir unmöglich, mich kürzer zu fassen, als es geschehen ist, weil mein, obgleich kurzes Leben, doch der Begebenheiten schon viele und sonderbare in sich faßt. Schlagen Sie, geehrter Herr Professor, mir die Bitte, meinen Aufsatz des Durchlesens zu würdigen, nicht ab; vielleicht wird Sie derselbe zur Theilnahme für mich bewegen, und dadurch meinem Fortkommen förderlich seyn.

Den 9ten Juni 1811 wurde ich zu Königsberg in Preußen geboren. Mein Vater, auch aus Königsberg gebürtig ist ein Musiker, und leistet im Gesange und im Pianofortespiel Tüchtiges. Meine Mutter ist aus Schlesien gebürtig, von wo mein Vater, der auf einer Reise dahin kam, sie mitbrachte. Jeder Sohn wünscht wohl, von seinem Vater nur Gutes sprechen zu können, – ich kann das leider nicht! Mein Vater ist ein sehr leidenschaftlicher Mann, und brachte meine Mutter, durch seine jähzornige Behandlung im Wochenbette dahin, daß sie wenige Tage nach meiner Geburt wahnsinnig wurde. Sie wurde nun von meinem Vater geschieden, und zu ihren Verwandten nach Schlesien zurückgebracht; mein Vater aber machte eine Kunstreise nach (Bussland) Russland und ich blieb als ein ganz kleines Kind in den Händen fremder Leute, bei denen mich mein Vater in Pension gab. – Ich wuchs nun heran, und wurde in's Gymnasium geschickt. Als ich 10 Jahre alt war, kam mein Vater von seinen Reisen zurück, und jetzt erst, als Knabe von 10 Jahren lernte ich denselben kennen; er ließ sich nun in Königsberg als Musiklehrer nieder, und übernahm meine Erziehung. Da er alsbald einsah, daß ich Talent zur Musik besäße, und daß er mich zum Arrangiren seiner in Königsberg zu gebenden Concerte gut gebrauchen könnte, so zog er mich von meinen Schulbeschäftigungen

immer mehr ab, und beschäftigte mich mit Notenschreiben, Subscriptionensammeln u.s.w., bis er mich endlich in meinem 15ten Jahre gänzlich aus dem Gymnasium nahm, in dem ich damals bis Ober-Secunda vorgeschritten war. Er brauchte mich nun gänzlich zu seinem Geschäfte, und ich mußte dabei die schrecklichste Behandlung von ihm erdulden, so daß ich oft aus dem Hause floh und bei fremden Leuten Schutz suchen mußte, welche dann auch immer meinem Vater Vorwürfe machten, und von ihm das Versprechen erhielten, daß er mich künftig besser behandeln wollte. Dieses hielt er aber immer nicht lange, sondern war bald gegen mich so hart wie vorher. – Endlich in der äußersten Angst, und von knechtischer Furcht vor meinem Vater getrieben, entfloh ich aus Königsberg und flüchtete nach Memel. Hier nahmen sich fremde Leute meiner an, und ich mußte nun einen Aufsatz von meinem bisherigen Leben machen, welcher den Gerichten übergeben wurde, und welcher zur Folge hatte, daß mein Vater darin willigen mußte, daß ich meiner Mutter, die mich verlangte, übergeben werden könnte. Die Acten dieser Verhandlung sind bei dem Magistrat in Memel beigelegt.

Meine Mutter war nach einiger Zeit durch ärtztliche Hülfe in Schlesien wieder hergestellt worden, und hatte späterhin einen gewissen Doctor medicinae Berson in Schwibus geheirathet. Mit diesem meinem Stiefvater, lebte sie 4 Jahre zusammen, als ihr derselbe durch den Tod entrissen wurde, und ihr und einer Tochter, die sie von ihm hatte, fast Nichts hinterließ. – Durch den Tod meines Stiefvaters und durch die Nachrichten von der üblen Behandlung meiner von Seiten meines rechten Vaters, sehr ergriffen, verfiel meine Mutter wieder in ihre Schwermuth, von der sie auch bis jetzt noch nicht ganz befreit ist, und eine Schwester von ihr, die an einen Hauptmann a.d. Ashig in Breslau verheirathet ist, nahm sie nun zu sich. Hier also war meine Mutter, als ich die Erlaubniß erhielt, zu ihr reisen zu dürfen; ich ging nunmehr in's 16te Jahr. – In Memel gab ich ein Concert auf dem Pianoforte, da ich auf diesem Instrument einige Fertigkeit erlangt hatte, verdiente mir dadurch das Reisegeld, und reiste nun zu meiner Mutter, die ich also nun erst kennen

lernte, und in dieser üblen Lage in Breslau fand. Da ich nun sah, daß sie für sich selbst und ihre unerzogene Tochter, Sophie Berson, meine Stiefschwester, genug zu sorgen habe, und außer Stande sey, mich zu unterstützen, so machte ich mir folgenden Plan. Ich wollte eine Kunstreise als Fortepianospieler machen, und auf derselben so viel verdienen, daß ich mich in den Stand gesetzt sähe, mich in Berlin eine Zeitlang aufzuhalten, mich weiter in der Musik zu vervollkommnen, und dann eine Stelle als Musikdirector, Organist u.s.w. zu suchen. Meine Mutter billigte diesen Plan, und so reiste ich, nachdem ich mich 14 Tage in Breslau aufgehalten hatte, wieder von da ab, verließ meine Mutter, und sah sie seitdem nicht wieder. – Ich habe nun 2 Jahre hindurch, in vielen kleinen Orten Concerte gegeben, habe zwei Jahre verloren, die ich als bemittelter Mensch meiner Ausbildung hätte widmen können, und habe doch nichts verdient! denn in kleinen Orten werden Concerte schlecht besucht, und das Wenige, was ich verdiente, brauchte ich zu meinem Unterhalt, da mich meine Mutter nicht unterstützen konnte, und sonst sich kein Mensch um mich bekümmerte, ja ich nicht einmal weiß, ob ich einen Vormund habe.

Zwei Jahre lang bin ich also nun umhergereist; da ich aber wie gesagt, sahe, daß ich dadurch nicht zu meinem Zweck gelangen könnte, so faßte ich den Entschluß, auch ohne Geld nach Berlin zu gehen und hoffte hier Stunden zu bekommen, um mir dadurch meinen Unterhalt zu verschaffen, und mich nebenbei auf dem musicalischen Institut selbst zu vervollkommnen. Ich bin aber nun 4 Wochen und darüber hier, und habe noch keine einzige Stunde zu geben, und fürchte mit Schrecken, daß ich Berlin wieder werde verlassen müssen, weil ich nichts habe, wovon ich leben kann; und dann kann ich mich nicht weiter in der Musik ausbilden, und werde ewig ein Stümper bleiben!! – Bis hieher die Erzählung meines traurigen Lebenslaufs. –

Sie sehen hieraus, geehrtester Herr Professor, daß ich ganz allein dastehe, und nur auf mich selbst angewiesen bin. Haben Sie die Güte, Etwas für mich zu thun! ein kleines Stipendium, oder einige

Stunden, zu welchen Sie mir durch Ihre gütige Veranlassung gewiß verhelfen können, würden mich in den Stand setzen, mich hier aufhalten zu können, und da ich mit ganzer Seele an der Musik hänge, so werde ich sehr fleißig seyn, und gewiß Fortschritte machen, da Sie selbst, geehrter Herr Professor, wissen, daß ich auch Talent zur Musik habe. Vielleicht werden Sie mir eine Hoffnung eröffnen, nach der ich bis jetzt vergebens trachte, und ich werde als dann Sie als meines Glücks Gründer Zeit Lebens verehren. Auf Ihre Güte setzt seine Hoffnung Ihr

gehorsamster
O. Nicolai

P.S.
Beiliegende Papiere können zur
Beglaubigung dessen, was ich schrieb,
dienen.

2. Otto Nicolai an König Friedrich Wilhelm III. in Berlin
Berlin, Mittwoch, 22. Mai 1833

Allerdurchlauchtigster, Großmächtigster König!
Allergnädigster König und Herr!

Ew. Königliche Majestät sind der huldreichste Beschützer und Beförderer der schönen Künste; die edle Kirchenmusik, welche leider den Componisten nicht das reiche Feld der Oper bietet, hat sich ebenfalls des besonderen Schutzes Ewr. Königlichen Majestät zu erfreuen, und auch mir, der sein bisheriges Streben diesem Zweige der Tonkunst besonders widmete, haben Ew. Königliche Majestät schon durch die Allergnädigste Erlaubniß, das von mir gesetzte Te Deum zum wohlthätigen Zweck aufführen zu dürfen, die größte Huld zu Theil werden lassen. – Ebenso verdanke ich der Gnade Ewr. Königlichen Majestät meine bisherige Ausbildung in diesem Fache, da ich dieselbe im hiesigen Königlichen Musik-Institut, dessen Schüler ich gewesen bin, erworben habe. Im Gefühle der aufrichtigsten, innigsten Dankbarkeit und Verehrung wage ich es daher,

Ew. Königliche Majestät allerunterthänigst um die Erlaubniß zu bitten, Allerhöchst-Ihnen diese meine erste größere Kirchencomposition zu Füßen legen zu dürfen. –

Sollten Ew. Königliche Majestät dieses mein Werk Allergnädigst anzunehmen geruhen, so wären meine innigsten Wünsche erfüllt, deren höchster Gipfel erreicht würde, wenn Ew. Königliche Majestät geruhen wollten, die am 29ten d. M. in der Garnisonkirche mit der Singacademie stattfindende Aufführung, durch Allerhöchst-Ihre Gegenwart zu verherrlichen. Dadurch würde ich zum Weiter-Studium dieser ernsten und edlen Kunst aufs kräftigste ermuthigt werden.

Der Allerhöchsten Gnade Ewr. Königlichen Majestät vertrauend, ersterbe ich in tiefster Ehrfurcht

Ew. Königlichen Majestät

allergetreuster Unterthan

Otto Nicolai

Berlin den 22ten Mai 1833.

3. Otto Nicolai an Geheimrat Müller in Berlin
Berlin, Donnerstag, 13. Juni 1833

Hochwohlgeborner Herr,
Hochzuverehrender Herr Geheimer-Cabinets-Rath!

Ew. Hochwohlgeboren mir unterm 5ten d. M. gnädigst mitgetheilten Bescheid zu Folge, habe ich die Ehre, Hochdenselben beikommend die Partitur meines Te Deum, welches ich Seiner Majestät allerunterthänigst zu Füßen zu legen wage, gehorsamst zu übersenden.

Mit der größten Hochachtung und Ergebenheit habe ich die Ehre zu verharren

Hochzuverehrender Herr Geheimer Cabinets-Rath

Ew. Hochwohlgeboren

unterthänigster Diener

Otto Nicolai

Berlin den 13ten Juni 1833.

4. Otto Nicolai an Geheimrat Müller in Berlin
Berlin, Freitag, 28. Juni 1833

Hochwohlgeborner Herr,
Hochzuverehrender Herr Geheimer Cabinets-Rath!

Ew. Hochwohlgeboren wollen gnädigst verzeihen, daß ich Sie mit diesen Zeilen zu belästigen wage.

Angestrengte Arbeiten und eine schwächliche Körperconstitution machen es, dem Aussagen meines Arztes nach, unentbehrlich, daß ich in diesem Sommer eine Heilquelle besuchen muß; ich würde diese Reise auch bereits angetreten haben, wenn ich nicht täglich auf einen gnädigen Bescheid von Ew. Hochwohlgeboren hoffte, betreffend die Allerhöchste Annahme meines Te Deum, welches ich Sr. Majestät allerunterthänigst zu Füßen legte und am 13ten d. M. Ew. Hochwohlgeboren zu überreichen die Ehre hatte.

In größter Ehrfurcht und Ergebenheit wage ich es daher, Hochdieselben ganz gehorsamst um einen gnädigen Bescheid in dieser Sache zu bitten, indem ich die Ehre habe mich mit der größten Hochachtung zu nennen Ew. Hochwohlgeboren

unterthänigsten Diener
der Componist
Otto Nicolai

Berlin den 28ten Juni 1833.

Leipziger Straße No 15.

5. Otto Nicolai an Geheimrat Müller in Berlin
Berlin, Samstag, 6. Juli 1833

Hochwohlgeborner Herr
Hochzuverehrender Herr Geheimer Cabinets-Rath!

Ew. Hochwohlgeboren sage ich hierdurch meinen ganz gehorsamsten Dank für die gnädige Ueberreichung meines Te Deums an Seine Majestät und wage nur noch die unterthänige Bitte hinzuzufügen, Seiner Majestät für das mir allergnädigst übersandte Ge-

schenk meinen allerunterthänigsten und ehrfurchtsvollsten Dank aussprechen zu wollen.

In größter Ehrfurcht und Ergebenheit

Ewr. Hochwohlgeboren

ergebenster Diener
Otto Nicolai

Berlin d. 6ten Juli 1833.

6. Otto Nicolai an Minister Friedrich Ancillon in Berlin Berlin, Mittwoch, 20. November 1833

Ewr. Excellenz

wage ich hierdurch in größter Ehrfurcht für die mir mittelst gnädigen Schreibens vom 8ten d. M. ertheilte Anstellung als Organist an der Königl. Gesandschafts-Kapelle zu Rom, meinen unterthänigsten Dank auszusprechen, so wie für das mir gnädigst bewilligte Reisegeld; ich werde stets meinen Pflichten treu obliegen und zugleich meine Studien im Fache der geistlichen Musik zu Rom eifrig fortsetzen, wohin meine Reise baldigst anzutreten ich, den Befehlen Ewr. Excellenz zu Folge, nicht verfehlen werde.

Mit der größten Dankbarkeit und dem tiefsten Respekt habe ich die Ehre mich zu nennen

Ewr. Excellenz

unterthänigster Diener
Otto Nicolai

Berlin d 20ten November 1833.

/: Mohren Str. 12 :/

7. Otto Nicolai an Carl Josias von Bunsen in Berlin
Rom, Dienstag, 25. März 1834

Hochwohlgeborner Herr,
Hochzuverehrender Herr Geheimer Rath!

Ihrer Güte und Nachsicht vertrauend, wage ich es, Sie mit diesen Zeilen zu belästigen, und Sie noch um Folgendes, was ich auf dem kleinen Verzeichniß, meine Angelegenheiten betreffend, zu notiren vergessen habe, gehorsamst zu bitten.

Die Academie der schönen Künste in Berlin, wird bei der nächsten Preisbewerbung auch eine Aufgabe für Musiker stellen, und auch ich möchte gerne mitarbeiten. Darum geht meine Bitte dahin, Sie möchten bei Gelegenheit einmal mit dem alten Herrn pp Schadow zu sprechen die Güte haben, daß er auch mir die Aufgabe zu kommen und mich mitarbeiten läßt. Mündlich versprach er es mir, doch hat er es wahrscheinlich vergessen.

Ferner erlaube ich mir, Ew. Hochwohlgeboren an die Mitbringung des Voglerschen Choralsystems (2 Theile) ergebenst zu erinnern.

Noch wage ich eine Bitte, nämlich in der von mir gütigst mitgenommenen Composition, ehe Sie dieselbe zu den Zwecken, welche Sie etwa geeignet finden, anwenden, die auf inliegendem Blättchen bemerkten Aenderungen durch H: Rungenhagen bewerkstelligen zu lassen. Es gehört dazu nichts weiter, als daß Sie dem H: R. die Composition und das Zettelchen gütigst zuschicken. – Sollte aber bei der Ihnen obliegenden großen Menge wichtiger Dinge keine Zeit für diese Sache sich finden können, so sind die Aenderungen nicht von so wesentlichem Vortheil, daß sie nicht auch unterbleiben könnten. Sehr verbinden würden mich aber Ew: Hochwohlgeboren, wenn Sie dieselben bewerkstelligen lassen wollten.

Endlich wage ich, Ew: Hochwohlgeboren nachfolgend meine Gesuche, die ich schon in Rom Ihnen schriftlich einzuhändigen die Ehre hatte, noch einmal zu wiederholen, da es ja so leicht möglich ist, daß das kleine Verzeichniß verloren gegangen ist. Es waren die Bitten um

1. Gespräch mit dem Herrn Minister v. Altenstein wegen eines Stipendiums.

2. Gespräch mit S. K H. dem Kronprinzen wegen der Erlaubniß gute Sachen copiren lassen zu dürfen

3. Einhändigung (wenn Sie es für zweckmäßig finden) der Composition an S. M. d. König. – Sollte es nicht aber vielleicht besser sein, mir diesen wichtigen Schritt für eine bedeutendere Arbeit aufzuheben? Doch wie Ew: Hochwohlgeboren für gut finden.

4. Die Briefe an Rungenhagen in Berlin (– Perotti in Venedig –) und Hofrath Kemnitz, letzteren mit gütiger Hinzufügung Ihrer Adresse

5. Zuschickung Ihrer Adresse an meinen Vater, den Musikdirector Carl N. Leipziger Str. 15, 2 Treppen hoch bei Mad: Fischer.

Ganz Ihrer gewohnten Nachsicht und Güte vertrauend, hoffe ich auf Ihre Verzeihung, indem ich Ihnen diese Bitten an's Herz zu legen wage. – –

Was meine Person betrifft, so bin ich in dieser Woche durch die viele Musik in der Sixtina sehr beschäftigt. Gestern war ich wieder bei Baini, um genau von ihm zu erfahren, welche Stücke in dieser Woche alles gesungen werde; auch zeigte ich ihm eine Composition. Nach der heiligen Woche werde ich eine zweite Durchsicht des Choralbuchs vornehmen, da ich v. H. v. Tippelskirch ein altes Choralbuch erhalten habe, in welchem sich Melodieen zu Liedern, die ich als fehlend angegeben habe, vorfinden sollen; dabei werde ich zugleich noch mehr Choräle auf ihre Original-Melodieen zurückweisen.

Auch ich sehe sehnlichst der Rückkunft Ihrer, als unseres Mittelpunktes und Hauptes entgegen! und habe die Ehre mit dem aufrichtigsten Wunsch für Ihre uns theure Gesundheit und mit der größten Hochachtung zu verharren

Ew: Hochwohlgeboren

ergebenster Diener

Otto Nicolai

Rom d. 25ten Maerz 34.

8. Otto Nicolai an Wilhelm Graf von Redern in Berlin
Rom, Freitag, 16. Mai 1834

Hochgeborner H. Graf,
Hochzuverehrender Herr General-Intendant!

Längst schon wäre es meine Pflicht gewesen, Ew. Hochgeboren Ihrem gnädigen Auftrag gemäß zu schreiben und ich muß daher vor Allem Ihre Verzeihung anbitten, daß es bis jetzt noch nicht geschehen ist. – Allein es läßt sich vielleicht Manches zu meiner Entschuldigung sagen:

[...]

Eine Instrumental-Musik existirt also gar nicht; die Vokalmusik in Conzerten ist auch nur mittelmäßig u Konzerte überhaupt sind hier etwas seltenes. –

[...]

ganz ergbenster Diener
Otto Nicolai

Roma d. 16ten Mai 34
Palazzo Caffarelli

9. Otto Nicolai an das Preussische Ministerium der Auswärtigen Angelegenheiten
Rom, Mittwoch, 4. Mai 1836

Ein Königliches Hohes Ministerium

Hatte die Gnade, mir unterm 8ten Novbr 1833 die Stelle des Organisten bei der hiesigen Königlichen Gesandschafts-Kapelle gnädigst zu verleihen mit dem, von Seiten des Hohen Ministeriums der Geistlichen Angelegenheiten ausgesprochenem Befehl, meinen hiesigen Aufenthalt mit dazu zu benutzen, meine Entwickelung als Componist im Fache der geistlichen Musik zu vollenden.

Diesem Befehl nach meinen schwachen Kräften nachzukommen, ist während meines nun $2\frac{1}{2}$jährigen Aufenthalts in Rom mein stetes Streben gewesen und habe ich mich beehrt, dem Hohen Mi-

nisterium der Geistlichen Angelegenheiten darüber entsprechende Zeugniße und Arbeiten zu übersenden.

Daß ich meinem Amt hier mit Eifer und Treue vorgestanden habe, darüber wird der Herr Geheime LegationsRath und bevollmächtigte Minister Dr. Bunsen diesem Schreiben ein Zeugniß beizufügen die Güte haben.

Derselbe hat mir auch mitgetheilt, daß Ein Königliches Hohes Ministerium nicht nur die Gnade gehabt hat, mir die von mir unterthänigst nachgesuchte Dienstentlassung und eine Gratification von 150 rthl zur Rückreise zu ertheilen, sondern auch, daß ich auf gnädige Bevorwortung Desselben, vom Hohen Ministerium der Geistlichen Angelegenheiten Seiner Majestät zu einer Reise durch Italien und Frankreich, behufs Untersuchung der Konservatorien und anderer wissenschaftlicher Zwecke, vorgeschlagen worden bin.

Für alle diese Beweise der besondern Gnade Eines Königl. Hohen Ministeriums, wage ich Demselben hierdurch meinen unterthänigsten Dank auszusprechen, und bitte Ein Hohes Ministerium ehrerbietigst, beiliegendes Schreiben an das Königliche Hohe Ministerium der Geistlichen Angelegenheiten gnädigst zu bevorworten und mich Demselben zu fernerer Berücksichtigung und Anstellung gnädigst zu empfehlen : und indem ich Rom in der Hoffnung verlasse, meine geringen Kräfte einst im Dienste des Vaterlandes gebrauchen zu können, habe ich die Ehre in tiefster Ehrfurcht und Ergebenheit zu verharren

Eines Königlichen Hohen Ministeriums

unterthänigster Diener

Otto Nicolai

bisheriger Organist an der Königl. Preußl.

