

Opernbücher. 57. Band.

20 Pfennig.

0.24 R.-M.

Universal-Bibliothek

4643

Der
Barbier von Bagdad.

Komische Oper in zwei Aufzügen,

Text und Musik

von

Peter Cornelius.

Vollständiges Buch.

Herausgegeben und eingeleitet
von Georg Richard Krufe.

Leipzig.

Verlag von Philipp Neclam jun.

Vollständige Verzeichnisse der Universal-Bibliothek sind durch
jede Buchhandlung stets gratis zu beziehen.

Philipp Reclam's

Universal-Bibliothek.

Bis Februar 1906 sind 4650 Nummern erschienen.

Jedes Werk ist einzeln käuflich. — Preis: 20 Pfennig die Nummer.

Ein vollständiges Verzeichnis ist durch jede Buchhandlung gratis zu beziehen.

Neueste Erscheinungen:

4616. Oskar Wagner, Im Bahnwärterhäusel. Schauspiel in einem Aufzug.
- 4617—20. M. Cholmondely, Diana. Roman. Autorisierte Übersetzung aus dem Englischen von A. Kellner. Geb. M. 1.20.
- 4621—25. Französische Lyrik seit der Großen Revolution bis auf die Gegenwart. In Übertragungen herabg. v. F. Gundlach. Geb. M. 1.50. Mit Goldschnitt M. 2.—
4626. Roderich Benedix, Der Weiberfeind. Lustspiel in einem Aufzug.
4627. Macaulays kritische und historische Aufsätze. 8. Band: William Pitt. Aus dem Englischen übersetzt mit Anmerkungen versehen von Dr. Hugo Lampel.
4628. Josef Siener, Die Frauenfrage. Schwant in einem Aufzug.
4629. Leo von Torn, Offiziersgeschichten. Humoresken. 4. Bändchen.
4630. Dichter-Biographien. 10. Band. Gottfried August Bürger. Von Dr. Rob. Niemann. Mit Bürger's Bildnis. Geb. 60 Pf.
- 4631—36. Fritz Reuter, Ut mine Stromtid. Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Prof. Dr. Karl Theodor Gaedert. Drei Teile. Mit einem Bildnis Fritz Reuters und zwei Abbildungen. Alle drei Teile zusammen in einen Band gebunden M. 1.75.
4637. Paul Lindau, Der Schatten. Schauspiel in vier Aufzügen.
4638. Hans von Wenzel, Nach Tisch in SANS SOUCI. Lustspiel in einem Aufzug. Zweiter Teil des abendfüllenden Dramenzyklus „Friedericus Rex.“
- 4639/40. Fritz Reuter, Hanne Nüte un de lütte Pudel. 'ne Bagel un -Minschen-Geschicht. Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Prof. Dr. Karl Theodor Gaedert. Mit einem Bildnis Fritz Reuters. Geb. 80 Pf.
- 4641/42. Fritz Reuter, Ut de Franzosen-tid. Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Prof. Dr. Karl Theodor Gaedert. Mit einer Abbildung. Geb. 80 Pf.
4643. Peter Cornelius, Der Barbier von Bagdad. (Openbücher. 57. Bd.)
- 4644/45. Franz Stehhamers Ausgewählte Dichtungen in oberösterreichischer Mundart. Herausgegeben und mit einer biographischen Einleitung und erklärenden Anmerkungen versehen von Rudolf Greinz. Mit dem Bildnis des Dichters. Geb. 80 Pf.
4646. Victor Kron, Die grünen Bücher. Lustspiel in einem Aufzug.
- 4647/48. Heinrich Schaumberger, Im Hirtenhaus. Eine oberfränkische Dorfgeschichte. Geb. 80 Pf.
4649. Wilhelm Wolters und Königsbrunn-Schau, Der Hochzeitstag. Schwant in vier Aufzügen.
4650. Anton Tschadow, Weiberregiment. — In der Verbannung. — Irrenisch. Drei Novellen. Aus dem Russischen übersetzt von E. Rodenberg.

Ginband-Decken

in Ganzleinen zur Universal-Bibliothek (dieselben wie zu Reclam's Miniaturausgaben) ohne Titelbruck in

9 Größen, für Bände im Umfang von 5, 8, 12, 16, 20, 25, 30, 35 u. 42 Bogen, sind, pro Stück 30 Pf., durch alle Buchhandlungen zu beziehen.

Der
Barbier von Bagdad.

Romische Oper in zwei Aufzügen,

Text und Musik

von

Peter Cornelius.

Vollständiges Buch.

Herausgegeben und eingeleitet
von Georg Richard Kruse.

**FR. NIC. MANSKOPFSCHES
MUSIKHISTORISCHES
MUSEUM. FRANKFURT A.M.**

Leipzig.

Druck und Verlag von Philipp Neclam jun.

g. Kraske Nov II 180/192

Das Aufführungsrecht der Oper nach dem vorliegenden
Buche und der Originalpartitur ist frei.

Jeder Nachdruck dieses kritisch durchgearbeiteten und mit einer Ein-
leitung versehenen Buches ist verboten.

Georg Richard Kruse.

Franz List,

seinem Meister, Freunde und Gönner,

widmet diese Blätter

als ein geringes Zeichen seiner Bewunderung,

seiner Liebe und Dankbarkeit

Peter Cornelius.

Am 2. April 1858.

Weimar.

(Widmungsblatt der handschriftlichen Partitur.)

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 umfattelte 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: Clair, 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 geistliche 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 Kindheitsindrücke 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 Scharver, 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. Scharver 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 Esser nennen. Wohl waren die Familienabende reich an musikalischen Eindrücken. Im Verein mit stimmbegabten Schwestern und deren Freundinnen wurde mit Anbacht 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 feiner 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 teilnahmvoll sie waren, ermangelten bei aller schwärmerischen Liebe zur Musik 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 makelloses 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! Kostlose 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 aufgelesen, wo anderen die volle Tafel geboten wird — lebt' ich zwischen Studium des Worts und des Tones geteilt. Die unvollkommene musikalische Entwicklung ging ihren Weg, es war ein Lasten, ein Suchen — es fehlte an einem gründlichen Elementarunterricht; ich hatte auf dem Klavier keine Idee von Anschlag, auf der Geige keine feste Bogenfith-

zung und war eigentlich zu beidem durch eine früh zunehmende Kurzsichtigkeit verdonnen. In 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 einigen Kopfschütteln doch immer eine Krume Talent übrig. — Ich durfte einen Auszug 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, Tichatscher, einer Stöckl-Heinefetter; 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 Jünger. 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 Gucklow weg, wenn wir aus der Schule der Reichen kamen, oder aus Werner oder gar aus Richard Savage! Wie oft, wenn Gucklow in seinen „Blaudereien“ (verzeih ihm, edler St. Beuve, 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 Wlrze das Wort eines großen Dichters über ihn.

