

Badische Landesbibliothek Karlsruhe

Digitale Sammlung der Badischen Landesbibliothek Karlsruhe

Der Barbier von Bagdad

Cornelius, Peter

Leipzig, [1905]

[Einführung]

[urn:nbn:de:bsz:31-81741](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:31-81741)

Karl August Peter Cornelius, geboren zu Mainz am Weihnachtsabend 1824 als dritter Sohn des Schauspielerspaars Karl und Friederike Cornelius.

Vater und Mutter — wie läßt sich das in so engen Rahmen drängen! — Der Vater, in Düsseldorf geboren, Sohn eines Kupferstechers Cornelius, der noch in späterer Zeit umsattelte und zum Theater ging, als ein bedeutender Realist unter seinen Kollegen gerühmt war — hatte sich aus einer äußerst bedrängten, schicksalvollen Kindheit zu einer hochgeachteten Stellung emporgeschwungen. Christen in München sagte mir einst: Esclair, Laroche und Ihr Vater, die drei! Der Vater entsagte dem Wandern, blieb aller Reklame fern und ging in festgehaltener Stellung — Fach der sogenannten „Alten“ an den vereinigten Theatern in Mainz und Wiesbaden — nur darauf aus, den Kindern gute Erziehung zu geben, ihre gezielte Lebensentwicklung vorzubereiten.

Mein Weg sollte das Theater sein, und der Vater meinte, ich sollte die Musik nur daneben kultivieren, um einst in älteren Tagen das Schauspielern nicht als ein leidiges Muß fortzusetzen.

Was soll ich lange beschreiben, wie die Kindheitseindrücke auf mich einwirkten. Mein Leben dreht sich um zwei Pole: Wort und Ton. Im Anfang war das Wort. Wohl erhielt ich früh Klavier- und Gesangunterricht; letzteren bei dem würdigen Theaterchoristen Scharrer, der in Mainz erfolgreich Schule machte und manche Sänger und Sängerinnen erzog, die mit Erfolg das Theater betraten; durch seinen gründlichen Unterricht lernte ich musikalisch denken, und ich weiß die Zeit nicht mehr, wo ich nicht jede Akkordfolge nur dem inneren Ohr vernehmlich hätte hören können. Scharrer und S. W. Dehn in Berlin, im Anfang und Abschluß meiner Studien sind die beiden, denen ich musikalisch das meiste zu danken habe. Zwischen beiden darf ich für die Knaben- und ersten Jünglingsjahre noch Josef Panny und Heinrich Effer nennen. Wohl waren die Familienabende reich an musikalischen Eindrücken. Im Verein mit stimmbegabten Schwestern und deren Freundinnen wurde mit Andacht und Inbrunst am Klavier gesungen, und das reiche Opernrepertoire einer damals vorzüglichen Bühne, an der alles, was in

Deutschland Namen hatte, zu Gast sang, neben oft sehr begabten angestellten Mitgliedern, versetzte den Knaben früh in jene künstlerische Atmosphäre, die manches seiner erzogene Talent oft erst spät erstrebt und einatmet. Die spezifisch musikalische Bildung mußte dennoch eine unvollkommene bleiben, und diese Unvollkommenheit haftet noch heute an mir; die Eltern, so besorgt und teilnahmboll sie waren, ermangelten bei aller schwärmerischen Liebe zur Kunst der Bildung und Erziehung in dieser Kunst. Aber wie anders war es mit dem Wort. Des Vaters vollendet schöne Deklamation, frei von aller Manier, edel, rein, menschlich schön — ein lauterer makedonisches Deutsch, das von seinen Lippen klang — ein begieriges Gedächtnis, das alle Gedichte in sich aufzog, die liebevollste Anleitung, die ich hier erhielt — alles legte den Keim in mich, der erst nach einer wechselvollen Jugend, aus ganz anderen Richtungen und Lebensabsichten heraus, plötzlich in mir erblühen sollte — den Keim zum Dichter. Was red' ich viel! sag' ich das eine Wort, von dem mir die Seele zittert: Goethe! Hinter den Glasscheiben der Bibliothek meines Vaters mit den grünseidenen Innenvorhängen, da lockten wohl die Werke des Großen; sie mußte mir noch verschlossen bleiben. Aber auf dem Speicher war eine große Kiste voll Bücher, in denen ich manch Stündlein stöberte. Da fischte ich, wie der Taucher die Perle, ein zerrissenes Exemplar von Goethes Liedern auf. Das war von nun an mein unzertrennlicher Begleiter. An den Mond! Trost in Tränen! Raslose Liebe! Soll ich sie alle nennen? Das alles ging in der linken Rocktasche auf allen Wegen mit mir. Das sprach ich draußen im Felde laut vor mich hin, das sang ich, dazu griff ich mir die begleitenden Akkorde, so gut es ging, am Klavier. — In diesem Moment entschied sich mein ganzes Leben, und der Jüngling, der Mann bestätigte den Knaben in seiner glühenden Liebe für den Dichter aller Zeiten.

Nach beendigter Schulzeit — ich besuchte leider nur bis zum vierzehnten Jahr die Bürgerschule und habe mir später meine paar Körnchen Bildung auf eigenem Wege aufgesehen, wo anderen die volle Tafel geboten wird — lebt' ich zwischen Studium des Wortes und des Tones geteilt. Die unvollkommene musikalische Entwicklung ging ihren Weg, es war ein Tasten, ein Suchen — es fehlte an einem gründlichen Elementarunterricht; ich hatte auf dem Klavier keine Idee von Anschlag, auf der Geige keine feste Bogenfüh-

ring und war eigentlich zu beidem durch eine früh zunehmende Kurzsichtigkeit verdorben. Zu der Komposition kam ich von System zu System, ohne eine durchgreifende einheitliche Leitung zu genießen. Doch es wachten Melodien und Lieder in mir auf, ich ruhte nicht, suchte mir auch die Sänger und Spieler zusammen, man hörte doch darauf hin und ließ mir nach einigem Kopfschütteln doch immer eine Krume Talent übrig. — Ich durfte einen Ausflug der deutschen Oper nach London mitmachen, im sechzehnten Jahr, die letzte der zwölf zweiten Geigen unseres durch Engländer verstärkten Mainzer Orchesters! Doch brachte es mir zweierlei — in Ton und Wort. Ich hörte jeden Abend unsere klassische deutsche Oper mit ausgezeichnete Solobesetzung; mit einem Staudigl, Tichatschet, einer Stöckl-Geinesetter; und ich vervollkommnete mich — als oft in Bewegung gesetzter Dolmetscher für meine Kollegen — in der Sprache Shakespeares und Byrons. — Beim Vater aber, da ging's flotter her, als bei der zweiten Geige. Er studierte Tasso, Hamlet, Romeo mit mir. Er war Nathan — ich der Klosterbruder! Die Hälfte der Geschwister war schon draußen in der weiten Welt sich ein Leben zu bilden, da schloß er sich um so inniger an mich an, war ich doch auch zugleich sein Schüler, sein Zünger. Abends holte ich ihn aus der Garderobe ab; da wurde auf dem Heimweg das Stück durchgesprochen, die Leistungen auseinandergesetzt. O wie göttlich schlecht kam da Gutzlow weg, wenn wir aus der Schule der Reichen kamen, oder aus Werner oder gar aus Richard Savage! Wie oft, wenn Gutzlow in seinen „Plaudereien“ (verzeih ihm, edler St. Beube, dieses Plagiat des Titels deiner wahrhaft schönen kulturhistorischen Aufsätze!) unseren großen Wagner ungestraft mit historischen Schimpfnamen nennt, wie oft ruf ich mir dann rächend die mündlichen Kritiken des „alten“ Cornelius zurück — und zu höherer Würze das Wort eines großen Dichters über ihn.

Der Ton verdrängt das Wort. Es war in Berlin. Ich hatte unter den Fittichen meines Vaters (Fittiche! denn er war ein Pelikan!) die theatrale Laufbahn in Wiesbaden begonnen,*) welches

*) In der trefflichen grundlegenden Biographie von Dr. Ad. Sandberger (Leipzig 1887 bei C. F. Kahnt) ist angegeben, daß Peter Cornelius dreimal die Bühne betrat; das ist nicht ganz genau. Er war seit dem Sommer 1843 für kleine Rollen am Hoftheater fest angestellt und spielte in „Das war ich“ den Knecht am 27. Mai, in „Einem Zug

unterdes Hoftheater geworden war. Es waren seine letzten Lebensjahre, und ich mußte seinen edlen Geist vielfach unter den Bühnenverhältnissen leiden sehen. Außerdem trat an den reisenden Zügeling die zugleich aus dem Innersten auftauchende und von außen angeregte Frage heran: Was beginnst du? wie willst du in zwei so schweren Künsten zugleich eine Vollendung erstreben? In der Wiedergenesungszeit von einem lebensgefährlichen Nervenleiden fand ich Muße, tiefer über mein Wollen und Streben nachzudenken und der ernststen inneren Stimme Gehör zu geben, die mich mahnte, eines von mir zu werfen und das andere mit Leib und Seele ganz zu ergreifen. Mit Schmerz schied ich von dem Ideal, dramatischer Künstler zu werden, und wählte ausschließlich die Musik, aber nicht ohne den tröstlichen Zielgedanken, als dramatischer Autor, als Komponist „komischer Opern“ mit der Bühne in engster Beziehung zu bleiben. Denn schon mit dem Vater, der selbst eine bedeutende vis comica besaß und mir für das Fach komischer Charakterrollen die entschiedenste Begabung zutrante, hatte ich im Einverständnis auch diesen besonderen Zweig für die Komposition gewählt; wir besprachen oft das Sujet des „zerbrochenen Kruges.“ Schwer wäre es gewesen, den Vater für das ausschließliche Ergreifen der Musik zu stimmen; er hatte seine Lieblingspläne an die Zeit meiner völligen dramatischen Ausbildung geknüpft. Das Geschick hat mir nicht die Zeit gegönnt, den rechten Augenblick zu finden, ihn in mein Geheimnis einzuweihen. Er starb. Sein großer Verwandter, der Meister Cornelius, damals schon in Berlin verweilend, übernahm die Sorge für meine musikalische Ausbildung. Ich wurde Dehns Schüler. Ich begann hier mit neunzehn Jahren noch einmal von vorn. Nach drei Jahren Studium holte ich mir bei Friedrich Schneider in Dessau einen Lehrbrief über einen Paß Sonaten, Streichquartette, Stabat

will er sich machen“ den ersten Kellner am 30. Mai, in „Der Sohn der Wilbnis“ den Fischer Lyton (mit Charlotte von Hagn als „Parthenia“) am 26. Juni, in „Die Kronblamanten“ den Kämmerling am 2. und 9. Juli und am 20. August, in „Pfefferkösel“ den Konrad von Stabe (mit Auguste von Hagn in der Titelrolle) am 5. Juli, in „Preziosa“ den Zigeuner Lorenzo am 16. Juli, in „Verschwender“ den Herrn von Helm (mit Franz Wallner als Valentin) am 13. August. Als Pistol in „Kean“ trat er zum letztenmal in einer Rolle auf. Auf den Theaterzetteln wird zum Unterschied vom Vater der Sohn ausdrücklich als „Herr P. Cornelius“ bezeichnet.

mater, Miserere, Trio, Quintett für Klavier mit Saiteninstrumenten 2c. 2c. Bei allen diesen Tonstudien hatte freilich das „Wort“ geschwiegen. Nur zwei komische Operntexte waren in einer Zeit entstanden, als ich den Unterricht bei Dehn aussetzte und kühn meine eigenen Pfade zu wandeln versuchen wollte; daneben manche Skizzen, die alle auf dasselbe Ziel der komischen Oper ausgingen. Nur einmal hatte mich die Notwendigkeit aus meiner Verzagttheit, meine Musik auf einen eigenen Text zu setzen, herausgetrieben, als der Altmeister Cornelius von Italien zurückkehrte, und ich zu einem Willkommensgruß keinen Dichter finden konnte, so sehr ich mich bemühte. Da dichtete ich mir selbst einen Text — und komponierte ihn. Unter Wieprechts Leitung sangen ihn manche Väter von Siegern bei Gravelotte und Sedan. Er gefiel dem Alten — das war jedenfalls das Beste dran. Doch war das ein völlig vereinzelter Fall, eine Art hübscher Unfall! Ich betrachtete mich völlig als Musiker, und da nach den Begriffen der Fachmenschen ein mittelmäßiger Text meistens der beste ist, so durfte ich mir schon auch einmal einen Text schreiben — ohne die Folgerung völlig auszusprechen, sie könnte meine Eitelkeit verletzen. Der Ton hatte das Wort gedrängt. Aber nun kam es plötzlich anders. Ohne alle Umschreibung gesagt: Leidenschaftliche Liebe ergriff und erschütterte mich im Innersten; bei den Unmöglichkeiten meiner Lebensstellung konnte sie nur eine unglückliche sein. Und ich, der ich bis jetzt nur höchst dürftige Ansätze zu subjektiver Lyrik gemacht, dagegen doch so viele Tonstudien in mannigfachen Formen getrieben hatte, ich komponierte keine bezweifelnden Sarabanden, keine rastlosen Siguen in Moll, keine weltenschmerzlichen Scherzos — ich schrieb eine Fülle einfacher deutscher Gedichte, zu sagen was ich litt. Von jetzt an war ich Dichter, wenn ich auch durchaus — und wahrlich vor mir selbst — nicht wagte, mich einen Dichter zu nennen. Das hatte ich ja nicht gelernt, darin gab man ja keine Stunden, damit konnte man nicht einmal der unterste Organist werden. Aber meine Tagebuchblätter nahmen nun alle lyrische Form an. Nur daß es kaum einmal zufälligerweise dazu kam, lyrische Ergüsse auch musikalisch zu fassen, oder ein so heiliges Gefühl auch absolut musikalisch wiederzugeben. Nein, die Musik war mir eine strenge hehre Muse, der durfte ich nicht mit solchen Herzensleinigkeiten kommen. Die Fassung kam wieder. Auf's neue begannen die strengen Kontrapunktsch

Studien bei Dehn, und als er mich nach einigen zwölfstimmigen Chören und einem Kanon für acht Stimmen, wo der zweite Chor alles in der Gegenbewegung singt, entließ, machte ich mich wieder ans Sonaten- und Triolkomponieren, begann einen achtsimmigen Psalm mit Orchester etc. Unterdessen waren aber, neben der Dehn'schen Schule herlaufend, meine Lieder und Duette zu fremden Dichtungen — etwas besser, etwas menschlicher als früher geworden, ich sang sie bei Freunden mit meiner Schwester Auguste, sie wurden gern gehört. Nur meine Verse blieben die stillen Gebete im Kämmerlein, und niemals dacht' ich an den „Dichterkomponisten.“ Der Ton herrschte — das Wort war da, aber es duckte sich.

Wer sich nun schon einmal in die Gefahr begeben hat, dies alles zu lesen, der komme auch darin um, indem er meine Bitte erfüllt, an dieser Stelle sich aus eigenem Wissen und Erleben alles herzuwenden, womit Richard Wagner damals, wie noch heut' und wie nach heut', die Welt erfüllt und bewegt. So kommen wir schneller nach Weimar.

Selten ist dem Kunstbesessenen die freie Selbstbestimmung über Wandern oder Bleiben verliehen. Die trodene Scholle umzieht ihn oft mit jenen lockenden Silberfäden, die selbst zu Eisenstangen werden können. Diesmal aber, nach Weimar, ging ich ganz aus freiem Antrieb — mit der Idee, daß es nur ein Ausflug werden sollte. Ich wollte endlich Wagners Werke selbst einmal hören, mit mir selbst darüber ins reine kommen. Ich wollte sodann von Litz, als einem über alles Kleinliche erhabenen Künstler und Menschen, mir ein freies Urteil über meine Studien ausbitten, was ich in Berlin nicht erlangen konnte von Leuten, die in Rücksichten verhasst waren. Das erhabene Kunstleben und Kunsttreiben, das mich dort wie mit einem Zauber Schlag berührte, entschied mich augenblicklich dahin, nicht nach Berlin zurückzukehren, sondern, wie mir es auch ergehen möge, aufs neue anzufangen, Kunst zu lernen und womöglich, früher oder später, diesem Kreis anzugehören. Wäre doch der Brief noch aufzufinden, in dem ich meinem großen Vetter auseinandersetzte, warum ich nicht nach Berlin zurückkehre, ich glaube, er dürfte mit Recht ein echter Künstlerbrief heißen. Wenn mich auch einen Moment lang die Wonne berauschte, meine Versuche von den größten Repräsentanten ihrer Instrumente gespielt zu hören, darüber konnte ich mich nicht täuschen, wie gering die Stellung war, die ich hier als

spezifischer Musiker beanspruchen konnte. Litz wies mich auf Kirchenmusik. Gut; ich stürzte mich in den Thüringer Wald zu Schwester Elise. „Domine salvum fac regem!“ Männerstimmen = Messe, zwei Messen für gemischten Chor mit und ohne Orgelbegleitung — wenn auch nicht gerade so in einem Atem hintereinander! Ich komme wieder nach Weimar. Succès d'estime! Ich höre Verlioz, stürze über seine Partituren her, studiere Tag und Nacht darüber — und war ganz verliebt in diesen „Benvenuto Cellini,“ noch eh' ich den „Lohengrin“ gehört. Davon ein anderes Mal und eingehend. Heute schließ' ich diese allzulang gewordene Skizze nur noch mit dem Moment, wo sich endlich nach so langem Ringen die beiden Himmelsmächte des Tons und der Sprache zuerst in der höchst zerbrechlichen Scherbe meines guten Gemüthes zu lieblichem Bunde vereinigten.