Gesandschafts-Capelle in Rom.

Rom den 4ten Mai 1836.

10. Nicolai an König Friedrich Wilhelm IV. in Berlin
Wien, Sonntag, 2. Juli 1843

Großmächtigster König
Allergnädigster König und Herr!

Der besondere Schutz, welchen Ew. Majestät den Künsten angedeihen lassen und welcher Preußen seit kurzer Zeit zu einem Sammelplatz ausgezeichneter Künstler gemacht hat, giebt mir den Muth, mich als Landeskind vertrauungsvoll den Stufen des Thrones Ewr. Majestät zu nahen und allerunterthänigst zu wagen, auch für mich Allerhöchst Dero Gnade zu erflehen.

Meine musicalischen Jugend-Leistungen veranlaßten das Königliche Ministerium der Geistlichen pp Angelegenheiten, mich im Jahre 1833 nach Rom zu senden, um dort die Organistenstelle bei der Königl Gesandschafts-Capelle zu bekleiden und zugleich meine Ausbildung im Fache der Geistlichen Musik zu vollenden. Diese Weisung habe ich nach Kräften erfüllt, indem ich meinen fast dreijährigen Römischen Aufenthalt ausschließlich dem Studium der ältern Musik und namentlich den Leistungen der Sixtinischen Capelle widmete, deren Präfect Baini, dessen fortwährender Unterweisung ich mich zu erfreuen hatte, mir nach Ablauf dieser Zeit die schmeichelhaftesten schriftlichen Zeugnisse ertheilte. Bei auf meine Bitte erfolgter Auflösung meines Verhältnisses zur dortigen Königl Gesandschaft, fand sich der Königliche bevollmächtigte Minister Herr Geiheimer Rath Dr Bunsen veranlaßt, über mich an das Königl Ministerium den vortheilhaftesten Bericht einzusenden, welches mich im Jahre 1836 zum Königlichen Musikdirector ernannte. Zugleich wurde ich zum Mitglied der (sonst nur maestri katholischer Confession umfassenden) Congregazione di Sta Cecilia und mehrerer anderer Academieen Italiens erwählt und zum Oeftern eröffnete man mir die Aussicht zu bedeutenden Anstellungen in diesem Lande, die jedoch bei Festhaltung an mein Glaubensbekenntniß, von mir natürlich abgelehnt wurden.

Seit meinem Abgang aus Rom habe ich mich in verschiedenen Städten Italiens mit der Composition beschäftigt und mehrere

Opern für die bedeutendsten Theater dieses Landes geschrieben, so daß mein Name daselbst zu den bekannten gezählt wird. Besonders hat meine Oper „il templario“ welche in Turin, Mailand, Florenz, Genua, Wien, Lissabon und in vielen andern Städten mit dem entschiedensten Beifalle (in Mailand alla Scala in Einer Saison 50 mal) gegeben wurde dazu beigetragen, meinen Ruf zu verbreiten. – Im Jahre 1841 wurde ich nach Wien berufen, um meine genannte Oper zu dirigiren und in Folge derselben hierselbst als erster Kapellmeister am k. k. Hof-Operntheater engagirt, in welcher Stelle ich bis dato fungire und zwar mit dem Erfolge, welcher der hiesigen Königl Gesandschaft bekannt ist.

Mein höchster Wunsch aber wäre es, meine geringen Kräfte einst in einer angemessenen Anstellung im Vaterlande, welches jetzt wahrhaft das Asyl der Kunst geworden ist, anwenden zu können und diese Hoffnung ist es, welche ich an den Stufen des Thrones Ewr Majestät allerunterthänigst auszusprechen wage.

Ein Zeichen der Allerhöchsten Gnade Ewr. Majestät würde mich zu dem Schritte ermuthigen, einige meiner Compositionen, vielleicht meine Oper „il templario“ persönlich in Berlin aufzuführen. Daher wage ich es, in tiefster Ehrfurcht Ew. Majestät zu bitten, mir allergnädigst zu erlauben, zwei meiner Werke, nämlich

Eine große Protestantische Kirchen-Ouverture und

Ein achtstimmiges Pater noster a cappella (nach Vorbildern der Sixtinischen Kapelle)

Ewr. Majestät allerunterthänigst übersenden zu dürfen.

In der freudigen Erwartung, daß ein Blick der Allerhöchsten Gnade Ewr. Majestät auch auf mich fallen werde, dem bis jetzt leider nicht das hohe Glück vergönnt war, Beweise seiner geringen Talente unter den Augen Ewr. Majestät ablegen zu können, ersterbe ich in tiefster Ehrfurcht

Ewr. Majestät

allergetreuster und allerunterthänigster Diener

Otto Nicolai

Königl. Preußl. Musikdirector
Erster actueller Kapellmeister der Kaiserl. Hof-Oper ppp
Wien den 2ten Juli 1843.

11. Nicolai an König Friedrich Wilhelm IV. in Berlin
Wien, Montag, 21. August 1843

Allerdurchlauchtigster
Großmächtigster König
Allergnädigster König und Herr!

Nachdem mir durch die hiesige Königliche Gesandschaft der Bescheid geworden, daß Ew. Königliche Majestät allergnädigst zu erlauben geruht haben, Allerhöchst-Ihnen zwei meiner geistlichen Compositionen zu Füßen legen zu dürfen, habe ich die Ehre, dieselben anbei in tiefster Ehrfurcht zu übersenden.

Möchten Ew. Majestät geruhen, die genannten Werke durch den Befehl zur Aufführung vor Allerhöchst-Ihnen zu ihrem schönsten Ziele gelangen zu lassen! Würden dann diese in Verehrung Gottes gedichteten Laute, vor Ewr. Majestät, dem Größten Kenner und Beschützer der Künste, nachsichtige Beurtheilung finden, so wäre dies mein schönster Lohn, zu dem ich keinen Wunsch zu fügen wüßte, als den, des hohen Glückes theilhaftig zu werden, diese oder andere meiner Werke vor Ew. Majestät einmal persönlich aufführen zu dürfen.

In tiefster Ehrfurcht ersterbe ich

Ewr. Majestät
allerunterthänigster Diener
Otto Nicolai
Königl. Preußl. Musik-Director; jetzt
Erster Kaiserl. Hof- Opern- Kapellmeister
in Wien

Wien d 21ten August 1843.

12. Otto Nicolai an Carl Friedrich Rungenhagen
Berlin, Sonntag, 14. Juli 1844

Hochzuverehrender Herr Director!

Ein Paar kleine Stellen habe ich geändert und in der betreffenden Stimme ein X an den Rand gemacht. Sollte die Zeit nicht erlauben, diese Aenderungen in die Stimmen einzutragen, so wird die bisherige Lesart auch kein Unglück sein. – Für den Vortrag habe ich mir erlaubt unter die Partitur einige Bemerkungen zu setzen, und möchte doch, (wenn es anders mit der großen Versammlung so angänglich ist) das Stück blos von 32 Stimmen besetzt haben. Sollte Chor eintreten, so müßte das erst bei den Worten „Sed libera nos a malo“ geschehen.

Mit innigster Verehrung

Ihr ergebenster

Otto Nicolai

Berlin d 14 Juli 1844

13. Nicolai an König Friedrich Wilhelm IV. in Berlin
Berlin, Montag, 15. Juli 1844

Großmächtigster König
Allergnädigster König und Herr!

Von den Gefühlen der tiefsten Ehrfurcht durchdrungen, wage ich hiedurch Ew. Majestät meinen allerunterthänigsten Dank auszusprechen für die Gnade, welche mir von Neuem durch die Verleihung des Rothen-Adlerordens 4ter Cl. zu Theil wurde, den mir der Königliche Gesandte in Wien vor einigen Tagen einhändigte.

Um der dreihundertjährigen Stiftungsfeier der Königlichen Universität in Königsberg, meiner Vaterstadt, beiwohnen zu können und zu diesem Feste daselbst die große Kirchen-Ouverture persönlich aufzuführen, welche ich die hohe Ehre hatte, vor einigen Monaten Ewr. Majestät allerunterthänigst übersenden zu dürfen,

habe ich von meiner gegenwärtigen Function, als erster Kapellmeister der k. k. Italienischen und Deutschen Hof-Oper in Wien, einen zweimonatlichen Urlaub genommen und befinde mich in diesem Augenblicke auf der Durchreise in Berlin.

Vor eilf Jahren wurde ich von Seiten des Königlichen Ministeriums der Geistlichen Angelegenheiten nach Rom gesandt, um die Musik der Sixtinischen Capelle genau kennen zu lernen; dieses that ich durch mehrere Jahre unausgesetzt und nach dem nunmehr erfolgten Ableben des Directors der Sixtina, Abbate Baini, meines damaligen Lehrers, ist die Kenntniß der Handhabung der Kirchlichen Psalmodieen und der Palestrinaschen Musik in's Besondere wohl nur noch in meinem alleinigen Besitz, da Baini, der mir nur auf ausdrückliche Empfehlung des Herrn Geheimenraths Dr. Bunsen, des damaligen dortigen Gesandten Ewr. Majestät zugänglich wurde, außer mir Niemanden durch ganze Jahre in dieser Wissenschaft unterwiesen hat. Ich würde unbedingt Baini's Nachfolger im Amte geworden sein, wenn dies bei meinem protestantischen Glaubensbekenntnisse eine Möglichkeit wäre. Das große Interesse nun, welches ich für diesen, dem musicalischen Theile des heiligen Gottesdienstes so wichtigen Gegenstand stets bewahrt habe, hat mich absichtlich über Berlin geführt, um den auf Befehl Ewr. Majestät entstandenen Chor beim heiligen Gottesdienste zu hören, dem ich am nächsten Sonntage in der Königlichen Domkirche beizuwohnen gedenke. Wenn nun Ew. Majestät geruhen wollten, mir die Sänger Allerhöchst-Ihres Kirchenchores auf einige Tage, / die ich bei meiner dermaligen blossen Durchreise diesem Zwecke zu widmen vermöchte, / zur Disposition zu stellen, so würde ich denselben das von mir im alten Style componirte Pater noster, (für blosse 8 Singstimmen) einstudiren und, wenn Ew. Majestät so zu erlauben geruhen in Dero Allerhöchster Gegenwart singen lassen. Hierdurch würde ich Ewr. Majestät allerunterthänigst darthun, daß ich Compositionen in jenem, der Kirche einzig und allein convenirenden Style selbst zu schaffen und deren Ausführungsweise mitzutheilen im Stande bin.

Die höchste Ehre aber und Gnade würde mir zu Theil, wenn Ew. Majestät huldreichst zu erlauben geruhen würden, daß ich noch vor meiner Abreise nach Königsberg vor Dero Allerhöchster Person erscheinen dürfte, um meinen für so viele bereits genossene Königliche Gnade tief empfundenen Dank auszudrücken und manches Andre, für die Kunst im Allgemeinen Wichtige vor Ew. Majestät, dem mächtigsten und gnädigsten Beschützer der Künste und Wissenschaften, allerunterthänigst auszusprechen.

In tiefster Ehrfurcht ersterbe ich

Ewr. Majestät
allergetreuster und allerunterthänigster Diener
Otto Nicolai
Königl. Musikdirector, Besitzer des Rothen
Adler-Ordens 4ter Cl und der goldenen Medaille
für Kunst; gegenwärtig 1ter k. k. HofOpern-
Kapellmeister pp
(Hotel St. Petersbourg)

Berlin den 15ten Juli 1844.

14. Nicolai an König Friedrich Wilhelm IV. in Berlin
Wien, Freitag, 30. September 1844

Großmächtigster König
Allergnädigster König und Herr!

Da ich beabsichtige, das von mir componirte achtstimmige Pater noster für blosse Singstimmen, welches ich die hohe Ehre hatte vor Ew. Majestät und vor I. Majestät der Königin im Königlichen Schlosse zu Berlin durch den Domchor aufzuführen, im Druck erscheinen zu lassen, so wage ich Ew. Majestät allerunterthänigst zu bitten, mir zu erlauben,

dieses Werk, welches ich bereits im Manuscript Allerhöchstdenselben zu Füßen legen durfte, auch im Druck durch die Zueignung an Ew. Majestät verherrlichen zu dürfen.

Da solche Stücke jetzt von dem großen Publicum fast unbeachtet bleiben, so ist es meine einzige, aber auch schönste Belohnung: an den Stufen des Thrones Ewr. Majestät einen Ort zu wissen, wo nach Reinheit der Tonkunst ringende Versuche ein Asyl finden.

Gott erhalte Ew. Majestät!

In tiefster Ehrfurcht ersterbe ich

Ew. Majestät

allerunterthänigster

Otto Nicolai

Wien den 30ten Septbr 1844.

15. Nicolai an Carl August Challier in Berlin
Wien, Samstag, 18. Januar 1845

Ew. Wohlgeboren

Es ist nun bereits das zweitemal, daß ich in der hiesigen Musikzeitung Compositionen von mir, die ich vor beiläufig 13 Jahren ! an den damaligen Musikhändler Dr. H. Hellmuth in Halle verkaufte – als in Ihrem Verlage erschienene Neuigkeiten beurtheilt finde. – Ich setze demnach voraus, daß sie sämmtliche von mir dem Herrn Hellmuth überlassenen Manuscripte an sich gekauft haben. – Wenn nun auch vielleicht kein Gesetz existirt, welches Sie bürgerlich verpflichtete, mich von dieser von Ihnen gemachten Acquisition in Kenntniß zu setzen – (wozu Sie bei meiner letzten Juli stattgehabten Durchreise durch Berlin, die Ihnen durch die öffentlichen Blätter bekannt gewesen sein muß, indem ich mich 14 Tage dort aufhielt – die beste Gelegenheit hätten –) so wäre es doch gewiß den Rücksichten, die die Verleger in der Regel gegen Autoren zu beobachten pflegen, entsprechend gewesen, wenn Sie mich vor dem Erscheinen benachrichtigt und mich um etwaige Verbesserungen u.s.w. Angegangen hätten. – Wie verändern sich nicht die Ansichten und Leistungen eines noch sterbenden Künstlers in 13 Jahren! –

Es ist also sehr wahrscheinlich, daß Sie auch im Besitz folgender Manuscripte von mir sind:

op. 20. Sechs Gesänge für Männerstimmen.

op. 21. Scene & Arie für Tenor „Welch mächt'ger Ruf" Partitur und Klavierauszug.

op. 12. Zwei Chöre ohne Begleitung Agnus Dei und Gloria.

Gegen die Herausgabe derselben in der Gestalt, wie ich sie damals niederschrieb, muß ich aber hiedurch dringend protestiren, da sie meinen jetzigen Kunst-Ansichten durchaus nicht mehr entsprechen. – Deshalb ersuche ich Sie denn dringend, mir obgenannten 3 Manuscripte zur Verbesserung gütigst zukommen zu lassen, wodurch Ihnen selbst nur ein Nutzen erwachsen und meine künstlerische Ehre nicht leiden wird. –

Ich überließ dem H Dr. Hellmuth damals auch noch:

op. 22. Scene für Bass „Tell auf der Straße nach Küssnacht"

op. 7. Sechs Gesänge für eine tiefe Stimme,

welche beiden Werke eben die sind, die ich nun in der Wiener Musik-Zeitung als bei Ihnen erschienen angezeigt gelesen habe, und

op. 9. Quartett „Verschiedene Empfindungen an einem Platze" Text von Göthe, mit Pfortebegleitung –

welches letztere noch bei Hellmuth selbst erschien.

Für diese letztgenannten 3 Werke (– denn Hellmuth acquirirte damals 6 im Ganzen) – ist nun freilich keine Hülfe mehr möglich; sie sind bereits erschienen und ich muß die Veröffentlichung eine Jugendsünde büßen! – Sollten Sie indeß Correcturen darin vornehmen wollen, u auf den Titel „2te vom Componisten verbesserte Ausgabe" setzen wollen, so bin ich bereit zu dieser Verbesserung.

Jedenfalls bitte ich ehestens um eine briefliche Antwort per post direct und um Uebersendung einiger Exemplare des von mir bei Ihnen Erschienenen durch Diabelli, Haslinger, Mechetti oder Buchhändlergelegenheit.

Indessen verharre ich mit Achtung

Ihr ergebener

Otto Nicolai
Erster Kapellmeister am k. k.
HofOperntheater, Ritter p p

Wien d 18ten Januar 45

16. Otto Nicolai an Wilhelm Graf von Redern in Berlin
Wien, Freitag, 31. Januar 1845

Ich bin fest überzeugt, daß es nur an den dermaligen dortigen Verhältnissen liegt, wenn E. E. mir keine andere Kontraktsbedingungen als die gnädigst übersandten, die ich leider nicht zu acceptieren vermag, zu erwirken im Stande waren. Aber eben auf diese Überzeugung gründe ich auch die Hoffnung, daß bei veränderten Verhältnissen und wann die Kgl. Hofmusik und die Kgl. Hofschauspiele nur einen Chef in der Person E. E. wieder haben werden – welches gewiß ein Heil für die dortigen Musikzustände sein wird –, meine Wünsche vielleicht doch noch durch Ihre Gnade erfüllt werden könnten! Dieser Zeit werde ich – wie mancher Andere – hoffend entgegensehen.

[Otto Nicolai]

[Wien, 31. Jan. 1845.]

17. Otto Nicolai an Friedrich Hofmeister in Leipzig
Wien, Freitag, 4. April 1845

Wien d 4. April 45

Geehrter Herr und Freund

Beikommend beeile ich mich, Ihnen die von mir corrigirten Stimmen der Kirchlichen Fest=Ouverture zurückzusenden. Ich danke Ihnen für Ihre freundlich Theilnahme an meinem Gesundheitszustande, mit dem es jetzt Gottlob besser geht. Da ich hoffe, daß der Titel zur Ouverture noch nicht gefertigt ist, so schicke ich Ihnen

eine Idee zu demselben, indem ich sehr wünsche die Stadtwappen, die beiliegen, auf dem Titel angebracht zu haben. Ich sehe nun der Partitur u dem 4händigen Arrangement zur Ouverture entgegen, u hoffe auch ehestens „Künstlers Erdenwallen“ zu erhalten. Mit Hochachtung habe ich die Ehre zu sein

Ihr ergebenster Nicolai.

18. Otto Nicolai an Wilhelm Graf von Redern in Berlin
Wien, Freitag, 9. Mai 1845

Indem ich E. E. nochmals meinen ganz ergebensten Dank ausspreche für die viele Gnade, welche Hochdieselben bei dieser Angelegenheit für mich bewiesen, bitte ich E. E. untertänigst, meine allerergebenste Ablehnung für jetzt S. M. in solchen Ausdrücken mitzuteilen, daß ich der Gnade S. M. nicht verlustig werde! E. E., der Sie stets mein gnädiger und wohlwollender Gönner waren, werden gewiß auch in dieser Sache für mich eine solche Wendung zu verhüten wissen!

19. Otto Nicolai an Wilhelm Graf von Redern in Berlin
Wien, 1846?

[. . .] Es sei mir vergönnt, beiläufig hinzuzufügen, daß ich – meine geringen Werke bestätigen dies – das Kirchliche der Tonkunst nicht in einem bloßen Zurückführen auf diejenigen (künstlerisch unschönen) monotonen und unharmonisierten Psalmodien suchen würde, die den ältesten Jahrhunderten angehören, in denen die Musik, noch in ihrer Kindheit stehend, keine schöneren Harmonien zu schaffen im stande war. Es ist hier eben der rechte, bis dahin nicht gefundene – wenigstens nicht von Lebenden – Mittelweg zu treffen [. . .]

20. Otto Nicolai an Wilhelm Graf von Redern in Berlin
Wien, Mittwoch, 27. Mai 1846

Ich wage der Hoffnung Raum zu geben, daß die Zukunft einmal bringen könnte, was die Vergangenheit versagte, und bin überzeugt, daß E. E. vorkommendenfalls sich Ihres alten Schützlings freundlich erinnern und sich seiner tätig anzunehmen so gnädig sein werden [...]

Herr v. Küstner hat mir die Partitur meiner in Wien beliebten und bis jetzt 27mal gegebenen Oper unaufgeführt zurückgeschickt mit dem Bemerken, daß die Musikdirektion das Werk zur Darstellung nicht begutachtet habe. Wiewohl nun die Anerkennung, die ich mir hierorts und in vielen Städten des Auslands durch meine Opern errungen habe, sowie meine Stellung als erster Kapellmeister an einer der ersten Hofbühnen Deutschlands – und das k. k. Hoftheater nimmt mit Recht eine der höchsten Stufen in der Oper ein – mich eigentlich des Urteils, als hätte ich in jener Oper ein Werk, „das man zur Aufführung nicht begutachten müsse“, geliefert, überheben, so schmerzt es mich dennoch als Preuße, in Berlin eine derlei unverdiente Zurücksetzung erfahren zu müssen, und dieses spreche ich auch gegen S. M. aus. Ich gebe dabei zugleich den Wunsch zu erkennen, entweder diese Oper in Berlin aufgeführt zu sehen, wozu ich selbst hinkommen würde, oder einmal mit der Komposition einer Oper für das Kgl. Theater eigens beauftragt zu werden.

[Otto Nicolai]

[Wien, 27. Mai 1846.]

21. Nicolai an König Friedrich Wilhelm IV. in Berlin
Wien, Mittwoch, 27. Mai 1846

Großmächtigster König
Allergnädigster König und Herr!