Der Ton verdrängt das Wort. Es war in Berlin. Ich hatte unter den Zittichen meines Vaters (Zittiche! denn er war ein Peltikan!) die theatralische Laufbahn in Wiesbaden begonnen,*) welches

*) In der trefflichen grundlegenden Biographie von Dr. W. Sandberger (Leipzig 1887 bei C. F. Kahnt) ist angegeben, daß Peter Cornelius dreimal die Bühne betrat; das ist nicht ganz genau. Er war fett dem Sommer 1848 für kleine Rollen am Hoftheater fest angestellt und spielte in „Das war ich“ den Knecht am 27. Mat, in „Einen Jüngling“

unterbes 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 Jüngling 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 Ruhe, 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 zutraute, 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 einzutweihen. 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

vill er sich machen“ den ersten Kellner am 30. Mat, in „Der Sohn der Wildnis“ den Fischer Lykon (mit Charlotte von Hagn als „Barthenia“) am 26. Juni, in „Die Krondiamanten“ den Kämmerling am 2. und 9. Juli und am 20. August, in „Pfefferbäfel“ den Konrad von Stabe (mit Auguste von Hagn in der Titelrolle) am 5. Juli, in „Preziosa“ den Higeuner Lorenzo am 16. Juli, im „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 Nothwendigkeit 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 Siegen 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 verdrängt. 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 geliebt hatte, ich komponierte keine verzweifelnden Sarabanden, keine rastlosen Gigueen in Moll, keine weltchmerzlichen Scherzos — ich schrieb eine Fülle einfacher deutscher Gedichte, zu sagen was ich litt. Von jetzt an war ich Lyriker, 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. Mein, die Musik war mir eine strenge hehre Muse, der darf ich nicht mit solchen Herzensteinigkeiten kommen. Die Fassung kam wieder. Miß neue begannen die strengen kontrapunktischen

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 Triokomponieren, begann einen achttimmigen Psalm mit Orchester zc. Unterdessen waren aber, neben der Dehnschen 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 Kammerlein, 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 nun, 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 Kunstbessenen 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 Antriebe — 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 Liszt, 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 verbissen 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 zurücklehre, 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. Biszt wies mich auf Kir=chennusik. 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 Ber=lioz, stürze über seine Partituren her, studiere Tag und Nacht dar=über — und war ganz verliebt in diesen „Benvenuto Cellini,“ noch eh' ich den „Lohengrin“ gehört. Davon ein anderes Mal und ein=gehend. 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 zer=brechlichen Scherbe meines guten Gemüthes zu lieblichem Bunde vereinigten.

Weit, weit von Weimar find' 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 erweisen, 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 Beden=ken gegen ihre Veröffentlichung, da er eine falsche Auslegung be=fürchtete, 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 Schil=derung 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 Fstel-München bringen.

„Ich folgte dem Rufe Schotts 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 Kandidatenberathen eine fast einstimmige Sympathie bei den Beteiligten hervorgerufen hat.“ Zu diese Zeit fällt auch das große Ereigniß seines Lebens: die Bekanntschaft mit Richard Wagner, den er nach dem Starkruher 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 Abstecher nach Leipzig machte. Die Folge dieser Annäherung war, daß Cornelius einen Teil der Gesangwerke Berlioz' ins Deutsche übersetzte (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, Vorworte zu sinfonischen Dichtungen in dieser Weimarer Zeit seine Hauptbeschäftigung bildeten. Daß er damit keine Reichthümer erwarb, im Gegenteil 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 Bizets, 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.

In dem oben erwähnten 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 Bizet 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 Bernhardschütze, 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 Vaterunsers. Sein Urteil darüber war nicht derart, daß es mir den nötigen Impuls zu alsbaldiger musikalischer Ausfüh-
 rung 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 Urteil anderer, mir Nahestehender, Schölls, dem meinigen, der Klepse 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, teuerster 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 nur 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 Barbierszene 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 Hofmann'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 jetzt 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 bühnengerecht 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 Barbierszene 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 Änderung 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 [Biszt] 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 Kenntnisaufnahme des Werkes wandelt sich die Stimmung Biszts, 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: „Biszt hat nun zwei Drittel der Oper mit mir durchgegangen. Es ist merkwürdig bei ihm, wie er die Sachen gleich ansieht. So z. B. die Overtüre [die erste in H-Moll] verstand er augenblicklich ganz so, wie ich sie gemeint hatte (objektiv gehaltene Lustspielovertüre) 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.

„Suche, 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, Mitschul und Fißel sind ehrbare Perks gegen mich. Taufsig ist ein lieber kleiner Koloss, zu dem ich mit verflühtem Respekt aufschauere . . . Ich sollte wohl gar dort auch den Bedanten spielen und ein bißchen Schulsuchsmiene annehmen, und die jungen Leute im Zaum halten, wenn sie über die Schnur hauen. Ei, den Teufel, was schiert mich Wärman 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 frähen), denn ich bin der eigentliche Zukunftsmensch, ich bin der inkarnierte Siebenvierteltakt, ich bin der Wihbold mit hundertfünfundzwanzig Bogen langen Wihet, meine Werke sind ein Stein (des Anstoszes?) im großen Gebäude. Biszt ist erst der Zweitjüngste nach mir, der kleine Wagner wächst mir schon langsam nach . . . Sektor (Berlioz) ist auch ein ganz artiges Kind. Seine Mutter Mufe 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. Liszt hat diese Idee gefaßt, ohne daß ich ein Wort gesagt hätte . . . Denke dir, daß Maslermannett z. B. machte bei Liszt Furore, 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 ausplagen, daß ich kaum weiterzingen konnte.“

„Du weißt, daß Liszt gesagt hat: es habe ihn seit dem Cellini von Verloz keine Opernmusik so interessirt, 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.“

„Verhehlen wir uns nicht, schwer ist die Sache und bedarf großen Fleißes, mehr Mühe als der Effekt verhältnismäßig sein wird. Die Chöre werden schwer sein. Auch das Orchester ist schwierig gehalten, doch schadet das nichts; wie ich dir sage, man gibt diesen Musikern besser rechte Rüsse zu knacken, 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 Begrüßungschores so stehen, dann erst, als es sich handelt, sie wieder aufzuschließen, stellen Mureddins Diener sie wieder zurecht, so daß es doch wohl glaublich sein mag, daß Mureddin 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 radiert, 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. Biszt wird mich nächstens einführen, daß ich die Chorproben selbst halten soll.“

„Wie unerquicklich und häßlich sind die Verhältnisse hier im übrigen. Dingelstedt hat einen Zeitungstreit mit der Hofbuchdruckerei, da gibt es die anzüglichsten Artikel hin und her, und Biszt 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 schwillen Enge in einen weiteren Kreis.“

„Montag und Dienstag [November] sind nun die ersten Klavierproben meiner Oper gewesen, welche Biszt abhielt, während ich die Begleitung aus meiner Partitur dazu spielte. Biszt ist recht guter Dinge damit und geht mit großer Bonhommie mit all seinem Eifer und gutem Willen an die Sache . . . Nun, der Hauptindruck 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 Casparh sang seine Liebesarie so flott, daß Biszt 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 Overtüre. Biszt findet sie geistvoll, nennt sie einen verflungenen Anakreon von Chervini. Den kennst du nicht? — Ich auch nicht. Biszt 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 Bettel 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 Chalfi,	Fr. Milbe.
Baba Mustapha, ein Kadi,	Fr. Knopp.
Margiana, dessen Tochter,	Fr. Milbe.
Hoftana, eine Verwandte des Kadi,	Fr. Wolf.
Nureddin,	Fr. Casparl.
Abul Hassan Ali Cön Bekar, Barbier,	Fr. Roth.
Diener Nureddin's; Freunde des Kadi; Bewohner von Bagdad; Gefolge des Chalfien.	