Weit, weit von Weimar sind' ich ein freundliches Asyl in einer kleinen Stadt an einem kleinen Strom — ein Nebenfluß, wie ich eben ein — Nebenmensch bin. Da ist in den schönen Kreisen, in denen ich sehr gütig aufgenommen war, eine junge Dame, die spielt sehr schön Klavier, singt auch sehr schön dazu. Der wollt' ich denn später vom Land aus eine Artigkeit ertweisen, mich wohl auch ein wenig zeigen. Da schrieb ich ihr sechs kleine Musikbriefe. Jedes Lied durfte nicht größer sein, als es sich gerade auf den Briefbogen schreiben ließ. Der Dichter in mir war, wie ich erzählte, unter großen Wehen geboren; der Musiker war ein Angstkind von jeher; da kam aber nun das Glückskind, das von beiden das Beste hatte und mit freiem künstlerischen Gebaren in die Welt lachte. Das war der Dichter-Musiker. Mein Opus 1 war da.

So weit die eigene Lebensbeschreibung, die Cornelius ein Jahr vor seinem Tode für das „Musikalische Wochenblatt“ begonnen hatte; doch trug er in allzugroßer Bescheidenheit nachträglich Bedenken gegen ihre Veröffentlichung, da er eine falsche Auslegung befürchtete, bevor er nicht die künstlerischen Pläne, die sein Inneres füllten, vollständig zur Ausführung gebracht habe. So erschien das Bruchstück erst nach seinem Tode, als der Künstler das Bild seiner eigenen Persönlichkeit nicht mehr vollenden konnte. Man wird es verstehen, daß wir selbst es nicht unternehmen, die gemüthvolle Schilderung seines Werdeganges im Stile des Dichters fortzusetzen, son-

bern uns darauf beschränken, die wichtigsten Begebenheiten seines Lebens und die Entstehung seiner dramatischen Schöpfungen möglichst mit seinen eigenen Worten zu erzählen und uns dann ausführlicher mit der Geschichte seiner Hauptoper beschäftigen. Wird doch in Kürze die Universal-Bibliothek eine vollständige Cornelius-Biographie aus der Feder des für diese Aufgabe ganz besonders berufenen Dr. Edgar Ziel-München bringen.

„Ich folgte dem Rufe Schott's von Wallerfangen nach Mainz,“ schreibt Cornelius am 15. Oktober 1853, „um mit drei andern um die hiesige Liedertafel-[Dirigenten-]Stelle zu konkurrieren.“*) Alle die Bedenkllichkeiten, die ich Ihnen vor einem Jahre vorhielt, verschwanden diesmal, und obwohl das letzte Resultat, die Abstimmung, mit drei Stimmen mehr für meinen Rivalen entschied, freue ich mich, Ihnen sagen zu können, daß mein künstlerisches Auftreten und mein Kandidatenbenahmen eine fast einstimmige Sympathie bei den Beteiligten hervorgerufen hat.“ In diese Zeit fällt auch das große Ereignis seines Lebens: die Bekanntschaft mit Richard Wagner, den er nach dem Karlsruher-Musikfest mit Liszt in Basel besuchte. Anfang November reiste Cornelius nach Weimar zurück, und noch vor Ablauf des Jahres, am 12. Dezember, sollte er auch Berlioz persönlich kennen lernen, als er mit Liszt einen Absteher nach Leipzig machte. Die Folge dieser Annäherung war, daß Cornelius einen Teil der Gesangwerke Berlioz' ins Deutsche übersezte (unter andern auch den „Benvenuto Cellini“), wie ja überhaupt schriftstellerische Arbeiten, so die Übertragungen von Liszt's in französischer Sprache geschriebenen Aufsätzen, Berichte für Zeitungen, Wortworte zu sinfonischen Dichtungen in dieser Weimarer Zeit seine Hauptbeschäftigung bildeten. Daß er damit keine Reichthümer erwarb, im Gegentheil geradezu Not litt, wird nicht überraschen. Auf das Drängen der Seinen, eine feste Stellung mit sicherem Einkommen zu suchen, antwortet er der Mutter am 23. Februar 1855: „Es handelt sich bei mir immer um die alte Sache, soll ich von der Kunst oder für die Kunst leben. Solange nicht einmal auf die Dauer das letztere der Fall sein kann, kann ich nicht glücklich sein, kann die eigentliche Aufgabe meines Lebens nicht erfüllt werden. — — — Nach meiner ersten

*) Die in eckigen Klammern [] stehenden Einschaltungen sind nicht von Cornelius.

Oper werde ich fortfahren, Opern zu schreiben, ich lasse mich aber, ehe ich mehrere dramatische Versuche, zu denen ich geboren und erzogen bin, gemacht habe, auf nichts anderes ein.“

Trotzdem bewarb er sich im Frühjahr abermals um die Mainzer Dirigentenstelle und zwar wiederum ohne Erfolg, und nur durch das Eingreifen Liszts, der Cornelius als Sekretär und Übersetzer fest anstellte und ihm auf der Altenburg Wohnung gab, war es ihm möglich gemacht, noch länger in Weimar zu verweilen.

Zu dem obenerwähnten Briefe an die Mutter lesen wir noch: „Es steht jetzt so mit mir, daß ich irgend eine ruhige Stätte finden muß, um bis zum nächsten Winter eine einaktige Oper zu dichten und zu komponieren.“

Und im November desselben Jahres 1855 berichtet er ihr: „Mein Text hat sehr verschiedene Beurteilungen erfahren. [Hofrat] Schöll ist sehr damit einverstanden. Dagegen sind Liszt und die Fürstin [Karoline von Wittgenstein] nicht dafür. — Wenn man diesen Text nicht für gut findet, so werde ich einen neuen besorgen.“ Und etwa ein Jahr später, 6. November 1856, schreibt er an Hans von Bronsart aus Bernharbshütte, dem Wohnort der Mutter: „Nur diesen Brief und einen an Schlesinger habe ich noch zu erledigen, und dann gehe ich an das Komponieren meiner Oper. Meines Barbiers! Du wirst erstaunt sein! Es hat sich so gemacht. Meinem vor kurzem einige Tage hier verweilenden Bruder las ich einen eben vollendeten Kantatentext auf Grund der dir erinnerlichen Idee eines neuen Vaterunfers. Sein Urtheil darüber war nicht derart, daß es mir den nötigen Impuls zu alsbaldiger musikalischer Ausführung gegeben hätte, die ich dann etwa um Neujahr nach Weimar zu bringen hoffte. Dagegen fand er den Text aus Tausend und eine Nacht gar nicht übel, und da das mit dem Urtheil anderer, mir Nahestehender, Schölls, dem deinigen, der Kieple übereinstimmte, so überwand ich endlich alle Bedenlichkeiten und machte mich sogleich nach meines Bruders Abreise frisch ans Werk, die Skizze aus- und umzuarbeiten, so daß nun nach drei Wochen das ganze Libretto in handlicher, traktabler Form und sauberer Abschrift vor mir liegt, als ob ich es von einem passablen Dichter für gutes Geld gekauft hätte. Übermorgen, tenerster Freund, fange ich an zu komponieren, sei mit deinen besten Wünschen bei mir; der Himmel und die Muse unserer hohen Kunst werden mich ja nicht verlassen. — — — — —“

Ich wollte, du könntest dir den Text nun einmal ansehen. Die Oper hat nun zwei gleich lange Akte und wird etwas länger als der 'Barbier von Sevilla' spielen, also ihren Abend ausfüllen. Ich habe mir im Laufe des Ganzen für die zwölf Szenen auch zwölf hervorragend lyrische Momente gewahrt. Vom Dialog ist viel Überflüssiges weggefallen; die Barbierzene ist um die Hälfte kürzer geworden, den Dialog derselben muß eine komische Sinfonie tragen, wie sie anderswo noch nicht da ist. Kurz, liebster Hans, was will ich mehr! Ich habe ein Libretto voll Gelegenheit, ohne Gelegenheitsmacherei, pikante Melodik anzubringen; das Liebesduett ist in seiner poetischen Anlage jetzt wirklich gelungen, und ich habe in der neuen Bearbeitung mir einen eigentümlichen Zug der Melodienwiederkehr im Verlauf des Dramas gewahrt, der auf dem Wagner'schen Wege geht, ohne im mindesten platte Nachahmung zu sein." Die Komposition des ersten Aufzuges war schon ziemlich weit gediehen, als Cornelius Mitte Februar 1857 nach Weimar zurückkehrte, wo er unter fortgesetzter Arbeit bis zum September blieb. Dann fand er im Johannisgrund (bei Johannisberg im Rheingau) im Hofstermann'schen Häuschen, das er im Winter ganz allein bewohnte, ein ruhiges poetisches Plätzchen, in dem er ganz seinem Werke leben konnte. Nach Weihnachten schreibt er der Mutter wieder: "Ich bin seit vier Monaten ganz in meine Oper vertieft. Nun ist es aber auch vom Fleck gegangen und ich werde noch Ende Januar ganz damit fertig sein und sie Mitte Februar nach Weimar bringen. — Ich glaube, meine Arbeit wird büßnengerecht und lebensfähig sein. Ich habe alles selbst durchlebt, bin Chorist, Schauspieler, Souffleur, Orchestermitglied gewesen, und denke, hier werd' ich endlich einmal an meinem Plaze sein. Die Komik der Barbierzene wird durchschlagen, das ahne ich. Jetzt geht's juchhe! Jetzt ist mir die Zunge gelöst wie einem Star."

Zu Anfang des Jahres 1858 kam Cornelius nach Mainz, der strenge Winter hatte ihn aus dem Johannisgrund vertrieben, wo der erste Aufzug der Oper durch Einfügung der Szene, in der die Diener den Barbier als Patienten behandeln, noch eine nachträgliche Aenderung erfahren hatte. In Mainz wurde nun die Partitur der Oper vollendet. Mitte März schreibt Cornelius der Fürstin Wittgenstein: "Mein Werk ist schon seit dem 1. Februar vollständig, bis auf die letzte Note beendet. Ich habe hundertfünfundzwanzig Bogen Par-

titur zu schreiben. Davon sind nun vierzig fertig, ich liefere täglich in etwa sieben bis neun Arbeitsstunden durchschnittlich vier und einen halben Bogen Partitur — — — — daß ich also, wenn ich den 8. oder 10. April eintreffen werde, ihm [Liszt] die Partitur noch schenken kann, als wäre es zu seinem Namenstage selbst.“ Vom 2. April ist die Widmung an den „Meister, Freund und Gönner“ datiert, und nach Kenntnisnahme des Wertes wandelt sich die Stimmung Liszts, der sich anfänglich, weil ihm das Sujet nicht gefiel, ablehnend dagegen verhalten hatte, völlig um. Unter dem 6. Mai konnte der Dichterkomponist seiner Schwester schon schreiben: „Liszt hat nun zwei Drittel der Oper mit mir durchgegangen. Es ist merkwürdig bei ihm, wie er die Sachen gleich ansieht. So z. B. die Duvertüre [die erste in G-Moll] verstand er augenblicklich ganz so, wie ich sie gemeint hatte (objektiv gehaltene Lustspielouvertüre) und nannte sie ganz glücklich erfunden.“

Von der weiteren Entwicklung der Dinge und Cornelius' Gemütsverfassung gibt wieder eine Anzahl Briefstellen Kunde, die Max Gasse in der Lehmannschen „Allgemeinen Musikzeitung“ vom 10. Juni 1904 zusammengestellt hat.

„Suchhe, ich bin ein ganz junger fröhlicher Mensch, ein blutjunger Anfänger in der Kunst, ein angehender Mensch und Mann. Ich bin der jüngste und tollste unter den Weimaranern, Altschul und Fipsel sind ehrbare Kerls gegen mich. Taufsig ist ein lieber kleiner Kolof, zu dem ich mit verfliztem Respekt aufschaue . . . Ich sollte wohl gar dort auch den Pedanten spielen und ein bißchen Schulsuchsmiene annehmen, und die jungen Leute im Raum halten, wenn sie über die Schnur hauen. Ei, den Teufel, was schiert mich Bärman und Rothfeld, ich will nach und nach selbst wohl lernen, tüchtig über die Schnur zu hauen. Die kleine Senta-Milbe soll dereinst ihre liebe Not haben, de créer mes roles (meine Partien zu krähen), denn ich bin der eigentliche Zukunftsmensch, ich bin der infarnierte Siebenvierteltakt, ich bin der Witzbold mit hundertfünfundzwanzig Bogen langen Wizen, meine Werke sind ein Stein (des Anstoßes?) im großen Gebäude. Liszt ist erst der Zweitjüngste nach mir, der kleine Wagner wächst mir schon langsam nach . . . Sektör (Berlioz) ist auch ein ganz artiges Kind. Seine Mutter Muse hat ihm eine neue Puppe gekauft, einen polyphonen Trojaner, und es ist eine Freude, ihn damit hantieren zu sehen.“

„Es handelt sich in diesen Tagen darum und wird sich vielleicht heute entscheiden, ob meine Oper in dieser Saison noch gegeben wird. Bizet hat diese Idee gefaßt, ohne daß ich ein Wort gesagt hätte . . . Denke dir, das Rasiermenuett z. B. machte bei Bizet Furor, er wunderte sich erst, ärgerte sich, daß er's nicht gleich vom Blatt spielen konnte, nachher gaudierte er sich aber höchlich über die Geschichte. Einige Male mußte er aber auch an anderen Stellen, ohne zu wollen, so in Lachen ausplakzen, daß ich kaum weiterzingen konnte.“

„Du weißt, daß Bizet gesagt hat: es habe ihn seit dem Cellini von Verlioz keine Opernmusik so interessiert, als die meinige. Seitdem trank er bei verschiedenen Gelegenheiten auf meinen ‚Barbier,‘ und neulich sagte er noch so im Auf- und Abgehen: Sie haben da wunderliche Dinge gemacht, das Zeug geht mir jetzt immer so im Kopf herum. Ich kann Ihnen nur sagen, daß es meine Erwartungen weit übertrifft.“

„Versehen wir uns nicht, schwer ist die Sache und bedarf großen Fleißes, mehr Mühe als der Effekt verhältnismäßig sein wird. Die Ehre werden schwer sein. Auch das Orchester ist schwierig gehalten, doch schadet das nichts; wie ich dir sage, man gibt diesen Musikern besser rechte Mühe zu machen, als daß sie alles spielend überwinden und sich dann langweilen.“

„Außerdem habe ich die szenischen Anordnungen sehr genau angegeben, Notawadel zu einer hervortretenden Statistenpersönlichkeit gemacht. Auch ist es ganz genau angegeben, wie es mit der Kiste zu halten ist. Sie kommt während des Streits auf den Kopf zu stehen und bleibt während des ganzen Begrüßungschors so stehen, dann erst, als es sich handelt, sie wieder aufzuschließen, stellen Nureddin's Diener sie wieder zurecht, so daß es doch wohl glaublich sein mag, daß Nureddin ohnmächtig geworden ist.“

„Du mußt nur denken, daß ich nie etwas von mir mit vollem Orchester gehört habe, und bei dieser Oper noch Lehrgeld zahlen muß,“ so schreibt er im Monat August 1858 von München aus, wo er bei seinem Bruder weilte und mit Änderungen der Instrumentation beschäftigt ist.

„Drei volle Wochen habe ich noch an meinem ‚Barbier‘ gefeilt und radirt, möge es nun Früchte tragen und gut damit gehen. Tantus labor non sit cassus! und möge mir bald die Muse ein entsprechendes Opus 2 eingeben!“

„Ich bin seit vier Tagen hier in Weimar. Meine Oper ist noch um einige Zeit verschoben, bis etwa Mitte November. Die Partien werden einstudiert, auch von den Chören sind schon etwa vierzehn Proben gewesen. Sijzt wird mich nächstens einführen, daß ich die Chorproben selbst halten soll.“

„Wie unerquicklich und häßlich sind die Verhältnisse hier im übrigen. Dingelstedt hat einen Zeitungsstreit mit der Hofbuchdruckerei, da gibt es die anzüglichsten Artikel hin und her, und Sijzt wird auf die abgeschmackteste Weise zur Unterstützung Dingelstedts mit hineingezogen . . . Nun denke dir, ein so kleines Nest mit so unzähligenerspaltungen, und mich mit meinen Interessen dazwischen in der Angst, dieselben durch ein voreiliges Wort etwa gefährden zu können, da ich Freunde unter allen Parteien habe. Aber es macht mir nicht bange — im ganzen wird es wohl gut abgehen, und meine Arbeit führt mich vielleicht aus der schwülen Enge in einen weiteren Kreis.“

„Montag und Dienstag [November] sind nun die ersten Klavierproben meiner Oper gewesen, welche Sijzt abhielt, während ich die Begleitung aus meiner Partitur dazu spielte. Sijzt ist recht guter Dinge damit und geht mit großer Bonhommie mit all seinem Eifer und gutem Willen an die Sache . . . Nun, der Haupteindruck ist bis jetzt wohl noch der, daß das Werk sehr viele Schwierigkeiten bietet. Man macht sich aber mit ziemlich allgemeinem Interesse und dem besten Willen daran, dieselben zu überwinden . . . Auch Caspary sang seine Liebesarie so flott, daß Sijzt ein über das andere Mal schmunzelte und manches ihm doch noch anders zu erscheinen anfängt, als da er es nur in der Partitur sah.“

„Soeben war der Regisseur, Herr Pasqué, bei mir und sagte mir sechs Proben auf erste Hälfte der nächsten Woche an.“

„Es bleibt bei Sonntag abend. Die Proben gehen gut. Alles ist voll Eifer und Spannung. Nach der Vorstellung berichte ich dir. Es wird gut gehen. Vieles ist sehr schön. Auch die Duvartière. Sijzt findet sie geistvoll, nennt sie einen verjüngten Anakreon von Oberubini. Den kennst du nicht? — Ich auch nicht. Sijzt handhabt die Proben mit der geistreichen Virtuosität, die nur ihm eigen ist.“

So war der verhängnisvolle Tag herangenah, an dem die Aufführung der Oper stattfand.