Ew. Majestät geruhten durch Allerhöchstes Kabinetsschreiben aus Sans-Souci vom 21ten October 1844 mir allergnädigst die Erlaubniß zu ertheilen, das von mir componirte achtstimmige Pater noster bei der Herausgabe durch die Zueignung an Ew. Majestät verherrlichen zu dürfen. Nachdem dieses Tonstück jetzt im Druck erschienen ist, wage ich, dasselbe beikommend Ewr. Majestät zu Füßen zu legen und eine huldvolle Annahme dafür zu erflehen. Es ist dieses dieselbe Composition, welche ich bei meiner Anwesenheit in Berlin die hohe Ehre hatte, vor Ew. Majestät und vor der Königin Majestät im Königlichen Schlosse mit den Sängern des Domchores aufzuführen. Ew. Majestät geruhten damals, mir über dieses Werk die Allerhöchst-Ihr gnädiges Wohlgefallen in mir unvergeßlichen, höchst huldvollen Ausdrücken zu erkennen zu geben, und somit wage ich zu hoffen, daß dasselbe wieder einmal der Ehre theilhaftig werden dürfte, vor Ew. Majestät gesungen zu werden.

Ich habe nicht, wie meine beneidenswerthen Kunstgenossen und Landsleute Meierbeer, Mendelssohn und Taubert das hohe Glück, meine geringen Talente unter den gnädigen Kennerblicken Ewr. Majestät, in Allerhöchstdero beglückender Nähe und in Allerhöchst-Ihren Diensten anwenden zu können; – ich kann auch nicht, wie diese, an Ort und Stelle selbst meinen Werken bis zu ihrem gewiß bestem Richter, unserm allergnädigsten Könige, den Weg bahnen; – ja, man drängt mich sogar mit dem, was ich zur Anhörung vor Ew. Majestät zu bringen versuche, absichtlich zurück: – denn Hr. v. Küstner mir kürzlich die Partitur meiner hierorts bereits 27mal gegebenen Oper „die Heimkehr des Verbannten“ unaufgeführt zurückgeschickt, mit dem Bemerken „die Musikdirection habe das Werk zur Darstellung nicht begutachtet.“ Dies hat mich als Künstler weniger gekränkt – indem ich durch die Aufführungen dieser Oper hierorts und die mir nunmehr durch bereits 5 Jahre übertragene Stellung als erster

Kapellmeister des Kaiserl. Hof-Operntheaters, eine Entschädigung für diese den Künstler treffende Zurücksetzung finden kann, – als es mich vielmehr als Preußen geschmerzt hat, dem der Weg zu der Anerkennung, die er sich vor den Augen seines innigst verehrten und kunstkennenden Königs und vor denen seiner Landsleute so gerne erringen möchte und zu erringen im Stande wäre, auf unverdiente Weise abgeschnitten wird. Für diesen Verlust giebt es für mich keine Entschädigung.

Ew. Majestät aber, Deren gnädiges Auge nicht blos diejenigen in der Kunst wirkenden Männer huldvoll bemerkt, die das Glück haben, unmittelbar unter diesem ermuthigenden Blicke zu weilen, – Ew. Majestät werden auch mir gewiß einmal die Gelegenheit geben, Mehreres von meinen größern Arbeiten vor Allerhöchst-Ihnen zur Aufführung bringen zu dürfen, oder werden mich, welches mein kühnster Wunsch wäre, einmal allergnädigst beauftragen, für die Königliche Bühne eine große Oper eigens zu componiren.

Gott erhalte Ew. Majestät, den mächtigsten und gnädigsten Kenner und Beschützer der Künste und Wissenschaften! –

In tiefster Ehrfurcht ersterbe ich

Ew. Majestät

allerunterthänigster und allergetreuester Diener

Otto Nicolai

Wien am 27 Mai 1846.

22. Nicolai an König Friedrich Wilhelm IV. in Berlin
Wien, Samstag, 25. Juli 1846

Großmächtigster König!
Allergnädigster König und Herr!

Ew. Majestät haben geruht, mir durch Uebersendung eines huldvollen, allerhöchst-eigenhändig gezeichneten Cabinet-Schreibens aus Sans-Souci vom 6ten d. M., dem überdies ein mich sehr erfreuendes Andenken beilag, welches, als von Ew. Majestät, meinem innigst verehrten Könige kommend, für mich von unschätzbarem Werthe ist, – einen neuen Beweis allerhöchst Ihrer Gnade zu Theil werden zu lassen.

Es ist mir unmöglich, auszudrücken, wie hoch ich besonders durch den huldvollen Ausdruck des gedachten allerhöchsten Cabinet-Schreibens beglückt bin, um so mehr, als ich in der Befürchtung lebte: „die Umstände, welche mich vor einem Jahre verhinderten, die sich eröffnende Aussicht zur Anstellung in Berlin zu ergreifen, könnten mir in der Gnade Ewr. Majestät einen Abbruch gethan haben“; – ich empfinde also auf's Lebhafteste die Gesinnungen der Dankbarkeit und der tiefsten Verehrung für Ew. Majestät, deren unterthänigsten Ausdruck ich Allerhöchstdieselben zu genehmigen bitte, und fahre fort, die Hoffnung zu nähren: einmal eine meiner Opern: „die Heimkehr des Verbannten“ – „der Tempelritter“ – oder „die lustigen Weiber von Windsor“ (nach Shakespeare's Stoff, welche ich eben componire) in Berlin vor Ew. Majestät aufführen zu dürfen.

Gleichzeitig nehme ich mir die Ehre zu bemerken, das ich den Auftrag, den mir Ew. Majestät bei meiner Durchreise durch Berlin in allergnädigster Privat-Audienz in Sans-Souci zu ertheilen geruhten, nämlich: „die ganze Musik der Lithurgie unserer Kirche noch einmal und passend zu componiren“ nicht vergessen habe. In der That bedarf es dessen und – (mögen Ew. Majestät mein aus ernsten Prüfungen hervorgegangenes Bewußtsein nicht für Selbstdünkel nehmen! –) ich weiß es, daß jetzt außer mir, der ich der einzige lebende langjährige Schüler des verstorbenen Baini bin, Niemand in

jenem alten, reinen Style a capella zu komponiren weiß, welcher, (nach der Ueberzeugung der jetzt leider seltenen wirklichen Kenner dieses Zweiges der Tonkunst, – unter denen jedoch, zu ihrem Troste, Ew. Majestät als der Erste und als Beförderer und Beschützer erscheinen, –) der einzige, dem kirchlichen Rithus wirklich convenirende ist. Dieses Vermögen als ausschließlich mir angehörend anzudeuten, wird vielleicht nicht anmaßend erscheinen – welches meiner Gesinnung durchaus fern liegt – wenn ich die Ueberwiegenheit anderer lebenden Componisten im Fache der Oper, in dem ich doch hauptsächlich geschrieben habe, dennoch willig anerkenne und hiemit absichtlich ausspreche. – Das Paternoster giebt einen Beweis meiner Behauptung. – Erlauben Ew. Majestät mir, einen kleinen kürzlich von mir componirten Versett allerunterthänigst beizulegen. Schade, daß bei dem gänzlichen Mangel einer Kirchenmusik in den protestantischen deutschen Gotteshäusern (wovon einzig und allein der Domchor Ewr. Majestät eine Ausnahme macht) – ein Componist sich immer nur zur Composition lateinischer Verse veranlaßt sieht, denn in der Regel giebt die Gelegenheit der augenblicklichen, lebendigen Anwendung des Geschriebenen die Anregung zur Composition. Auf diese Art entstanden wenigstens meine Kirchen-Compositionen, und somit mußten sie lateinisch werden.

Würde eine Kirchenmusik, eine cultivirte, zum Rithus unerläßliche, zugleich künstlerisch schöne, in deutscher Sprache überhaupt existiren, – ich würde längst darin thätig gewesen sein!

In tiefster Ehrfurcht und mit innigster

Verehrung ersterbe ich

Ew. Majestät

allergetreuester, allerunterthänigster Diener

Otto Nicolai

erster k. k. Hofopernkapellmeister pp

Wien am 25ten Juli 1846.

23. Nicolai an König Friedrich Wilhelm IV. in Berlin
Berlin, Donnerstag, 29. März 1849

Großmächtigster König,
Allergnädigster König und Herr!

Ew. Majestät haben allergnädigst geruht, durch allerhöchste Kabinetsordre vom 10ten d. M. mir für die vor meiner definitiven Anstellung geleisteten geringen Dienste eine huldreiche Gratification auszusetzen. Indem ich dieselbe mit größtem Danke empfange, lege ich zu den Füßen Ewr. Majestät wiederholt den Ausdruck tiefster Ehrfurcht, innigster Dankbarkeit und Verehrung nieder, womit ich ersterbe

Ewr. Majestät
allergetreuester und allerunterthänigster
Otto Nicolai.

Berlin den 29 Maerz 1849.

B.2 Verzeichnis der Briefe Otto Nicolais

Das folgende Verzeichnis listet 441 bekannte Briefe von Otto Nicolai auf.

Obschon es knapp neunzig Briefe mehr umfasst als das Verzeichnis von Ulrich Konrad[1], sind doch noch empfindliche Lücken zu beklagen, da etliche Briefe als verschollen oder verloren gelten müssen. Nicht angegeben werden konnte z. B. der zum Teil umfangreiche Briefwechsel mit Carl Josias Bunsen, Eduard Grell, Eduard Mantius, Ludwig Rellstab und Louis Spohr. Auch Nicolais Korrespondenz mit Giuseppe Baini und den vielen anderen italienischen Künstlern und Impresarios muss leider bis auf weiteres undokumentiert bleiben. Briefe, die bislang nur in Nicolais Tagebüchern dokumentiert sind, wurden in der Regel auch nicht mit aufgenommen.

Für jeden Brief werden Adressat sowie Ort und Datum, an dem Nicolai das Schreiben verfasste, benannt. Zudem wird jeweils ein Quellennachweis erbracht. Angegeben werden – sofern bekannt – der Standort des Schriftstücks, der jüngste Nachweis in Auktionskatalogen und der Publikationsort. Ist eine Zuschrift mehrfach an verschiedenen Orten publiziert, wurden die Angaben auf eine repräsentative Ausgabe beschränkt. *AB* bezeichnet dabei die Briefausgabe von Wilhelm Altmann, *Tb* die Ausgabe von Nicolais Tagebüchern.

Angaben, die auf den Schreiben fehlen, sich aber aus dem Kontext erschließen, sind mit Ausnahme der Briefe an den Vater in eckigen Klammern gesetzt.

Die Briefe sind chronologisch angeordnet; nicht genauer datierbare Schreiben finden sich am Ende der Liste. Bei Briefen, die nicht an einem Tag abgefasst wurden, ist jeweils das früheste Datum angegeben.

Nr.	Adressat	Ort, Datum	Nachweis
1	Carl Nicolai	Königsberg, 29. April 1820	D-B Mus.ep. O. Nicolai 7; AB, 13–14.
2	Carl Nicolai	Königsberg, 18. Okt. 1820	D-B Mus.ep. O. Nicolai 9; AB, 14–15.
3	Carl Nicolai	Königsberg, 30. Dez. 1820	D-B Mus.ep. O. Nicolai 10; AB, 15–16.
4	Carl Nicolai	Königsberg, 25. Juli 1821	D-B Mus.ep. O. Nicolai 8; AB, 16–17.

[1] Konrad, *Nicolai*, S. 351–366

Nr.	Adressat	Ort, Datum	Nachweis
5	Carl Nicolai	Königsberg, 29. Dez. 1821	D-B Mus.ep. O. Nicolai 11; AB, 17–18.
6	Carl Nicolai	?, 16. Feb. 1826	?; AB, 19–20.
7	Carl Nicolai	?, 6. Aug. 1826	?; AB, 20–21.
8	Carl Friedrich Zelter	Berlin, 17. Okt. 1828	D-B Mus.ep. O. Nicolai 12; Konrad S. 56ff.
9	Carl Friedrich Zelter	Berlin, 5. Mai 1829	D-Bz EH 2093;
10	Lieder-Verein Berlin 1829	Berlin, 15. Okt. 1830	?; Harzen-Müller, S. 110f.
11	Sing-Akademie	Berlin, 12. Dez. 1830	?; Zeitschrift des Vereins für die Geschichte Berlins 58 (1941), S. 15.
12	Ferdinand Mendheim	Berlin, 13. Mai 1831	D-B Mus.ep. O. Nicolai 13;
13	Gustav Bethge	Leitzkau, 21. Juni 1831	S-Smf 2829; Stargardt 583 (1967), S. 155.
14	Gustav Bethge	Leitzkau, [1831]	US-NYpm MFC N636.B562;
15	Breitkopf & Härtel	Leipzig, 9. Sept. 1831	?; Bär, 63f.; Kruse, Leipzig I, 274.
16	Breitkopf & Härtel	Leipzig, 10. Sept. 1831	?; Kruse, Leipzig I, 274.
17	[Ein Operndirektor in Magdeburg]	Magdeburg, 13. Sept. 1831	D-B 55 Ep 1018; Stargardt 683 (2006), S. 375.
18	Johann Friedrich Naue	Leitzkau, 23. Sept. 1831	?; Stargardt 410 (1938), S. 20.
19	Ältere Liedertafel	Berlin, 28. Jan. 1832	D-DT Mus-a 802b (Photo);
20	Breitkopf & Härtel	Berlin, 28. Feb. 1832	?; Kruse, Leipzig I, 274f; Nebehay 34 (1969), S. 73.

Nr.	Adressat	Ort, Datum	Nachweis
21	Carl Nicolai	Berlin, 3. März 1832	D-B Mus.ep. O. Nicolai 14; AB, 21–23.
22	Breitkopf & Härtel	Berlin, 22. März 1832	?; Kruse, Leipzig I, 275;
23	Gustav Bethge	Berlin, 24. März 1832	A-Wst H.I.N. 79916;
24	Carl Friedrich Rungenhagen	[Berlin], 9. April 1832	D-Bsa N. Mus. SA 328;
25	Carl Nicolai	Berlin, 12. April 1832	D-B Mus.ep. O. Nicolai 15; AB, 23–27.
26	Carl Nicolai	Berlin, 13. Juni 1832	D-B Mus.ep. O. Nicolai 16; AB, 27–30.
27	Gustav Bethge	Posen, 11. Aug. 1832	D-B Mus.ep. O. Nicolai 17; Henrici 88 (1924), S. 56.
28	Raimund Härtel	Posen, 21. Aug. 1832	?; Henrici 109 (1926), S. 39. 2014 bei Kotte;
29	[Verleger]	Berlin, 3. Okt. 1832	?; Gilhofer & Ranschburg 8 (1901).
30	Breitkopf & Härtel	Berlin, 19. Okt. 1832	D-B Mus.ep. O. Nicolai 18; Kruse, Leipzig II, o.S.
31	Raimund Härtel	Berlin, 19. Okt. 1832	D-B Mus.ep. O. Nicolai 18;
32	Carl Nicolai	Berlin, 22. Nov. 1832	D-B Mus.ep. O. Nicolai 19; AB, 31–42.
33	?	Berlin, [31. Dez.] 1832	?; Stargardt 628 (1983), S. 276.
34	Carl Nicolai	[Berlin], 5. [Feb. 1833]	D-B Mus.ep. O. Nicolai 20; AB, 42–47.
35	Carl Nicolai	[Berlin], 28. Feb. 1833	D-B Mus.ep. O. Nicolai 21; Tb, 277–281.

Nr.	Adressat	Ort, Datum	Nachweis
36	Carl Friedrich Rungenhagen	Berlin, 30. April 1833	D-Bsa N. Mus. SA 330;
37	Carl Friedrich Rungenhagen	Berlin, 22. Mai 1833	D-Bsa N. Mus. SA 329;
38	König Friedrich Wilhelm III.	Berlin, 22. Mai 1833	D-Bga I. HA Rep. 89 Nr. 20955;
39	Carl Friedrich Rungenhagen	Berlin, 27. Mai 1833	D-Bsa N. Mus. SA 331;
40	Carl Friedrich Rungenhagen	Berlin, 2. Juni 1833	D-Bsa N. Mus. SA 333;
41	[Karl Christian Müller]	Berlin, 13. Juni 1833	D-Bga I. HA Rep. 89 Nr. 20955;
42	[Karl Christian Müller]	Berlin, 28. Juni 1833	D-Bga I. HA Rep. 89 Nr. 20955;
43	[Karl Christian Müller]	Berlin, 6. Juli 1833	D-Bga I. HA Rep. 89 Nr. 20955;
44	Carl Friedrich Rungenhagen	Berlin, 6. Juli 1833	D-Bsa N. Mus. SA 332;
45	Hinrich Lichtenstein	Salzbrunn, 5. Aug. 1833	US-NYpm MFC N636.L699;
46	Lüstner, Ignaz Peter	Breslau, 22. Sept. 1833	D-B Mus.ep. O. Nicolai 22;
47	August Kahlert	Berlin, 12. Okt. 1833	D-B Mus.ep. O. Nicolai 23; Henrici 77 (1922), S. 82.
48	Gustav Bethge	Berlin, 1. Nov. 1833	?; Henrici 152 (1929).

Nr.	Adressat	Ort, Datum	Nachweis
49	Carl Friedrich Rungenhagen	Berlin, 5. Nov. 1833	D-Bsa N. Mus. SA 334;
50	[Friedrich Ancillon]	Berlin, 20. Nov. 1833	D-Bga III. HA I Nr. 11567
51	Alvensleben	Leipzig, 15. Dez. 1833	?; erwähnt in Nicolai, Tagebücher, S.10
52	Horac	Leipzig, 15. Dez. 1833	?; erwähnt in Nicolai, Tagebücher, S.10
53	Breitkopf & Härtel	München, 18. Dez. 1833	?;
54	Carl Nicolai	München, 19. Dez. 1833	D-B Mus.ep. O. Nicolai 24; AB, 47–54.
55	Carl Nicolai	Rom, 1. März 1834	D-B Mus.ep. O. Nicolai 25; AB, 54–95.
56	Carl Friedrich Rungenhagen	Rom, 10. März 1834	D-Bsa N. Mus. SA 325;
57	Georg Pölchau	Rom, 10. März 1834	D-B Mus.ep. O. Nicolai 140; Virneisel, Musiksammler, 229–230.
58	Hofrat Kemnitz [und seine Tochter]	Rom, 10. März 1834	D-B Mus.ep. O. Nicolai 26; Tb, 281–283;
59	Carl Friedrich Rungenhagen	Rom, 25. März 1834	D-Bsa N. Mus. SA 324;
60	Christian Carl Josias Bunsen	Rom, 25. März 1834	D-Bga PK VI. HA FA Bunsen, Karl Josias, B Nr. 14, fol. 29ff.;
61	Graf Wilhelm von Redern	Rom, 16. Mai 1834	D-B Mus.ep. O. Nicolai 27;

Nr.	Adressat	Ort, Datum	Nachweis
62	Carl Nicolai	Rom, 25. Mai 1834	D-B Mus.ep. O. Nicolai 28; AB, 95–101.
63	Breitkopf & Härtel	[Rom], 27. Mai 1834	?; erwähnt in Brief v. 21.4.1835.
64	Henriette Kemnitz	Rom, 27. Mai 1834	D-B Mus.ep. O. Nicolai 29; Tb, 283–288.
65	Prinzessin Auguste von Preußen	Rom, 14. Aug. 1834	?; erwähnt in Nicolai, Tagebücher, S. 70;
66	Carl Nicolai	Frascati, 4. Sept. 1834	?; Henrici 134 (1928), S. 48.
67	Carl Friedrich Rungenhagen	Frascati, 18. Sept. 1834	D-Bsa N. Mus. SA 478
68	Raphael Georg Kiesewetter	Rom, 18. Sept. 1834	D-GÖ; Festschrift Erich Schenk, S. 435.
69	Sing-Akademie	Frascati, 18. Sept. 1834	?
70	Carl Nicolai	[Frascati], 19. Sept. 1834	D-B Mus.ep. O. Nicolai 30; AB, 101–116.
71	Henriette Kemnitz	Frascati, 23. Sept. 1834	D-B Mus.ep. O. Nicolai 31; Tb, 288–293.
72	Carl Friedrich Rungenhagen	Rom, 27. Sept. 1834	D-Bsa N. Mus. SA 327;
73	Carl Nicolai	Rom, 13. Okt. 1834	D-B Mus.ep. O. Nicolai 32; AB, 116–121.
74	Maurice Schlesinger	Rom, 19. Okt. 1834	?; Henrici 77 (1922), S. 82.
75	Maurice Schlesinger	Rom, 22. Okt. 1834	?; Henrici 80 (1922), S. 64.

Nr.	Adressat	Ort, Datum	Nachweis
76	Friedrich Hofmeister	Rom, 24. Okt. 1834	?; Henrici 114 (1926), S. 75.
77	Carl Nicolai	Rom, 30. Okt. 1834	D-B Mus.ep. O. Nicolai 33; AB, 122-128.
78	Graf Wilhelm von Redern	Rom, 31. Jan. 1835	?; Die Musik 16 (1905), S. 391ff.
79	Robert Schumann	Rom, 14. April 1835	PL-Kj; Schumann Briefverzeichnis Nr. 110.
80	Breitkopf & Härtel	Rom, 21. April 1835	?; Kruse, Nicolai in Italien, 298; Inhalt: Kruse S. 45
81	Carl Nicolai	Rom, 31. Mai 1835	?; AB, 128–149.
82	Henriette Kemnitz	Rom, 3. Juni 1835	D-B Mus.ep. O. Nicolai 34; Tb, 293–299.
83	Ferdinand Mendheim	Rom, 26. Juni 1835	D-B Mus.ep. O. Nicolai 35;
84	Anton Diabelli	Rom, 27. Juni 1835	?; Henrici 126 (1927), S. 21.
85	Prinzessin Auguste von Preußen	Rom, 27. Juni 1835	D-B Mus.ep. O. Nicolai 36;
86	Georg Pölchau	Rom, 14. Sept. 1835	D-B Mus.ep. O. Nicolai 141; Virneisel, Musiksammler, 230–238.
87	Ferdinand Mendheim	Rom, 18. Sept. 1835	D-B Mus.ep. O. Nicolai 37;
88	Redaktion der NZfM	Rom, 2. Okt. 1835	?; NZfM 3 (1835), S. 188; Musikalische Aufsätze, 49–52.
89	Robert Schumann	Rom, 2. Okt. 1835	PL-Kj; Schumann Briefverzeichnis Nr. 233a.