Textbücher sind an der Kasse für 8 Sgr. zu haben.

Preise der Plätze:			
Fremden-Loge	1 Thlr. — Sgr.	Parquet-Stehplätze	— Thlr. 15 Sgr.
Balkon	— " 20 "	Parterre-Loge	— " 15 "
Parquet-Sperreise	— " 20 "	Parterre	— " 10 "
Parterre-Sperreise	— " 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:

Bu Beethoven's Gedächtniß-Feyer (geb. 17. Dezember 1770):
Großes Vocal- und Instrumental-Konzert
 aus den Werken Beethoven's
 unter Leitung des Großherzogl. Hof-Kapellmeisters Herrn Dr. Franz Eist.

Nach 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 Biszt und das ganze Orchester, Frau von Milde riß 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 enthußlastisch für mich Partei. Biszt handelt unergleichlich an mir. Wächten 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. Biszt sagte im Laufe des Gesprächs: Königl. Hoheit! Corneelius 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 Beauieu, dem ehemaligen Intendanten. — Hoffmann von Fallersleben nennt mein Libretto das schönste, das er noch gesehen habe, er hat mir schöne, innige Verse gewidmet, und Frau von Milde in einem wunderschönen Chasel in der Rolle der Margiana besungen. — Wenn du oder der treffliche Hestermann einige Zeilen des Dankes an diese einzige Frau direkt richten wollest, so wäre es sehr schön. — Alle Künstler haben in ihren Rollen ihr Auserstes 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 Gesternann 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 Liszt hingewiesen. Was aber auch kommen möchte, denn die Opposition ist nicht auf mich, sondern auf ihn gemünzt, wollte ich diesmal mich nicht unsichtbar machen. Ich ging wie gewöhnlich ins Parterre, 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 Parterre, 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, Samchen! 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 Liszt unter dem lautesten enthusiastischsten Zuruf, unter einem bröhnenden 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 Leure, 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 Geksternmann.

Es lebe die Kunst!

Liebster, bester Geksternmann! 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 unausschlicher Dankbarkeit für Sie! Tun Sie mir den besondern Gefallen, richten Sie einige Zeilen des Dankes an Frau Rosa von Milbe. 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 B. C."

Wie Cornelius es in diesem Briefe ausspricht, galt die Opposition und der ganze Theaterstandal, wie ihn dieselbe Stätte allerdings schon einmal bei der Uraufführung eines klassischen Werkes der heitern Muse, Kleists „Verbrochenem 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 eintränken wollte. Biszt legte auch wirklich tags darauf seine Hofkapellmeisterstelle nieder, allen nachträglichen Obationen und entgegenkommenden Anerbietungen von seiten des Hofes zum Troß; 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 Weiterzugeh
Den Künstlerkranz und in dem Kranz die Rose"

schließt ein Sonett an Rosa von Milbe; 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 ‚Corydon‘.“ 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 „Eid“ abschließen. Und Anfang November sind außer dem „Eid“ noch zwei andere Texte fertig, „Meersee“ ist einer derselben betitelt, und auch der Plan zu einer musikalischen Bearbeitung des „Wundertätigen Magus“ von Calderon liegt vor. Ende September 1860 schreibt er in sein Tagebuch:

„So schloß der Monat mit dem Anfange meiner musikalischen Arbeit am ‚Eid;‘ ich begann an einem Samstag mit dem Lichtpunkte der Liebesidee der Kimene. Wie vorauszusehen 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 begeistertsten Momente gefundenes Verbindungs-glied 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 Anklagemotiv, und werde wohl auch damit vorerst noch schwere Tage haben; dann aber wird zum Schluß das Heldenmotiv 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 ‚Eid‘ 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 Banne, die eben zu individuell ist, kein Pladderadatschhumor.“ — Anfang September 1863 war die Partitur des ersten Aufzuges fertig und im Sommer 1864

schreibt er in komischem Kitchenslatein an Heinrich Borges nach München (vgl. das Cornelius-Best der „Musik“ Nr. 17 vom Jahre 1904, Verlag von Schuster & Löffler 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 quadraginta sunt scribenda in autumno.“

Am 25. November 1864 war dann das ganze Werk — mit Ausnahme der Overtüre — 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 Machwerk bietet, welches ohne Firtlesanz, Ballett und Elfen 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 Opernschablone verrät) — kurz, es ist die achtenswerte Arbeit eines Talentes auf dem Boden, den ein Genius urbar gemacht. — Ich bin stolz auf meine Form: bei dem geschlossensten 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 Melodie 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 „Meistersingern.“ 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 vorschließen. In Mainz erstatte ich dir dieses und was du zur Rückreise nach Wien brauchst, wieder. Dies ausgemacht! Ich hab' schon mehr Geld schlechter vertrübelt: 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.

„Lieber 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 bedenke, 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, hort 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 Gäßchen, 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 Mildeschen Ehepaar geben uns die Briefe*) Cornelius' ein lebenswürdiges 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 Sangerpaar in einem poetischen Grusse als Eid 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 Eid.

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

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

Der schöne Erfolg, den diesmal vor allem der Dondichter 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, schmückte mir deine Stirn,“ schrieb dankerfullt 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 „Eid“ plante Cornelius neue dramatische Werke. Zunächst zog ihn ein Stoff „Tiroler Trene“ an, und bei den Studien, die er in Landek über Land und Leute machte, geschah es, daß man ihn angesichts 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 „Guldb“, 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 Feldassing 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 „Meistersingern“, die er gerade studierte, unüberwindliche Schwierigkeiten finden wollten:

„Meine ‚Guldb‘ komponier' ich ganz für Kindersinfonie, einige Geigen, eine Schelle, eine Kassel, einen Kuckuk, 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 Bettel der ‚Guldb‘ wird stehen: Kraut: Herr Orgelpunkt. Beurlaubt oder unpäßlich 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 Unermüdlische 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 „Guldb“ 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 Lohengrin-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 erwachsene 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 Ausbilder der rohesten Religionstrieb, wer lehrte sie, wer offenbarte ihnen das? Ihr Inneres. Wem die Kette der Weltgeschichte, die wohl erkennbare wachsende Vollendung der Welt in tiefster Seele ein Bau ins Blaue, ein babylonischer Turmbau ist, an dem nur ewig ziellos die regenenden Kräfte sich betätigen, die Leidenschaften sich entfalten in Arbeit und Streit, Ruhe und Gelagen, dem wird der Ernst fehlen oder wenn seine Natur ihn mitbrachte, wird er im planlosen Treiben verklümmern; 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 Kist, 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 Loren die müßigen Wasser sind, die bei keinem Bau fehlen — der bringt zu Leben und Arbeit den heiligen Ernst mit, trägt seinen Stein herzu oder weißt ihn aus, sinnt auf ein Werkzeug und schafft es, gibt den