Der Zettel lautete:

Weimar.

Großherzogl.  Hof-Theater.

Mittwoch den 15. Dezember 1858.

Alte Vorstellung im Jahres-Abonnement.

Zum ersten Male:

Der Barbier von Bagdad.

Komische Oper in zwei Aufzügen,

Text und Musik von Peter Cornelius.

Personen:

Der Chalif,	Fr. Milbe.
Baba Mustapha, ein Kabi,	Fr. Knopp.
Margiana, dessen Tochter,	Fr. Milbe.
Bostana, eine Verwandte des Kabi,	Frl. Wolf.
Nureddin,	Fr. Caspari.
Abul Gassan Alt Ebn Defar, Barbier,	Fr. Roth.
Diener Nureddin's; Freunde des Kabi; Bewohner von Bagdad; Gefolge des Chalifen.	

Zertbühler sind an der Kasse für 3 Sgr. zu haben.

Preise der Plätze:

Fremden-Loge	1 Thlr. — Sgr.	Parquet-Stehplätze	— Thlr. 15 Sgr.
Balkon	— " 20 "	Parterre-Loge	— " 15 "
Parquet-Sperfsitze	— " 20 "	Parterre	— " 10 "
Parterre-Sperfsitze	— " 15 "	Gallerie-Loge	— " 7 1/2 "
	Gallerie	— Thlr. 5 Sgr.	

Der freie Eintritt ist erst halb sieben Uhr gestattet.

Die Kasse wird um halb sechs Uhr geöffnet.

Anfang halb sieben Uhr, Ende halb neun Uhr.

Freitag den 17. Dezember:

In Beethoven's Gedächtnis-Feier (geb. 17. Dezember 1770):
Großes Vocal- und Instrumental-Konzert

aus den Werken Beethoven's

unter Leitung des Großherzogl. Hof-Kapellmeisters Herrn Dr. Franz Liszt.

Auch über die Ereignisse des Abends vernehmen wir des Künstlers eigenen Bericht an seine Schwester Susanne.

„Die Oper war auf den Mittwoch verschoben, deshalb bliebst du solange ohne Nachricht. Mein Werk wurde vor vollem Hause gegeben. Die Vorstellung füllte den Abend. Sie war, in Betracht der Schwierigkeit des Werks, eine ausgezeichnete, vortreffliche. Eine bis dahin in den Annalen Weimars noch nicht erhörte Opposition stellte sich mit hartnäckigem Bischen gleich von Anfang dem Applaus gegenüber, sie war eine bestellte, wohlorganisierte, zweckmäßig verteilte. Sie hemmte den Humor der Künstler, konnte aber auf die Trefflichkeit der Ausführung keinen schädlichen Einfluß üben. Am Schluß erhob sich ein Kampf von zehn Minuten. Der Großherzog hatte anhaltend applaudiert, die Bischer fuhren nichtsdestoweniger fort. Zuletzt applaudierte Liszt und das ganze Orchester, Frau von Milde ruz mich hinaus auf die Bühne. — Liebe Susanne! Von nun an bin ich ein Künstler, der auch in weiteren Kreisen genannt werden wird. Mit einem kräftigen Ruck ist mein ganzes Wesen erhoben. Bis zum letzten Atemzug werde ich mit begeistertem Fleiß meine Bahn fortgehen. — Meine Ausbeute von Erfahrungen ist eine reiche, glänzende nach diesem einen Abend. Bald bin ich an einem zweiten Werk. Diesmal an einem hochernsten, pathetischen. Die Künstler alle nehmen enthusiastisch für mich Partei. Liszt handelt unvergleichlich an mir. Möchten doch nur auch alle, die sich für mich interessieren, mit Leib und Leben für diesen Mann einstehen, welcher der Bannerträger einer neuen Zeit ist. — Der Großherzog empfing mich gestern, war äußerst gnädig, ermunterte mich, prophezeite mir Ruhm. Liszt sagte im Laufe des Gesprächs: Königl. Hoheit! Cornelius ist ein nobler Mensch. — Der Großherzog gab mir beim Abschied die Hand, wie ein Freund. — Heute bin ich wieder auf den Brettern mit meinem Beethoven-Prolog, von Milde gesprochen. Zu Tisch bin ich bei Herrn von Beaulieu, dem ehemaligen Intendanten. — Hoffmann von Fallersleben nennt mein Viretto das schönste, das er noch gesehen habe, er hat mir schöne, innige Verse gewidmet, und Frau von Milde in einem wunderschönen Ghafel in der Rolle der Margiana besungen. — Wenn du oder der treffliche Hefermann einige Zeilen des Dankes an diese einzige Frau direkt richten wolltest, so wäre es sehr schön. — Alle Künstler haben in ihren Rollen ihr Äußerstes für mich getan — die Frau Rosa von Milde aber war

als Margiana himmlisch. Die Erinnerung daran wird eine bleibende sein. — Leb' wohl. Viele Küsse für dich und Hefermann von deinem Bruder.

[Zwei Tage später.] So leid es mir tat, dich noch länger auf diese Folter des Wartens spannen zu müssen, so erfreulich ist es mir nun, dir noch mit wenigen Worten über die Feier des gestrigen Abends berichten zu können. — Ich ging, nach den so kurz verfloßenen Ereignissen, mit geteilter Erwartung ins Theater. Ich hatte in meinem Prolog entschieden auf Vizt hingewiesen. Was aber auch kommen mochte, denn die Opposition ist nicht auf mich, sondern auf ihn gemünzt, wollte ich diesmal mich nicht unsichtbar machen. Ich ging wie gewöhnlich ins Parkett, setzte mich in die vorderste Reihe. Die ersten Takte der Ouvertüre zur ‚Weihe des Hauses‘ ertönen; sie brechen ab, der Vorhang erhebt sich und Milde spricht meinen Prolog zur Beethoven-Geburtsfeier. Mit schöner männlicher Haltung, mit eindringender Begeisterung. Schon die Mitte der Rede unterbricht lebhafter Applaus, meine Bekannten klopfen mir auf die Schulter, strecken die Hände nach mir aus. Zum Schluß höre ich anhaltenden Applaus und erwarte mit ruhiger Befriedigung, daß Milde hervortritt, man eilt aber ins Parkett, mich zu holen; ich beeile mich hinaufzugehen, werfe Hut und Handschuhe weg, bin glücklicherweise gerade im Frack — und trete mit Milde vor ein großes, begeistert applaudierendes Publikum. — Das sind merkwürdige Tage, nicht wahr, Samuhen! Das Konzert nimmt nun mit einer beispielwürdigen Weihe seinen Fortgang. Nach dem Schluß der A-Dur-Sinfonie erhebt sich ein Sturm, dessen Wellen erst dann sich glätten, als Vizt unter dem lautesten enthusiastischsten Zuruf, unter einem dröhnenden Applaus wieder auf sein Pult steigt, an welchem er heute mit einer Fülle seines Dämons gestanden hatte, daß ich oft nicht wagte, ihn anzusehen — und sich dem Publikum zeigte. — Dies Konzert ist vor der Hand zugleich sein letztes öffentliches Erscheinen. Seit man es wagte, einen an seiner Hand vorgeführten Künstler — roh zu behandeln — überläßt er die Bühne und ihr Parterre — dem Generalintendanten Dingelstedt. — Meinen Prolog lasse ich drucken. Ihr erhaltet ihn nächstens mit dem Libretto zugleich. — Und nun, meine Teure, sei für heute damit zufrieden, beruhige dich und sieh immerhin schon jetzt mit einem schönen schwesterlichen Stolz

auf die beginnende Laufbahn deines Bruders, des dankbaren Freundes seines getreuen Heftermann.

Es lebe die Kunst!

Liebster, bester Heftermann! Ich kann Ihnen nicht besonders schreiben, ich sehe Sie ja aber wohl bald, und es ist ja alles für Sie gesagt aus einem Herzen voll unauslöschlicher Dankbarkeit für Sie! Tun Sie mir den besondern Gefallen, richten Sie einige Zeilen des Dankes an Frau Rosa von Milde. Wenn der gute Vater noch lebte, würde ich ihn darum bitten. Jetzt müssen Sie es tun. Teuerster, Bester, tun Sie es. Das schmückt so eine Frau schöner, als den Mann ein Orden. Ihre treuen und rechtschaffenen Worte sind ja auch nicht so wohlfeil, als Orden es leider geworden sind. Erfüllen Sie meinen Wunsch und behalten Sie lieb

Ihren getreuen P. C.“

Wie Cornelius es in diesem Briefe ausspricht, galt die Opposition und der ganze Theaterandal, wie ihn dieselbe Stätte allerdings schon einmal bei der Uraufführung eines klassischen Werkes der heitern Muse, Kleists „Zerbrochenem Krug,“ erlebt hatte, nicht dem „Barbier“ und seinem Schöpfer, sondern man wollte in dem Jünger den Meister treffen, dem man einerseits die führende Rolle, die er in Weimar spielte, mißgönnte, andererseits seine Förderung der neuen musikalischen Richtung eintränten wollte. Vijt legte auch wirklich tags darauf seine Hofkapellmeisterstelle nieder, allen nachträglichen Obationen und entgegenkommenden Anerbietungen von seiten des Hofes zum Trotz; er leitete nur noch zunächst die Hofkonzerte und gab 1861 seinen Wohnsitz in Weimar ganz auf.

In so unvergleichlich schöner Weise auch Cornelius das Schicksal seiner Oper hingenommen hatte —

(„Ob Beifall rausche, ob Mißfallen tose,
Nur Kunst belehrt. Ich grüß' im Weiterziehen
Den Künstlerkranz und in dem Kranz die Rose“)

schließt ein Sonett an Rosa von Milde; von seinem Honorar ließ er einem armen Choristen, der wegen seiner zischenden Sprache verhöhnt wurde, ein neues Gebiß machen — er sollte die Folgen der Ablehnung des Werkes doch bitter empfinden. In Weimar, wo er immerhin ein bescheidenes Auskommen hatte, war seines Bleibens nicht, und so begab er sich zunächst nach Mainz. Anfangs April setzte er seinen

Wanderstab weiter, und nach zweitägigem Aufenthalt in Prag kam er am 12. April 1859 in Wien an, wo er nun für die nächsten fünf Jahre seinen Wohnsitz nahm. Es waren Jahre der Sorge und Not, in denen er mühsam durch Unterrichtsgeben seinen Lebensunterhalt erwarb, wobei ihm seine geschäftlich unpraktische Natur noch manchen Streich spielte. Über alle Daseinskämpfe aber hebt den Künstler sein Schaffensdrang. „Ich will eine große, schöne, deutsche Oper schreiben, voll deutscher Freiheit und Liebe, so etwas wie ‚Fidelio‘ oder ‚Curyanthse.‘ Ich fühle einen unendlichen Drang in mir, etwas Schönes zu schaffen.“ So hatte Cornelius vor einem Jahre etwa geschrieben, und jetzt sehen wir ihn bereits wieder in voller Thätigkeit an einem neuen Bühnenwerke, sehen ihn am 16. Mai 1859 die Vorarbeiten für das Textbuch zum „Cid“ abschließen. Und Anfang November sind außer dem „Cid“ noch zwei andere Texte fertig, „Meersee“ ist einer derselben betitelt, und auch der Plan zu einer musikalischen Bearbeitung des „Wundertätigen Magus“ von Caldeyron liegt vor. Ende September 1860 schreibt er in sein Tagebuch:

„So schloß der Monat mit dem Anfange meiner musikalischen Arbeit am ‚Cid;‘ ich begann an einem Samstag mit dem Lichtpunkte der Liebesidee der Kimene. Wie voranzusehen, war die erste Woche sehr unerquicklich, doch setzten nach und nach Melodien und Fragmente sich fest, die sich nicht wieder abweisen lassen wollten, bis zuletzt durch ein im begeisterten Momente gefundenes Verbindungsglied alles Bisherige erst im rechten Lichte erschien, bis auf den Abschluß, zu dem ich noch den glücklichen Augenblick abwartete, nun die feste Hauptidee begründet ist. Vielleicht schon heute beginne ich mit dem Gegensatz, dem Anlagemotiv, und werde wohl auch damit vorerst noch schwere Tage haben; dann aber wird zum Schluß das Gelbenmotiv gesucht, und wenn glücklich gefunden, so wird das Ganze von diesen festen Punkten aus sich rasch und glühend gestalten.“

Und gegen Weihnachten desselben Jahres teilt er der Schwester mit: „Mit dem ‚Cid‘ wird's eigen; er wird an Frische und Originalität etwas hinter dem ‚Barbier‘ zurückbleiben, aber dagegen viel eindrucksfähiger, breiter, massiver sein, und mein Pathos die Leute vielleicht eher bewegen können, als meine Laune, die eben zu individuell ist, kein Kladderadatschhumor.“ — Anfang September 1863 war die Partitur des ersten Aufzuges fertig und im Sommer 1864

schreibt er in tomischem Küchenlatein an Heinrich Boges nach München (vgl. das Cornelius-Hefst der „Musik“ Nr. 17 vom Jahre 1904, Verlag von Schuster & Böffler in Berlin):

„Opera mea, tractans de aequo castiliano, quod nomen est: Campeador prope finita est. Porto mecum plus quam centum folia partiturae, sed triginta etiam quadrangula sunt scribenda in autumno.“

Am 25. November 1864 war dann das ganze Werk — mit Ausnahme der Dubertüre — vollendet. Cornelius schreibt darüber:

„Mein ‚Eid‘ ist das einzige Werk seit dem ‚Lohengrin‘, das, in die Spuren dieser Oper tretend, ein in Versen und Musik tüchtiges, gesundes Nachwerk bietet, welches ohne Zirkelsang, Ballett und Esfen den Kampf um Liebe zweier Seelen der Welt und ihren Gesetzen entgegen zum Ausdruck zu bringen sucht, sich dabei in den Grenzen der Möglichkeit hält (wie Wagner meint: noch die alte Opernjablone verrät) — kurz, es ist die achtenswerte Arbeit eines Talentes auf dem Vohen, den ein Genius urbar gemacht. — Ich bin stolz auf meine Form: bei dem geschlossenen dramatischen Gang dennoch alle Rede und Gegenrede zu geschlossenen Musikstücken zu gestalten, wobei durchgehend die wirkende Melodie in den Mund des Sängers gelegt ist — nicht die uferlose Allmelodie aus ‚Tristan‘, die ich nimmermehr nachahmen werde.“

Die Erwähnung des „Lohengrin“ und „Tristan“ steht im inneren und äußeren Zusammenhange mit der Schöpfung des „Eid“, denn seit dem 15. Mai 1861, wo Richard Wagner in Wien zum erstenmal seinen „Lohengrin“ auf der Bühne hörte, weilte der Meister alljährlich längere Zeit in der Donaufstadt, zunächst um die Aufführung des „Tristan“ vorzubereiten — die dann schließlich doch bis zum 4. Oktober 1883 unterblieb — dann zur Arbeit an den „Meisteringern.“ Hier erneuerte sich die Bekanntschaft der beiden Dichterkomponisten, und eine herzliche Freundschaft zwischen ihnen selbst, wie zwischen den dem Meister Nahestehenden war die schöne Folge dieser Wiederbegegnung. Namentlich war es die Familie Standhartner, der Cornelius näher trat, und von deren „Hausenthusiasmus“ getragen, er den „Eid“ — der den Einfluß des „Lohengrin“ und „Tristan“ eben doch nicht ganz verleugnen kann — vollendete.

Vom Verkehr Wagners mit Cornelius geben uns die beiden folgenden Briefe des Meisters erfreuliche Kunde. Der erste aus dem Jahre 1862 lautet:

„Peter! Hör! Mittwoch am 5. Februar abends lese ich in Mainz bei Schotts die Meistersinger vor. — Du hast keine Ahnung davon, was das ist, was es mir ist, und was es meinen Freunden sein wird! Du mußt an dem Abend dabei sein! Laß dir sogleich von Standhartner in meinem Namen das zur Reise nötige Geld vorschleusen. In Mainz erstatte ich dir dieses und was du zur Rückreise nach Wien brauchst, wieder. Dies ausgemacht! Ich hab' schon mehr Geld schlechter vertröbelt: Jetzt will ich einmal eine tiefe Freude davon haben. Fürchte keine Strapaze: es wird, glaub' mir, ein heiliger Abend, der dich alles vergessen läßt! Also — du kommst! Wenn nicht, bist du auch ein gewöhnlicher Kerl, etwa ein „guter Kerl“, und ich nenne dich wieder Sie! Adio dein Richard.“

Natürlich leistete Cornelius ohne Besinnen der Einladung Folge.

Der zweite Brief aus München vom 7. Oktober 1864 zeigt uns den Wechsel im Geschick beider Freunde, der durch die Berufung Wagners an den Hof des am 10. März zur Regierung gelangten Bayernkönigs, Ludwigs II., eintrat.

„Sieber Peter! Im besondern Auftrage S. M. d. K. Ludwigs II. von Bayern habe ich dich aufzufordern, sobald du kannst, nach München überzusiedeln, dort deiner Kunst zu leben, der besondern Aufträge des Königs gewärtig, und mir, deinem Freunde, als Freund behilflich zu sein. Dir ist vom Tage deiner Ankunft an ein jährlicher Gehalt von 1000 fl. aus der Kabinettskasse S. M. angewiesen. Von Herzen dein Freund Richard Wagner.“

Erst nach längerem Zögern entschloß sich Cornelius zur Annahme des anscheinend so verlockenden Rufes. „Wenn ich's recht bedente, ich passe so gar nicht für irgend eine offizielle Stellung; und wenn ich's als ein Unglück beklagen möchte, daß mir noch keine geworden ist, so ist es doch zuletzt immer mein Genius, der mich fern halten will von dieser Fessel, dort auf dem großen Terrain, das ich nun mit aller Sicherheit und Festigkeit des erzogenen Mannes betrete,“ schrieb er einmal an Rosa von Milbe. Schließlich aber überwand er doch alle Bedenken und reiste nach München, wo er im Januar 1865 die erste Audienz beim König hatte, der vorläufig keine Dienstleistungen in Anspruch nahm.