Nr.	Adressat	Ort, Datum	Nachweis
90	Carl Nicolai	Rom, 3. Okt. 1835	D-B Mus.ep. O. Nicolai 38; AB, 150–156.
91	[Henriette Kemnitz]	Rom, 16. Feb. 1836	D-B Mus.ep. O. Nicolai 39; Tb, 299–304
92	Carl Friedrich Rungenhagen	Rom, 10. März 1836	D-Bsa N. Mus. SA 480
93	Carl Friedrich Rungenhagen	Rom, 17. März 1836	D-Bsa N. Mus. SA 481
94	Carl Nicolai	Rom, 16. April 1836	D-B Mus.ep. O. Nicolai 40; AB, 156–158.
95	Raphael Georg Kiesewetter	Rom, 3. Mai 1836	D-GÖ (unauffindbar); Festschrift Erich Schenk, S. 436–438.
96	Preußisches Ministerium der auswärtigen Angelegenheiten	Rom, 4. Mai 1836	D-Bga III. HA I Nr. 11568;
97	Robert Schumann	Rom, 11. Mai 1836	PL-Kj; Schumann Briefverzeichnis Nr. 362.
98	Carl Nicolai	Rom, 26. Juni 1836	D-B Mus.ep. O. Nicolai 41; AB, 159–167.
99	Niccolo Sardi	Macerata, 7. Juli 1836	I-MOe;
100	Henriette Kemnitz	Macerata, 1. Aug. 1836	D-B Mus.ep. O. Nicolai 42; Tb, 304–306.
101	Francesco Ghittini	Bologna, 24. Sept. 1836	D-B N.Mus.ep. 2448;
102	Carl Nicolai	Bologna, 13. Okt. 1836	D-B Mus.ep. O. Nicolai 43; AB, 167–175.

Nr.	Adressat	Ort, Datum	Nachweis
103	Carl Nicolai	Piacenza, 12. Dez. 1836	D-B Mus.ep. O. Nicolai 44; AB, 175–198.
104	Graf von Hartig	Piacenza, 15. Dez. 1836	?; Entwurf: Tb, 172–174;
105	Henriette Kemnitz	Mailand, 18. Dez. 1836	D-B Mus.ep. O. Nicolai 45; Tb, 307–309.
106	Robert Schumann	Mailand, 17. Jan. 1837	PL-Kj; Schumann Briefverzeichnis Nr. 537.
107	Carl Nicolai	Mailand, 21. Feb. 1837	D-B Mus.ep. O. Nicolai 47; AB, 199–201.
108	Henriette Kemnitz	Mailand, 21. Feb. 1837	D-B Mus.ep. O. Nicolai 46; Tb, 310–314.
109	Robert Schumann	Mailand, 3. März 1837	PL-Kj; Schumann Briefverzeichnis Nr. 566.
110	Mitglieder des k. k. Hof-Opern-Theater-Orchesters	Wien, 25. Juni 1837	?; Entwurf Tb III/Frag. D-DT; Altmann Tb, 184.
111	Carl Nicolai	Wien, 1. Juli 1837	D-B Mus.ep. O. Nicolai 48; AB, 201–206.
112	Carl Nicolai	Wien, 14. Aug. 1837	D-B Mus.ep. O. Nicolai 49; AB, 206–212.
113	Breitkopf & Härtel	Wien, 24. Sept. 1837	?; Henrici 114 (1926)
114	Robert Schumann	Wien, 24. Sept. 1837	D-Dl Mus. Schu. 217; Schumann Briefverzeichnis Nr. 723; Briefe und Gedichte aus dem Album Robert und Clara Schumanns, 144f.
115	[Henriette Kemnitz]	Wien, 23. Okt. 1837	D-B Mus.ep. O. Nicolai 50; Tb, 314–318.

Nr.	Adressat	Ort, Datum	Nachweis
116	Carl Nicolai	Wien, 23. Okt. 1837	D-B Mus.ep. O. Nicolai 51; AB, 212–215.
117	Felix Mendelssohn Bartholdy	Wien, 6. Nov. 1837	GB-Ob M.D.M. d. 32, fol. 98;
118	Joseph Fischhof	Wien, 9. Dez. 1837	A-Wst H.I.N. 4259;
119	Joseph Fischhof	[Wien], 20. Dez. 1837	A-Wst H.I.N. 4260;
120	Vorstand der GdM Wien	Wien, 4. Jan. 1838	A-Wgm; Abschrift in: D-DT; Abschrift in: D-B La Mara: Convolut 14
121	Joseph Fischhof	[Wien], 15. Jan. 1838	A-Wst H.I.N. 4261;
122	Moritz Graf Dietrichstein	Wien, 15. Jan. 1838	WA
123	Joseph Fischhof / Tobias Haslinger	Wien, 25. Jan. 1838	A-Wst;
124	Carl Nicolai	Wien, 28. Feb. 1838	D-B Mus.ep. O. Nicolai 52; AB, 215–221.
125	GdM	Wien, 17. März 1838	A-Wgm, Abschrift D-DT;
126	Joseph Klöckl (GdM)	Wien, 25. März 1838	A-Wgm;
127	Giuseppe de Filippi	Wien, 7. April 1838	?; Henrici 80 (1922), S. 64.
128	Carl Nicolai	Wien, 10. April 1838	D-B Mus.ep. O. Nicolai 53;
129	Carl Nicolai	Wien, 12. April 1838	D-B Mus.ep. O. Nicolai 54; AB, 221–227.
130	Carl Nicolai	Wien, 20. April 1838	A-Wst H.I.N. 24817;

Nr.	Adressat	Ort, Datum	Nachweis
131	Aloys Fuchs	Wien, 22. Juni 1838	D-B Mus.ep. O. Nicolai 55;
132	E. von Heilinger	Wien, 25. Juni 1838	A-Wst H.I.N. 4262;
133	Carl Nicolai	Wien, 26. Juni 1838	D-B Mus.ep. O. Nicolai 56; AB, 228–230.
134	Eduard Grell	Wien, 27. Juni 1838	?; nachgewiesen durch Notiz Grells.
135	Johann Baptist Streicher	Wien, 27. Juni 1838	A-Wn 126/72-1;
136	Johann Baptist Streicher	Verona, 14. Juli 1838	A-Wn 126/72-2;
137	Johann Vesque von Püttlingen	Venedig, 15. Okt. 1838	A-Wst H.I.N. 31274; Vesque, Lebensskizze, S. 79–85.
138	Carl Nicolai	Venedig, 18. Okt. 1838	D-B Mus.ep. O. Nicolai 57; AB, 231–234.
139	Jacopo Ferretti	Venedig, 28. Okt. 1838	I-MOe;
140	Anton Diabelli	Venedig, 29. Okt. 1838	?; Stargardt 659 (1995), S. 284.
141	Johann Vesque von Püttlingen	Venedig, 29. Okt. 1838	A-Wst H.I.N. 31275;
142	Johann Vesque von Püttlingen	Venedig, 30. Okt. [1838]	A-Wst H.I.N. 31276;
143	[Felice Romani]?	Rom, 23. Nov. 1838	D-B Mus.ep. O. Nicolai 58;
144	Johann Vesque von Püttlingen	Rom, 17. Dez. 1838	A-Wst H.I.N. 31277;

Nr.	Adressat	Ort, Datum	Nachweis
145	Carl Nicolai	Rom, 4. Jan. 1839	D-B Mus.ep. O. Nicolai 59; Tb, 319–321.
146	Johann Vesque von Püttlingen	Rom, 10. Mai 1839	A-Wst H.I.N. 31444; Vesque, Lebensskizze, S. 85–86.
147	Carl Nicolai	Rom, 27. Juni 1839	D-B Mus.ep. O. Nicolai 60; AB, 235–239.
148	Johann Vesque von Püttlingen	Macerata, 3. Aug. 1839	A-Wst H.I.N. 31278; Vesque, Lebensskizze, S. 86–87.
149	Carl Nicolai	Turin, 15. Feb. 1840	D-B Mus.ep. O. Nicolai 61; AB, 240–245.
150	Carl Nicolai	Mailand, 9. März 1840	D-B Mus.ep. O. Nicolai 63; AB, 245–247.
151	Francesco Lucca	Mailand, 14. März 1840	?; Schmolt 25 (2011), S. 230.
152	Eine Verwandte in Königsberg	Genua, 8. April 1840	?; Liepmannssohn 68 (1888).
153	Francesco Lucca	Genua, 18. Mai 1840	US-NYfuld;
154	Fortunato Santini	Genua, 25. Mai 1840	D-LEu Slg. Nebauer;
155	Marietta Capalti	Genua, 25. Mai 1840	A-Wst H.I.N. 31279;
156	Carl Nicolai	Triest, 3. Sept. 1840	D-B Mus.ep. O. Nicolai 64; AB, 247–253.
157	Carl Nicolai	Triest, 4. Sept. 1840	D-B Mus.ep. O. Nicolai 65; AB, 253–256.
158	Carl Nicolai	Triest, 22. Sept. 1840	D-B Mus.ep. O. Nicolai 66; AB, 256–258.
159	?	Mailand, 3. Okt. 1840	?; Liepmannssohn 6./7.5.1889.

Nr.	Adressat	Ort, Datum	Nachweis
160	Carl Nicolai	Mailand, 27. Nov. 1840	D-B Mus.ep. O. Nicolai 62; AB, 258–259.
161	Ferdinand Hiller	Mailand, 22. März 1841	D-KNa Best. 1051;
162	Carl Nicolai	Mailand, 23. März 1841	D-B Mus.ep. O. Nicolai 67; AB, 260–263.
163	Carl Nicolai	Wien, 24. April 1841	D-B Mus.ep. O. Nicolai 68; AB, 263–268.
164	Carl Nicolai	Wien, 16. Juni 1841	D-B Mus.ep. O. Nicolai 69; AB, 269–277.
165	Carl Nicolai	Warschau, 23. Juli 1841	D-B Mus.ep. O. Nicolai 70; AB, 277–280.
166	[Verleger]	Wien, 10. Aug. 1841	?; Liepmannssohn 52 (1928).
167	Verlag Francesco Lucca	Wien, 10. Aug. 1841	?; Stargardt 603 (1974), S. 132.
168	Carl Nicolai	Wien, 24. Okt. 1841	D-B Mus.ep. O. Nicolai 71; AB, 280–284.
169	Ignaz Franz Castelli	Wien, 3. Nov. 1841	A-Wn 48/38-1; La Mara, Musikerbriefe, 206f.
170	Carl Nicolai	Wien, 19. Nov. 1841	D-B Mus.ep. O. Nicolai 72; AB, 284–291.
171	August Schmidt	Wien, 20. Dez. 1841	?; Stargardt 554 (1961), S. 41.
172	Carl Nicolai	Wien, 6. Feb. 1842	D-B Mus.ep. O. Nicolai 73; AB, 291–293.
173	Redaktion der AWMZ	[Wien], 1. März 1842	?; Stargardt 612 (1977), S. 227; AWMZ 2 (1842), S. 140.
174	Oberstkämmerer Graf von Czernin	Wien, 2. März 1842	A-Wph; Kopie A-Wst H.I.N. 4671;

Nr.	Adressat	Ort, Datum	Nachweis
175	k. k. Ober-Polizei-Direktion	Wien, 6. März 1842	A-Wph; Kopie A-Wst H.I.N. 4672;
176	Johann Vesque von Püttlingen	Wien, 11. März 1842	A-Wst H.I.N. 31280;
177	Heinrich Eduard Josef von Lannoy	[Wien], 13. März 1842	D-KIu
178	Carl Nicolai	Wien, 14. April 1842	D-B Mus.ep. O. Nicolai 74;
179	Carl Nicolai	Wien, 9. Mai 1842	D-B Mus.ep. O. Nicolai 75; AB, 294–295.
180	Aloys Fuchs	Wien, 23. Mai 1842	D-B Mus.ep. O. Nicolai 76;
181	Carl Nicolai	Wien, 1. Juni 1842	D-B Mus.ep. O. Nicolai 77; AB, 295–298.
182	Joseph Fischhof	Wien, 4. Juni 1842	A-Wst H.I.N. 4263;
183	Clamor von Münchhausen	Wien, 18. Juni 1842	?; Kruse, Wilhelmine, 533-535.
184	Carl Nicolai	Wien, 21. Juni 1842	D-B Mus.ep. O. Nicolai 78; AB, 299–300.
185	Aloys Fuchs	Wien, 2. Juli 1842	D-B Mus.ep. O. Nicolai 79;
186	Carl Nicolai	Wien, 4. Juli 1842	D-B Mus.ep. O. Nicolai 80; AB, 300–301.
187	Alfred Julius Becher	Wien, 23. Juli 1842	?; Henrici 77 (1922), S. 82.
188	Aloys Fuchs	Wien, 23. Juli 1842	D-B Mus.ep. O. Nicolai 81;

Nr.	Adressat	Ort, Datum	Nachweis
189	Carl Nicolai	Wien, 17. Aug. 1842	D-B Mus.ep. O. Nicolai 82; AB, 301–303.
190	Carl Nicolai	Wien, 28. Aug. 1842	?; Stargardt 306 (1930), S. 55.
191	Carl Nicolai	Wien, 5. Sept. 1842	D-B Mus.ep. O. Nicolai 83; AB, 303–305.
192	Ludwig August Frankl	[Wien], 9. Sept. 1842	S-Smf 2830;
193	Siegfried Kapper	Wien, 9. Sept. 1842	?; Liepmannssohn 52 (1928).
194	k. k. Ober-Polizei-Direktion	Wien, 12. Okt. 1842	A-Wph;
195	Carl Nicolai	Wien, 13. Okt. 1842	D-B Mus.ep. O. Nicolai 84; AB, 305–306.
196	Carlo Balochino	Wien, 13. Okt. 1842	A-Wph;
197	k. k. Oberst-hofmeister-amt	Wien, 14. Okt. 1842	A-Whh (OMeA, r.27-42/49,K.491);
198	GdM	Wien, 18. Okt. 1842	A-Wgm;
199	Joseph Fischhof	Wien, 20. Okt. 1842	A-Wst H.I.N. 4264;
200	Carlo Balochino	Wien, 23. Okt. 1842	A-Wph; Jerger, Briefe, 26.
201	Joseph Fischhof	Wien, 24. Okt. 1842	A-Wst;
202	Joseph Dessauer	Wien, 16. Dez. 1842	?; Stargardt 657 (1994), S. 104.
203	Giovanni Gentiluomo	[Wien], 23. Jan. 1843	A-Wn 48/38-2;
204	Aloys Fuchs	Wien, 26. Feb. 1843	D-B Mus.ep. O. Nicolai 85;

Nr.	Adressat	Ort, Datum	Nachweis
205	Leitenden Ausschuß der GdM	Wien, 5. März 1843	A-Wgm;
206	Leitenden Ausschuß der GdM	Wien, 5. März 1843	A-Wgm;
207	[August Schmidt]	Wien, 10. März 1843	A-Wst H.I.N. 182475;
208	Leitenden Ausschuß der GdM	Wien, 12. März 1843	A-Wgm;
209	Leitenden Ausschuß der GdM	Wien, 17. März 1843	A-Wgm;
210	?	[Wien], 23. März 1843	A-Wn 48/38-2;
211	Journalist	Wien, 29. März 1843	US-NYp;
212	Leitenden Ausschuß der GdM	Wien, 7. April 1843	A-Wgm;
213	Alfred Julius Becher	Wien, 20. April 1843	D-B Mus.ep. O. Nicolai 86;
214	Johann Baptist Streicher	[Wien], 30. Mai 1843	A-Wn 126/72-3;
215	Carl Nicolai	Wien, 23. Juni 1843	D-B Mus.ep. O. Nicolai 87; AB, 306–310.
216	Leitenden Ausschuß der GdM	Wien, 28. Juni 1843	A-Wgm;
217	Friedrich Wilhelm IV.	Wien, 2. Juli 1843	D-Bga I. HA Rep. 89 Nr. 20955
218	Carl Nicolai	Wien, 16. Juli 1843	D-B Mus.ep. O. Nicolai 88; AB, 310–311.

Nr.	Adressat	Ort, Datum	Nachweis
219	Friedrich Wilhelm IV.	Wien, 21. Aug. 1843	D-Bga I. HA Rep. 89 Nr. 20955
220	Carl Nicolai	Wien, 31. Aug. 1843	D-B Mus.ep. O. Nicolai 89; AB, 311–314.
221	Aloys Fuchs	Wien, 13. Sept. 1843	D-B Mus.ep. O. Nicolai 90;
222	August Schmidt	Wien, 15. Sept. 1843	A-Wst H.I.N. 7947;
223	Carl Nicolai	Wien, 8. Okt. 1843	D-B Mus.ep. O. Nicolai 91; AB, 314–315.
224	Carl Nicolai	Wien, 17. Okt. 1843	D-B Mus.ep. O. Nicolai 92; AB, 315–317.
225	k. k. Oberst-kämmerer-amt	Wien, 23. Okt. 1843	A-Wph; (Schreiber, autogr. Unterschrift)
226	Aloys Fuchs	Wien, 2. Nov. 1843	D-B Mus.ep. O. Nicolai 93;
227	Joseph Fischhof	[Wien], 6. Nov. 1843	A-Wst H.I.N. 4266
228	Georg Hellmesberger	Wien, 14. Nov. 1843	A-Wph;
229	Komitee-Mitgl. d. Orch.-Pers. im Hofoperntheater	Wien, 14. Nov. 1843	A-Wph; Jerger, Briefe, S. 12-15, Faksimile: Jerger S. 13
230	Georg Hellmesberger	Wien, 15. Nov. 1843	A-Wph;
231	Komitee-Mitgl. d. Orch.-Pers. im Hofoperntheater	Wien, 15. Nov. 1843	A-Wph; Jerger, Briefe, 15f.

Nr.	Adressat	Ort, Datum	Nachweis
232	Franz von Holbein	[Wien], 26. Nov. 1843	A-Wst H.I.N. 136761;
233	August Schmidt	Wien, 1. Dez. 1843	?; Stargardt 694 (2010), S. 305.
234	k. k. Oberst-kämmerer-amt	Wien, 9. Jan. 1844	A-Wph; Kopie A-Wst H.I.N. 4673;
235	August Schmidt	[Wien], 23. Jan. 1844	A-Wst H.I.N. 4479;
236	[August Schmidt]	Wien, 3. Feb. 1844	?; Stargardt 677 (2003), S. 396.
237	August Hoffmann von Fallersleben	Wien, 7. Feb. 1844	D-B (Hs) NL H. v. Fallersleben
238	Carl Nicolai	Wien, 7. Feb. 1844	D-B Mus.ep. O. Nicolai 94; AB, 317–318.
239	Joseph Fischhof	[Wien], 8. Feb. 1844	A-Wst H.I.N. 4267;
240	Carl Nicolai	Wien, 10. Feb. 1844	D-B Mus.ep. O. Nicolai 95; AB, 319–320.
241	Robert Schumann	Wien, 14. Feb. 1844	PL-Kj; Schumann Briefverzeichnis Nr. 2858.
242	Aloys Fuchs	[Wien], 24. Feb. 1844	D-B Mus.ep. O. Nicolai 96;
243	Aloys Fuchs	Wien, 5. März 1844	A-Wst H.I.N. 136762;
244	Aloys Fuchs	Wien, 13. März 1844	D-B Mus.ep. O. Nicolai 97;
245	Georg Hellmesberger	Wien, 13. März 1844	A-Wph; Jerger, Briefe, S. 16.
246	Georg Hellmesberger	Wien, 14. März 1844	A-Wph; Jerger, Briefe, S. 16ff, Faksimile Jerger, Briefe, S. 17

Nr.	Adressat	Ort, Datum	Nachweis
247	Georg Hellmesberger	Wien, 15. März 1844	A-Wph; Jerger, Briefe, 18.
248	Georg Hellmesberger	Wien, 15. März 1844	D-B Mus.ep. O. Nicolai 98;
249	Georg Hellmesberger	Wien, 18. März 1844	A-Wph; Jerger, Briefe, 19.
250	Carl Nicolai	Wien, 12. April 1844	D-B Mus.ep. O. Nicolai 99; AB, 320–322.
251	Joseph Fischhof	[Wien], 18. April 1844	A-Wst H.I.N. 4268;
252	Franz Hauser	Wien, 4. Juli 1844	D-DS Br./Nicolai,O.2;
253	Adolf Bäuerle	Wien, 5. Juli 1844	A-Wgm; Abschrift D-DT;
254	Pietro Mechetti	Wien, 5. Juli 1844	?; Henrici 13 (1913).
255	Carl Friedrich Rungenhagen	Dresden, 9. Juli 1844	D-Bsa N. Mus. SA 482
256	Carl Friedrich Rungenhagen	Berlin, 14. Juli 1844	D-Bsa N. Mus. SA 487
257	Friedrich Wilhelm IV.	Berlin, 15. Juli 1844	D-Bga I. HA Rep. 89 Nr. 20955;
258	Carl Friedrich Rungenhagen	Berlin, 19. Juli 1844	D-Bsa N. Mus. SA 483
259	Carl Nicolai	Berlin, 21. Juli 1844	D-B Mus.ep. O. Nicolai 100; AB, 323–325.
260	Friedrich Hofmeister	Wien, 12. Sept. 1844	D-LEsta 21072 Nr. 11, 1;
261	[Redaktion der AWMZ]	[Wien], [18.] Sept. 1844	?; AWMZ 4 (1844), S. 452.