Tropfen seines Herzens zum Kitt, prägt das Siegel seines Geistes dem Blätterschmutz des Baues auf und fragt nach keinem anderen Lohn als dem Brot, das ihn der Arbeit erhalte, und sagt nach dem Tagewerk: ‚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 zuflügen 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 euch noch so oft weismachen! Er glaubt nur an Götzen und schafft euch 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 Gartenhaus? 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 lauschenden 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 Tintenfasses und bis zum emporspießenden Grashalm der ersten Note, bis dann diese ganze Welt von Konsonanzen und Dissonanzen dasteht, 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 Schlachtengeiß, 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 Erhöhtens und Vertiefens, alles befreiende Staccato, alle Geduldproben des

Largo und alle Überstürzungen des Presto dastehen — bis dann der Vorhang sich hebt, bis eine löhrende 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 Rieter-Webermann zu bringen und sie ihm vorzuspielen? Hat er sich die Erde als eine Art Quintett im klassischen Stil gedacht, das Hellmesberger 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 Welt-schaffen 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 derjelbe unteilbare große Gott seit Ewigkeit, er bedurfte nicht eines 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 Dingen 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 Orkane, des Schlafes und des Traumes, des Sterbens und Gebärens, der Menschenleibenschaft und des Menschen-genius 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 Ur-schöpfer dagewesen, ein Urkomponist, der einer Unendlichkeit von Nachschaffenden, ihm Nachringenden bedurfte. Drang nach Selbsthingabe, Selbsterkennen, Selbstveredelung 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, Angezwungenes, Erheucheltes? Mach' ich nicht aus Hundert Bülchern 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 Nibel 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 flinkzigstes 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 Besinnen auf die höchsten Ziele der Kunst und ein treues Spiegelbild des Momentes enthalten, 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 Zeitungswesen gezogen hätten, und er hatte bereits sein Entlassungsgesuch eingereicht. Baron von Werfall, der Direktor der Musikschiule, bewog ihn jedoch, es zurückzuziehen, und mit einer Verbesserung seines Gehalts verblieb er nunmehr in München.

Ende September 1870 hatte Cornelius die Komposition des ersten Aufzuges seiner „Guldb“ vollendet und berichtete dies an Riedel unter dem 12. Oktober: „Nachdem der Stanislaus für Biszt [Text zu dessen Oratorium, von Cornelius gedichtet] und deine Chöre [Tranerschöre 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 beßte bei dem Gedanken, Tag für Tag meine Ferien schwinden zu sehen, ohne meine ‚Guldb‘ 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 ‚Guldb‘ hinzugeben. Gesagt, 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 Finaleszene meines ersten Aufzuges (Din, Guldb und Chor) in der Klavierfizzi 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 „Künstlertweih“*) 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 Pergoleses „La serva padrona,“ zu Boieldieus „Der neue Gutsherr“ und die Übersetzungen der Alceste, Armide 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 flüge ich nur in Eile noch hinzu: daß du von Kammermusik nichts von mir erwarten darfst! Freund, ich bin einmal ein poetischer Dhrifer. — Wollte ich ein Quartett schreiben, soll ich dir sagen, wie viel Zeit mich das kosten würde? Drei Monate. — Uns Drama! zum geliebten Drama, auf die verfluchten Bretter zurück. Dahin beflügle dich mein Kiel!“

Immer 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 „Eid“ 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 Liszts 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 Vollendung 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-Fest der „Musik“ von Dr. Ebgar Nfel; vgl. auch die Einleitung zu „Der bethlehemitische Kindermord“ von Ludwig Geyer, 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 siebenzehn Jahre nach dem Hinscheiden des Dichterkomponisten sollte sein drittes Bühnenwerk, das er trotz neunjähriger Arbeit unvollendet zurückließ, von fremder Hand ergänzt und zusammengefligt, auf den Brettern lebendig werden. Wiederum war es Weimar, das am 6. Mai 1891 Cornelius' letzte Oper zuerst zur Aufführung brachte. Titel und Besetzung lautete:

Gunlöd.

Oper in drei Aufzügen.

Dichtung und Gesangsskizzen von Peter Cornelius.

Ergänzt und instrumentiert von Dr. Eduard Lassen.

In Szene gesetzt von Fritz Brandt.

Obin — Hr. Stefen, Suttung — Hr. Bucha, Gunlöd — Fr. Stavenhagen, Hela — Fr. Elbelti, Drei Lichtalfen — Frks. Kayser, J. Storris und P. Storris. (Wiederholt am 17., 20. und 27. Mai.)

Auch „Gunlöd“ hat, obwohl die Dichtung schön und eigenartig, die Musik reich an Erfindung und edlem Gehalt ist, gleich dem „Eid“ keinen festen Boden im Spielplan der Bühnen gewinnen können. Man wird unwillkürlich an den geistesverwandten Hermann Goëtz erinnert, der zwei Jahre nach Cornelius, am 3. Dezember 1876 als Musiklehrer in Bilkich, 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 vereinzelt Aufführungen nicht hinaus, und wie Goëtz 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 Liebentzärt gesungen, Peter Cornelius!
 Und hast dir unsre Liebe neu errungen, Peter Cornelius!
 Nur Liebe lohnt den Liebenden mit Liebe: Könnt' 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 eingebrungen, Peter Cornelius!
Wie Margiana in Nureddin's Seele lebet, so lebst du fort,
Auch du in unseren Erinnerungen, Peter Cornelius!
Und das entzückte Bagdad bringt dir heute, deinem Barbier und dir
Aus einem Munde seine Huldigungen, 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 Antoine 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 redselige Barbier nennt sich hier Es=Samit, der Schweiger. Der älteste Bruder heißt seiner Geschwähigkeit wegen El=Babbäl, der zweite El=Haddär, der dritte Bakil, der vierte El=Kas El=Kiwani, der fünfte El=Kschschär, der sechste Schakälil. 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 Piste 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 Schwägers, 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 Deutschen 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 Gegner 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 um die Mitte des achtzehnten Jahrhunderts entstandene, als „Comédie en un acte“ bezeichnete Stückchen führt bereits den Titel:

Le Barbier de Bagdad.

Acteurs: Le Cadi. Zulima. 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 „Notawadel“ 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 Ecklingerschen Buchhandlung.

Der Barbier von Bagdad,

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

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

Die Szene ist zu Bagdad.