So fand er zunächst Zeit, seinen „Eid“ zu vollenden, den er am 11. März mit der Einleitung der Oper abschloß.

Eine Woche später, am 18. März 1865, sehen wir ihn auf der Reise nach Weimar in Mainz seine Verlobung mit Berta Jung, der Tochter eines angesehenen Juristen, in dessen Hause Peter schon als Kind verkehrt hatte, feiern. Eine aus früher Jugend stammende Herzensneigung wurde ihrem schönen Ziele damit näher gebracht — freilich vorläufig nur einen Schritt, denn wie Cornelius mangels eines festen Einkommens so lange mit der Werbung gezögert hatte, so mußte er nochmals Jahre warten, bis die Stellung für ihn an der neu organisierten Königl. Musikschule eingerichtet wurde, worauf er am 14. September 1867 mit der Erwählten den ihn bis an sein Ende beglückenden Bund fürs Leben schloß. Das kleine Gedicht aus der Verlobungszeit, das sein Liebesleid scherzhaft schildert, sei hier wiedergegeben:

„Eine Stadt gab uns das Leben,
Dir, mein Liebchen, dir wie mir,
Hier mein Glückchen, gleich daneben
Um die Ecke geht's zu dir.

Mancher legt wohl manche Strecke
Schnell zurück, oft wunderbar,
Lieb! und zu der einen Ecke
Braucht' ich volle vierzig Jahr.“

Doch wir kehren zum „Eid“ zurück.

In einem Brief vom 27. März 1865 schreibt Cornelius, wie herzlich und ehrenvoll man ihn in Weimar aufgenommen habe. „Ich achte Sie, ich liebe Sie,“ hatte der Großherzog Karl Alexander zu ihm gesagt. Von den Proben berichtet er der Schwester unterm 22. April: „Bis jetzt ist meine höchste Freude — Rosa. Sie ist eben eine echte, tiefe Künstlerin. Sie sitzt da wie ein Kind von sieben Jahren in der Schule — und singt in der Probe alles mit vollster Begeisterung — jede Note richtig mit ebensoviel Berücksichtigung des leiblich Musikalischen als des Geistigen.“ Von den herzlichsten Beziehungen zu dem Milde'schen Ehepaar geben uns die Briefe*) Cornelius' ein liebenswürdiges Bild. „Für dich und Rosa hab' ich die Oper geschrieben,“ heißt es da unter anderem.

*) Vgl. „Briefe in Poesie und Prosa“ von Peter Cornelius an Feodor und Rosa von Milde, herausgegeben und eingeleitet von Natalie von Milde.

Hatte er doch schon 1859, nachdem er Weimar verlassen, das Sängerpaa in einem poetischen Grusse als Cid und Chimene angefangen und gesagt:

„Als ich zuerst dir Aug' in Auge schaute,
Mein holdes Paar — wie war mein Herz dir gut! . . .
Ich ahnte nicht, wie reich in meiner Laute
Ein Schatz von treuen Liebern für euch ruht. . . —

Am 21. Mai 1865 kündigte dann der Weimarer Theaterzettel an:

Der Cid.

Große Oper*) in drei Aufzügen,
Text und Musik von Peter Cornelius.

Fernando — Hr. Knopp, Lugu Calvo — Hr. Alpp, Chimene — Fr. Milde, Ruy Diaz — Hr. Milde, Alvar Fanez — Hr. Messert, Ein Herold — Hr. Schmidt, Zwei Boten — Hr. Hofer, Hr. Fischer.
(Wiederholt am 31. Mai.)

Der schöne Erfolg, den diesmal vor allem der Liedichter mit seinem Werke davontrug, war eine wohlverdiente Genugthuung für die einstige Niederlage des „Barbier.“ Wie damals stand auch jetzt Rosa von Milde im Mittelpunkt der Darstellung: „Jeder Kranz, den ich verdienen könnte, schmücke nur deine Stirn,“ schrieb dankerfüllt Cornelius am Tage nach der Aufführung.

Das Werk, das er seinem Oheim, dem berühmten Maler Peter von Cornelius, gewidmet hat, teilt — wenn auch in der Dichtung vollkommen selbständig — mit dem Drama von Corneille den Mangel an lebenswarmen Gestalten, und den Schwächen des Textbuches vor allem ist es zuzuschreiben, daß die Oper (auch nach der Neubearbeitung durch Hermann Levi, die am 21. April 1891 in München zuerst in Szene ging,) weitere Verbreitung nicht gefunden hat, ungeachtet der großen musikalischen Schönheiten, die sie enthält.

Bald nach der Aufführung des „Cid“ plante Cornelius neue dramatische Werke. Zunächst zog ihn ein Stoff „Tiroler Treue“ an, und bei den Studien, die er in Landeck über Land und Leute machte, geschah es, daß man ihn angefaßt der Kriegslage (1866) als Spion verhaftete.

*) Das Textbuch führt die Bezeichnung „Lyrisches Drama.“

Wohl unter dem Einflusse von Wagners „Ring des Nibelungen“ dichtete aber Cornelius dann seine „Gulld“, deren Stoff er der Edda entnahm, und schon im April 1867, nachdem kurz vorher, am 19. März, seine geliebte Mutter gestorben war, konnte er im Hause Hans von Bülow's das neue Buch zur Vorlesung bringen. Aus dem Sommer dieses Jahres, den er in Feldassung am Starnberger See gemeinsam mit seiner Braut und deren Familie zubrachte, stammt ein humoristischer Brief, in dem er über die beginnende Komposition schreibt und sich dabei über diejenigen lustig macht, die in den „Meisteringern“, die er gerade studierte, unüberwindliche Schwierigkeiten finden wollten:

„Meine ‚Gulld‘ komponier' ich ganz für Kinderfonie, einige Geigen, eine Schelle, eine Kassel, einen Kuckuck, damit mir nur die Leute nicht wieder mit dem ewigen: Schwer! schwer! kommen. Dazu denke dir Flotowsche Melodie und immer großes mit sich zu Rate gehen, ob man nach langer Tonika denn wirklich auch einmal zur Abwechslung die Dominante bringen soll; der erste verminderte Septimenakkord darf mir erst im dritten Aufzuge kommen und auf dem Zettel der ‚Gulld‘ wird stehen: Krant: Herr Orgelpunkt. Verurlaubt oder unpäßig wegen Übermäßigkeit: Herr Dreiklang!“

Am 6. August erfolgte Cornelius' Anstellung als Lehrer für Rhetorik und Harmonielehre an der Musikschule, mit einem Jahresgehalt von zwölfhundert Gulden, und im nächsten Monat seine Hochzeit und damit die Begründung des eigenen Heims. Nun entfaltete er, abgesehen von der kompositorischen, eine bewundernswert vielseitige und rege Tätigkeit als Lehrer, Dichter, Schriftsteller, Übersetzer,*) Bearbeiter, deren reiche Ergebnisse jetzt als „Peter Cornelius' literarische Werke“ in drei Bänden (herausgegeben von Prof. Dr. Karl Cornelius, Prof. Dr. Adolf Stern und Dr. Edgar Jstel) bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erscheinen. Daneben arbeitete der Unermüdbliche mit einem rührenden Fleiß an seiner eigenen Bildung unablässig weiter, so daß er schließlich sieben fremde Sprachen, französisch, englisch, italienisch, lateinisch, griechisch, polnisch und ungarisch völlig beherrschte.

*) Eines der frühesten Bändchen der Universal-Bibliothek, Nr. 76, brachte die Sonette von Mickiewicz in der Übersetzung von Peter Cornelius.

Während der Sommerferien 1868 besuchte Cornelius Wagner in Triebtschen bei Luzern und las ihm die „Gulnöö“ vor.

Zur Komposition kam er nur wenig, und bei dem Ernst und der Gewissenhaftigkeit seiner Arbeitsweise konnte das neue Werk nur langsam gefördert werden.

Wir besitzen ein schönes Zeugnis über Cornelius' hohe Auffassung von Leben und Beruf in einem Aufsatze, den er nach der Münchener Bohengrin-Aufführung, 1867, für die „Neue Zeitschrift für Musik“ in Leipzig schrieb. Es heißt da:

„Der Ernst, welcher in unseren Augen das Kunstwerk adelt, dessen Abwesenheit es zu einem Kunststück herabsetzt, ist eine aus dem innersten Grunde der Weltanschauung und Lebensauffassung erwachsende Kraft der Seele. Es ist der aus dem Boden und der umgebenden Luft entfogene Lebenssaft der Pflanze, der im Steigen die Blüten hervortreibt. Kann er uns anerzogen werden, dieser Ernst, können wir ihn wollen, erringen? Wir vermögen diese Frage nicht zu entscheiden, aber wir bezweifeln es; wir glauben, er liegt in unserm Blute, er ist uns angeboren, seine Quelle mag wohl im geheimsten Werden des Menschen verborgen liegen. Die ersten Feueranbeter, die ersten Kuschbilder der rohsten Religionstriebe, wer lehrte sie, wer offenbarte ihnen das? Ihr Züneres. Wenn die Kette der Weltgeschichte, die wohl erkennbare wachsende Vollenbung der Welt in tiefster Seele ein Bau ins Blaue, ein babylonischer Turmbau ist, an dem nur ewig ziellos die regenden Kräfte sich betätigen, die Leidenschaften sich entfalten in Arbeit und Streit, Ruhe und Belagen, dem wird der Ernst fehlen oder wenn seine Natur ihn mitbrachte, wird er im planlosen Treiben verflummern; wem aber unser buntes irdisches Tun ein Brückenbau ist über einen meerbreiten Strom in ein nur wie Nebelsterne schimmerndes Land der Ideale, ein gotischer Bau, zu dem Religion, Wissenschaft, Philosophie die Pfeiler, die Künste der tausendfach verzweigte Schmuck des stützenden Geländers, das Blut der Schlachten der Kriete, jede Erfindung ein neues Werkzeug, jede edle Tat ein Stein, jedes Jahrhundert ein Bogen weiter zum Ufer ist — wo die Gesellen die Berufenen, die Meister die Auserwählten und die Tore die müßigen Gasser sind, die bei keinem Bau fehlen — der bringt zu Leben und Arbeit den heiligen Ernst mit, trägt seinen Stein herzu oder meißelt ihn aus, sinnt auf ein Werkzeug und schafft es, gibt den

Tropfen seines Herzens zum Kitt, prägt das Siegel seines Geistes dem Blätterjchmud des Baues auf und fragt nach seinem andern Lohn als dem Brot, das ihn der Arbeit erhalte, und sagt nach dem Tageswerk: 'Wieder eine Steinschicht — Geduld,' und nach dem Leben: 'Wieder fast ein Bogen, Geduld!' und schaut zurück auf die Bogen, die die Jahrhunderte bauten und vorwärts von der Scholle, die er zufügen half, auf das lockende Ufer weit, weit drüben.

Der Künstler bringt den Ernst mit, dem Schillers Wort zum Evangelium geworden ist: 'Der Dichtung heilige Magie dient einem weisen Weltenplane.' Gibt es aber einen Weltenplan, so gibt es auch einen Planmacher, und da liegt der Knoten! Wer nicht an Gott glaubt, der glaubt auch nicht an sich, möge er es auch noch so oft weismachen! Er glaubt nur an Götzen und schafft sich selbst neue, oder doch einen neuen: sein eignes, eitles Selbst, sein bronziertes Gipsstandbild, das inwendig hohl ist, seine römische Imperatorenwürde des Geistes, welche morgen von denselben literarischen Sklaven wieder vernichtet wird, welche sie gestern schufen. Wer nicht an Gott glaubt, auf welchem religiösen oder philosophischen Weg er ihn finde, ob er ihn mit St. Augustin oder mit Goethes Faust suche — der sieht auch nicht in dem eigenen Schaffen, in der eigenen Arbeit ein Nachringen dem ewigen Vorbild, woher soll er den Ernst nehmen zu seinem Kartenhaus? Wer aber statt dem kosmologischen und ontologischen Beweis unsern Komponistenbeweis vom Dasein Gottes annimmt, wenn wir ihn vor eine Partitur führen und fragen: Wer hat das alles gemacht, wer hat noch lang, eh' es auf dem Papier stand, in nächtlicher Stille, wenn alles schlief, im unbelauscht laufenden Geist den Keim eines großen Gedankens empfunden, wer hat über dem Chaos des scheinbaren Nichts gebrütet, wer hat den Abgrund der Sehnsucht überschwommen bis zum rettenden Ufer des Tintenfassens und bis zum emporsprossenden Grashalm der ersten Note, bis dann diese ganze Welt von Konsonanzen und Dissonanzen dastet, dies Gewirre von Zauberzeichen, von denen jedes ein lebendes Wesen, ein Ton ist, der nur einen Augenblick, zu rechter Zeit erklingt, bis aller Sonnenaufgangslärm und alles Schlachtengetöse, alles Beten, Weinen und Jubeln dieser tausend und tausend Noten und das stille Denken der Pausen, alle fesselnden Bindestriche, alle drückenden Sforzandos, alle Zufälle des Erhöhens und Vertiefens, alles befreiende Staccato, alle Geduldproben des

Largo und alle Überstürzungen des Presto dastehen — bis dann der Vorhang sich hebt, bis eine tönende Handlung vor uns laut wird, die gerade darin ihre höchste Vollendung hat, daß niemand ihres Schöpfers gedenkt, deren Rätsel erst mit den letzten Worten gelöst werden — wer uns dann antwortet, das hat der Komponist, der Dichter, der Planmacher getan und es ist entzückend schön und vollkommen, der wird über unsere Gedanken vom Ernst mit uns einig sein, der wird auch dieselbe Antwort mit uns auf die Frage haben: Warum hat Gott die Welt geschaffen? Hat er sie komponiert wie eine gangbare Weltsonate für die Leipziger Messe? Hat er sie geschaffen, um sie mit einer guten Empfehlung selbst zu Nieter-Biedermann zu bringen und sie ihm vorzuspielen? Hat er sich die Erde als eine Art Quintett im klassischen Stil gedacht, das Gellmesberger vielleicht im nächsten Winter zur Aufführung bringen könnte? Hat er sie geschaffen, weil andre Götter vor ihm geniale Welten geschaffen, um sich als ein tüchtiger Gott zu zeigen? Hat er seine Welt in unendlich viele Sterne eingeteilt, weil das doch nun einmal die historische Form für das Weltgeschaffen war? Hat er Hanslick einen Besuch gemacht, eh' er sich damit in die Öffentlichkeit getraute? — Nein! — er hat die Welt geschaffen aus Allgüte, aus Alldrang, aus Allweisheit! Aus Allgüte — denn er bedurfte dessen nicht, er war derselbe unteilbare große Gott seit Ewigkeit, er bedurfte nicht eures Lobes, am wenigsten eurer meist schlechten Kirchenmusik! Aus Alldrang — denn es ruhte nicht in ihm seit Ewigkeit, er bedurfte eurer dennoch, er bedurfte einer Unendlichkeit von Liebe, von Ringen nach Vollkommenheit, nach ihm — da wurde er Schöpfer, er gab sich hin in seinem Werk, er erkannte sich in seinem Werk. Aus Allweisheit — denn so weise ist dies all in Partitur gesetzt, nach so unergründlichen, von tausend Newtons noch lange nicht erforschten Gesezen ist der Wandel dieser Gestirne eingerichtet, so erhaben notwendig bis in den kleinsten Buchstaben ist das Libretto dieser Oper, daß all diese Musik der Abendröten und Drane, des Schlafes und des Traumes, des Sterbens und Gebärens, der Menschenleidenschaft und des Menschengenius nur wie ein schöner Schmuck, wie ein Duftschleier der Wahrheit erscheint. Und ein Funken dieser Güte, dieses Drangs, dieser Weisheit im Schöpfer des Kunstwerkes ist es, der den heiligen Ernst erzeugt. Dieser Güte, denn er war ein Genius, eh' er schuf, und er durfte in Anbetung vor Gott verstummen, und war doch, was er

war, eh' er sang, und eures Lobes in euren Zeitungen bedurfte er wahrlich nicht. Dieses Dranges, denn nun war ja einmal ein Urschöpfer dagesewen, ein Urkomponist, der einer Unendlichkeit von Nachschaffenden, ihm Nachringenden bedurfte. Drang nach Selbsthingabe, Selbsterkennen, Selbstverehrung sei es, das Wert auf Wert erzeugt. Dieser Weisheit, denn das ist das Gewissen, das tiefe mit sich selbst zu Räte gehen: Habe ich etwas zu sagen? Hab' ich einen Inhalt? Hab' ich eine Form dafür? Welche? Bin ich das, was in meinem Kunstwerk atmet, oder ist es ein Fremdes, Angenommenes, Angezwingenes, Ertheuchteltes? Mach' ich nicht aus hundert Büchern das hunderteinste? Aus tausend Quartetten und Sonaten die betreffenden tausendeinsten?