Nr.	Adressat	Ort, Datum	Nachweis
262	August Schmidt	Wien, 27. Sept. 1844	A-Wst H.I.N. 4480;
263	Friedrich Wilhelm IV.	Wien, 30. Sept. 1844	D-Bga I. HA Rep. 89 Nr. 20955;
264	Friedrich Egon Landgraf von Fürstenberg	Wien, 9. Okt. 1844	A-Wtm;
265	[Franz von Holbein]	Wien, 12. Okt. 1844	A-Wtm;
266	Carl Nicolai	Wien, 15. Okt. 1844	A-Wst H.I.N. 1345;
267	Aloys Fuchs	Wien, 29. Okt. 1844	?; Henrici 80 (1922), S. 64.
268	Verlag Schott	Wien, 31. Okt. 1844	D-MZsch;
269	Graf Wilhelm von Redern	Wien, 3. Nov. 1844	?; Julius Kapp, Geschichte der Staatsoper Berlin, S. 62f.
270	[Redaktion der AWMZ]	Wien, 23. November 1844	?; Stargardt 301 (1930), S. 55.
271	Carl Nicolai	Wien, 22. Dez. 1844	D-B Mus.ep. O. Nicolai 101; AB, 325–327.
272	Verlag Schott	Wien, 29. Dez. 1844	D-MZsch;
273	August Schmidt	Wien, 6. Jan. 1845	?; Stargardt 577 (1966), S. 172.
274	Wiener Männergesangverein	Wien, 7. Jan. 1845	?; Die Musik 35 (1910), S. 365f.
275	August Schmidt	Wien, 13. Jan. 1845	US-NYp;
276	Carl August Challier	Wien, 18. Jan. 1845	D-B Mus.ep. O. Nicolai 102;
277	Friedrich Hofmeister	Wien, 20. Jan. 1845	D-LEsta 21072 Nr. 11, 2;

Nr.	Adressat	Ort, Datum	Nachweis
278	Giacomo Meyerbeer	Wien, 22. Jan. 1845	D-Bim K/73;
279	Joseph Fischhof	Wien, 29. Jan. 1845	A-Wst H.I.N. 4269;
280	Graf Wilhelm von Redern	Wien, 31. Jan. 1845	?; Julius Kapp, Geschichte der Staatsoper Berlin, S. 64.
281	August Schmidt	[Wien], 7. Feb. 1845	A-Wst H.I.N. 4481;
282	Aloys Fuchs	Wien, 10. Feb. 1845	D-B Mus.ep. O. Nicolai 103;
283	Joseph Fischhof	Wien, 10. Feb. 1845	A-Wst H.I.N. 4270;
284	Ludwig August Frankl	Wien, 17. März 1845	S-Smf 2831; Stargardt 572 (1965), S. 124.
285	Carl Nicolai	Wien, 19. März 1845	D-B Mus.ep. O. Nicolai 104; AB, 328–335.
286	Joseph Fischhof	Wien, 21. März 1845	A-Wst H.I.N. 4271;
287	Friedrich Hofmeister	Wien, 4. April 1845	D-LEsta 21072 Nr. 11, 3;
288	Aloys Fuchs	Wien, 5. April 1845	D-B Mus.ep. O. Nicolai 105;
289	Graf Wilhelm von Redern	Wien, 9. Mai 1845	?; Julius Kapp, Geschichte der Staatsoper Berlin, S. 64.
290	Carl Nicolai	Wien, 1. Juni 1845	D-B Mus.ep. O. Nicolai 106; AB, 336–338.
291	Friedrich Hofmeister	Wien, 18. Juni 1845	D-B Mus.ep. O. Nicolai 107;
292	Friedrich Hofmeister	Wien, 20. Juni 1845	2014 bei Kotte;

Nr.	Adressat	Ort, Datum	Nachweis
293	Friedrich Hofmeister	Wien, 2. Aug. 1845	D-LEsta 21072 Nr. 11, 4;
294	?	[Wien], 15. Aug. 1845	A-Wst H.I.N. 136760;
295	August Schmidt	Wien, 19. Sept. 1845	A-Wst H.I.N. 4482;
296	?	Wien, 27. Nov. 1845	US-NYp
297	Jacob Hoffmeister	Wien, 16. Dez. 1845	D-Hth;
298	Carl Nicolai	Wien, 25. Dez. 1845	A-Wst; Kruse, Brief I.
299	[Graf Wilhelm von Redern]	[Wien], [1846]	?; Die Musik 30 (1909), S. 265.
300	Joseph Fischhof	Wien, 20. Jan. 1846	A-Wst H.I.N. 4272;
301	Carl Nicolai	Wien, 22. Jan. 1846	CH-Bu; Tb, 322;
302	[Regierungsrat]	Wien, 28. Jan. 1846	D-B N.Mus.ep. 351; Stargardt 580 (1967), S. 164.
303	Joseph Fischhof	[Wien], 31. Jan. 1846	A-Wst H.I.N. 4273;
304	Carl Nicolai	Wien, 16. Feb. 1846	D-B Mus.ep. O. Nicolai 108; AB, 338–341.
305	Aloys Fuchs	Wien, 20. Feb. 1846	D-B Mus.ep. O. Nicolai 139;
306	Franz Glöggl	Wien, 13. März 1846	?;
307	Eduard Lannoy	Wien, 22. März 1846	?; Stargardt 599 (1972), S. 178.
308	Carl Nicolai	Wien, 12. April 1846	D-B Mus.ep. O. Nicolai 109; AB, 341–344.
309	Joseph Fischhof	[Wien], 16. April 1846	A-Wst H.I.N. 4274;
310	Aloys Fuchs	Wien, 20. April 1846	D-B Mus.ep. O. Nicolai 110;

Nr.	Adressat	Ort, Datum	Nachweis
311	Carl Nicolai	Wien, 26. April 1846	D-B Mus.ep. O. Nicolai 111; Altmann, Brief III.
312	Georg Winter	Wien, 30. April 1846	US-NYp;
313	August Schmidt	Wien, 16. Mai 1846	A-Wph;
314	Friedrich Wilhelm IV.	Wien, 27. Mai 1846	D-Bga I. HA Rep. 89 Nr. 20955;
315	Graf Wilhelm von Redern	Wien, 27. Mai 1846	?; Julius Kapp, Geschichte der Staatsoper Berlin, S. 64.
316	Carl Nicolai	Wien, 30. Mai 1846	D-B Mus.ep. O. Nicolai 112; AB, 344–347.
317	Jacob Hoffmeister	Wien, 3. Juni 1846	D-Hth; Kruse, Falstaff, 216-220;
318	August Schmidt	Wien, 16. Juni 1846	A-Wst H.I.N. 4483;
319	[Pietro Mechetti]	Wien, 29. Juni 1846	D-Hth;
320	Carl Nicolai	Wien, 16. Juli 1846	D-B Mus.ep. O. Nicolai 113; AB, 347–351.
321	Friedrich Wilhelm IV.	Wien, 25. Juli 1846	D-Bga I. HA Rep. 89 Nr. 20955;
322	A. J. Becher	Wien, 11. Aug. 1846	A-LIa;
323	Carl Nicolai	Wien, 26. Sept. 1846	D-B Mus.ep. O. Nicolai 114; AB, 352–354.
324	Giacomo Meyerbeer	Wien, 16. Okt. 1846	D-Bim K/74;
325	Carl Nicolai	Wien, 23. Okt. 1846	D-B Mus.ep. O. Nicolai 115; AB, 354–356.
326	Carl Nicolai	Wien, 29. Okt. 1846	F-Pn;
327	Carl Nicolai	Wien, 8. Nov. 1846	D-B Mus.ep. O. Nicolai 116; AB, 356–362.

Nr.	Adressat	Ort, Datum	Nachweis
328	Joseph Fischhof	[Wien], 19. Nov. 1846	A-Wst H.I.N. 4275;
329	Carl Nicolai	Wien, 21. Nov. 1846	D-B Mus.ep. O. Nicolai 117; AB, 362–366.
330	Aloys Fuchs	Wien, 10. Dez. 1846	D-B Mus.ep. O. Nicolai 118;
331	Franz Glöggl	Wien, 14. Dezember 1846	?; Stargardt 39 (1911), S. 106.
332	August Schmidt	Wien, 21. Dez. 1846	A-Wst H.I.N. 4484; Wiener Musikerbriefe aus zwei Jahrhunderten, S. 54–56,
333	Carl Nicolai	Wien, 30. Dez. 1846	(?); Stargardt April 1954.
334	Franz Erkel	Wien, 10. Jan. 1847	H-Bn;
335	v. Grohofski	[Wien], 15. Jan. 1847	D-B Mus.ep. O. Nicolai 119;
336	F. M. von Luik?	Wien, 6. Februar 1847	2014 bei Kotte;
337	Joseph Fischhof	[Wien], 8. Feb. 1847	D-B N.Mus.ep. 2192; Stargardt 618 (1979), S. 257.
338	[Aloys Fuchs?]	Wien, 9. Feb. 1847	?; Nebehay 25 (1967).
339	Franz? / Karl? Doppler	Wien, 9. Feb. 1847	?; Stargardt Nov. 1965.
340	Friedrich Klemm	Wien, 15. Feb. 1847	A-Wn 48/38-3; Abschrift in: D-B La Mara: Convolut 11;
341	Aloys Fuchs	Wien, 21. Feb. 1847	D-B Mus.ep. O. Nicolai 120;
342	Franz Glöggl	Wien, 2. März 1847	?; Stargardt 394 (1937), S. 19.

Nr.	Adressat	Ort, Datum	Nachweis
343	Aloys Fuchs	[Wien], 3. März 1847	D-B Mus.ep. O. Nicolai 121;
344	[Giacomo Meyerbeer]	Wien, 4. März 1847	D-B Mus.ep. O. Nicolai 122;
345	Franz Glöggl	Wien, 9. März 1847	?; Stargardt 39 (1911), S. 106.
346	[August Schmidt]	Wien, 11. März 1847	A-Wst H.I.N. 4485;
347	?	Wien, 17. März 1847	?; Henrici 83 (1923), S. 64.
348	Johann Baptist Streicher	Wien, 23. März [1847]	A-Wn 126/72-4;
349	Aloys Fuchs	Wien, 29. März 1847	D-B Mus.ep. O. Nicolai 124;
350	Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde	Wien, 29. März 1847	D-B Mus.ep. O. Nicolai 125;
351	Carl Nicolai	Wien, 29. März 1847	D-B Mus.ep. O. Nicolai 123; AB, 366–368.
352	Joseph Fischhof	[Wien], 9. April 1847	A-Wst H.I.N. 4276;
353	Johann Baptist Streicher	Wien, 30. April [1847]	A-Wn 126/72-5;
354	Tobias? Haslinger	Wien, 4. Mai 1847	?; Nebehay 43 (1971).
355	Carl Haslinger	Wien, 14. Mai 1847	A-Wst H.I.N. 227417;
356	Aloys Fuchs	Wien, 20. Mai 1847	D-B Mus.ep. O. Nicolai 126;
357	Franz Edler von Hilleprandt	Bad Ischl, 30. Mai 1847	A-Sd; Spatzenegger, Mozart-Sohn, 30.

Nr.	Adressat	Ort, Datum	Nachweis
358	Franz Edler von Hilleprandt	Salzburg, 16. Juni 1847	A-Sd; Spatzenegger, Mozart-Sohn, 30.
359	Adolf Bäuerle	Baden, 23. Juli 1847	A-Wgm; Abschrift D-DT;
360	Redaktion der AWMZ	Baden, 23. Juli 1847	A-Wst H.I.N. 7949;
361	Ludwig von Mielichhofer	Gräfenberg, 10. Sept. 1847	A-Wgm; Abschrift D-DT;
362	Friedrich Wilhelm IV.	Berlin, 10. Okt. 1847	unbekannt (nachgewiesen in Tagebuch)
363	Carl Nicolai	Berlin, 26. Okt. 1847	D-B Mus.ep. O. Nicolai 127; AB, 368–372.
364	Theodor Kullak	Berlin, 14. Nov. 1847	?; Henrici 86 (1924).
365	Carl Nicolai	[Berlin], [21. Nov. 1847]	D-B Mus.ep. O. Nicolai 128; AB, 372–376.
366	?	Berlin, 17. Dez. 1847	?; Henrici 83 (1923), S.64.
367	Joseph Staudigl	Berlin, 17. Dez. 1847	A-Wst H.I.N. 4622; Signale für die musikalische Welt 50 (1892), 1011
368	Carl Nicolai	Berlin, 21. Dez. 1847	D-B Mus.ep. O. Nicolai 129; AB, 376–378.
369	[Pauline von Stradiot (Mutter)]	Berlin, 29. Dez. 1847	?; Faksimile: Kruse, Nicolai, nach 206; Ders., Nicolais Beziehungen zu den Bühnensängerinnen, 518.
370	Heinrich Dorn	Berlin, 3. Jan. 1848	D-B Mus.ep. O. Nicolai 130;
371	Pietro Mechetti	Berlin, 9. Jan. 1848	D-DT;

Nr.	Adressat	Ort, Datum	Nachweis
372	Carl Friedrich Rungenhagen	Berlin, 12. Jan. 1848	D-Bsa N. Mus. SA 484
373	?	Berlin, 18. Jan. 1848	D-LEu Kurt-Taut-Slg;
374	Friedrich Hofmeister	Berlin, 23. Jan. 1848	?; Kotte 33, S. 212.
375	?	[Berlin], 28. Jan. 1848	S-Smf 2832;
376	Heinrich Schlesinger	Berlin, 28. Jan. 1848	US-Wc;
377	Carl Nicolai	Berlin, 5. Feb. 1848	D-B Mus.ep. O. Nicolai 131; AB, 378–379.
378	[Friedrich Hofmeister]	Berlin, 16. Feb. 1848	?; Stargardt 683 (2006), S. 375.
379	? (Billet)	[Berlin], 27. Feb. 1848	?; Nebehay 25 (1967).
380	Wilhelm Taubert	Berlin, 8. März 1848	?; Liepmannssohn 190 (1916).
381	Ida Brauns	Berlin, 7. Mai 1848	US-NYpm MFC N636.B825;
382	Giacomo Meyerbeer	Berlin, 27. Juni 1848	?; Stargardt 617 (1979), S. 237.
383	Louis Spohr	Berlin, 27. Juni 1848	?; Slg. Heyer, Henrici (1926), S. 100.
384	Carl Nicolai	Berlin, 1. Juli 1848	D-B Mus.ep. O. Nicolai 132; AB, 380.
385	Carl Nicolai	Wangerooge, 28. Juli 1848	D-B Mus.ep. O. Nicolai 133; AB, 381–382.
386	Carl Nicolai	Berlin, 26. Sept. 1848	D-B Mus.ep. O. Nicolai 134; AB, 382–383.
387	[Intendantur oder Theaterleitung]	[Berlin], 27. Sept. 1848	D-B Mus.ep. O. Nicolai varia 2;

Nr.	Adressat	Ort, Datum	Nachweis
388	Salomon Hermann von Mosenthal	Berlin, 22. Okt. 1848	D-B N.Mus.ep. 3659; Stargardt 666 (1997), S. 380, Faksimile: ebd. S. 381.
389	Carl Nicolai	Berlin, 6. Nov. 1848	D-B Mus.ep. O. Nicolai 135; AB, 383–384.
390	Franziska Gellein	Berlin, 26. Nov. 1848	D-B Mus.ep. O. Nicolai varia 1;
391	Carl Nicolai	Berlin, 28. Nov. 1848	D-B Mus.ep. O. Nicolai 136; AB, 384–385.
392	[Wilhelm Taubert]	[Berlin], 27. Dez. 1848	D-B N.Mus.ep. 3660; Stargardt 666 (1997), S. 382.
393	Carl Friedrich Rungenhagen	Berlin, 3. Jan. 1849	D-Bsa N. Mus. SA 485
394	Johann Elßler	[Berlin], 2. Feb. 1849	?; Kotte 43, S. 215.
395	Verlag Bartholf Senff	[Berlin], 7. Feb. 1849	?; Signale für die musikalische Welt 7 (1849), S. 71.
396	[Eduard Hallberger]	[Berlin], 19. Feb. 1849	D-B 55 Ep 515; Stargardt 680 (2004), S. 356.
397	Karl Theodor von Küstner	Berlin, 21. Feb. 1849	?; Julius Kapp, Geschichte der Staatsoper Berlin, S. 65.
398	Leopold Ganz	Berlin, 1. März 1849	?; Bassenge Mai 1976.
399	Franz Liszt	Berlin, 3. März 1849	?; Faksimile: Musikalische Aufsätze, 7–10.
400	Heinrich Dorn	[Berlin], [9. März 1849]	D-B Mus.ep. O. Nicolai 1;

Nr.	Adressat	Ort, Datum	Nachweis
401	Friedrich Wilhelm IV.	Berlin, 29. März 1849	D-Bga I. HA Rep. 89 Nr. 21128 fol. 170;
402	Theodor Kullak	[Berlin], 15. April 1849	D-B Mus.ep. O. Nicolai 137;
403	Friedrich Hofmeister	Berlin, 25. April 1849	D-B Mus.ep. O. Nicolai 138;
404	[Henriette Sontag]	Berlin, 6. Mai 1849	?; Stargardt 679 (2004), S. 372.
405	?	?	A-Wst H.I.N. 155798;
406	?	?	S-Smf 2836;
407	? (Billet)	?	?, Henrici 81 (1923), S. 43.
408	[Carl Friedrich Rungenhagen]	[Rom], ?	D-Bsa N. Mus. SA 479
409	[Maria Freiin Vesque von Püttlingen]	[Wien], ?	A-Wn 48/38-4;
410	Aloys Fuchs	[Wien], ?	D-B Mus.ep. O. Nicolai 3;
411	Aloys Fuchs	[Wien], ?	D-B Mus.ep. O. Nicolai 4;
412	Aloys Fuchs	[Wien], ?	D-B Mus.ep. O. Nicolai 6;
413	August Hoffmann von Fallersleben	?	D-DM Atg Nr.: 5409;
414	August Schmidt	Wien, [1841]	?; Slg. Fritz Donebauer-Prag, Stargardt (April 1908), S. 79.
415	Carl Friedrich Rungenhagen	[Berlin], ?	D-Bsa N. Mus. SA 326;

Nr.	Adressat	Ort, Datum	Nachweis
416	Carl Friedrich Rungenhagen	[Berlin], ?	D-Bsa N. Mus. SA 335;
417	Carl Friedrich Rungenhagen	[Berlin], ?	D-Bsa N. Mus. SA 486
418	Ferdinand Mendheim	Berlin, ?	D-B Mus.ep. O. Nicolai 2;
419	Ferdinand Mendheim	Berlin, ?	D-B Mus.ep. O. Nicolai 5;
420	Franz Hauser	Wien, ?	D-DS Br./Nicolai,O.1;
421	Ida Brauns	?	D-LEsm A/4220/2005; Henrici 79 (1922), S. 24.
422	Johann Vesque von Püttlingen	?	A-Wst H.I.N. 31281;
423	Johann Vesque von Püttlingen	?	A-Wst H.I.N. 31282;
424	Johann Vesque von Püttlingen	?	A-Wst H.I.N. 31283;
425	Johann Vesque von Püttlingen	?	A-Wst H.I.N. 31284;
426	Johann Vesque von Püttlingen	?	A-Wst H.I.N. 31285;
427	Joseph Fischhof	?	A-Wst H.I.N. 4265;
428	Joseph Fischhof	?	A-Wst H.I.N. 4277;

Nr.	Adressat	Ort, Datum	Nachweis
429	Joseph Fischhof	?	A-Wst H.I.N. 4278;
430	Joseph Fischhof	?	A-Wst H.I.N. 4279;
431	Joseph Fischhof	?	A-Wst H.I.N. 4280;
432	Joseph Fischhof	?	A-Wst H.I.N. 4281;
433	Joseph Fischhof	?	A-Wst H.I.N. 4282;
434	Joseph Fischhof	?	A-Wst H.I.N. 4283;
435	Joseph Fischhof	?	A-Wst H.I.N. 4284;
436	Joseph Fischhof	?	A-Wst H.I.N. 4285;
437	Joseph von Winter jun.	?	S-Smf 2833;
438	Maria Freiin Vesque von Püttlingen	[Wien], ?	A-Wn 48/38-5;
439	Siegfried Kapper	?	S-Smf 2834;
440	Soupiritum	?	A-Wst H.I.N. 7946;
441	von Kleckl	?	S-Smf 2835;

Anhang C

Nachlassverzeichnis der Werke Otto Nicolais

Nach dem Tode Nicolais entschloss sich sein Vater – vermutlich aus rein finanziellen Erwägungen – dessen Nachlass zu veräußern. Während die gesammelten Abschriften älterer Musik Anfang 1850 an die Königliche Bibliothek gingen,[1] ließ Carl Nicolai ein Verzeichnis der Manuskripte mit Originalwerken seines Sohnes[2] drucken und schickte es mutmaßlich Interessierten. Als Mittler sollte dabei offenbar die Musikalienhandlung Bote & Bock agieren.[3] Die Manuskripte, die Carl Nicolai bis zu seinem eigenen Tod 1857 nicht verkaufen konnte, gingen dann automatisch in den Besitz von Bote & Bock über, wo sie bis in die 30er Jahre des letzten Jahrhunderts unbemerkt blieben und schließlich im

[1]Konrad, *Nicolai*, S. 23. Siehe dazu auch: „Verzeichnis der Abschriften und Drucke älterer Vokalmusik, die sich im Besitz Otto Nicolais befanden“, in: Ullrich Scheideler, *Komponieren im Angesicht der Musikgeschichte*, Berlin 2010, S. 552–557.