Der nicht genannte Übersetzer ist nach Göbdekes Grundriß der deutschen Dichtung der zu Straßburg geborene Sekretär des Kaiserlichen Gesandten bei den Rheinischen Kreisen Graf Meipperg zu Frankfurt, Johann Heinrich Faber, der eine Anzahl französischer Stücke für die deutsche Bühne übertrug, gestorben 1791. — Der Barbier erscheint hier noch namenlos, seine Bilder 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 Faberschen übereinstimmt. Einzelne Redewendungen, die auch bei Cornelius

fast wörtlich wiederkehren, legen die Wahrscheinlichkeit nahe, daß er eines oder das andere der früheren Werke gekannt 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 Artur 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 H. Schinke.)

Personen: Der Kadi. — Sulamith, seine Tochter — Fatme, deren Dienerin. — Almanzor. — Sandrapanbrabad, Barbier. — Zulp, ein mißförmtiger Sklave Almanzors.

Die ersten neun Auftritte seiner „Schnurre“ spielen sich genau wie bei Palissot im Hause des Liebhabers, die folgenden vor dem Palast des Kadi ab. Der Name Sandrapanbrabad bedeutet hier „Sparewort.“ Die Namen der sechs Bräuer sind Balbut, Balbarak, Balbak, Alzul, Almascha und Schadabak. 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 benutzt 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 Ledebur 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 Christoph Sigmund Mylius, geb. 2. Mai 1754 zu Berlin, gest. 30. März 1827 ebenbaselbst, 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 Cadi von Bagdad	Fr. Sangerhans.
Zulma, seine Tochter	Mlle. Kneisel.
Fatme, ihr Mädchen	Mad. Sangerhans.
Almanzor, ihr Liebhaber	Fr. Murschhauser.
Osmin, Almanzors Slav; ein ungestaltetes narrenartiges*) Geschöpf	= Schiller.
Der Barbier	= Anzelmann.

Slaven des Almanzor. Gefolge des Cadi.

Von Johann André weiß man heut im allgemeinen wenig mehr, als daß er ein Jahr vor Mozart bereits Brehners Text zur Entföhrung („Belmont und Konstanze,“ Uraufföhrung in Berlin 26. Mai 1781) in Musik gesetzt und das „Rheinweinlied“ komponiert hat. Er gewinnt aber erneutes Interesse als Vorläufer von Cornelius. Geboren am 28. März 1741 zu Offenbach als Sohn eines Seidenhändlers und föhr 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 Löpfer,“ 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 lehrte 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 Overtüre beginnt mit einem Allegro in D-Dur von 110 Taktten, den zweiten Satz bildet ein Andantino in G-Dur von 32 Taktten; 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, ihm 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 delikat und fährt fort, ihn zu necken in ihrer Arie 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 ausnutzt.

Damir 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 Damin's (Bass), Nr. 3 Arie (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;
 Aderlassen und purgieren,
 Pflasterstreichen und klistieren,
 Ja, das alles kann der Mann,
 Ohne was er sonst noch kann.

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

dem Du ett 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 Reich Osmins auf die reichen Spenden, die Fatme von Almanzor erhält, und dem Verdruß, den er darüber empfindet. Almanzor sucht Osmins Interesse an sein eigenes Liebeswerben zu knüpfen und sagt, er habe ihn schon ausersehen, wenn er Zulima ihr Haus einrichten werde, ihn zum Obristen der Ver= schnittenen (gemilbert in „Oberauffeher des Serails“) zu machen. Osmin 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 Osmin erblickt, das „possierliche Kerlschen,“ das „aussieht wie ein Rucknacker,“ 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 Klänkeleien mit Osmin, dem „Herrn Generalverschnittenen,“ zu ihrer Herrin zurück. Osmin 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 Nachbarschaft wohnenden Freunde, dem Geschichten erzählenden Barbier gehen und diesen bestellen. Almanzor bleibt zurück und ergießt 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 Wonn' erwacht.
Süße, lang' ersehnte Stunden,
Endlich hab' ich euch gefunden!
Weg ist nun der Traum der Nacht.

Dem Modegeschmack der Zeit entsprechend, enthält diese ansprechende lyrische Nummer zwei größere Koloraturstellen, die der Komponist bis zum d^{en} hinauf geschrieben; Aufgaben für die Rechlertigkeit, denen heut' nur wenige Tenoristen gerecht zu werden vermöchten. Osmin kommt nun mit seinem Freund Buchbabad, fällt dabei über seinen Herrn und bringt auch den Barbier zu Falle. Nach erfolgter Vorstellung begrüßt dieser Almanzor mit einer pathetischen Anrede, 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 Mustalten 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 gefegnet sei und keine bessere hätte gewählt werden können, um sich den Bart scheren zu lassen. Voller Ungebuld 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, Musikurgie, Mythologie, Astrologie, Rhetorik, Chiromantie, Arithmantie, Geomantie, Hydromantie, Ghyromantie, Pyromantie, Onomantie, Kabbomantie, Rhomantie, Nekromantie, Grammatik, Physiognomik, Metoposkopia, Onirokratie und Orthographie. Er ist in Person die Polymathie seu potius die Enzyklopädie aller menschlichen Wissenschaften.

Als Almanzor ihn einen verdammten Schwächer nennt, wie es in ganz Persien keinen mehr gäbe, antwortet er: „Was? Ich ein Schwächer? 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 Bakbut, der zweite Bakbarak, der dritte Bakbat, der vierte Azug, der fünfte Anaschar und der sechste Schatabak. Ja, der Bakbut und die andern, das waren Blaunderer; aber ich, der jüngste von meines Vaters Söhnen — ich bin still und kurz in allen meinen Reden; daher hab' ich den Beinamen: Buchbarak der Stille.“

Almanzor will den Unerträglichen ablohnen und auf's 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 Buchbarak von Freunden hört, fällt ihm seine eigene Gesellschaft ein, in der er gewöhnlich verkehrt und in der jeder sein eigenes Liebchen hat. Das des Bohnenhändlers 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 Bohnenhändlers, 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 Duettstück zwischen Zulima 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 unseligen Barbier und gerade kann er noch vor ihm ins Haus schlüpfen; Buccarad 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 Prosascene, was sein Schützling wohl im Hause des Rabi zu tun haben könnte 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 Raubanfall, 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 angeblihes Vergehen zwanzig Sohlenstreich, 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, läuft 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 Tür 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 unversehens 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 „Bauberflöte“ 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 Reise-geld, um nach Europa zurückzukehren. Der Barbier soll sich ein Ge-schenk 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, Vivace, D=Dur, 9/8*), an dem sich alle Solostimmen beteiligen, be-endet das Ganze.

Andrés Singspiel 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 Silberreichtum und rhythmischem Reiz so hoch über alle früheren Opernbücher auf komischem Gebiet erhebt. Musikalisch erscheint André als Nachfolger Johann Adam Hillers, als Verbindungs-glied 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 Frühreise viel stärker hervortritt.