Den Ernst, den heiligen Ernst suchen wir im Kunstwerk
 O schafft euch etwas von dem Ernst an, den ein Nietzsche, den ein Wagner hat, lernt schweigen bis ihr etwas zu reden habt, betet nicht, weil gerade das Glöcklein läutet, sondern wenn euch die Ehrfurcht vor der Hand, die die Welten lenkt, auf die Knie zwingt“

Im Jahre 1869 trug sich Cornelius ernstlich mit der Idee, die Stellung an der Musikschule, in der er sich nicht behaglich fühlte, aufzugeben, München zu verlassen und die Redaktion der „Neuen Zeitschrift für Musik“ zu übernehmen. Aus dem Briefwechsel mit Prof. Karl Niebel in Leipzig folgen hier einige Stellen:

„Da kam dein Brief und berührte mich über die reale Frage hinaus mit dem sympathischen Hauch und Zug, den mein Leben braucht, welchem folgend und von welchem durchdrungen sich mein ganzes Leben gebildet hat. Seit deinem Brief sage ich: Ich will nach Leipzig. In drei Jahren tret' ich in mein fünfzigstes Jahr. Diese drei Jahre will ich auf die Stellung verwenden. — Diese drei Jahrgänge, in welchen ich den Inhalt meiner künstlerischen Anschauungsweise niederlegen möchte, sollen ein Andenken an mich bilden. Nach einem festen Plan soll auch die ganze Mitarbeiterschaft homogen gehalten werden, ein Sammeln, ein Befinnen auf die höchsten Ziele der Kunst und ein treues Spiegelbild des Momentes erhalten, auf welchem die Zeit angelangt ist. Sie müssen einen festen Niederschlag bilden nach den Brendelschen Zeiten der Gärung. Diese drei Jahre müssen mich erst zum Schriftsteller machen, so lang bin

ich nur Sonntagsreiter gewesen. Ich stelle deshalb die Bitte an den König um Unterstützung auf drei Jahre, denn nach Ende derselben muß meine Stellung eine solche geworden sein, die völlig auf ihrer eigenen Basis ruht. Dann ist mein Karl fünf Jahre alt und ich will ihm ein neues Steckenpferdchen kaufen, wenn alles nach Wunsch gegangen ist." Auch von anderer Seite aus Leipzig, sowie von Berlin kamen Angebote für Cornelius, die ihn ganz ins Zeitungsweesen gezogen hätten, und er hatte bereits sein Entlassungsgeſuch eingereicht. Baron von Perfall, der Direktor der Muſikſchule, bewog ihn jedoch, es zurückzuziehen, und mit einer Verbeſſerung ſeines Gehalts verblieb er nummehr in München.

Ende September 1870 hatte Cornelius die Komposition des erſten Aufzuges ſeiner „Günld“ vollendet und berichtete dies an Riedel unter dem 12. Oktober: „Nachdem der Stanislaus für Liſzt [Text zu beſſen Dratorium, von Cornelius gebichtet] und deine Chöre [Trauerchöre für Männerſtimmen, Op. 9, Riedel gewidmet] beendet waren, erſchloß ſich mir das unabſehbare Feld alter lyriſcher Pläne, unter denen einige ſehr liebgehegte ſind — vor allem aber drängte es mich zur Verwirklichung einer großen poetiſch-lyriſchen Tat, die ſich auch hauptſächlich an dich und deinen Verein wendet und ſeit deinen Anregungen des letzten Jahres ſich konzentriert aus früheren Plänen — davon ſpäter! — aber alles das wuchs mir über den Kopf, und ich hegte bei dem Gedanken, Tag für Tag meine Ferien ſchwinden zu ſehen, ohne meine „Günld“ weiter zu bringen. Da ſchwur ich mir, mit einem fürchterlichen Eidſchwur, den nur Gott gehört (und meine Frau!), den ganzen September nicht mit Fuß noch Kopf von der Stelle zu weichen, und mich ganz der „Günld“ hinzugeben. Gefagt, getan — ja, ich ſpielte nicht eine Stunde Klavier — ich gab keinem Weihnachtslied Gehör, ſondern blieb ganz bei meinem Gegenſtand, ſo hatte ich denn auch die Befriedigung, mit dem 30. September die große Finalſzene meines erſten Aufzuges (Ddin, Günld und Chor) in der Klavierſkizze völlig zu vollenden, ſo daß es nun nur noch eine Woche Arbeit iſt, den erſten Aufzug, der in allen Motiven ganz komponiert iſt, zuſammenzuſtellen.“

Am 22. Mai 1872 nahm Cornelius an der Grundſteinlegung des Bayreuther Feſtſpielhauſes teil, und ein Jahr ſpäter feierte er, wiederum in Bayreuth, Wagners ſechzigſten Geburtstag mit, wozu

er ein Festspiel „Künstlerweihe“*) gedichtet hatte, das die von Wagner 1834 in Magdeburg zu einer Neujahrsfeier für das Theater geschriebene Musik benutzte. Unter den Arbeiten der letzten Jahre ist — neben der fortlaufenden Tätigkeit an „Gulld“ — zu bemerken, die Übertragung der Texte zu Pergolese's „La serva padrona,“ zu Voieldiens „Der neue Gutsherr“ und die Übersetzungen der Aescle, Amide und der beiden Iphigenien von Gluck. Daneben entstanden neue Lieder, Duette, Chöre usw. Von Niebel einmal zur Komposition auch von Kammermusik aufgefordert, gibt er ihm zur Antwort: „Heute füge ich nur in Eile noch hinzu: daß du von Kammermusik nichts von mir erwarten darfst! Freund, ich bin einmal ein poetischer Lyriker. — Wollte ich ein Quartett schreiben, soll ich dir sagen, wie viel Zeit mich das kosten würde? Drei Monate. — Ans Drama! zum geliebten Drama, auf die verfluchten Bretter zurück! Dahin besüßle dich mein Kiel!“

Zimmer drängte es ihn wieder zur Bühne: „er träume über die Gulld' hinaus, die er doch mit seinem Herzblut tränke, von einem Musikdrama, das alles enthalte, was er in ‚Gib‘ und ‚Gulld‘ gewonnen und daneben so ganz und allein sein eigen sei wie der ‚Barbier,““ schreibt er Ausgang 1873. Und zur selben Zeit komponierte er auf Liszt's Veranlassung die neue (D=Dur) Overtüre zum „Barbier,“ die dann später — von Liszt instrumentiert — überall das Werk einleitete und auch im Konzertsaal sich ihren festen Platz auf den Programmen errungen hat. Das Jahr 1874, von dem Cornelius die Vollenbung der „Gulld“ erhoffte, brachte ihm den Tod. Zu Beginn der Sommerferien reiste er mit seiner Frau und den vier Kindern nach Mainz, um an den heimatischen Ufern des Rheins Erholung zu suchen. Ein befreundeter Arzt, der zufällig wegen leichter Erkrankung eines der Kinder geholt wurde, erkannte sogleich, daß Cornelius selbst schwer an Zuckerkrankheit litt, ohne daß er eine Ahnung davon hatte. Anscheinend mit gutem Erfolge besuchte er Bad Neuenahr, aber bei der Rückkehr nach Mainz brach die Krankheit wieder aus. Die Freunde, die sich besorgt eingestellt hatten, Mitte September aber mit den besten Hoffnungen geschieden

*) Veröffentlicht im Bayreuth=Heft der „Musik“ von Dr. Edgar Hertel; vgl. auch die Einleitung zu „Der betlehemitische Kindermord“ von Ludwig Geiger, Univ.=Bibl. Nr. 1979.

waren, erhielten nach wenigen Wochen die Nachricht, daß Peter Cornelius am 26. Oktober 1874 nach mehrmonatlichen Leiden im nahezu vollendeten fünfzigsten Lebensjahre entschlafen sei.

Erst siebzehn Jahre nach dem Hinscheiden des Dichterkomponisten sollte sein drittes Bühnenwerk, das er trotz neunjähriger Arbeit unvollendet zurückließ, von fremder Hand ergänzt und zusammengefügt, auf den Brettern lebendig werden. Wiederum war es Weimar, das am 6. Mai 1891 Cornelius' letzte Oper zuerst zur Ausführung brachte. Titel und Besetzung lautete:

Gulld.

Oper in drei Aufzügen.

Dichtung und Gefangensskizzen von Peter Cornelius.

Ergänzt und instrumentiert von Dr. Eduard Lassen.

In Szene gesetzt von Fritz Brandt.

Ddn — Hr. Sießen, Suttung — Hr. Bucha, Gulld — Fr. Stavenhagen, Gela — Fr. Tibelti, Drei Richtalsen — Frs. Kayser, P. Storris und P. Storris. (Wiederholt am 17., 20. und 27. Mai.)

Auch „Gulld“ hat, obwohl die Dichtung schön und eigenartig, die Musik reich an Erfindung und edlem Gehalt ist, gleich dem „Cid“ keinen festen Boden im Spielplan der Bühnen gewinnen können. Man wird unwillkürlich an den geistesverwandten Hermann Goetz erinnert, der zwei Jahre nach Cornelius, am 3. Dezember 1876 als Musiklehrer in Zürich, sechsunddreißigjährig, starb, seine „Francesca von Rimini“, die er mit seinem Herzblut geschrieben, unvollendet zurücklassend. Auch dieses von fremder Hand ins Leben geleitete Schmerzenskind kam über vereinzelte Aufführungen nicht hinaus, und wie Goetz als Komponist der „Widerpenstigen“, so lebt Cornelius einstweilen nur als Dichterkomponist des „Barbier von Bagdad“ auf der Bühne und in der Geschichte der Oper. Aber ein dauerndes Leben ist ihm da gesichert. Schon Hoffmann von Fallersleben hat das Prophezeit, als er am Abend der Uraufführung noch das nachfolgende Gedicht auf Cornelius schrieb:

Du hast von Liebe Liebentzückt gesungen, Peter Cornelius!
Und hast dir unsre Liebe neu errungen, Peter Cornelius!
Nur Liebe lohnt den Liebenden mit Liebe: Abnüt' es auch anders sein?
Sie hat für dich gedichtet und gesungen, Peter Cornelius!

Drum deiner süßen Dichtung Wort und Klänge, Pfeilen der Liebe gleich
Sind sie in unsre Herzen eingedrungen, Peter Cornelius!
Wie Marglana in Nureddins Seele lebet, so lebst bu fort,
Auch bu in unseren Erinnerungen, Peter Cornelius!
Und das entzückte Bagdad bringt dir heute, deinem Barbier und dir
Aus einem Munde seine Huldbigungen, Peter Cornelius!

So wären wir wieder zum „Barbier von Bagdad“ zurück-
gelangt und können uns noch einmal dieser Meisteroper und ihrer
Geschichte zuwenden.

Die Stoffquelle des Cornelius'schen Werkes ist bekanntlich das
arabische Sagenbuch „Tausend und eine Nacht“, ein Erzeugnis
des Mittelalters, das zuerst 1704—17 in der Übertragung von An-
toine Galland in Paris erschien.*) Da finden wir in der „Geschichte
des Schneiders“ die Fabel unserer Oper und ihren Titelhelden, der
dann die Erzählung seiner eigenen Geschichte und der seiner sechs ältern
Brüder folgen läßt. Der rebfelige Barbier nennt sich hier Es-Sa-
mit, der Schweiger. Der älteste Bruder heißt seiner Geschwägigkeit
wegen El-Babbûk, der zweite El-Haddâr, der dritte Bakkî, der vierte
El-Kûs El-Kiwânî, der fünfte El-Mschâhâr, der sechste Schakâlit.
Schon hier hören wir den Barbier als Sterndeuter aus seinem
Astrolabium verkünden, daß Mars und Merkur in Konjunktion
stehen, und dieses andeute, es sei eine treffliche Zeit zum Scheren der
Haare. Auch die Kiste spielt schon ihre Rolle. Ein bemerkenswerter
Zug, der sich auch in allen späteren dramatischen Bearbeitungen des
Stoffes findet, ist, daß der Barbier einst Wohlthaten vom Vater des
jungen Mannes (Nureddin) empfangen hat und dem Sohne all seine
gefährliche Freundschaft und Hilfe aufdrängt, um sich dafür dankbar
zu erweisen. Ein sympathischer Zug in der Physiognomie des alten
Schwäfers, den Cornelius nicht übernommen hat, wohl um die
Gefühlsäußerungen ausschließlich dem Liebespaare zuzuweisen und
alle andern Figuren nur auf die komische Wirkung zu stellen.

Wie bereits angedeutet, war aber Cornelius nicht der erste, der
den Stoff dramatisierte, und das Urbild der früheren Libretti
stammt, wie es bei den meisten komischen Operntexten der Deut-
schen der Fall ist, aus dem Französischen. Charles Palissot

*) Die deutsche Übertragung von Max Henning erschien in Reclams
Universal-Bibliothek.

de Montenoy, ein vielseitiger Schriftsteller, geb. 3. Januar 1730 zu Nancy, gest. 15. Juni 1814 zu Pantin, bekannt als Segner Rousseaus und der Enzyklopädisten, schrieb die „Bagatelle,“ wie er anführt, nicht für ein Theater, obgleich sie öfter dafür von ihm erbeten worden sei, sondern zum Vergnügen einer hochstehenden Persönlichkeit (wahrscheinlich Graf Choiseul), welche ihm das Sujet angab. Das im die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts entstandene, als „Comédie en un acte“ bezeichnete Stückchen führt bereits den Titel:

Le Barbier de Bagdad.

Acteurs: Le Cadi. Zulime. Almanzor. Fatmé. Arlequin. Le Barbier
Esclaves d'Almanzor. Suite du Cadi.

Die Figur des „Arlequin“ (eines schwarzen Sklaven) ist nach Angabe des Dichters die einzige, welche von ihm selbst erfunden wurde, sie kann vielleicht als Urahne des Cornelius'schen „Notawackel“ gelten. Das Stückchen hat mit allen Nachfolgern die Teilung in zwei Szenen gemein, von denen die erste im Hause des Liebhabers, die zweite vor der Thür der Geliebten — auf der Straße — spielt. Zulima erscheint nur im letzten (siebzehnten) Auftritt.

Eine deutsche Übertragung dieses Stückes erschien 1772 in Frankfurt und Leipzig in der Eßlinger'schen Buchhandlung.

Der Barbier von Bagdad,

ein Lustspiel in einem Aufzuge. Aus dem Französischen des Herrn
Palissot de Montenoy.

Personen: Der Cadi. — Zulima. — Almanzor. — Fatme. — Harletin.
— Der Barbier. — Sklaven des Almanzors. — Gefolge des Cadi.

Die Szene ist zu Bagdad.

Der nicht genannte Übersetzer ist nach Göbels Grundriß der deutschen Dichtung der zu Strassburg geborene Sekretär des Kaiserlichen Gesandten bei den Rheinischen Kreisen Graf Neipperg zu Frankfurt, Johann Heinrich Faber, der eine Anzahl französischer Stücke für die deutsche Bühne übertrug, gestorben 1791. — Der Barbier erscheint hier noch namenlos, seine Brüder sind genau so genannt, wie in der Bearbeitung der in der Folge ausführlich besprochenen Operette von André, deren Text dem Sinne nach durchweg, des öfteren aber auch Wort für Wort mit dem Faber'schen übereinstimmt. Einzelne Redewendungen, die auch bei Cornelius

fast wörtlich wiederkehren, legen die Wahrscheinlichkeit nahe, daß er eines oder das andere der früheren Werke gefannt habe, daß vielleicht unbewußt später Erinnerungen aus der Kinderzeit beim Schaffen aufgetaucht sind. Seine Unabhängigkeit vom Vorhandenen und seine Überlegenheit zeigt Cornelius in jeder Zeile seines Buches.

Musikalisch wird der Stoff zuerst behandelt um 1780.

Das Werk, dem Arthur Smolian in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ (Nr. 19 und 20 Jahrgang 71) eine ausführliche Beschreibung gewidmet hat, ist betitelt:

Der Barbier von Bagdad.

Schnurre in einem Akte mit Gesang. Nach Palissot.

(Von W. Chr. S. Mylius,*) die Gesänge von G. Schinke.)

Personen: Der Kabi. — Sulamith, seine Tochter — Fatme, deren Dienerin. — Almanzor. — Sandrapandrabad, Barbier. — Zulp, ein mißförmiger Sklave Almanzors.

Die ersten neun Auftritte seiner „Schnurre“ spielen sich genau wie bei Palissot im Hause des Liebhabers, die folgenden vor dem Palast des Kabi ab. Der Name Sandrapandrabad bedeutet hier „Sparewort.“ Die Namen der sechs Brüder sind Balbut, Balbarak, Balbal, Azul, Almascha und Schachatabak. Almanzor macht sich am Schluß des ersten Bildes von dem lästigen Barbier, der auch hier schon ein mehrstrophiges Liebeslied singt, dadurch frei, daß er ihn auffordert, sein Barbierzeug heimzutragen und nach der Rückkehr ihn auf seinem Gange zu begleiten. Diese Zwischenzeit benützt er, ihm zu entweichen. In allen Einzelheiten der Handlung — nur daß der Wortlaut verschieden ist — gleicht diese Bearbeitung völlig dem zunächst zu schildernden Werke.

Über die Zeit der Entstehung dieses schwanken die Angaben: Kastner nimmt 1778 an und Mainz als Ort der Erstaufführung, Niemann ungefähr 1780 und Lebebur verlegt die Uraufführung nach Berlin (Königliches Nationaltheater) auf den 9. Februar 1783. Ein dortiges Textbuch stammt allerdings aus dem Jahre 1783 und enthält auch die nachstehende Besetzung:

*) Wilhelm Christhelf Siegmund Mylius, geb. 2. Mai 1754 zu Berlin, gest. 30. März 1827 ebendasselbst, wo er als Gelehrter gelebt hatte, versorgte, wie Faber, die Bühnen mit Übersetzungen französischer Stücke, darunter auch mehrerer Molièreschen.

Der Barbier von Bagdad.