[2]Neben den Originalwerken findet sich auch eine Bearbeitung eines Schubert-Liedes (Nr. 23). Der Eintrag Nr. 34 „Inno nell' antico modo Hypofrigio“ („Hymnus im alten hypophrygischen Modus“) ist hier der Einzige ohne direkte Entsprechung im Werkkatalog. Vermutlich handelt es sich um Nicolais Hymnus „O Roma nobilis“.

[3]Bote & Bock selbst übernahmen nur die Partitur und die Verlagsrechte an der Oper *Die lustigen Weiber von Windsor*. Siehe: Konrad, *Nicolai*, S. 23.

Krieg verbrannten.[4] Dieses Schreiben Carl Nicolais blieb der Forschung bislang unbekannt und wird hier erstmals der interessierten Öffentlichkeit präsentiert.[5]

Bei der Aufstellung der Musikalien folgte Carl Nicolai der Systematik, die sein Sohn in seinem eigenhändigen Werkkatalog verwendet hatte. Als Hermann Mendel später für seine Nicolai-Biographie ein Werkverzeichnis erstellte, hatte er offensichtlich keinen persönlichen Einblick in die Manuskripte bei Bote & Bock und verwendete nur dieses Nachlassverzeichnis.[6]

Berlin, den 1. Oktober 1849

P.P.

Ich beehre mich Ihnen umstehend ein Verzeichniß von *Manuscripten*, aus dem Nachlaß meines verstorbenen Sohnes, des Königl. Preuß. Kapellmeisters *O. Nicolai* zu überreichen, welche für Rechnung der Erben desselben, im Ganzen oder theilweise, mit *Verlagsrecht*, aus freier Hand verkauft werden sollen.

Es befinden sich darunter 3 vollendete Opern in *Partitur*, von denen eine „*die lustigen Weiber von Windsor*“ bereits 6 Mal über die hiesige Bühne gegangen ist und sich jedesmal eines vollen Hauses und ungetheilten Beifalls, zu erfreuen gehabt hat. –

Sollten Sie geneigt sein, auf eins oder das andere dieser musikalischen Manuscripte oder auf sämmtliche zu reflectiren, so bitte ich mir *umgehend* Ihre gefälligen Gebote, durch Einschluß der Herren *Bote & Bock* hierselbst, gütig zukommen zu lassen.

Mit aller Hochachtung

C.Nicolai

Mauerstraße Nr. 44, eine Treppe.

---

[4]Ein paar Handschriften fielen den Flammen anscheinend nicht zum Opfer: Nr. 7 des Verzeichnisses befindet sich heute in der *Stiftelsen Musikkulturens Främjande* in Stockholm. Wie sie dorthin gelangte ist bislang nicht vollständig geklärt.

[5]Vorlage: D-LEsta 21081 Verlag Breitkopf & Härtel, Leipzig, Nr. 6467.

[6]Den augenscheinlichen Beweis dafür liefert der Eintrag zum *98. Psalm*: Die im Nachlassverzeichnis fehlende Besetzungsangabe ergänzt Mendel fälschlich mit „für 4 Stimmen.“

Verzeichniss der von dem verstorbenen Königl. Preuss. Kapellmeister O. Nicolai hinterlassenen Manuscripte.

A. Lieder und Gesänge, mit Begleitung des Pianoforte.

1. Te Deum. Mit latein. u. deutschem Text. Clav.-Ausz.
2. Chanson: „Ah belle Blonde," für eine Singstimme mit Begl. des Pfte.
3. Lied zur silbernen Hochzeit, für eine Singstimme mit Begl. des Pfte.
4. Lied von Bürger: „Seht mir doch mein schönes Kind," für eine Singstimme mit Begl. des Pfte.
5. Wir drei. Gedicht von Th. Bakody: „Es steht ein Blümchen dort im Thale" mit Begl. des Pfte.
6. Liebesdrängen. „Tief im Herzen" für Bariton, mit Begleit. des Pfte.
7. Das Veilchen. „Ein Veilchen lag gedrückt im Gras," für Mezzo-Sopr. m. Begl. d. Pfte.
8. Rom., ad una amica morta; per voce di Tenore, c. accomp. d. Pfte.
9. Trost im Liede: „Ein Vöglein im Sang geübt." Ged. v. H. L. Mosenthal; für Mezzo-Sopr. mit Pfte. Begl.
10. An den Schlaf: „O schlumm're, sinke bodenwärts," für eine Altstimme mit Begl. des Pfte.

B. Lieder und Gesänge, mit Begleitung des Pianoforte mit obligaten Instrumenten.

11. Var. über Webers Wiegenlied: „Schlaf Herzenssöhnchen," f. Sopranst. m. oblig. Clar., m. Begl. d. Pfte.
12. Der Leyerbursche. Gedicht von C. J. Hoffmann, für eine Sopranstimme mit Begl. der Clar. u. d. Pfte.
13. Aria. L'Abandonata: „Jo l'amai di fiamma pura," per Mezzo-Soprano; c. accomp. de Violclle. oblig.
14. Liebesrausch: „Sie sprengt mir fast die Brust;" für Tenor mit Begl. des Pfte. u. Violoncelle.

C. Gesänge für zwei und mehrere Stimmen, mit Begleitung des Pianoforte.

15. Cantate di nozze. „Cassia la sede empirea" a 4 voci, c. accomp. di Pfte.
16. Duettino p. Soprano e Tenore „De te lontano" con acc. di. Pfte.

D. Stücke aus Opern, mit Begleitung des Pianoforte. Clavierauszüge.

17. Scene und Arie „Welch mächt'ger Ruf etc.“ mit Begl. des Pfte.
18. Rom. „Horch die Lerche singt.“ Aus der Oper „die lustigen Weiber von Windsor“ für Mezzo-Sopr. (Transponirt aus E Dur) mit Begl. d. Pfte.

E. Gesangstücke mit Orchestre.

19. Der 3te Psalm „Herr! wie sind Deiner Feinde so viel,“ für Alt- oder Basstimme mit Begleit. des Orch. *Partitur* und *Auflagest.*
20. Joseph und seine Brüder. Scene und Arie mit Männerchor für Contra-Alt. *Partitur mit ausgeschriebenen Stimmen.*
21. Quintetto' nell' Op. Giulietta „Un turbamento orcano“ p. 2 Sopr., 1 Tenor e 2 Bassi.
22. Aria „Ivan sopir tu tenti“ p. Sopr. c. Orch., comp. per la Signora v. Hasselt-Barth.
23. Schubert, Fr., Lied „der Wanderer.“ Mit Begl. des Orch. *Partitur.*

F. Mehrstimmige Vocalstücke, mit und ohne Begleitung.

24. Choräle zum Charfreitag, à Capella. *Vierstimmige Partitur.*
25. 12 neue Choräle, vierstimmig. (Dedicirt dem Herrn Dr. Bunsen). *Partitur.*
26. Deutsche Volkslieder, und in's Deutsche übersetzte: für Sopran, Tenor und Bass.
27. Der 54ste Psalm: „Deus in nomine“ in 10 vocibus con Organo.
28. Antiphonien für Männerstimmen, mit auch ohne Orgelbegleit. *Partitur.* (Kurze vierstimmige Sätze).
29. Autoren-Litanei von Hoffmann von Fallersleben. Lied für vier Männerstimmen ohne Begleit. *Partitur und Singstimmen.*
30. Lied: „Ein Weib das Gott den Herrn liebt,“ nach Paul Gerhardt, für *fünf Männerstimmen.*
31. Lied: „Wer singt der sing' dass es wohl kling“ für vier Männerstimmen. (Aus den Gesellschaftsliedern des 16. u. 17. Jahrh.)
32. Der 13te Psalm: „Herr wie lange willst du meiner so gar vergessen,“ für 8 Solost., m. willk. Pftebegl.
33. Psalmodie „Danket dem Herrn“ (zum 118. Psalm gesetzt), *vierstimmig.*

34. Inno nell' antico modo Hypofrigio..
35. Pater noster; *achtstimmig.* (Prachtexemplar.)
36. Der 1ste Psalm: „Dem Manne Heil“ (latein. u. deutsch), für vierstimmigen Männerchor u. Solostimmen, mit willkührl. Klavierbegleit.
37. Die Lithurgie a 8 *vocibus.*
38. Die evangelische Lithurgie, für vierstimmigen Chor und Solostimmen. *Partitur.*
39. Lied: „Weit, weit aus ferner Zeit,“ im Volkston; *vierstimmig.*
40. Lied: „Cita mors ruit“ (der schnellste Reiter ist der Tod). Gedicht von Geibel; für vier Männerstimmen. *Partitur.*
41. Wanderlied: „Der März ist gekommen.“ Gedicht von Geibel, für vier Männerstimmen. *Partitur.*
42. Der 100ste Psalm, achtstimmig, für gemischten Chor.
43. Spruch: „Herr ich habe lieb die Stätte,“ sechsstimmig. *Partitur.*
44. Der 97ste Psalm, mit vierstimmigen Chor.
45. Der 31ste Psalm: „Herr auf dich traue ich“ achtstimmig. *Partitur.*

G. Messen, Oratorien, Cantaten, mit Orchestre.

46. Te Deum, für Solostimmen, Chor und Orschestre. (Mit latein. und deutsch. Text.) *Partitur.*
47. Missa 4 vocum, mit Orch. No. 1. in D maj. *Partitur* und *ausgeschriebene Stimmen.*
48. Cantate di Cori, in morte di Maria Malibran. *Partitur.*
49. Kyrie solenne per la festa di Sta. Cecilia per la chiesa di S. Marco in Venezia. *Partitur.*
50. Der 98ste Psalm. *Partitur.*
51. Der 84ste Psalm; für zwei sich antwortende Chöre; mit Orgel, Trompeten und Posaunen (ad lib.)
52. In nativitate Domini Jesu Christi. Graduale, quem vidistis pastores, in 3 vocibus; *c. Instrumentis.*
53. Canon: „Memento rerum conditor,“ in 4 vocib. *cum Instrum.*

H. Opern.

54. Rosamunda d'Inghilterra (ossia Enrico II.) Melodrama in 2 Actes. *Partitur.*

55. Gildippe ed Odoardo; en 2 Actes. *Partitur.*
56. Die lustigen Weiber von Windsor. Komisch-phantastische Oper in drei Acten. *Partitur.*

I. Für Pianoforte, mit und ohne Begleitung.

57. Marches militaires p. le Pianof. à 4 mains.
58. Sonate in C Dur p. le Pianof. à 2 mains.
59. Sonate in C Dur p. le Pianof. à 4 mains.
60. Symphonie in C Moll; arr. p. le Pianof. à 4 mains.
61. Grande Polonaise, avec accomp. d'Orchestre ou de Quatuor. *Partitur und Pianof.-Stimmen.*
62. Weihnachts-Ouverture über den Choral: „Vom Himmel hoch da komm ich her," für d. Pft. zu vier Händen.
63. Marche funèbre p. le Pianof. seul.
64. Rondo capriccioso p. le Pianof. seul.
65. Grand Rondo in D min. p. le Pfte. avec acc. de Quatuor (ad lib.)
66. Sonate für d. Pianof. Mit Violonc. Begleit.
67. 1stes Quatuor arr. p. le Pfte. à 4 mains.
68. Rondo ostinato. (Impromtu); comp. p. le Pfte. à 4 mains; dedicato à Mad. Malibran.
69. 2 Etudes p. le Pianoforte.
70. Ouverture in E Dur p. le Pianof. à 4 mains.

K. Quartette.

71. 1stes Quatuor (in B Dur); für 2 Viol., Viola e Basso. *Partitur* und *ausgeschriebene Stimmen.*

L. Für Orchestre.

72. Weihnachts-Ouverture über den Choral: „Vom Himmel hoch da komm ich her," mit Chor. *Partitur.*

73. Symphonie No. 1. (in D Dur) für das Pianof. zu vier Händen arrangirt. (Mit *ausgeschriebenen Orchester-Stimmen.*)

74. Dieselbe in *Partitur.*

75. Meeressturm, Schiffbruch und Wiederkehr der Ruhe. Tonbild aus d. Oper : Odoardo und Gildippe, für Orch. *Partitur.*

Anhang D

Chronologisches Verzeichnis der geistlichen Werke Otto Nicolais

Das von Ulrich Konrad angelegte Werkverzeichnis ist sehr fehlerhaft und unvollständig und genügt nicht heutigen wissenschaftlichen Maßstäben. Ein neues, umfassendes Verzeichnis hätte allerdings den Rahmen dieser Arbeit gesprengt. Das hier vorgelegte chronologische Verzeichnis der geistlichen Werke Otto Nicolais möchte als Basis für ein zukünftig zu erarbeitendes Werkverzeichnis angesehen werden.

Die Titel orientieren sich dabei an den Einträgen in Nicolais Werkkatalog, beziehungsweise an den Titelseiten der Erstausgaben. Kompositionen die nur als Sammlung und so auch nur im Werkkatalog nachgewiesen sind, also nicht weiter aufgeschlüsselt werden können, wurden dennoch aufgenommen.

Genannt werden die jeweilige Besetzung, etwaige eigenhändige Arrangements, die Textvorlage oder der Textdichter, die Entstehungszeit sowie alle bekannten Quellen.[1] Sind Solostimmen eindeutig aus dem Chor heraus zu besetzen, wie etwa bei den späten A-cappella-Psalmen, werden diese nicht extra benannt.

Ist ein Werk vom Komponisten einer Person oder Institution zugeeignet worden, wird der Adressat der Widmung nur erwähnt, wenn er sich auch auf einem Notenband findet; Drucke und Manuskripte wurden dabei als gleichran-

[1] Quellen, die sich im Nachlass befanden, aber nirgend sonst nachgewiesen sind, bleiben ungenannt. Siehe dazu das Nachlassverzeichnis im Anhang C.

gig erachtet. Wenn spätere Umarbeitungen nicht mit einer Widmung versehen wurden, wird in den Anmerkungen darauf hingewiesen.

Ergänzend wird die Nummer aus Nicolais Werke-Katalog (NWK-Nr.) genannt; außer bei Kompositionen, die dort nicht explizit genannt werden und auch nicht eindeutig einem Sammeleintrag zugeordnet werden können.

Die allerwenigsten Quellen tragen ein Datum, daher ist als Entstehungszeit immer der jeweilige Eintrag im Nicolais Werkkatalog angegeben. Präzisierungen und Ergänzungen stehen in eckigen Klammern. Wurden die jeweiligen Jahreszahlen von Nicolai selbst korrigiert, findet sich die zugehörige Mitteilung unter den Anmerkungen.

Bei Ausgaben, die zu Nicolais Lebzeiten erschienen, ist der Verlag in eckigen Klammern genannt.

Den geistlichen Werken folgt eine kurze Liste der zuvor erwähnten Sammlungen, die Nicolai selbst noch mit einer Werkzahl versehen hatte, sowie die übrigen besprochenen weltlichen Werke.

Auf eine durchgehende Nummerierung und eine tiefer gehende Kategorisierung wurde bewusst verzichtet, da diese zu früheren und noch folgenden Verzeichnissen in Diskrepanz stünden und letztendlich vermutlich eher verwirren würden. Zudem ist der Umfang der hier gelisteten Werke doch überschaubar, sodass sich gesuchte Einträge dennoch schnell finden lassen sollten.

D.1 Geistliche Werke

Vier Choräle

Besetzung: [für gemischten Chor a cappella]

Text: *unbekannt*

Entstehungszeit: 1830

NWK-Nr.: F 1

Quelle: Autograph, Standort unbekannt;

Anmerkung: Einziger Nachweis in Nicolais eigenhändigem Werkverzeichnis, dort ausgestrichen.

Agnus Dei op. 12 Nr. 1

Besetzung: Chor a cappella (S., A., T., B.)

Entstehungszeit: 1830

NWK-Nr.: F 2

Quellen

Autographe: (a) Partitur (und Stimmen?) [1830], D-Bsa (verschollen); (b) Partitur für Thomaskantor Weinlig [Nachweis: Nicolai, *Tagebücher*, S. 10], Standort unbekannt; (c) Partitur (Fragment), D-DT;

Anmerkung: Ging am 12. Dezember 1830 mit dem *Gloria* an die Sing-Akademie. Mit diesem verkauft als op. 12 an Hellmuth in Halle, aber nicht publiziert.

Gloria op. 12 Nr. 2

Besetzung: Chor a cappella (S. I, II, A. I, II, T. I, II, B. I, II)

Entstehungszeit: 1830

NWK-Nr.: F 3

Quellen

Autographe: (a) Partitur [1830], D-Bsa (verschollen); (b) Partitur für Thomaskantor Weinlig [Nachweis: Nicolai, *Tagebücher*, S. 10], Standort unbekannt; (c) Partitur (Fragment), A-Wn (T 1–48); (d) Partitur (Fragment), A-Wgm (T 29–69);

Anmerkung: Ursprünglich vierstimmig. Siehe *Agnus Dei*.

Te Deum

Besetzung: Solostimmen (Soprano I, II solo, Alto I, II solo, Tenore I, II solo, Basso I, II solo), Chor (S. I, II, A. I, II, T. I, II, B. I, II) – 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg., CFg. – 2 Cor., 3 Trb., 3 Trbn. – Timp. – Vl. I, II, Va., Vc., Cb.

Arrangement: Klavierauszug

Text: *Breviarium romanum*, Deutsche Übertragung von Otto Nicolai

Entstehungszeit: [3. Januar bis 30. März] 1832

NWK-Nr.: G 1

Widmung: König Friedrich Wilhelm III. von Preußen

Quellen

Autograph: Partitur [1832], Standort unbekannt;

Abschriften: (a) Partitur [1832] (mit eigenhändigen Eintragungen), Standort unbekannt, Titelseite faksimiliert in: Schrenk, *Almanach*; (b) Partitur [1833] (Widmungs-Manuskript mit eigenhändigen Eintragungen), D-B Mus. ms. 16180; (c) Klavierauszug, D-T (Kruse);

Veröffentlichung: Berlin 1938; Stuttgart 2011;

Anmerkung: Das Werk wurde einige Male in der Sing-Akademie zu Berlin gegeben, ehe es am 29. Mai 1832 in der Berliner Garnisonkirche seine öffentliche Uraufführung erlebte. Zu Nicolais Lebzeiten blieb diese Aufführung die letzte.

Choral „Lobe den Herrn“

Besetzung: [Männerchor]

Text: [Joachim Neander (1650–1680)]

Entstehungszeit: [1832]

NWK-Nr.: —

Quelle: Autograph, Standort unbekannt;

Anmerkung: Zum Geburtstag von Friedrich Schleiermacher am 21. November 1832 aufgeführt.

Festgesang „Preisend lasset uns erheben“

Besetzung: [Männerchor]
Text: *unbekannt*
Entstehungszeit: [1832]
NWK-Nr.: —
Quelle: Autograph, Standort unbekannt;
Anmerkung: Zum Geburtstag von Friedrich Schleiermacher am 21. November 1832 aufgeführt.

Motette „Gott ist mein Schild“

Besetzung: [Männerchor]
Text: *unbekannt*
Entstehungszeit: [1832]
NWK-Nr.: —
Quelle: Autograph, Standort unbekannt;
Anmerkung: Zum Geburtstag von Friedrich Schleiermacher am 21. November 1832 aufgeführt.

Motette „Wach auf mein Herz und singe“

Besetzung: Chor und Orchester
Text: Paul Gerhardt (1607–1676)
Entstehungszeit: [1832]
NWK-Nr.: G 3
Quelle: Autograph, Standort unbekannt;
Anmerkung: Das Werk blieb unvollendet.

Das Gebet der verirrten Jungfrau
„Gott im Himmel, hör mein Flehen“

Besetzung: Sopran und Klavier

Text: *unbekannt*

Entstehungszeit: [1. Halbjahr] 1832

NWK-Nr.: A 38

Quelle: Autograph, Standort unbekannt;

Veröffentlichung: Wien 1844 : M. Artarias Wittwe & Comp. (als Nr. 1 der Sammlung *Der Troubadour*, hrsg. von Anton Hackel);

Der dritte Psalm Davids
„Ach Herr! Wie sind meiner Feinde so viel“

Besetzung: Alt oder Bass und Klavier

Arrangement: Orchesterfassung

Entstehungszeit: [Sommer] 1832 / [Anfang] 1843

NWK-Nr.: A 68 (Orchesterfassung: E 2)

Widmung: Joseph Staudigl

Quellen

Autographe: Erste Fassung: [1832], Standort unbekannt; Zweite Fassung: 1845, Standort unbekannt, [Nachweis: Liepmannssohn 60 (1930)]; Partitur Orchesterfassung [1843], Standort unbekannt;

Veröffentlichung: Leipzig 1890 (Bearbeitung der Orchesterfassung für Stimme und Orgelbegleitung durch Oskar Wermann);

Anmerkung: Nicolai vertonte diesen deutschen Psalm 1832. Die 1843 erstellte Instrumentation sowie die 1845 überarbeitete, „Zweite verbesserte Form“ widmete der Komponist dem Sänger Joseph Staudigl. Ulrich Konrad rechnete das Stück zu den *Geistlichen Chorwerken*.

Messe Nr. 1 D-Dur

Besetzung: Solostimmen (Soprano solo, Alto solo, Tenore solo, Basso solo), Chor (S. A. T. B.) – 2 Cl., 2 Fg. – 2 Cor., 2 Trb. – Timp. – Vl. I, II, Va., Vc., Cb.