Ein anderes deutsches Singspiel „Der Barbier von Bag-dad,“ das Prof. Riemann 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 Hattasch, geboren 1739, scheint eine Art Vorking gewesen zu sein. Er wird als Hattasch jun. zuerst in Hamburg als Schauspieler aufgeführt, vom Jahre 1779 an aber als Musikdirektor der Brunianschen 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 Dismas Hattasch war, der, 1729 zu Hohenmaut in Böhmen geboren, sich als ausgezeichneter Violinspieler einen Namen machte, 1751 in die gothaische Kapelle eintrat und am 18. 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 dreißig 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 Vorking, der im neunzehnten Jahrhundert die komische Oper zur ersten Blüte bringen sollte, 1824 zuerst mit einer „türkischen Oper“ (Ali Pascha von Janina) 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 Türkeioper 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. Nob. Eitners Quellen-Lexikon.

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

Daß, wie Abul Gassan Ali Ebn Bekar in der Melodie 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 hinausschießt, ändert daran nichts. Die Dienerszene am Schluß des ersten Aufzuges ist dafür ein Beispiel. Auch die drastischen Streitzenen 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 Overtüre in G -Moll $\frac{3}{4}$ auf die Schilderung von Max Hesse im Cornelius=Heft 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 Bizets, der auch den Entwurf insoweit beeinflusste, als er sagte: sie müsse mit dem Motiv Abul Gassans beginnen und mit dem Salamaleikum schließen. So setzt denn auch das Werk gleich mit dem musikalischen Thema „Abul Gassan Ali Ebn Bekar“ ein, das in der Oper so oft im verschiedenartigsten Ausdruck erscheint, und es reißt sich sofort das Motiv aus dem Auftritt des Barbiers an, das seine vielseitige Wissenschaft andeutet („Bin Akademiker“ zc.). Ein zarter Übergang (Andante) nach der Tonart der untern Terz führt uns zu dem tranken Mured=

du, und sein schönes Gesangsthema „Komm deine Blumen zu begießen“ verrät uns seine schwärmerische Liebe zu Margiana. Danach entsteht lebhaft leise Bewegung im Orchester, ein heftiges Aufzucken in immer höhere Lage erweckt in uns die Vorstellung: eine überraschende Neuigkeit 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 Stellbuchein ladet. Der lustige Dienerchor des ersten Aktchlusses erklingt, und drohend und gewaltig fährt wieder das Barbierthema dazwischen. Aber es erweckt nur ein komisches Echo, und auf den Flügeln des Stellbuchein=Motives ist Nureddin bei Margiana angelangt. Hier ertönt nun ein in der Oper nicht vorkommendes tiefinniges lyrisches Thema (abwechselnd in $\frac{3}{4}$ und $\frac{2}{4}$ Takt), das wieder durch den Akademiten, Doktor und Chemiten Abul Hassan 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 Hassans unterbrochen, der uns in den letzten Tacten 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 S=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 sanftern 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 sehnsuchtsvoller Liebe in herzbewegenden Tönen schildernden melodischen Gesange aus. Dann führt ein schwachhaftes 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 stürmischen 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 Duettsatz, der die Verabredung des Stelldicheins enthält. Bei der Frage nach einem Barbier tritt zuerst das Triolenthema desselben auf und gleich darauf wird der imposante Name Abul Hassan Ali Ebn Bekar in aller Breitspurigkeit zum erstenmal vernommen. Am Ende fällt nach dem Ruße in D=Dur: „Vergiß 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 (fünfter Auftritt) und begrüßt seinen Kunden mit einem Schwall schön gefester Worte, zu deren pathetisch=breiter Melodie ein von allen Instrumenten nacheinander wiedergegebenes — als Verkürzung erscheinendes — Motivchen von komischer Wirkung in Gegensatz gebracht ist. Der Ungebuld 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 unerschütterlich 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 Brillern. Hier verläßt Nureddin die Geduld und er ruft seine Diener — unter besonderer Hervorhebung des auffällig geschilderten, aber nicht solistisch behandelten Notawackel — den Schwärzer hinauszumwerfen (sechster Auftritt). Aber weder in Worten — und ein ganzes Lexikon von Spott- und Schimpfworten verschwenden die Diener — noch Taten sind sie dem Feind gewachsen. Er wehrt sich mit dem Rasiermesser, und mit furchtbarer Stimme ruft er ihnen — mitten in der Phrase unerwartet in die tiefere Oktave hinabsteigend — seinen langen Namen zu; er vertreibt die Dränger, und Nureddin, der einseht,

daß 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 Vorkäufer 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 prickelnden Musik bereitet nun Abul das Rasieren vor, da entschließt 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 Duettsatz, der plötzlich unterbrochen wird, da sich Abul in eine Koloraturkadenz von unendlicher Länge vertieft. Dem verzweiflungsvollen Flehen Nureddins gelingt es dann endlich, Abul zu rühren, und, nachdem das Liebeslied begeistert von beiden unisono gesungen wurde, zur Fortsetzung seines Geschäfts zu bewegen, das dieser schließlich auch unter einem harmonisch wie rhythmisch gleich fesselnden Orchesterspiel 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 Abdul erkrankt sei, läßt er ihn festhalten und allerlei Heilversuche an ihm vornehmen. Er kann sich nun entfernen und die Diener kühlen ihr Mütchen 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 freudig hüpfende Thema: „Er kommt!“ über, das im ersten Auftritt von Margiana aufgenommen und von jedem Neuaufstretenden, Bostana und Rabi, wiederum ange schlagen wird, während die andern Stimmen es kanonisch begleiten. Ein komischer Effekt, den wir auch in Goetz' „Der Widerspenstigen Zähmung“ mit gleichem Glück angewendet finden, wo im dritten Aufzuge Baptista 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 Schlusse aber weisen schon wieder die Gedanken jedes einzelnen bei dem „Schahz,“ der für Margiana und Bostana sich in der Person Mureddins verkörpert, während der Rabi den in der Kiste befindlichen Brautschahz meint, den sein Freund Selim, um Margiana werbend, gesandt hat. Der fromme Rabi geht, Margiana bleibt einen Augenblick allein, dann führt Bostana Mureddin herein und zieht sich zurück, alles dies unter einem Zwischenspiel, das den Muezzinruf nachklingen läßt und zugleich die liebende Ungeduld Mureddins 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 $\frac{7}{4}$ Takt ein ganz eigenes Gepräge erhält. Zu diese einzig schöne Liebeserklärung hinein klingt plötzlich die Stimme des Barbiers, der vor dem Fenster zu Mureddin heraussingt; Bostana eilt herein (dritter Auftritt) und wiederholt den Namen des verwünschten Schutzhelfers, und Mureddin, noch ganz weltentrückt, singt ebenfalls erschreckt fragend: „Wie, Abdul Gassan Ali Ebn Belar?“ Bostana beruhigt die Liebenden und geht wieder auf die Wacht. Die durch dies Intermezzo unterbrochene Szene nimmt nun ihren Fortgang (viertel Auftritt), und in stimmungsvollem Übergang leitet die Musik zu dem zärtlichen Zwiegespräch zurück in das, von dem Paare ungehört,