Eine komische Operette in zwei Aufzügen. Nach dem Französischen des
Hrn. Palissot. Musik von Johann André.

Personen:

Der Cabi von Bagdad	Hr. Langerhans.
Zulima, seine Tochter	Mlle. Kneifel.
Fatine, ihr Mädchen	Mad. Langerhans.
Almangor, ihr Liebhaber	Hr. Murschhauser.
Dsmiin, Almangors Slav; ein ungestaftes narren- artiges *) Geschöpf	= Schiller.
Der Barbier	= Anselmann.

Slaven des Almangor. Gefolge des Cabi.

Von Johann André weiß man heut im allgemeinen wenig mehr, als daß er ein Jahr vor Mozart bereits Breznerns Text zur Entföhrung („Belmont und Konstanze,“ Uraufföhrung in Berlin 26. Mai 1781) in Musik gesetzt und das „Rheinweinlied“ komponiert hat. Ergewinnt aber erneutes Interesse als Vorläufer von Cornelius. Geboren am 28. März 1741 zu Offenbach als Sohn eines Seidenhändlers und für denselben Beruf bestimmt, erhielt André nur dürftigen Musikunterricht; erst als nach dem Tode des Vaters die Mutter nach Mannheim zog, bot sich ihm Gelegenheit, Opern und Konzerte zu hören und weitere Studien zu machen. Mit zwanzig Jahren fing er an zu komponieren und 1773 schrieb er eine Operette „Der Töpyer,“ zu der er auch den Text selbst verfaßt hatte. Mit Goethe befreundet (vgl. Aus meinem Leben, 17. Buch), vertonte er dessen „Erwin und Elmire“ und „Claudine von Billabella“ und widmete sich bald ganz der Musik. Die Seidenhandlung hatte er einem Oheim übertragen, dagegen begründete er am 1. August 1774 in Offenbach die noch jetzt dort bestehende Musikverlagshandlung. Er wollte aber ganz der Kunst angehören und wurde 1777 Musikdirektor am Döbbelinschen Theater in Berlin, wo nunmehr seine Operetten, deren er an dreißig schrieb (darunter auch einen deutschen „Barbier von Sevilien“), in rascher Folge auf der Bühne erschienen. 1784 kehrte er nach Offenbach zurück, da ihm nicht gestattet wurde, mit seinem Musikaliengeschäft nach Berlin zu übersiedeln. Er starb am 18. Juni 1799 an den Folgen von geistiger Überanstrengung. Außer

*) Ursprünglich heißt es „mohrenartiges.“

den zahlreichen Kompositionen auf verschiedensten Gebieten veröffentlichte er auch „Komische Versuche,“ drei Bände, Lustspiele und Opern nach dem Französischen, sowie einige Original-Lustspiele enthaltend. Sehen wir uns nun den „Barbier“ des Dichterkomponisten Johann André etwas näher an.

Die Ouvertüre beginnt mit einem Allegro in D-Dur von 110 Takten, den zweiten Satz bildet ein Andantino in G-Dur von 32 Takten, das auf der Dominante abschließt. Es folgt dann unmittelbar (wie in „Don Juan“) die Nr. 1 der Oper, ein Duett (Allegro, G-Dur, $\frac{4}{4}$) zwischen dem von seiner Krankheit eben genesenen Almanzor (Tenor) und Fatme (Sopran), in dem er in die Zwischenträgerin dringt, ihn noch mehr von Zulima zu erzählen, während diese ihn mit seiner Liebe neckt. Im anschließenden gesprochenen, durchweg recht platten Dialoge sagt Almanzor, daß sein Vater ein guter Freund des Kadis war, daß er Vermögen, so viel wie jener habe und wohl hoffen dürfe, die Hand der Tochter zu erhalten: er will aber, daß Zulima ihn nur aus Liebe heirate. Fatme nennt ihn auch gar zu delikate und fährt fort, ihn zu necken in ihrer Ariette Nr. 2 (Larghetto, Es-Dur, $\frac{4}{4}$), wie im Dialog, indem sie ihn zwischen Furcht und Hoffnung schwanken läßt und dabei seine Freigebigkeit weiblich ausnützt.

Dsmin kommt dazu und erzählt von seinem Freunde, dem Barbier, und wir vernehmen die vielseitigen Eigenschaften dieses Universalgenies hier nicht zuerst aus seinem eigenen Munde, sondern aus dem Dsmins (Bass), Nr. 3 Ariette (Allegro, A-Dur, $\frac{4}{4}$):

Ha! das ist ein rechter Mann!
 Ha! was der nicht alles kann.
 Erst den Bart heruntermähen,
 Dann nach Mond und Sternen sehen;
 Ferner: Wetter prophezeien;
 Träume deuten groß und klein;
 Überlassen und purgieren,
 Pflasterstreichen und Klistieren,
 Ja, das alles kann der Mann.
 Ohne was er sonst noch kann.

Während Almanzor von seinem Lieben und Hassen zu Dsmin spricht, erzählt dieser eine Historie vom Affen und Elefanten, die er vom Barbier gehört hat, und beider Stimmen vereinigen sich in

dem Duett Nr. 4 (Allegro, D=Dur, $\frac{4}{4}$), in dem einer den andern immer mit seiner Erzählung unterbricht. Im folgenden Dialog vernehmen wir von dem Neid Dsmins auf die reichen Spenden, die Fatme von Almanzor erhält, und dem Verdruß, den er darüber empfindet. Almanzor sucht Dsmins Interesse an sein eigenes Viebeswerben zu knüpfen und sagt, er habe ihn schon ausersehen, wenn er Zulima ihr Haus einrichten werde, ihn zum Obristen der Verschnittenen (gemilbert in „Oberaufseher des Serails“) zu machen. Dsmin tanzt vor Freude als er hört, daß er in dieser Stellung nichts zu tun habe und dabei so fett werden würde wie ein Kapaun. Da kehrt Fatme zurück, und als sie Dsmin erblickt, das „hoffserliche Kerlchen,“ das „ausieht wie ein Rucknader,“ bricht sie in ein unbezwingliches Lachen aus, das das ganze Terzett Nr. 5 (Allegro, F=Dur, $\frac{4}{4}$) durchklingt und in das schließlich die Männer mit einstimmen. Fatme verkündet nun die frohe Botschaft, daß Almanzor in einer Stunde zu Zulima kommen soll, und reich beschenkt von diesem geht sie unter weiteren Plänkeleien mit Dsmin, dem „Herrn Generalverschnittenen,“ zu ihrer Herrin zurück. Dsmin soll nun einen Barbier holen, da aber der Almanzor sonst bedienende so weit wohnt und jeder Augenblick kostbar ist, darf er zu seinem in der Nachbarhaft wohnenden Freunde, dem Geschichten erzählenden Barbier gehen und diesen bestellen. Almanzor bleibt zurück und er gießt seine Empfindungen in der hübschen Arie Nr. 6 (Carghetto, C=Dur, $\frac{4}{4}$):

Träume waren meine Leiden,
Um mich her nun lauter Freuden!
Ja, ich bin zur Bonn' erwacht.
Süße, lang' ersehnte Stunden,
Endlich hab' ich euch gefunden!
Weg ist nun der Traum der Nacht.

Dem Modgegeschmack der Zeit entsprechend, enthält diese ansprechende lyrische Nummer zwei größere Koloraturstellen, die der Komponist bis zum d⁴ hinauf geschrieben; Aufgaben für die Kesselfertigkeit, denen heut' nur wenige Tenoristen gerecht zu werden vermöchten. Dsmin kommt nun mit seinem Freund Budabada, fällt dabei über seinen Herrn und bringt auch den Barbier zu Falle. Nach erfolgter Vorstellung begrüßt dieser Almanzor mit einer pathetischen Arie, erkennt in ihm das Ebenbild seines Vaters, beklagt das Hinscheiden

desselben mit bitteren Tränen, und unter vielerlei Reden, während deren der ungeduldige Liebhaber verzweifeln möchte, kommt es denn endlich zu den Vorbereitungen für das Barbieren, wobei sich herausstellt, daß Buchabad sein Schermesser vergessen hat. Nach geraumer Zeit kommt er endlich wieder und lobt selbst seine höchst-eigene Schnelligkeit; nach mancherlei Anstalten nimmt er einen Tubus, tritt ans Fenster, sieht nach den Sternen und stellt fest, daß unter der Konjunktur Veneris und Mercurii die Stunde heilsam und geeignet sei und keine bessere hätte gewählt werden können, um sich den Bart scheren zu lassen. Voller Ungeduld will Almanzor einen andern Barbier holen lassen, aber, wird er gefragt, „wissen Sie, daß kein anderer in Bagdad es mit mir aufnehmen kann?“ Und nun folgen alle die Wissenschaften, in denen Buchabad Meister ist: Kosmometrie, Geometrie, Trigonometrie, Arithmetik, Physik, Chemie, Metallurgie, Anatomie, Zoologie, Musik, Mythologie, Astrologie, Rhetorik, Chiromantie, Arithmantie, Geomantie, Hydromantie, Gyromantie, Pyromantie, Onomantie, Rabdomantie, Myomantie, Nekromantie, Grammatik, Physiognomik, Metoposkopie, Onirokratie und Orthographie. Er ist in Person die Polymathie seu potius die Enzyklopädie aller menschlichen Wissenschaften.

Als Almanzor ihn einen verdamnten Schwäger nennt, wie es in ganz Persien keinen mehr gäbe, antwortet er: „Was? Ich ein Schwäger? Nein, wahrhaftig! Da tun Sie mir unrecht. Das bin ich nicht, ganz und gar nicht. Aber sechs Brüder hatt' ich, die konnte man mit Recht so nennen. Der älteste hieß Balbul, der zweite Balbarat, der dritte Balbul, der vierte Mug, der fünfte Anaschar und der sechste Schatabat. Ja, der Balbul und die andern, das waren Plauderer; aber ich, der jüngste von meines Vaters Söhnen — ich bin still und kurz in allen meinen Reden; daher hab' ich den Beinamen: Buchbarad der Stille.“

Almanzor will den Unerträglichen ablohnen und aufs Rasieren verzichten, aber vergeblich; und da der Barbier sich in seine Dienste stellt und ihn durchaus begleiten will zu der Gesellschaft von Freunden, nach Almanzors Vorgeben, geht dieser scheinbar darauf ein, bittet ihn, seine Sachen wegzutragen und wiederzukommen, während er sich umkleidet. Als Buchbarad von Freunden hört, fällt ihm seine eigene Gesellschaft ein, in der er gewöhnlich verkehrt und in der jeder sein eigenes Viehchen hat. Das des Bohrenhändlers sei

besonders lustig, wenn es ihm nur einfiel — er trillert — endlich hat er es — und singt es vor. Nr. 7: Final-Terzett (Allegro, G-Dur, $\frac{4}{4}$). Der Barbier (Tenor) singt vergnügt das „Balabachu, halaba“ des Hohnhändlers, und Osmin stimmt mit ein. Almanzor bekommt endlich den Barbier aus dem Zimmer und läßt sich von Osmin ankleiden, wobei dieser wieder auf die musikalische Reminiscenz aus Nr. 3 das Lob des Barbiers singt. Als Almanzor gehen will, ruft ihm Osmin noch zu: „Den Barbier vergessen Sie!“ worauf er Schläge erhält und der Vorhang fällt. Auch nachdem der Barbier abgegangen, klingt das lustige Balabachu, halaba bis zum Schluß im Orchester nach.

Der zweite Aufzug (bei André zuerst finden wir die Einteilung in zwei Aufzüge) beginnt mit einem zärtlichen Duetttag zwischen Zuzima und Almanzor, der vor ihrer Thür steht und Einlaß begehrt. Nr. 8, Quartett (Allegro non molto, Es-Dur, $\frac{4}{4}$). Da erblickt Almanzor den ungeligen Barbier und gerade kann er noch vor ihm ins Haus schlüpfen; Bucharad will mit hinein, aber Fatme hält ihn zurück, stößt ihn, daß er zu Boden fällt und läßt ihn allein auf der Straße. Der Barbier überlegt in der folgenden Prosa scene, was sein Schützling wohl im Hause des Rabi zu tun haben könne und verfällt von selbst auf ein Einverständnis mit dessen schöner Tochter. Er begreift nun alles, will Wache stehen und verhindern, daß der Vater die Liebenden überrasche, und da kommt auch schon der Rabi (Baß) mit seinem Gefolge. Der Barbier geht ihm entgegen und im Duett Nr. 9 (Allegro, B-Dur, $\frac{4}{4}$) sucht er ihn durch allerlei Klagen, auf die er sich erst nach und nach besinnt, aufzuhalten. Er gibt vor, bestohlen worden zu sein und erfindet sich eine höchst umständliche Geschichte von diesem Raubansall, als dessen Täter er Osmin bezeichnet. Zu seinem Unglück kommt Osmin gerade herbei, und im folgenden Terzett Nr. 10 (Allegro, D-Dur, $\frac{4}{4}$) erhält er für sein angebliches Vergehen zwanzig Sohlenstreiche, wobei der Barbier noch mehrmals doppelt zählt. Schließlich aber ist der Rabi nicht mehr zurückzuhalten und geht ins Haus. Osmin und der Barbier lauschen nun an der Thür, und als sie Geräusch vernehmen und Almanzor in Gefahr glauben, läßt Osmin rasch fort und holt die Sklaven seines Herrn herbei, während der Barbier die Nachbarn zu Hilfe ruft. Dies ist schon der Anfang des großen Ensembles Nr. 11 (Allegro, F-Dur, $\frac{4}{4}$, mit dem Motiv der „Figaro“

Duvertüre beginnend), in dem sich sämtliche Männer=Solostimmen und die beiden Chöre der Sklaven und des Gefolges des Rabi vereinigen. Als die Diener Almanzors die Thür einschlagen wollen, um ihren Herrn zu retten, kommt der Rabi mit seinen Leuten heraus und fragt nach der Ursache des Lärms; der Barbier und die Diener fordern ihren Herrn zurück oder wollen das Haus in Brand stecken. Almanzor beteiligt sich ungelesen vom Fenster aus an der Szene. Im folgenden Dialog erzählt der Barbier von der Liebe Zulimas, und der Rabi sagt, daß er nichts von Almanzor wisse; auf dem Höhepunkte des Streites tritt dieser dann aus dem Hause und wirbt um Zulima, die selbst ihres Vaters Zustimmung erbittet. Der Rabi vereinigt das Paar, und Zulima singt eine frohbewegte *Arie Nr. 12* (*Allegro, C=Dur, 4/4*), in der sich wiederum Koloraturpassagen wie in der „Zauberflöte“ finden, deren *staccati* einen Stimmumfang bis zum *d'''* hinauf erfordern. Almanzor ist überglücklich und schenkt allen seinen Sklaven die Freiheit, auch Fatme erhält sie samt Reisegeld, um nach Europa zurückzukehren. Der Barbier soll sich ein Geschenk holen, aber dann nie mehr Almanzor vor die Augen kommen. Jener meint aber, das sei nur Spaß; er werde fortfahren, Almanzor mit Eifer zu dienen und gehe jetzt, die Anstalten zur Hochzeit zu treffen. Ein fröhlicher *Schlußchor* zum Preise der Liebe (*Nr. 13, Viva, C, D=Dur, 6/8*), an dem sich alle Solostimmen beteiligen, beendet das Ganze.

Andrés Singpiel enthält, wie der Vergleich mit dem Cornelius'schen Buche lehrt, schon alle Grundelemente von dessen Oper, wenn ihm auch jeder poetische Zug fehlt, und der Text alles vermissen läßt, was Cornelius' Dichtung an lyrischer Schönheit, an Witz und Humor, an Wort- und Bilderreichtum und rhythmischem Reiz so hoch über alle früheren Opernbücher auf tonischem Gebiet erhebt. Musikalisch erscheint André als Nachfolger Johann Adam Hillers, als Verbindungsglied zwischen diesem und Mozart, an dessen Jugendstil wir öfter erinnert werden. Nur überwiegt durchaus das lyrische Element, während bei Mozart der dramatische Ausdruck schon in der Frühreife viel stärker hervortritt.

Ein anderes deutsches Singpiel „Der Barbier von Bagdad“, das Prof. Niemann in seinem Opernhandbuch anführt mit der Anmerkung „Hamburg 1793“, war bis jetzt nicht aufzufinden. Auch über seinen Autor wissen wir nur wenig. Heinrich Chri-

Joseph Gattasch, geboren 1739, scheint eine Art Vorhänger gewesen zu sein. Er wird als Gattasch jun. zuerst in Hamburg als Schauspieler aufgeführt, vom Jahre 1779 an aber als Musikdirektor der Brunianischen Gesellschaft, die im Winter in Schleswig, im Sommer in Flensburg und andern Orten spielte. Als Komponist trat er mit drei Operetten hervor: „Der Barbier von Bagdad,“ „Der ehrliche Schweizer“ und „Selva und Zeline.“ Aus letzterer sind auch 1796 einige Nummern und Arrangements im Druck erschienen.*) Seine Frau gehörte ebenfalls der Bühne an. Es wird angenommen, daß Heinrich Christoph der jüngere Bruder von Dißma Gattasch war, der, 1729 zu Hohenmaut in Böhmen geboren, sich als ausgezeichnete Violinspieler einen Namen machte, 1751 in die gothaische Kapelle eintrat und am 13. Oktober 1777 starb. Dessen Frau, Anna Franziska Wenda, eine durch ihre vorzügliche Koloratur Aufsehen machende Künstlerin, seit 1751 Kammerfängerin in Gotha, starb 1780.

Eine französische Oper: „Le barbier de Bagdad,“ die 1800 entstand, aber nicht auf die Bühne kam, stammt von Stanislaus Champein, geb. 19. November 1753 zu Marseille, gest. 19. September 1830 zu Paris, von dem Niemann dreiundzwanzig aufgeführte und sechzehn unaufgeführte Opern verzeichnet.