Entstehungszeit: [Sommer] 1832 / [1844–] 1845 (lt. autographer Partitur 1844)

NWK-Nr.: G 2 [auf der autographen Partitur in A-Sd geändert in G 1]

Widmung: Martin von Dunin

Quellen

Autograph: Partitur 1844, A-Sd Gr 305 (Rara Sammlung Nr. 7);

Abschriften: (a) Partitur [1832], urspr. Poznan Dom, verloren; (b) Partitur [März 1845], A-Whk HK.2263 Mus (mit autographen Eintragungen); (c) Stimmen [1845] (unvollst.), A-Whk HK.2074 Mus; (d) Stimmen [ca. 1846], A-Sd Gr 305; (e) Partitur [1859], A-Whk HK.2264 Mus; (f) Partitur und Stimmen, A-KR C 37/929; (g) Partitur [ca. 1910], D-DT Mus-n 9938;

Veröffentlichung: Augsburg 1918; Stuttgart 2010;

Anmerkung: Otto Nicolai komponierte die Messe im Sommer 1832 in Posen zum Domweihfest, wo sie auch am 26. August des Jahres aufgeführt wurde. Zwölf Jahre später begann der Komponist mit einer grundlegenden Umarbeitung. In der neuen Form erklang sie erstmals am 27. April 1845 in Wien unter Ignaz Aßmayer. Weitere Aufführungen gab es in Raab und Pest (1846), in Salzburg (1847) und in Berlin (1848). Das ursprüngliche Datum 1844 hat Nicolai in seinem Werkkatalog zu 1845 korrigiert. Das erhaltene Autograph trägt keine Widmung.

Weihnachtsouvertüre über den Choral „Vom Himmel hoch“

Besetzung: 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg. – 2 Cor., 2 Trb., 3 Trbn., Oph. – Timp. – Vl. I, II, Va., Vc., Cb. – Chor (S., A., T., B.) – Org

Arrangement: Klavier zu vier Händen

Text: Martin Luther (1483–1546), lateinische Übertragung von Otto Nicolai

Entstehungszeit: [Frühjahr] 1833

NWK-Nr.: L 2 (Klavierbearbeitung: I 14)

Quellen

Abschrift: Klavierauszüge, D-DT (Kruse);

Veröffentlichung: Berlin 1911;

Anmerkung: Die *Weihnachtsouvertüre* wurde am 29. Mai 1833 in der Berliner Garnisonkirche unter Leitung des Komponisten zusammen mit dem *Te Deum* uraufgeführt. Im Dezember 1833 als op. 24 an Breitkopf und Härtel verkauft, dort aber nicht erschienen.

Zwölf neue Choräle

1. „Die goldne Sonne, voll Freud und Wonne“
2. „Auf, auf weil der Tag erschienen“
3. „Beschwertes Herz, leg ab die Sorgen“
4. „Auf, Zion, auf, auf Tochter, säume nicht“
5. „Ihr Kinder des Höchsten, wie steht’s um die Liebe“
6. „Christ, Überwinder für uns arme Sünder“
7. „Nun preiset alle Gottes Barmherzigkeit“
8. „Du treuester Freund, so mit mir vereint“
9. „Wem in Leidenstagen aller Trost steht fern“
10. „Lass dich Gott, du Verlassner“
11. „Schau an, wie fein und lieblich“
12. „Nun will ich auch abscheiden“

Besetzung: Chor a cappella (S., A., T., B.)

Text: verschiedene Dichter

Entstehungszeit: [Februar] 1834

NWK-Nr.: F 5

Widmung: Christian Carl Josias Bunsen

Quelle

Autograph: Partitur [1834], PL-ŁZu (vormals D-Bhm 6546);

Anmerkung: Ging als „Erste Sammlung neuer Choräle“ am 19. Februar 1834 mit einem Vorwort an Geheimrat Bunsen.

Graduale de Beata Virgine „Benedicta et venerabilis“

Besetzung: Solostimmen und Chor mit Orchester

Arrangement: Klavierauszug?

Text: Missale romanum [Graduale]

Entstehungszeit: [März 1834]

NWK-Nr.: G 4 (Graduale a Beata Vergine)

Quelle

Autograph: Klavierauszug(?) 1834, D-Bsa (verschollen), Faksimile der 1. Seite in: *Die Musik* 16 (1905), Beilage;

Anmerkung: Vermutlich ist das Exemplar, das sich im Archiv der Sing-Akademie befand, jenes, das Bunsen in Nicolais Auftrag mit nach Berlin nahm. Im Werkverzeichnis als „Graduale de Beata Vergine“ mit dem Jahr 1833 vermerkt. Nicolai selbst hat den Eintrag später komplett ausgestrichen.

Psalmus 54

Besetzung: Doppelchor a cappella (S., A., T., B. I, II – S., A., T., B. I, II) [und Orgel]

Arrangement: Nr. 5 für Klavier zu vier Händen

Entstehungszeit: [23. Juni bis 29. Juli] 1834; [Revision: 1835/1836]

NWK-Nr.: F 16

Widmung: Christian Carl Josias Bunsen [die Kopie, die Nicolai für Bunsen anfertigte]

Quellen

Autographe: (a) Partitur [August] 1834, PL-ŁZu (Bunsens Widmungsexemplar, vormals D-Bhm 6545); (b) Partitur [September 1834], Standort unbekannt (vormals D-Bsa); (c) vierhändiger Klaviersatz (Satz 5) [September 1834], Standort unbekannt; (d) Partitur [1836], I-Baf Fondo antico 370; (e) Partitur (Satz 3 und 5), A-Wn SA.67.F.16*. Mus 25; (f) Partitur (Satz 3), D-B Mus. ms. autogr. O. Nicolai 3 [M.1928.1232];

Abschriften: Partitur, D-B Mus. ms. Teschner 11 (nach Autograph (b));

Veröffentlichung: Wien 1842, *Fragment aus dem 54. Psalm* (Musikbeilage der AWMZ 2); Stuttgart 2012;

Anmerkung: Nicolai hatte den Psalm im Juli 1834 komponiert, in späteren Jahren aber wiederholt verändert. Er war für die Sing-Akademie zu Berlin konzipiert, die ihn auch 1835 intern aufführte. 1836 wurde Nicolai Mitglied der Accademia filarmonico in Bologna, nachdem er seinen Psalm dort eingereicht hatte. Öffentlich erklang nie das gesamte Werk; lediglich den 3. Satz präsentierte Nicolai dem Wiener Publikum am 30. November 1845. Der Komponist selbst hat dem A-cappella-Werk eine Orgelstimme (beziffertes Fundament) unterlegt.

Choräle zum Karfreitag

Besetzung: vierstimmig [Männerchor a cappella]
Entstehungszeit: [Juni 1834] 1835
NWK-Nr.: F 4
Quelle: Autograph für Friedrich Wilhelm III., Standort unbekannt;
Anmerkung: Nicolai arbeitete bereits Mitte Juni 1834 an *Charfreitagsgesängen* für Männerstimmen, diese waren allerdings „3stimmig gesetzt". Die Choräle „und dazu gehörende Antiphonen" schickte Nicolai Ostern 1835 an König Friedrich Wilhelm III. von Preußen.

Hymnus in Urbis laudem „O Roma nobilis"

Besetzung: Männerchor a cappella (TTBB)
Text: *Bescheibung der Stadt Rom*
Entstehungszeit: 1835
NWK-Nr.: F 14
Quelle
Autographe: Partitur und Stimmen in S-Smf MMS1033 (Stichvorlage op. 36);
Anmerkung: Pilgerlied aus dem 9. oder 10. Jahrhundert. Nicolai vertonte nur die erste der eigentlich drei Strophen, wie er sie im ersten Band der *Beschreibung der Stadt Rom* von 1830 gefunden hatte.

Antifonen

Besetzung: vierstimmiger Männerchor [und Orgel]
Entstehungszeit: [August] 1835 / 1845
NWK-Nr.: F 19
Quelle: Autograph für Geheimrat Bunsen, Standort unbekannt;
Anmerkung: Nicolai schenkte die *Antifonen* Geheimrat Bunsen am 25. August 1835 zum Geburtstag. Sie wurden von einigen Mitgliedern der *Sixtina* gesungen.

Joseph und seine Brüder
Szene und Arie mit Männerchor für Kontra-Alt

Besetzung: Contralto solo, Männerchor – Orchester

Arrangement: Klavierfassung

Text: unbekannt, nach Genesis 37–50

Entstehungszeit: [Herbst] 1835 / 1845

NWK-Nr.: E 4 (Klavierbearbeitung: D 3)

Quelle: Autograph, Standort unbekannt;

Anmerkung: Nicolai reichte diese Komposition 1835 zu einem Wettbewerb der *Königlich Preußischen Akademie der Künste* ein. Laut seinem Werkkatalog wurde sie 1845 überarbeitet; die Klavierfassung unterdessen ist daselbst ausgestrichen.

Pater noster op. 33

Besetzung: Chor a cappella

Entstehungszeit: [September] 1836; [später überarbeitet und ergänzt]

NWK-Nr.: F 17

Widmung: König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen

Quellen

Autographe: (a) Partitur [1836], D-Bsd 186 (mit Korrekturen 1838/1844); (b) Partitur [1844], D-B N. Mus. ms. 317 (Stichvorlage);

Abschriften: (a) Partitur [ca. 1843], A-Sd (enthält ein autographes Blatt); (b) Partitur 1843, Standort unbekannt (urspr. Hausbibliothek des Berliner Schlosses); (c) Partitur (Fragment [4 Takte]), S-Smf MMS1032;

Veröffentlichung: Mainz 1846 : Schott [PN 8100];

Anmerkung: Nicolai komponierte dieses Werk in Bologna. Bis zur Drucklegung brachte Nicolai mehrfach noch Korrekturen und Änderungen ein.

Kirchliche Festouvertüre über den Choral „Ein feste Burg ist unser Gott“ op. 31

Besetzung: 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg. – 2 Cor., 2 Trb., 3 Trbn. – Timp. – Vl. I, II, Va., Vc., Cb. – Chor (S., A., T., B.) – Org

Arrangement: Klavier zu vier Händen

Text: Martin Luther (1483–1546)

Entstehungszeit: [August] 1836; [später überarbeitet und ergänzt]

NWK-Nr.: L 4 (Klavierbearbeitung: I 24)

Widmung: Die Stadt Königsberg in Preußen

Quellen

Autographe: (a) Partitur [1844], S-Smf MMS1030 (Stichvorlage); (b) Skizze 1836, Standort unbekannt (vormals Königsberger Staats- und Universitätsbibliothek); (c) Klavierfassung 1836, S-Smf MMS1031;

Abschriften: (a) Partitur 1843, Standort unbekannt (vormals Königliche Schlossbibliothek zu Berlin M.3247); (b) Partitur 1843, Standort unbekannt (vormals Stadtbibliothek Königsberg S147);

Veröffentlichung: Leipzig 1845 : Hofmeister [Partitur PN 3098, Klavierfassung PN 3093]; 2010 Stuttgart;

Anmerkung: Nicolai schenkte 1843 dem preußischen König ein Exemplar seiner Ouvertüre und führte sie im folgenden Jahr bei den Feierlichkeiten zum 300-jährigen Bestehen der Königsberger Universität auf.

Kyrie solenne

Besetzung: Chor und Orchester

Entstehungszeit: [Oktober] 1838

NWK-Nr.: G 6

Widmung: *composto p[er] la festa di Sta Cecilia per la chiesa di St. Marco in Venezia*

Quelle: Autograph, Standort unbekannt (verm. verloren);

Anmerkung: Die Komposition entstand 1838 zum Cäcilien-Fest am 22. November im venezianischen Markusdom. Nicolai hat sie vermutlich im Oktober desselben Jahres geschrieben, als er das letzte Mal in Venedig war.

Psalmodie

Besetzung: Chor a cappella (S., A., T., B.)

Text: Ps. 118,1,6,26–29

Entstehungszeit: [22. Juli] 1844

NWK-Nr.: F 28

Quellen

Autographe: Stimmen [1844], D-Bsd 183;

Abschriften: Stimmen [1847], D-Bsd 183; Partitur [ca. 1910] D-DT (nach D-Bsd);

Veröffentlichung: Stuttgart 2011;

Anmerkung: Nicolai fertigte bereits 1835 für seinen kleinen Kapellchor in Rom „Psalmodien“ an, die schematisch vermutlich ähnlich sind, jedoch keinen Eintrag in seinem Werkverzeichnis erhielten. Die Psalmodie wurde am 25. Juli 1844 im Berliner Schloss unter der Leitung des Komponisten uraufgeführt.

Ein Weib, das Gott den Herrn liebt

Besetzung: fünfstimmig (Soprano [solo], Alto [solo], Contralto [solo], Tenore [solo], Basso [solo])

Text: Paul Gerhardt (1607–1676)

Entstehungszeit: 1845

NWK-Nr.: F 24

Quelle: Autograph, Standort unbekannt;

Anmerkung: Einziger Nachweis in Nicolais eigenhändigem Werkverzeichnis.

Offertorium in Assumptione Beatae Mariae Virginis op. 38 „Assumpta est Maria in coelum“

Besetzung: Solostimmen (Soprano solo, Alto solo, Tenore solo, Baritono solo, Basso solo), Chor (S., A., T., Bar., B.)

Text: Missale romanum [Offertorium]

Entstehungszeit: [Juli] 1846

NWK-Nr.: F 26

Widmung: János Sztankovits

Quellen

Autograph: Partitur 1846, D-DT Mus-a 792 (frühere Fassung), faksimiliert in: Kruse, *Nicolai*, nach S. 192;

Abschriften: Partitur und Stimmen [1846], D-Bsd 125;

Veröffentlichung: Wien 1846 : Mechetti [PN 4158];

Anmerkung: Dieses Stück entstand als liturgische Ergänzung der Messe Nr. 1 D-Dur für eine Aufführung am 15. August 1846 in Raab.

Salve Regina / Hymne an die heilige Jungfrau op. 39

Besetzung: Mezzosoprano solo – Fl., Ob., Fg. – 2 Cor. – Vl. I, II, Va., Vc., Cb.

Arrangement: für Solo und Klavier; für Solo mit Klavier und Oboe oder Violine oder Physharmonika

Text: Breviarium romanum, Deutsche Übertragung von Otto Nicolai

Entstehungszeit: [Juli/August] 1846

NWK-Nr.: G 7 [mit Klavier A78; mit Klavier und Violine oder Oboe B10]

Widmung: Gustav Teschner

Quellen

Autograph: Fragment der Klavierfassung, Standort unbekannt [Nachweis: Stargardt 624 (1981), S. 221];

Abschriften: Fassung für Solo mit Klavier und Oboe, US-Wc ML96 .N57;

Veröffentlichung: Wien 1847 : Mechetti [Partitur PN 4238, Stimmen, Klavierfassung PN 4239];

Anmerkung: Dieses Stück entstand als liturgische Ergänzung der Messe Nr. 1 D-Dur für eine Aufführung am 15. August 1846 in Raab; die Solistin dieser Aufführung war Pauline von Stradiot. Im Werkverzeichnis sind bei der Kammerfassung die Ergänzungen „oder Violine oder Physharmonika“ ausgestrichen.

Der 13. Psalm

Besetzung: Solostimmen (Soprano solo I, II, Alto solo I, II, Tenore solo I, II, Basso solo I, II) und Chor a cappella (S., A., T., B.) [und Klavier]

Entstehungszeit: [Dezember] 1846

NWK-Nr.: F 27

Quellen

Abschriften: (a) Partitur und Stimmen [1847], D-Bsd 180 (Partitur verschollen); (b) Partitur, D-DT nach (b);

Veröffentlichung: Stuttgart 2011;

Anmerkung: Der Psalm war laut Nicolais Tagebuch „für den Domchor in Berlin bestimmt“.

Psalmus I

Besetzung: Männerchor (T. I, II, B. I, II)? mit Soli

Text: [deutsche Übertragung nach Matthias Jorissen (1739–1823)?]

Entstehungszeit: 1847

NWK-Nr.: F 29

Quelle: Autograph, Standort unbekannt;

Anmerkung: Im Nachlassverzeichnis als *Der 1. Psalm „Dem Manne Heil“*. Offenbar wie auch das *Te Deum* mit lateinischem und deutschem Text unterlegt.

Der 98. Psalm

Besetzung: Solostimmen (Soprano solo, Alto solo, Tenore solo, Basso solo), Doppelchor (S., A., T., B. – S., A., T., B.) – 2 Fl., 2 Ob., 2 Cl., 2 Fg. – 2 Cor., 2 Trb., 3 Trbn. – Timp. – Arpa – Vl. I, II, Va., Vc., Cb.

Arrangement: *1. Fassung, instrumentiert mit 2 Harfen, 2 Trompeten und 3 Posaunen*

Entstehungszeit: [August(?) bis Oktober] 1847 [+1848?]

NWK-Nr.: G 8

Quellen

Autographe: Stimmen [1847] (Material der Uraufführung), D-Bsd 181;

Abschriften: Partitur und Stimmen, D-Bsd 181 (Partitur verschollen);

Anmerkung: Die 1. Fassung wurde vor wenigen Zuhörern am 11. November 1847 in der Potsdamer Friedenskirche uraufgeführt, die Orchesterfassung am 1. Januar 1848 öffentlich im Berliner Dom. Der Psalm erklang dort (wenigstens bis Nicolais Tod) jährlich beim Neujahrsgottesdienst. Die ursprünglich eingesetzte zweite Harfe konnte laut Werkkatalog durch ein Streichquartett ersetzt werden.

Liturgie Nr. 1

Besetzung: Chor a cappella (S. I, II, A. I, II, T. I, II, B. I, II)

Text: Agende für die evangelische Kirche in den Königlich Preußischen Landen, Berlin 1829

Entstehungszeit: [Oktober/November] 1847

NWK-Nr.: F 30

Quellen

Abschriften: (a) Partitur und Stimmen [1847], D-Bsd 184 (Partitur verschollen); (b) Teilabschrift von August Neithardt (verm. nach (a)) [ca. 1847], D-Bsd 82;

Veröffentlichung: Satz 4 mit Ergänzung von Neithardt als „Ehre sei Gott in der Höhe“ Berlin 1851;

Anmerkung: Erstmals mit dem *98. Psalm* in der Potsdamer Friedenskirche am 11. November 1847 aufgeführt. Der Domchor begann die Probenarbeit noch vor Abschluss der Komposition.

Liturgie Nr. 2

Besetzung: Chor a cappella (S., A., T., B.)

Text: Agende für die evangelische Kirche in den Königlich Preußischen Landen, Berlin 1829

Entstehungszeit: [Anfang November] 1847

NWK-Nr.: F 31

Quelle

Abschriften: Partitur und Stimmen [1847], D-Bsd 185;

Anmerkung: Am 21. November 1847 in der „Kirche in Charlottenburg“ [verm. Schlosskapelle] beim Gottesdienst erstmals aufgeführt.

Der 84. Psalm [I]

Besetzung: Chor a cappella (S. I, II, A. I, II, T. I, II, B. I, II)
Entstehungszeit: [1. Halbjahr] 1848
NWK-Nr.: F 32
Quelle
Abschriften: Partitur und Stimmen, D-Bsd 199 (Partitur verschollen);
Anmerkung: Ursprünglich zur Einweihung der Potsdamer Friedenskirche komponiert, wurde dieser Psalm durch die zweite Komposition ersetzt, aber nicht verworfen.

Der 84. Psalm [II]

Besetzung: Doppelchor (S. I, II, A., T., B. – S., A., T., B.) – Gemeinde – 2 Trb., 3 Trbn. – Org.
Entstehungszeit: [September] 1848
NWK-Nr.: G 9
Widmung: *zur Einweihung der Friedenskirche am 24. Sptbr 48 in Sanssouci*
Quelle
Abschriften: Partitur (mit autographer Widmung und Namenszug) und Stimmen 1848, D-Bsd 200;
Veröffentlichung: Stuttgart 2009;
Anmerkung: Erste Aufführung mit dem Königlichen Domchor unter der Leitung des Komponisten am 24. September 1848 in der Potsdamer Friedenskirche. Laut Mendel sind „Trompeten und Posaunen (ad libit.)“.

Der 100. Psalm

Besetzung: Doppelchor a cappella (S., A., T., B. – S., A., T., B.)
Entstehungszeit: [September] 1848
NWK-Nr.: F 36
Quelle
Abschriften: Partitur und Stimmen [1848], D-Bsd 205 (Verfilmung der Partitur in D-Bim);

Veröffentlichung: Stuttgart 2010;

Anmerkung: Erste Aufführung mit dem Königlichen Domchor unter der Leitung des Komponisten am 24. September 1848 vor und in der Potsdamer Friedenskirche.

Spruch „Herr, ich habe lieb“

Besetzung: Solostimmen (Soprano I, II solo, Alto solo, Tenore I, II solo, Basso solo)

Text: Agende für die evangelische Kirche in den Königlich Preußischen Landen, Berlin 1829

Entstehungszeit: [September/Oktober] 1848

NWK-Nr.: F 37

Quellen

Abschriften: (a) Partitur [1848], D-Bsd 204; (b) Partitur [ca. 1910], D-Bsd nach (a); (c) Partitur [ca. 1910], D-DT von Kruse nach (a);

Veröffentlichung: Stuttgart 2009;

Anmerkung: Komponiert zum 15.10.1848 für den Geburtstag des preußischen Königs und dort wohl auch erstmals aufgeführt.