Abul's Liebeslied auf Margiana hineintönt, bis es durch das Wehgeschrei eines Sklaven, dem der heimgekehrte Kadi die Bastonade gibt, unterbrochen wird (fünfter Auftritt). Ein stürmisch auf und ab eilendes Motiv in den Bassen kündigt die folgende Szene, die nur Streit und Verwirrung bringt, ausdrucksvoll an. Bostana erklärt zwar das Wehgeschrei, aber Abul, in dem Glauben, Mureddin werde ermordet und schreie um Hilfe, ruft die Leute auf der Straße gegen den Kadi auf. Mureddin, der dem Vater nun nicht mehr ausweichen kann, wird in die Kiste versteckt. Da stürmt Abul mit Dienern Mureddins 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 Beichnam Mureddins vermutet (siebenter Auftritt), und als die Diener sie wegtragen wollen, kommt der Kadi dazu. Sie nennen sich Diebe und Mörder, und unter einem Orgelpunkt der tremolierenden Geigen von dreiundsechzig Taktten 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 Prügelszene 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 Mureddin ohnmächtig sichtbar wird. Ein großer allgemeiner Aufschrei, Basses und Sopranen steigen blüster und unheilverkündend aufwärts, und ein Vokalzerzett der drei Männer von hochkomischer 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 Mureddin, den er an Margianas Nase riechen läßt, wieder zum Leben, der Kalif sorgt, daß der Kadi seiner Tochter den ihr erwünschtesten „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 Rufe 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 liebenswürdigsten 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 Meisterlänger“ 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 Rhythmik 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 erwuchs dem Lieddichter in Felix Mottl ein warmherziger und werktätiger Förderer.

„Schon in meiner Wiener Studienzeit trug ich,“ so schreibt er im Augustheft 1904 der Silberdeutschen Monatshefte, „eine besondere Liebe für Cornelius im Herzen. Seine Lieder, seine Chor-
fänge, die erste Partitur des ‚Cid,‘ 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-Vereins 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 er-
dentlichen Sorgfalt vorzubereitende Aufführung des ‚Barbier‘ durch-
zuführen. 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 Liszt meine Absicht, das Werk dort aufzuführen, mitteilte, war er hoch erfreut 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 Liszt mit dem ihm eigentümlichen scharfen Akzent und mit blinkenden Augen.) — „Aber . . . die Instrumentation ist nicht glücklich. 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 nutzen! Und noch eins! Der ‚Barbier‘ muß in einem Aufzuge gegeben werden! Die Schlussszene des ersten Aktes muß wegfallen; nach dem Abgange Abul Hassans mit den Worten ‚Lieben! D!‘

muß 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 New-
york hielt, unter Anton Seidls 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
Kundgang 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.
 Esbjerg: 21. Januar 1901.
 Brunn: 24. April 1901.
 Nürnberg: 12. April 1903.
 Fürth: 15. April 1903.

Da unternahm es auf die dankenswerte Anregung des verdienten Cornelius-Forschers Max Gasse-Magdeburg*) hin, der Generalintendant 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 Hefse 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 feinsche Schönheit das volle Verständnis der aus allen Teilen Deutschlands herbeigeilten Musikfreunde fand. Mit vollem Recht sagt Prof. Karl Maria Cornelius, der Sohn des Meisters, in Erwiderung der Mottlschen 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 Dichterkomponisten 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 Mottl und Hermann Levi von Max Gasse. Leipzig 1904. Verlag von Breitkopf & Härtel.

und als solcher hat er noch dazu manche Mängel, aber eins kann ihm niemand ableugnen: 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. Berücksichtigend ist die Technik der Modernen. Aber seien Sie in der übertriebenen Werthschätzung 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 Neuaufführung 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 einherstretenden Barbier der Nachwelt, sondern den armen Scheich im zerklüfteten Rock, den geschwägigen, alten, gutmütigen Mann, dessen kindische Übertreibungen in Wort und That unendlich komisch wirkten und dabei etwas Kindlich=Althrendes hatten. Der Darsteller, Herr Rudolf Smir, 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, daß 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 Schwächer 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 Wostana 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=aussehendes ist eine unerläßliche Bedingung bei beiden.

Die göttliche Geisterleit, die das ganze Werk erhält, 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 Bostana unterbrechen läßt, damit keine
andere Stimmung aufkomme.

Wir schließen diese Skizze mit den ersten Strophen aus Paul
Heysses 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 Totenfeste 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.

Der Barbier von Bagdad.

(Oper von Cornelius.)

Personen.

Der Kalif. (Bariton.)

Baba Mustapha, ein Kadi. (Syrischer Tenor.)

Margiana, dessen Tochter. (Hoher Sopran.)

Bostana, eine Verwandte des Kadi. (Mezzosopran.)

Nureddin. (Heldentenor.)

Abul Hassan Ali Ebn Bekar, Barbier. (Baß.)

Diener Nureddins. Freunde des Kadi. Bewohner von Bagdad.

Klagefrauen. Gefolge des Kalifen. Bewaffnete.

Ort der Handlung: Bagdad, der erste Aufzug im Hause Nureddins,
der zweite Aufzug im Hause des Kadi.

Uraufführung: den 15. Dezember 1858 am Hoftheater in Weimar.

Rechts und links vom Darsteller.

Duvertüre.

(Die ursprüngliche in G-Moll $\frac{3}{4}$. Die zweite in D-Dur $\frac{3}{8}$.)

Erster Aufzug.

Ein Zimmer in Nureddins Hause.

Rechts und links Seitentüren. Rechts ein Ruhebett, zu dessen Seiten ein Tisch mit Medizinflaschen. Links ein zweiter Tisch nebst Stuhl. Es ist Morgendämmerung und wird während der ersten Szene allmählich Tag. Nureddin ruht auf dem Bett, seine Diener umgeben ihn mit Mienen voll Niedergeschlagenheit als einen Sterbenden.

Rechts und links vom Darsteller.

Erster Austritt.

Nureddin. Diener Nureddins.

Diener Nureddins. *) Sanfter Schlummer

Wiegt ihn ein,

Lindert milde

Jede Pein;

Leise drum!

Still und stumm!

Weinet nicht!

Weckt ihn nicht!

Bald verglimmt sein Lebenslicht.

Nureddin (träumend). Margiana!

Chor der Diener. Horch! er spricht.

Weckt ihn nicht!

Ihn umschwebt ein Traumgesicht.

Nureddin. Komm', deine Blumen zu begießen, o Margiana!

Laß deines Blickes mich genießen, o Margiana!

*) Der hohen Lage der ersten Tenorstimme wegen, kann diese mit Altstimmen unterfüllt oder ganz und gar besetzt werden.