Aus allem geht hervor, daß der Stoff zum Ausgang des achtzehnten Jahrhunderts und noch weiterhin sich großer Beliebtheit erfreute, wie zu jener Zeit der Türke in der dramatischen Literatur überhaupt eine große Rolle spielte. Es ist darum wohl auch nicht zufällig, daß Vorhänger, der im neunzehnten Jahrhundert die komische Oper zur ersten Blüte bringen sollte, 1824 zuerst mit einer „türkischen Oper“ (Ali Pascha von Zanina) auf dem Plan erschien. So lag es nahe, daß auch Cornelius, der noch in der Tradition jener Zeit aufwuchs und durch den Vater mit den dramatischen Erzeugnissen der Vergangenheit zusammenhing, auf die Türkenoper verfiel, als er an sein erstes Bühnenwerk ging. Wie Cornelius' Werk entstand, haben wir in den vorhergehenden Blättern aus seinen eigenen Aussprüchen vernommen; was unter seiner dichterischen Feder aus der plumpen Farce der deutschen Bearbeiter geworden, wie er uns wieder in das Märchenland des Orients mit allem seinem Zauber

*) Vgl. Rob. Citner's Quellen-Lexikon.

versetzt, wie er für das Pathos der Liebenden, für den Humor der komischen Figuren den gleich treffenden, kunstreichen und farbenprächtigen Ausdruck findet, so daß die Lesart seines Textbuches allein schon einen Genuß gewährt, kann gar nicht hoch genug eingeschätzt werden. Bis zu den „Meisterfingern“ bildet die Dichtung zum „Barbier von Bagdad“ den künstlerisch am höchsten stehenden komischen Operntext.

Daß, wie Abul Hassan Ali Ebn Belar in der Melodik seines Liebesliedes schwelgt und in der berühmten Kadenz sich am Wohlklang seiner Stimme und an der Erfindung neuer musikalischer Wendungen freut, auch Cornelius am eigenen Witz- und Wortreichtum sein ganz persönliches Vergnügen empfindet und in seiner phantastischen Laune zuweilen übers Ziel hinauschießt, ändert daran nichts. Die Dienerszene am Schluß des ersten Aufzuges ist dafür ein Beispiel. Auch die drastischen Streitjenen nach dem köstlichen Liebesduett im zweiten Aufzuge, vor allem aber die übermäßig gehobene Sprache des Barbiers selbst, die dazu verleitet, daß er zu meist mit geradezu königlicher Grandezza dargestellt wird, entfernen sich weit von der Schlichtheit des ursprünglichen Märchens. Cornelius hat eben den poetischen Ausdruck so gesteigert, daß sein Gedicht äußerlich funkelt und sprüht; er hat es aber auch so vertieft, mit so viel feinen und wahren Zügen geschmückt, daß es auch innerlich die vollste Befriedigung erweckt, und die gelegentlichen Übertreibungen, die so ergötzlich sind, kaum als solche empfunden werden.

Zur Musik übergehend, muß bezüglich der zur Zeit noch nicht veröffentlichten ursprünglichen Ouvertüre in G-Moll $\frac{3}{4}$ auf die Schilderung von Max Hasse im Cornelius-Best der „Musik“ verwiesen werden. Die zweite, bekannte, in D-Dur $\frac{3}{8}$, ist erst im Jahre vor Cornelius' Tode und zwar nur im Klavierauszuge von ihm geschrieben worden auf Veranlassung Liszts, der auch den Entwurf insoweit beeinflusste, als er sagte: sie müsse mit dem Motiv Abul Hassans beginnen und mit dem Salamaleikum schließen. So setzt denn auch das Werk gleich mit dem musikalischen Thema „Abul Hassan Ali Ebn Belar“ ein, das in der Oper so oft im verschiedenartigsten Ausdruck erscheint, und es reiht sich sofort das Motiv aus dem Auftritt des Barbiers an, das seine vielseitige Wissenschaft ankündigt („Bin Akademiker“ zc.). Ein zarter Übergang (Andante) nach der Tonart der untern Terz führt uns zu dem franken Marsch-

du, und sein schönes Gesangsthema „Nimm deine Blumen zu begießen“ verrät uns seine schwärmerische Liebe zu Margiana. Danach erstreckt lebhafteste leise Bewegung im Orchester, ein heftiges Aufzucken in immer höhere Lage erweckt in uns die Vorstellung: eine überraschende Keuigkeit ruft freudiges Erstaunen hervor, und in froher Bewegung ertönt dann das kanonische Duett zwischen Nureddin und Bostana (Allegro molto, D-Dur, $\frac{3}{8}$), das den Verliebten zum Stellbichlein ladet. Der lustige Dienerchor des ersten Aktzschlusses erklingt, und drohend und gewaltig fährt wieder das Barbierthema dazwischen. Aber es erweckt nur ein komisches Echo, und auf den Fingeln des Stellbichlein-Motives ist Nureddin bei Margiana angelangt. Hier ertönt nun ein in der Oper nicht vorkommendes tiefinniges lyrisches Thema (abwechselnd in $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{8}$ Takt), das wieder durch den Akademiker, Doktor und Chemiker Abul Gassan jäh unterbrochen wird. Das Spiel beginnt von neuem: Nureddins schmachtende Liebesklage ertönt abermals, wird vom Wechselgesange mit Bostana abgelöst und dieser behält nun die Oberhand bis zum Schlusse, wenn auch immer durch das Thema Abul Gassans unterbrochen, der uns in den letzten Taktten noch einmal zuruft: „Vergiß den Barbier nicht!“ Ein glänzend und geistvoll durchgeführtes, wenn auch in der Form ungewöhnliches Stück, dem gegenüber die einfachere, nur auf eigene Themen aufgebaute ursprüngliche G-Moll-Duvertüre allerdings an äußerer Wirkung zurücksteht, wenn auch keineswegs an künstlerischem Wert.

Die erste Szene (G-Dur, $\frac{3}{4}$) beginnt mit dem süß-elegischen Chor der Diener, welche den anscheinend im Sterben liegenden Nureddin beklagen. Träumend ruft dieser nach Margiana und singt seine zärtliche Liebesweise, die das Bild der Geliebten, wie sie ihm, ihre Blumen begießend, zuerst erschien, zurückzaubert. Wie hier die Gesangsstimmen sich kunstreich verschlingen, während sie von sanften Figuren der Streicher und Harfenarpeggien umspielt werden, zeigt sofort die Herrschaft des Komponisten über alle Kunstmittel nicht minder als über den Ausdruck der Stimmung. Die zweite Szene füllt Nureddin allein mit seinem alle Phasen sehnuchsvoller Liebe in herzbevegenden Tönen schildernden melodischen Gesange aus. Dann führt ein schwaghastles Motiv im Orchester die Vertraute seiner Leiden, Bostana, ein (dritte Szene); ihre gute Botschaft, der sie nicht vergißt die Bitte um ein gut Geschenk voranzuschicken, er-

regt den südmischen Enthusiasmus Nureddins; dem echt orientalischen Bilderreichtum der Sprache paßt sich auch die Musik vollkommen an, und mit ergößlichem Humor werden im Orchester Taube, Riesenschlange, Schakal, Tiger und Nachtigall durch kleine Tonmale reien verkörpert. Die Gesangstimmen vereinigen sich dann zu dem kanonisch streng geführten Duettstuck, der die Verabredung des Stellchens enthält. Bei der Frage nach einem Barbier tritt zuerst das Triolenthema desselben auf und gleich darauf wird der imposante Name Abul Hassan Ali Ebn Belar in aller Breitspurigkeit zum erstenmal vernommen. Am Ende fällt nach dem Ruße in D-Dur: „Bergiß den Barbier nicht!“ der Abschluß des Orchesters in F als ein feiner Scherz auf. Die nächste Szene vier gehört wieder Nureddin und seinen vor dem plötzlichen Liebesglück bangenden Empfindungen allein. Dann tritt mit vielen im Orchester deutlich gezeichneten Verbeugungen der Barbier ein (finsterer Auftritt) und begrüßt seinen Kunden mit einem Schwall schön gesetzter Worte, zu deren pathetisch-breiter Melodie ein von allen Instrumenten nacheinander wiedergegebenes — als Verkürzung erscheinendes — Motivchen von komischster Wirkung in Gegensatz gebracht ist. Der Ungeduld des Liebhabers, der rasirt werden will, antwortet Abul mit größter Gelassenheit unter feierlichen Klängen, daß er ihm sein Horoskop gestellt habe. Das Gegenspiel der beiden Personen ist mit äußerster Treue im Orchester ausgedrückt, und das Vermögen, verschiedene Empfindungen zu gleicher Zeit auszudrücken, das nur der Musik eigen ist, wird in dem Zwiegesange des ungeduldigen Nureddin und des unerachtetlich redenden Barbiers trefflich ausgenutzt. Es folgt dann die leichtbeschwingte Ausführung aller der Fähigkeiten, die dieses Gesamtgenie von einem Barbier besitzt, sowie die drastische musikalische Charakteristik von dessen sechs Brüdern. Hier verläßt Nureddin die Geduld und er ruft seine Diener — unter besonderer Hervorhebung des auffällig geschilderten, aber nicht solistisch behandelten Motawackel — den Schwäger hinauszuwerfen (sechster Auftritt). Aber weder in Worten — und ein ganzes Verikon von Spott- und Schimpfworten verschwenden die Diener — noch Laten sind sie dem Feind gewachsen. Er wehrt sich mit dem Rasiermesser, und mit furchtbarer Stimme ruft er ihnen — mitten in der Phrasen unerwartet in die tiefere Oktave hinabsteigend — seinen langen Namen zu; er vertreibt die Dränger, und Nureddin, der einseht,

das mit Gewalt nichts auszurichten ist, verlegt sich nun auf freundliches Zureden (siebenter Auftritt). Unter einem zierlich bittenden Violinmotiv richtet Nureddin die süßesten Schmeichelworte an den Barbier, der sogleich entzückt auf diesen Ton eingeht und in einer galanten Phrase italienischen Stils sich bereit erklärt, die Arbeit zu beginnen.

In den älteren Werken, die die Vorläufer unseres „Barbiers“ bilden, handelt es sich überall um das Rasieren des Bartes. Cornelius läßt der türkischen Sitte gemäß ganz richtig die Klinge „übers Haupt“ streifen. Auf unsern Bühnen sieht man nun aber nicht, wie es nahe läge, Haar und Bart scheren, sondern nur das Haar entfernen, als wenn nur dieses und nicht auch der Bart gewachsen wäre. „Haupt“ bedeutet hier eben den ganzen Kopf, und es entspricht jedenfalls der Natürlichkeit — alle Orientalen haben starken Bartwuchs — wie auch den Textworten („die lange Krankheit hat dich ganz entstellt“), daß Nureddins Gesicht zu Anfang auch von einem leichten Vollbart umsäumt ist, den Abul hier entfernt. Die komische Wirkung des halbrasierten Kopfes wird um so größer, die Veränderung der Maske später um so auffälliger, und für die auszufüllende Zeit gibt es hinreichende Beschäftigung. — Unter einer lustig pridelnden Musik bereitet nun Abul das Rasieren vor, da entschläpft Nureddin ein sehnsuchtsvoller Seufzer: „O Margiana,“ der weise Barbier errät alles und indem er den Namen aufnimmt und ein Liebeslied vor sich hinsummt, entwickelt sich ein köstlicher Duett, das, der plötzlich unterbrochen wird, da sich Abul in eine Koloraturfadenz von unendlicher Länge vertieft. Dem verzweiflungsvollen Ziehen Nureddins gelingt es dann endlich, Abul zu rühren, und, nachdem das Liebeslied begeistert von beiden unisono gesungen wurde, zur Fortsetzung seines Geschäftes zu bewegen, das dieser schließlich auch unter einem harmonisch wie rhythmisch gleich fesselnden Orchesterpiel vollendet. Allein gelassen (achter Auftritt), ergeht sich Abul in einem tragikomischen Monolog über die unheilvolle Macht der Liebe, die auch seine Brüder ins Verderben stürzte, einer musikalischen Szene von vorher nicht dagewesener Eigenart. Nureddin kommt umgekleidet zurück (neunter Auftritt) unter einem feurigen, melodischen Thema. Es entwickelt sich wieder ein Duett zwischen ihm und dem Barbier; und als der Lästige nicht los zu werden ist, ruft er wieder seine Diener (zehnter Auftritt) und unter dem Vor-

geben, daß Abul erkrankt sei, läßt er ihn festhalten und allerlei Heilversuche an ihm vornehmen. Er kann sich nur entfernen und die Diener fassen ihr Mäntchen an dem Doktor-Patienten unter Aufsichtung einer musikalischen Komit, die die prächtigste Schlußwirkung des Aufzuges herbeiführt.

Die Zwischenaktsmusik verarbeitet höchst kunstvoll den charakteristischen Muezzinruf mit dem übermäßigen Sekundschritt und geht in das freundlich hüpfende Thema: „Er kommt!“ über, das im ersten Auftritt von Margiana aufgenommen und von jedem Neuaufstretenden, Bostana und Kadi, wiederum angeschlagen wird, während die andern Stimmen es kanonisch begleiten. Ein komischer Effekt, den wir auch in Goek' „Der Widerspenstigen Zähmung“ mit gleichem Glück angewendet finden, wo im dritten Aufzug Vapistia und Lucentio die Ankunft Petruccios melden. Es erklingen nun von außen, imitatorisch sich ablösend, die Stimmen der drei Muezzin, die zum Gebet rufen; die auf der Bühne befindlichen Personen stimmen dann ihrerseits andächtig den Gebetruf an, am Schluß aber weilen schon wieder die Gedanken jedes einzelnen bei dem „Schah,“ der für Margiana und Bostana sich in der Person Nureddins verkörpert, während der Kadi den in der Kiste befindlichen Brautunschah meint, den sein Freund Selim, um Margiana werben, gesandt hat. Der fromme Kadi geht, Margiana bleibt einen Augenblick allein, dann führt Bostana Nureddin herein und zieht sich zurück, alles dies unter einem Zwischenpiel, das den Muezzinruf nachklingen läßt und zugleich die liebende Ungebuld Nureddins malt. Nun tritt er ein (zweiter Auftritt), und es entwickelt sich eine der zartesten, in Wort und Ton poesievollsten Liebeszenen, die die Opernliteratur aufweist, die auch noch durch den wundervoll durchgeführten $\frac{3}{4}$ Takt ein ganz eigenes Gepräge erhält. In diese einzig schöne Liebeserklärung hinein klingt plötzlich die Stimme des Barbiers, der vor dem Fenster zu Nureddin heraufsingt; Bostana eilt herein (dritter Auftritt) und wiederholt den Namen des verwünschten Schahzehlens, und Nureddin, noch ganz weltentrückt, singt ebenfalls erschreckt fragend: „Wie, Abul Hassan Ali Ebn Bekar?!“ Bostana beruhigt die Liebenden und geht wieder auf die Wacht. Die durch dies Intermezzo unterbrochene Szene nimmt nun ihren Fortgang (vierten Auftritt), und in stimmungsvollem Übergang leitet die Musik zu dem äärtlichen Zwiegespräch zurück in das, von dem Paare ungehört,