Graduale in nativitate D. J. C. „Quem vidistis pastores?“

Besetzung: Chor (S., T., B.) und Orchester

Text: Breviarium romanum

Entstehungszeit: [Dezember] 1848

NWK-Nr.: G 10

Quelle: Autograph, Standort unbekannt;

Anmerkung: Dieses Stück entstand vermutlich als liturgische Ergänzung der Messe Nr. 1 D-Dur für eine Aufführung am 25. Dezember 1848 in der Berliner Hedwigskirche.

Canon „Memento rerum conditor“

Besetzung: Chor (S., A., T., B.) und Orchester
Text: Breviarium romanum
Entstehungszeit: [Dezember] 1848
NWK-Nr.: G 11
Quelle: Autograph, Standort unbekannt;
Anmerkung: Dieses Stück entstand vermutlich als liturgische Ergänzung der Messe Nr. 1 D-Dur für eine Aufführung am 25. Dezember 1848 in der Berliner Hedwigskirche.

Der 97. Psalm

Besetzung: Chor a cappella (S., A., T., B.)
Entstehungszeit: [Dezember] 1848
NWK-Nr.: F 38
Quelle
Abschriften: Partitur und Stimmen [ca. 1848], D-Bsd 209 (Verfilmung der Partitur in D-Bim);
Veröffentlichung: Berlin 1856 [Naumanns Musica sacra];
Anmerkung: Erste Aufführung mit dem Königlichen Domchor unter der Leitung August Neithardts am 21. Januar 1848 im Berliner Dom.

Der 31. Psalm

Besetzung: Chor a cappella (S. I, II, A. I, II, T. I, II, B. I, II)
Entstehungszeit: [5. Februar] 1849
NWK-Nr.: F 39
Quelle
Abschriften: Partitur und Stimmen [1849], D-Bsd 212 (Partitur verschollen, Verfilmung der Partitur in D-Bim);
Veröffentlichung: Berlin 1851 [umtextiertes *Adagio* als „Die Strafe liegt auf ihm“]; Berlin 1856 [Naumanns Musica sacra];
Anmerkung: Erste Aufführung mit dem Königlichen Domchor unter der Leitung August Neithardts am 18. Februar 1849 im Berliner Dom. Laut Oswald Schrenk datierte das verlorene Autograph vom 5. Februar 1849.

D.2 Sammlungen und weltliche Werke

Zwei Chöre ohne Begleitung op. 12

1. *Agnus Dei* (1830)
2. *Gloria* (1830)

Entstehungszeit: 1830

NWK-Nr.: F 2 (Nr. 1); F 3 (Nr. 2);

Anmerkung: Verkauft an Hellmuth in Halle, aber nicht publiziert. Im Werkkatalog ausgestrichen.

[Vier] Gesänge für Männerstimmen op. 17

1. *An die Kunstgenossen* „Ausgehalten! kämpft sie nieder“ (Deinhardstein) (1832)
2. *Hast du das Schloss gesehen* (Uhland) (1832)
3. *An Wasserflüssen Babylons* (Dachstein) (1832)
4. *Trinklied* „Ach, ich verschmachte, schenket ein“ (Bothe) (1832)

Entstehungszeit: [Oktober] 1832

NWK-Nr.: F 11

Widmung: Verein der jüngeren Künstler zu Berlin an seinem Stiftungsfest

Veröffentlichung: Berlin 1832 : Bethge;

Anmerkung: Alle vier Sätze kamen beim Stiftungsfest des Vereins der jüngeren Künstler zu Berlin am 30. Oktober 1832 zur Aufführung, dabei Nr. 1 als Gesang bei Tische, die übrigen Nummern als Begleitmusiken zu lebenden Bildern.

Sechs Gesänge für Männerstimmen op. 20

Entstehungszeit: [1832]?

NWK-Nr.: F 13

Quelle: Autograph, Standort unbekannt;

Anmerkung: Verkauft an Hellmuth in Halle, aber nicht publiziert. Im Werkkatalog ausgestrichen.

Vier Lieder op. 36

1. *Der Kuckuck* „Einsmals in einem tiefen Tal“ (1844)
2. *Deutscher Hochgesang* „Stimmt an mit hellem, hohem Klang“ (Claudius) (1845)
3. *An Albrecht Dürer. Malerlied* „Noch lebt die schöne Zeit der Alten“ (Schöll) (1832)
4. *Hymnus in Urbis laudem* „O Roma nobilis“ (1835)

Entstehungszeit: 1832–1845

NWK-Nr.: F 14 (Nr. 1); F 20 (Nr. 2); F 21 (Nr. 3); F 23 (Nr. 4);

Quelle

Autograph: S-Smf MMS1033 (Stichvorlage);

Anmerkung: Als Sammlung verkauft an Schubert in Hamburg, aber nicht publiziert. Nr. 4 *Hymnus in Urbis laudem* auch in einer Fassung für vierstimmigen gemischten Chor (F 15, im Verzeichnis ausgestrichen). In die Sammlung sollte zunächst wohl auch die *Autoren-Litanei* aufgenommen werden. An Albrecht Dürer „Noch lebt die Zeit der Alten“ vermutlich bereits Ende 1832 nach dem Stiftungsfest des Vereins jüngerer Künstler zu Berlin entstanden für das Frühlingsfest desselben Vereins am 18. April 1833.

Gute Nacht „Freundlich ist der Tag vollbracht“

Besetzung: Männerchor (T. I, II, B. I, II)

Text: Karl Besseldt (1784–1824)

Entstehungszeit: [1830]

NWK-Nr.: —

Quelle: Partitur für den Lieder-Verein Berlin 1829, Standort unbekannt;

Anmerkung: 1830 für den von Julius Schneider gegründeten Lieder-Verein Berlin 1829 komponiert. Nicolai war vom 5. Februar 1830 bis zum 15. Oktober desselben Jahres, an dem er schriftlich seinen Austritt erklärte, Mitglied des Liedervereins. Der Text entstammt dem *Frauentaschenbuch* von 1820.

(Malerlied) An Albrecht Dürer „Noch lebt die schöne Zeit der Alten“ op. 36 Nr. 3

Besetzung: Männerchor (T. I, II, B. I, II)

Text: Adolf Schöll (1805–1882)

Entstehungszeit: 1832 [oder 1833]

NWK-Nr.: F 23

Quelle

Autographe: Partitur und Stimmen in S-Smf MMS1033 (Stichvorlage op. 36);

Anmerkung: Beim Dürerfest des Vereins der jüngeren Künstler zu Berlin am 18. April 1833 erstmals gesungen. Fand später Einzug in die Sammlung op. 36, vermutlich als Substitut für die *Autoren-Litanei*. Die Textvorlage stammte vom Sekretär des Künstlervereins Adolf Schöll. Dieser ordnete den Text in seinem Gedichtband von 1879 als „Eingangsgesang“ unter diejenigen des Jahres 1833.

[Festgesang] „Wenn alte Meister niedersteigen“

Besetzung: Männerchor (T. I, II, B. I, II)?

Text: Adolf Schöll (1805–1882)

Entstehungszeit: [1832 oder 1833]

NWK-Nr.: [in F 12]?

Quelle: Autograph, Standort unbekannt;

Anmerkung: Beim Dürerfest des Vereins der jüngeren Künstler zu Berlin am 18. April 1833 erstmals gesungen.

Malerlied „Was gibt es lustger's in der Welt“

Besetzung: Männerchor (TTBB)

Text: Vespucci [Robert Reinick (1805–1852)]

Entstehungszeit: Mai 1836

NWK-Nr.: –

Quelle

Autograph Partitur 1836, Roma, Casa di Goethe, Inv. Nr. 80155, Albumblatt in: Erinnerungsbuch der Deutschen Künstler in Rom (Zweites Künstleralbum)

Anmerkung: Das datierte Albumblatt entstand kurz vor Nicolais Abschied von Rom. Der Text ist dem *Liederbuch für deutsche Künstler* [Nr. 80] entnommen, in dem es den Titel „Malers Wanderlied“ trägt.

Autoren-Litanei

Besetzung: Männerchor (T. I, II, B. I, II)

Text: August Heinrich Hoffmann von Fallersleben (1798?1874)

Entstehungszeit: 1843

NWK-Nr.: F 18

Quelle

Autographe: Partitur und Stimmen [1843], D-B Mus. ms. autogr. O. Nicolai 4 (Autoren-Litaney. Auf Bass-I-Stimme: „Gedicht von Hoffmann von Fallersleben. Musik von Otto Nicolai. Souvenir à Mr. Maurice Schlesinger de la part du compositeur. Vienna 4/10 42.“)

Anmerkung: Sollte wohl ursprünglich in die Sammlung op. 36 aufgenommen, dann einzeln ohne Opusnummer publiziert werden. Der Text stammt aus Band 2 der Unpolitischen Lieder von Hoffmann von Fallersleben (1841).

Literaturverzeichnis

[1] *Agende für die Evangelische Kirche in den Königlich Preußischen Landen. / Mit besonderen Bestimmungen und Zusätzen für die Provinz Brandenburg.* Berlin : Dietericische Buchdruckerei, 1829

[2] *Amtliche Nachrichten über die Feier des dritten Secularfestes der Albrechts-Universität zu Königsberg.* Königsberg : Gräfe und Unzer, 1844

[3] *Liturgische Fest-Andachten : gehalten in der Königlichen Hof- und Domkirche. Nebst Erläuterungen und Vorschlägen, die Ausführung betreffend.* Berlin : Verlag von Wilhelm Hertz (Bessersche Buchhandlung), 1850

[4] Amann, Julius: *Allegris Miserere und die Aufführungspraxis in der Sixtina nach Reiseberichten und Musikhandschriften.* Regensburg : Pustet, 1935

[5] Bellermann, Heinrich: *August Eduard Grell.* Berlin : Weidmann, 1899

[6] Birnbach, Heinrich: Über die verschiedene Form größerer Instrumentaltonstücke aller Art und deren Bearbeitung. In: *Berliner allgemeine musikalische Zeitung* 4 (1827), S. 269–272, 277–281, 285–287, 293–295, 361–363, 369–373

[7] Bunsen, Christian Carl J.: *Versuch eines allgemeinen evangelischen Gesang- und Gebetbuchs zum Kirchen- und Hausgebrauche.* Hamburg : Friedrich Perthes, 1833

[8] Bunsen, Christian Carl J.: *Allgemeines evangelisches Gesang- und Gebetbuch zum Kirchen- und Hausgebrauch.* Hamburg : Agentur des Rauhen Hauses, 1846

[9] Foerster, Erich: *Die Entstehung der Preußischen Landeskirche unter der Regierung König Friedrich Wilhelms des Dritten nach den Quellen*

erzählt von Erich Foerster. Bd. 1. Tübingen : Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1905

[10] Foerster, Erich: *Die Entstehung der Preußischen Landeskirche unter der Regierung König Friedrich Wilhelms des Dritten nach den Quellen erzählt von Erich Foerster*. Bd. 2. Tübingen : Verlag von J. C. B. Mohr (Paul Siebeck), 1907

[11] Hanslick, Eduard: *Geschichte des Concertwesens in Wien*. Wien : Braumüller, 1869

[12] Harzen-Müller, Andreas N.: *Musikalisches und Musiker aus dem »Lieder-Verein Berlin 1829« zur Feier des 70. Stiftungsfestes nach den Akten bearbeitet von A. Niko. Harzen-Müller*. Berlin : Verlag des Lieder-Verein Berlin 1829, 1899

[13] Hellsberg, Clemens: Dank an Otto Nicolai. Zum 200. Geburtstag des Gründers der Wiener Philharmoniker. In: *Wiener Philharmoniker* (2010)

[14] Hennig, Richard: Neue Mitteilungen über Otto Nicolais Berliner Jahre. In: *Zeitschrift des Vereins für die Geschichte Berlins* 58 (1941), S. 14–18

[15] Hiller, Ferdinand: *Aus dem Tonleben unserer Zeit*. Bd. 2. Leipzig : Mendelssohn, 1868

[16] Kapp, Julius: *Geschichte der Staatsoper Berlin*. Berlin : M. Hesse, 1937

[17] Kapper, Siegfried: Otto Nicolai. In: *Illustrierte Deutsche Monatshefte* 1 (1857), S. 682–689

[18] Kier, Herfrid: *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*. Bd. 13: *Raphael Georg Kiesewetter (1773–1850) : Wegbereiter des musikalischen Historismus*. Regensburg : Gustav Bosse Verlag, 1968

[19] Konrad, Ulrich: *Otto Nicolai. (1810–1849) ; Studien zu Leben und Werk*. Baden-Baden : Koerner, 1986 (Collection d'études musicologiques, Teil 73). – ISBN 3–87320–573–4

[20] Konrad, Ulrich: Otto Nicolai und die Palestrina-Renaissance. In: Kirsch, Winfried (Hrsg.): *Palestrina und die Idee der Klassischen Vokalpolyphonie im 19. Jahrhundert* Bd. 1. Regensburg : Gustav Bosse Verlag, 1989 (Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert). – ISBN 3–7649–2375–X, S. 117–142

[21] Konrad, Ulrich: Die Philharmonischen Konzerte unter Otto Nicolai: Die Gründungszeit (1842–1847). In: *Klang und Komponist. Ein Symposion der Wiener Philharmoniker. Kongreßbericht* (1992), S. 45–47

[22] Konrad, Ulrich: Zwischen Zelter und Palestrina, Beethoven und Bellini. Anpassung und Eigenständigkeit im Schaffen des Komponisten Otto Nicolai (1810–1849). In: Adriányi, Gabriel (Hrsg.): *Deutsche Musik in Ost- und Südosteuropa* Bd. 28. Köln : Böhlau Verlag, 1997 (Studien zum Deutschtum im Osten), S. 137–164

[23] Konrad, Ulrich: »Die heiligen Schauer der Tonkunst« : Zum geistlichen Schaffen Otto Nicolais. In: *Musik und Kirche* 80 (2010), Nr. 3, S. 188. – ISSN 0027–4771

[24] Kraus, Hans-Joachim ; Hermann, Siegfried (Hrsg.) ; Wolff, Hans W. (Hrsg.): *Biblischer Kommentar : Altes Testament.* Bd. 15: *Psalmen*. 5., grundlegend überarb. u. veränd. Aufl. Neukirchen : Neukirchener Verlag, 1978

[25] Kruse, Georg R.: Otto Nicolais verschollene Weihnachts-Ouverture. In: *Allgemeine Musikzeitung* 35 (1908), S. 925–928

[26] Kruse, Georg R.: Otto Nicolais Beziehungen zu den Tondichtern seiner Zeit. In: *Die Musik* 9 (1910), Nr. 18, S. 339–366

[27] Kruse, Georg R.: *Otto Nicolai ; ein Künstlerleben.* Berlin : Verlag Berlin-Wien, 1911. – XII, 248 S.

[28] Lawrence, Vera B.: *Strong on music : the New York music scene in the days of George Templeton Strong.* Bd. 3 Repercussions, 1857-1862. New York : Oxford University Press, 1999. – ISBN 0–226–47015–6

[29] Ledebur, Carl von: *Tonkünstler-Lexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*. Berlin : Rauh, 1861

[30] Lehmann, Hartmut: *Veröffentlichungen des Max-Planck-Instituts für Geschichte*. Bd. 119: *Alte und Neue Welt in wechselseitiger Sicht : Studien zu den transatlantischen Beziehungen im 19. und 20. Jahrhundert*. Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 1995. – ISBN 3–525–35433–9

[31] Leupold, Ulrich: *Die liturgischen Gesänge der evangelischen Kirche im Zeitalter der Aufklärung und der Romantik*. Kassel : Bärenreiter-Verlag, 1933

[32] Mendel, Hermann: *Otto Nicolai. Eine Biographie*. Berlin : Hermann Mendel Musikhandlung, 1866

[33] Meyerbeer, Giacomo ; Becker, Heinz (Hrsg.): *Briefwechsel und Tagebücher*. Bd. 4. Berlin : de Gruyter, 1985. – ISBN 3–11–009626–9

[34] Michelsen, Fritz: Die Krankheit und der Tod Otto Nicolais. In: *Münchner Medizinische Wochenschrift* 60 (1913), August, Nr. 32, S. 1777–1778

[35] Nicolai, Otto ; Kruse, Georg R. (Hrsg.): *Deutsche Musikbücherei*. Bd. 10: *Musikalische Aufsätze*. Regensburg : Gustav Bosse Verlag, 1914

[36] Nicolai, Otto ; Altmann, Wilhelm (Hrsg.): *Deutsche Musikbücherei*. Bd. 43: *Briefe an seinen Vater*. Regensburg : Gustav Bosse Verlag, 1924

[37] Nicolai, Otto ; Altmann, Wilhelm (Hrsg.): *Deutsche Musikb ücherei*. Bd. 25: *Otto Nicolais Tagebücher*. Regensburg : Gustav Bosse Verlag, 1937

[38] Niebuhr, Barthold G.: Über das Alter des Lieds Lydia bella puella. Mit zwey unge- druckten lateinischen Liedern aus der spätesten römischen Zeit. Nebst einem Nachtrag von Herrn Professor Näke. In: *Rheinisches Museum für Philologie, Geschichte und griechische Philosophie* 3 (1829), S. 1–10

[39] Püttlingen, Johann Vesque v.: *Eine Lebensskizze : aus Briefen und Tagebuchblättern zusammengestellt : mit Briefen von Nicolai, Löwe, Berlioz, Liszt u. A.* Wien : Alfred Hölder, 1887

[40] Rahn, Gottlieb: *Die Hauptmomente aus der Geschichte der St. Petri-Kirche in Berlin, von ihrer Gründung bis zu ihrer baulichen Vollendung.* Zweite Auflage. Berlin : Verlag von G. Rahn, 1853

[41] Rehbaum, Theobald: *Erlebtes und Erstrebtes ; Lebenserinnerungen mitgeteilt von Theobald Rehbaum.* Berlin : (Holzinger, Stuttgart), 1914

[42] Rellstab, Ludwig: Die Entstehung der jüngeren Liedertafel in Berlin. In: *Neue Berliner Musikzeitung* 2 (1848), Nr. 48, S. 380–382

[43] Rettinghaus, Klaus: Ein »Lieblingsinstitut« Mendelssohns. Neue Quellen zu Felix Mendelssohn Bartholdys Wirken für den Königlichen Hof- und Domchor zu Berlin. In: *Mendelssohn-Studien* 16 (2009), S. 125–137

[44] Rieger, Erwin: Zwei Briefe Otto Nicolais an Raphael Georg Kiesewetter. In: *Studien zur Musikwissenschaft : Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich* 25 (1962), S. 434–439

[45] Scheideler, Ullrich: *Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin.* Bd. 11: *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 : mbv, 2010. – ISBN 978–3–86664–833–3

[46] Scheumann, Richard: Briefe berühmter Komponisten aus dem Archiv des Königlichen Hof- und Domchors zu Berlin. In: *Die Musik* 8 (1908/1909), März, Nr. 11, S. 259–270

[47] Schliepe, Ernst: Das wiederentdeckte »Tedeum« von Otto Nicolai. In: *Die Musik* 31 (1938/39), S. 246–251

[48] Schliepe, Ernst: Das »Tedeum« von Otto Niclolai. In: *Almanach des Musikverlages Ed. Bote & G. Bock* (1939), S. 75–79

[49] Schrenk, Oswald: Wiederaufgefundene Manuskripte von Otto Nicolai. In: *Almanach des Musikverlages Ed. Bote & G. Bock* (1939), S. 72–74

[50] Schünemann, Georg: *Die Singakademie zu Berlin : 1791–1941.* Gustav Bosse Verlag, 1941 (Regensburg)

[51] Strauss, Friedrich A. (Hrsg.): *Liturgische Andachten der Königlichen Hof- und Dom-Kirche für die Feste des Kirchenjahres.* 2. sehr vermehrte Auflage. Berlin : Verlag von Wilhelm Hertz (Bessersche Buchhandlung), 1853

[52] Strauss, Friedrich A. (Hrsg.): *Liturgische Andachten der Königlichen Hof- und Dom-Kirche für die Feste des Kirchenjahres.* 3. sehr vermehrte Auflage. Berlin : Verlag von Wilhelm Hertz (Bessersche Buchhandlung), 1857

[53] Thibaut, Anton Friedrich J.: *Ueber Reinheit der Tonkunst.* Heidelberg : Verlag von J. C. B. Mohr, 1825

[54] Thibaut, Anton Friedrich J.: *Ueber Reinheit der Tonkunst.* Zweyte, vermehrte Ausgabe. Heidelberg : Verlag von J. C. B. Mohr, 1826

[55] Thouret, Georg: *Katalog der Musiksammlung auf der Königlichen Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin.* Leipzig : Breitkopf & Härtel, 1895

[56] Todd, Ralph L.: *Felix Mendelssohn Bartholdy : sein Leben, seine Musik.* Stuttgart : Carus-Verlag, 2008. – ISBN 978–3–89948–098–6

[57] Traube, Ludwig: O Roma nobilis. In: *Abhandlungen der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Philologische und Historische Klasse* 19 (1891), Nr. 2, S. 299–395

[58] Ulrich, Hermann: *Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts.* Bd. 40: *Alfred Julius Becher : Der Spielmann der Wiener Revolution*. Regensburg : Gustav Bosse Verlag, 1974

[59] Virneisel, Wilhelm: Otto Nicolai als Musiksammler. In: Vetter, Walther (Hrsg.): *Festschrift Max Schneider zum achtzigsten Geburtstage.* Leipzig : Deutscher Verlag für Musik, 1955, S. 227–240

[60] Wagner, Peter: O Roma nobilis. In: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 22 (1909), S. 1–16

[61] Wolff, Christoph: From Berlin to Łódź: The Spitta Collection resurfaces. In: *Notes* 46 (1989), S. 311–327