Abuls Liebeslied auf Margiana hinein tönt, bis es durch das Wehgeschrei eines Sklaven, dem der heimgekehrte Kadi die Pastonade gibt, unterbrochen wird (fünfter Auftritt). Ein stürmisch auf und ab eilendes Motiv in den Bassen kündet die folgende Szene, die nur Streit und Verwirrung bringt, ausdrucksvoll an. Bostana erklärt zwar das Wehgeschrei, aber Abul, in dem Glauben, Nureddin werde ermordet und schreie um Hilfe, ruft die Leute auf der Straße gegen den Kadi auf. Nureddin, der dem Vater nun nicht mehr ausweichen kann, wird in die Kiste versteckt. Da stürmt Abul mit Dienern Nureddins herein (sechster Auftritt), Bostana sagt ihm, was die Kiste enthält und heißt ihn, sie fortzuschaffen. Der Barbier aber wirft sich klagend über die Kiste, in der er den Leichnam Nureddins vermutet (siebenter Auftritt), und als die Diener sie wegtragen wollen, kommt der Kadi dazu. Sie nehmen sich Diebe und Mörder, und unter einem Orgelpunkt der tremolierenden Geigen von dreißig Takten erscheint in den Bassen das Thema, das im achten Auftritt kanonisch entwickelt wird, indem es erst vom Kadi, dann von Abul, dann von den Freunden des Kadi, dann in anderer Tonart von den Klagefrauen, dann vom Chor der Bewohner Bagdads und zuletzt vom Chor der Diener und allen Bassen aufgenommen und von den übrigen Stimmen in kunstvollster Weise kontrapunktiert wird. Ein musikalisches Meisterstück, wie es erst in der Prüßelszene der später komponierten „Meistersinger“ wieder auf der Opernbühne seinesgleichen gefunden. Die Ankündigung des Kalifen (neunter Auftritt) macht dem Tumult ein Ende, und über die bekannten Themen hinweg geht es zur Lösung des Knotens durch Öffnen der Kiste, in der Nureddin ohnmächtig sichtbar wird. Ein großer allgemeiner Aufschrei, Basses und Posannen steigen blüher und unheilverkündend aufwärts, und ein Vokalrizzett der drei Männer von hochfloriger Wirkung, zu dem sich dann in reizender Melodik die beiden Frauenstimmen und schließlich die drohenden Stimmen des Chors gesellen, bildet einen wohlthuenden musikalischen Ruhepunkt. Abul bringt nun unter den Klängen des Liebesliedes Nureddin, den er an Margiana's Hofe riechen läßt, wieder zum Leben, der Kalif sorgt, daß der Kadi seiner Tochter den ihr erwünschten „Schatz“ zu eigen gibt, und der Chor preist die Schöne, die ihn so gut geborgen hatte. Der Kalif läßt den Barbier zu sich bringen, daß er ihm seines Lebens Märchen erzähle, und dieser stimmt dann das wunderbar klang-

schöne, harmonisch überaus interessant gestaltete „Salamaleikum“ an, in das alle einstimmen. So schließt das Werk mit einem imposanten musikalischen Satz, der ganz am Ende mit dem nochmaligen Ruße im Orchester: „Vergiß den Barbier nicht!“ glanzvoll ausklingt. Die ganze Oper steht, wie wir schon bezüglich des Textes sahen, so auch musikalisch als ein Meisterwerk künstlerischer Gestaltungskraft eines durchaus eigenartigen und feinsinnigen Geistes da, als eine der lebenswürdigsten Schöpfungen der heiteren Kunst. Die führende Rolle, die Cornelius in der Geschichte der Oper zukommt, wird klar, wenn man sich den unendlichen Fortschritt vergegenwärtigt, den der „Barbier“ gegen die Werke unseres Vorking und Nicolai, deren Zeitgenosse er doch war, bedeutet; wenn man nicht vergißt, daß Wagners Werke erst bis zum „Lohengrin“ erschienen waren und „Die Meistersinger“ erst 1868, ein Jahrzehnt nach dem „Barbier“, auf der Bühne lebendig wurden. Dem entsprechend hängt Cornelius noch mit der alten Oper zusammen. Er gibt geschlossene Formen der einzelnen musikalischen Hauptstücke, wenn auch die Szenen miteinander verbunden sind und kein gesprochener Dialog den schönen Fluß der Musik mehr unterbricht. Das Leitmotiv im Wagner'schen Sinne ist nicht angewendet, nur einem eigentümlichen Zug der Melodienwiederkehr begegnen wir, den wir aber schon in den Opern der älteren Meister vorfinden. Dagegen entfernt sich Harmonik und Rhythmus durchweg weit vom Hergebrachten und wandelt neue Bahnen. Zwei Werke aus neuerer Zeit sind noch zu nennen, die, auf gleichem Boden erwachsen, stilistisch dem „Barbier“ ähnlich sind, und neben kunstvoller Arbeit auch die Frische des Humors und Tiefe der Empfindung in hohem Grade mit ihm gemein haben: Goetz' „Der Widerspenstigen Zähmung“ und Humperdinck's „Hänsel und Gretel.“

Das Schicksal der Oper ist eines der seltsamsten. Bei Lebzeiten des Dichterkomponisten nur zu der einen Aufführung (1858) gelangt, wurde sie 1877, drei Jahre nach Cornelius' Tode, in Hannover unter Hans von Bronsart's Intendanz in gekürzter Gestalt gegeben, um ebenfalls sofort wieder in Vergessenheit zu geraten. Auch der von Karl Hoffbauer herausgegebene Klavierauszug (Verlag von C. F. Kahnt, Leipzig) war erst 1875 erschienen. Da erwiderte dem Lieddichter in Felix Mottl ein warmerziger und werttätiger Singsprecher.

„Schon in meiner Wiener Studienzeit trug ich,“ so schreibt er im Augustheft 1904 der Süddeutschen Monatshefte, „eine besondere Liebe für Cornelius im Herzen. Seine Lieder, seine Chorgesänge, die erste Partitur des ‚Eid,‘ die mein Freund Schönrad in Wien besitzt, kannte ich, sowie natürlich auch den ‚Barbier,‘ bald in- und auswendig. Über das letztere Werk veröffentlichte ich im ‚Musikalischen Wochenblatt‘ eine eingehende Analyse.“ In den damals von mir geleiteten Aufführungen des Wiener Akademischen Wagner-Bereins brachten wir verschiedenes von Cornelius wiederholt zur Aufführung — kurz, ich betrachtete es als eine von mir stets sehr ernst genommene Pflicht, seine Werke, so gut wie es in meinen Kräften stand, zu Ehren zu bringen. Als ich im Wiener Ringtheater Kapellmeister wurde, war es mein Lieblingsplan, eine mit aller erdenklichen Sorgfalt vorzubereitende Aufführung des ‚Barbier‘ durchzuführen. Ein Plan, den ich mit schwerem Herzen aufgeben mußte, nachdem ich mich von der absoluten Unzulänglichkeit der mir dort zu Gebote stehenden Mittel überzeugt hatte.

Sobald ich 1880 meine Stellung als Dirigent am Karlsruher Hoftheater angetreten hatte, kam ich auf mein früheres Vorhaben zurück. Als ich Vizt meine Absicht, das Werk dort aufzuführen, mitteilte, war er hocherfreut und sagte mir ungefähr folgendes: „Der ‚Barbier von Bagdad‘ ist ein entzückendes, feines und vornehmes Werk! Es ist kaum zu verstehen, daß es sich so gar keinen Platz im Repertoire der deutschen Opernhäuser sichern konnte! Es ist mein Schmerzenskind; denn wenn ich mich der unwürdigen Behandlung erinnere, die ihm bei seiner ersten Aufführung in Weimar zu teil wurde, so muß ich alle guten Geister Weimars zu Hilfe rufen, um nicht völlig verächtlich über die Vorgänge jenes Abends zu urteilen.“ (Das „verächtlich“ sprach Vizt mit dem ihm eigentümlichen scharfen Akzent und mit blitzenden Augen.) — „Aber. . . die Instrumentation ist nicht gegliickt. Cornelius war kein Mann des Orchesters. Die Farben sind grau und wirken nicht. Wenn Sie schon an die Neubelebung der Oper gehen, dann machen Sie es auch radikal und schreiben eine neue Partitur! Seien Sie nicht zu ängstlich und gehen Sie ziemlich frei vor. Sie werden dem Werk damit nur nützen! Und noch eins! Der ‚Barbier‘ muß in einem Aufzuge gegeben werden! Die Schlusszene des ersten Aktes muß wegfallen; nach dem Abgange Abul Hassans mit den Worten ‚Sieben! D!‘

müß sich der Vorhang schließen, während die Musik zu dem Zwischen-
spiel in Fis-Moll überleitet.“

Daß mir Liszt als Autorität maßgebend war, wird jeder ver-
stehen! Ich machte mich also an die Arbeit und folgte dabei durch-
aus Liszts Angaben. Zunächst ließ ich mir die Originalpartitur
kommen, nach der ich eine neue, allerdings freie Orchesterbearbeitung
herstellte. Bei genauerem Studium der Originalinstrumentation
mußte ich Liszts Ansicht bald vollkommen beistimmen. So entstand
dann meine neue Partitur. In der neuen Gestalt — und tatsächlich
auf Liszts besonderen Wunsch in einem Aufzuge — fand nun die
Karlsruher Aufführung (1884) statt, die mit der größten Sorgfalt
vorbereitet war. Sie hatte keinen besonderen Erfolg. Der Dar-
steller der Hauptpartie war seiner Aufgabe nicht gewachsen. Das
Karlsruher Publikum blieb teilnahmslos.

Ich schrieb überall hin und empfahl den ‚Barbier,‘ wo ich nur
immer konnte, zur Aufführung. Wie stets bei solchen Gelegenheiten,
anfangs ohne Erfolg. Endlich ging Hermann Levi, der sich bald
enthusiastisch für das Werk interessierte, an die Einstudierung in
München. Er brachte eine vorzügliche Aufführung heraus und fand
ein verständnisvolles Publikum. Die Münchener Wiedergabe mit
der Meisterleistung Eugen Guras bewirkte denn auch die Verbrei-
tung der Oper über fast alle Bühnen Deutschlands. Sogar in Neu-
york hielt, unter Anton Seibls Führung, der ‚Barbier‘ seinen
Einzug.

Als mir Levi später den Vorschlag machte, meine Partitur ver-
vielfältigen zu lassen, gab ich sofort meine Zustimmung. Er stellte
die zweiaktige Fassung her, fügte einige von mir gestrichene Stellen
und das erste Finale wieder ein und übernahm eine letzte Revision.
Wir kamen darin überein, unsere Namen nicht auf die Partitur zu
setzen, weil wir unsere Arbeit gegenüber dem inneren Gehalt des
Werkes für zu geringfügig hielten. Ich sehe jetzt sehr wohl ein,
daß wir damals unrecht daran taten, eine erklärende Vorbemerkung
zu unterdrücken. Aber wir liebten das Werk. Wir wollten unser
Bestes tun, um ihm die möglichste Verbreitung zu verschaffen, was
nun ja, gottlob! gelungen ist.“

Seitdem hat das Werk in der Mottl-Levischen Fassung den
Rundgang über alle namhaften deutschen Opernbühnen gemacht.

Die Erstaufführungen fanden in nachstehender Reihenfolge statt:

- Weimar: 15. Dezember 1858 (Uraufführung).
 Hannover: 24. Mai 1877.
 Karlsruhe: 1. Februar 1884 (von hier an in Mottl's Bearbeitung).
 München: 15. Oktober 1885.
 Hamburg: 23. November 1886.
 Koburg: 28. Oktober 1887.
 Leipzig: 11. November 1887.
 Weimar: 15. Januar 1888.
 Prag: 26. September 1888.
 Pöln: 3. Januar 1889.
 Wien: 4. Oktober 1890.
 Dresden: 22. Oktober 1890.
 Bremen: 19. April 1891.
 Berlin (Lessing-Theater, Gastspiel der Prager Oper): 18. Juni 1891.
 Dessau: 30. Oktober 1891.
 Magdeburg: 14. Februar 1892.
 Straßburg: 1. Mai 1892.
 Stuttgart: 8. Mai 1892.
 Mannheim: 7. Oktober 1892.
 Schwerin: 17. Februar 1893.
 Kassel: 22. Februar 1893.
 Freiburg: 15. November 1893.
 Breslau: 27. November 1894.
 Frankfurt a. M.: 28. Februar 1895.
 Darmstadt: 16. Mai 1895.
 Düsseldorf: 23. Oktober 1896.
 Basel: 23. Februar 1900.
 Zürich: 2. November 1900.
 Berlin (Königl. Opernhaus): 6. November 1900.
 Elberfeld: 21. Januar 1901.
 Brunn: 24. April 1901.
 Nürnberg: 12. April 1903.
 Zürich: 15. April 1903.

Da unternahm es auf die dankenswerte Anregung des verdienten Cornelius-Forschers Max Haffe-Magdeburg*) hin, der Generallintendant in Weimar, Herr von Bignau, die von Cornelius selbst vollendeten Werke nochmals in ihrer Urgestalt an der Stätte der Uraufführung der musikalischen Welt vorzuführen, und so erschien am 10. Juni 1904 am Geburtstage des Großherzogs anlässlich der Cornelius-Feier, welche dem achtzigsten Geburtstag und dem dreißigsten Todestag in diesem Jahre geweiht war, „Der Barbier von Bagdad“ („Der Eid“ war am 9. Juni nebst einem Prolog von Paul Heyse vorausgegangen) in derselben Gestalt wieder auf der Bühne, an der er vor sechsundvierzig Jahren so schmächtig niedergezischt worden war. Der Erfolg entschied durchaus zugunsten von Cornelius' Originalpartitur, deren zarte und keusche Schönheit das volle Verständnis der aus allen Teilen Deutschlands herbeigeilten Musikkremde fand. Mit vollem Recht sagt Prof. Karl Maria Cornelius, der Sohn des Meisters, in Erwiderung der Motzlschen Erklärung: „Wenn ein Peter Cornelius zu dem kindlichen Märchen aus Tausend und eine Nacht eine diskrete, durchsichtige, kurzum angemessene Orchesterbegleitung schreibt, so hat niemand das Recht, dies reine, feine, wenn auch vielleicht etwas blasse Bild durch aufdringliche Farbeneffekte zu entstellen. — Wir haben uns in Weimar überzeugt, daß die Bühnenwirksamkeit bei der diskreten Orchestration eine größere ist. — Die Einheit zwischen Stoff und Form war völlig hergestellt, wie sie im Gemüt des Dichterskomponisten lag. — Kein Mensch bezweifelt, daß Sie besser, geschickter, wirksamer instrumentieren können, als Peter Cornelius. Aber darum handelt es sich gar nicht, sondern die Frage lautet: Welches ist die stilgemäßere Partitur? Und da ist die Antwort nicht zweifelhaft. Lassen wir doch die Toten ruhen und fragen wir lieber nach der Pflicht der Lebenden. Eine Pflicht der Pietät scheint es mir zu sein, daß man einen Künstler in seiner eigenen Sprache zu der Nachwelt reden läßt, auch selbst dann, wenn seine Fehler dabei zum Vorschein kommen. Vollkommen ist keiner, auch die Größten waren es nicht. Mein Vater gehörte nicht zu ihnen, er ist ein Kleinmeister

*) Vgl. Peter Cornelius und sein „Barbier von Bagdad.“ Eine Kritik zweier Partituren. Peter Cornelius gegen Felix Motztl und Hermann Levi von Max Haffe. Leipzig 1904. Verlag von Breitkopf & Härtel.

und als solcher hat er noch dazu manche Mängel, aber eins kann ihm niemand ablegen: Stil. Der Stil des ‚Barbiers‘ wird aber durch die neue Instrumentation, so glänzend und wirksam sie auch in ihrer Gesamtheit an und für sich sein mag, getrübt. — Glauben Sie mir, es geht durch diese laute Zeit ein heimliches Verlangen nach Beruhigung, Vereinfachung, Verinnerlichung. Verlickend ist die Technik der Modernen. Aber seien Sie in der übertriebenen Wertschätzung des Technischen nicht ungerecht, dulden Sie auch einen schlichteren Geist. Der Genius unseres Volkes wird Ihnen dankbar sein und der Erfolg wird Ihnen auch hier nicht fehlen.“

Eine andere Offenbarung noch hat die Weimarer Renaufführung gebracht: eine neue Auffassung der Titelrolle. Wie die Partitur das glänzende moderne Tongewand abgelegt hatte, so erschien auch der Titelheld im eignen alten Kleid, und wir sahen nicht mehr den in kostbaren Stoffen, mit angemessener Würde pathetisch einherstreichenden Barbier der Nachwelt, sondern den armen Scheich im zerstückelten Rock, den geschwätzigen, alten, gutmütigen Mann, dessen kindische Übertreibungen in Wort und Tat unendlich komisch wirken und dabei etwas Kindlich-Rührendes hatten. Der Darsteller, Herr Rudolf Gmür, hat sich durch die dezente und einheitliche Durchführung dieser bisher ungewohnten Auffassung ein ganz besonderes Verdienst erworben. Über die andern Rollen ist kaum etwas zu sagen, das der Dichterkomponist nicht deutlich ausgesprochen hätte; hervorgehoben sei nur, daß, wie alle Personen der Oper, auch die Liebenden, Nureddin und Margiana, den Humor nicht vermissen lassen dürfen. Die Schwachhaftigkeit des Barbiers erzielt ihre volle komische Wirkung nur durch das Gegenspiel Nureddins, dessen Verzweiflung bei jeder neuen Verzögerung, dessen Suchen nach einem Ausweg, dem Schwärzer beizukommen, die Empfindungen des Zuschauers erst auslösen muß. Auch Margiana hat Gelegenheit, zum Beispiel wenn sie ihrem Vater gegenüber die gehorsame Tochter spielt, zustimmende Antworten gibt und im gleichen Atemzuge sich mit Bostana heimlich über ihren Liebhaber bespricht, anmutig-mädchenhafte Schalkhaftigkeit zu zeigen, und auch die Liebeszene muß fern von aller Sentimentalität, von allem Pathos, nur mit natürlichem, warmem Empfinden gegeben werden. Jugendlich-Aussehen ist eine unerläßliche Bedingung bei beiden.

Die göttliche Geisterleit, die das ganze Werk erhellt, darf keinen

Augenblick die Szene verlassen, so war es die Absicht des Dondich-
ters, der selbst den lyrischen Höhepunkt, die Liebeszene des zweiten
Aufzuges, durch Abul und Dostana unterbrechen läßt, damit keine
andere Stimmung aufkomme.

Wir schließen diese Skizze mit den ersten Strophen aus Paul
Heyse's schönem Prolog zur Weimarer Cornelius-Feier:

Die dunklen Mächte, die des Lebens walten,
Sie scheinen widersinnig oft und blind,
Wenn launisch den Erfolg sie vorenthalten
Dem Auserwählten, dem sie hold gesinnt.
Er ringt und kämpft mit feindlichen Gewalten,
Die reinstem Streben unbezwinglich sind,
Und sein Verdienst wird dankbar erst entschleiert,
Wenn späte Nachwelt Totenfeier feiert.

Auch unsres Freundes Stern — erst da sein Haupt
In Nacht gesunken, ist er aufgegangen,
Der Stern, an den er freud'gen Muth geglaubt,
So tief er auch von Wolken war verhangen.
Der Kranz, der kaum die junge Stirn umlaubt,
Nun ist er voll erblüht in frischem Prangen,
Und die er sang, die eignen schönen Lieder,
Nun tönen sie von tausend Stimmen wieder.

Ein Werk, das echter Schöpferkraft entsprungen,
Lang mag es unerkannt im Schatten stehn,
Von neidischen Geschickes Macht bezwungen,
Wie Quellen oft durch dunkle Klüfte gehn.
Doch hat zum Licht sich's endlich durchgerungen,
Wird es den Wandel aller Zeit bestehn,
Und, den es zu den Toten warf, bewundert
In stiller Scham das kommende Jahrhundert.

Berlin, am dreißigjährigen Todestage von Peter Cornelius,
26. Oktober 1904.

Georg Richard Kruse.