- Bleib' ewig mir verschlossen Edens Thor,
 Will sich dein Herz nur mir erschließen, o Margiana!
 Chor der Diener. :|: O hört ihn reden
 Vom Garten Eden! :|:
 Ach! bald, ach!
 Bald hat er ausgelitten,
 Bald hat sein Fuß beschritten
 Die Brücke des Gerichts;
 In Strömen ew'gen Lichts,
 In Paradieses Mitten
 Ruht er beglückt;
 Granaten pflückt
 Und Datteln seine Hand
 Im wonnigen Land;
 An der Glückseligen Baum,
 Am moschusduftenden Saum [Strand]
 Von Edenflüssen
 Wiegt ihn mit Küssen
 Der Huri Mund
 In ewigen Liebestraum.
 Dort ahnt er kaum,
 Versenkt in Entzücken und Freuen,
 Die Tränen seiner Getreuen.
- Nureddin. Komm', deine Blumen zu begießen, o Margiana!
 Laß deines Blickes mich genießen, o Margiana!
 :|: Margiana! :|:
- Chor. In Strahlen ew'gen Lichts,
 In Paradieses Mitten
 Ruht er beglückt;
 Granaten pflückt
 Und Datteln seine Hand
 Im wonnigen Land;
 An der Glücksel'gen Baum,
 Am moschusduftenden Saum
 Von Edenflüssen

Wiegt ihn mit Küssen
 Der Suri Mund
 In seligen Traum.
 Weckt ihn nicht, still!
 Weckt ihn nicht!
 Bald verglimmt sein Lebenslicht.

Der Chor (geht sich während der letzten Worte leise zurück).

Mureddin (bleibt allein auf der Szene).

Zweiter Aufstrich.

Mureddin allein.

Mureddin (fährt vom Lager empor).

So leb' ich noch? (Er erhebt sich und tritt in den Vordergrund.)

So hat noch nicht

Der Liebe Feuer mich zerstört?
 Margiana! der mein Herz gehört,
 Margiana! meiner Seele Licht,
 Muß ich vergehn in meiner Pein?
 Kein Arzt kann Hilfe mir verleihn,
 Umsonst erprobt ward alle Kunst —
 Mich rettet einzig Liebesgunst.

Bostana kennet meinen Schmerz;
 Sie sprach: „Noch blüht vielleicht dein Glück!
 Erforschen will ich bald ihr Herz,
 Und Kunde bring' ich dir zurück.“

Erscheinen will sie heute hier.
 Tod oder Leben bringt sie mir.

• • • • •
 Vor deinem Fenster die Blumen
 Besengte der Sonne Strahl;
 Du tränktest aus goldener Schale
 Die Schmachttenden allzumal.
 Doch als du die Blumen tränktest,
 Ergriff mich heißglühende Pein,
 Für die keinen Tau du mir schenktest

Der tauenden Lippen dein.
 Nun prangen die Blumen und blühen,
 Doch hoffnungslos muß ich erglühen,
 Verwelken :|: stumm und allein. :|:

Und ist denn mein Herz keine Blume,
 Und schmachtet es nicht nach dir?

O hege die Blume am Herzen,
 Sie sei deine schönste Zier.

Von deinen Blicken getroffen
 Im Innersten liebestwund —

Genesung kann [barf] es mir hoffen
 Durch Labe von deinem Mund:

O laß es nicht welkend verderben,

O laß es nicht sinken und sterben,

:|: O mache mein Herz gesund! :|:

(Er geht zum Tisch links, setzt sich nieder und stützt den Kopf in die Hand, bis Bostana ihn anrebet.)

Bostana (tritt bei Beginn des $\frac{1}{4}$ Takts durch die Seitenthür links ein, alt aussehend und in etwas groteskem Kostüm).

Dritter Auftritt.

Bostana. Nureddin.

Bostana (im Ausdruck bald salbungsvoll, bald geschwätzig).

:|: Sei Allahs Frieden über dir, mein Sohn! :|:

Und denke an ein gut Geschenk für mich,

Ich komme eben von Margiana her.

Nureddin. Kommst du ein Dämon von dem Berge Kaf

Und führst du mich zum Garten des Entzückens?

Wie, oder harret mein der Ditalen Abgrund,

Wo mir das Hirn von ew'gem Feuer siedet?

Bostana. Beruh'ge dich, daß Wonne dich nicht töte,

Und denke an ein gut Geschenk für mich:

Ich bringe gute Botschaft.

Nureddin. Gute Botschaft!

So bist die Taube du, die nach der Sturmflut

Hernieder fliegt zur Arche meines Herzens,
 In dem des Grames Riesenschlange zischt,
 Darin Verzweiflung wie ein Schakal wimmert,
 Und wilde Eifersucht, ein Tiger, heult,
 Und, ach, die Nachtigall der Sehnsucht flötet.

Bostana. So höre denn: Margiana will dich heilen,
 Dich laben, ihren Lieblingsblumen gleich.

Aureddin. O sprich! Darf ich sie sehn?

Bostana. Heute noch!

Nun merke wohl auf alles, was ich sage,
 Daß richtig du zum Stellbuchein erscheinst:

Bostana und Aureddin (nacheinander). Wenn zum Gebet
 Vom Minaret
 Um Mittag ladet der Muezzin Rufen,
 Der Kadi dann,
 Ein frommer Mann,
 Herniedersteiget seines Hauses Stufen,

Daß zur Moschee

Er eilig geh',

Erfüllend streng die Lehre des Propheten,

Dann sei bereit, }

Ich bin bereit, }

Das ist die Zeit,

Margianens Zimmer sicher zu betreten.

:|: Harre auf mich, }

:|: Ich harr' auf dich, }

Ich leite dich, }

Du leitest mich, }

An ihren Blicken { darfst du dann dich } sonnen
 { darf ich dann mich }

Von aller Pein

Dich } zu befreien,

Mich }

Wird süße Liebe { dir gewähren } hohe Wonnen! :|:
 spenden }

Nureddin. O fort! Zu ihren Füßen mich zu stürzen,
 Bostana, komm! es muß schon Mittag sein.

Bostana. Wo denkst du hin, es ist noch früh am Tag,
 Und du kannst doch nicht so vor ihr erscheinen,
 Die schwere [lange] Krankheit hat dich ganz entstellt,
 Du hast noch Zeit, ein stärkend Bad zu nehmen.

Nureddin. Nein. Versäumen könnt' ich sonst die Stunde..
 Weißt du vielleicht, wo ein Barbier zu finden?

Bostana. O ja, ich habe einen alten Freund,
 Ein Heros jeder Wissenschaft und Kunst,
 Und im Barbieren auch ein Virtuoso,
 Den Abul Hassan Ali Ebn Bekar.

Nureddin. Abul Hassan Ali Ebn Bekar? ...

So sende eilig ihn hierher zu mir
 Und harre pünktlich um die rechte Stunde.

Bostana. So hast du alles richtig auch verstanden?

Nureddin. O, jedes Wort ist mir ins Herz geprägt:

Nureddin und Bostana (nacheinander).

Wenn zum Gebet

Vom Minaret

Um Mittag ladet der Muezzin Rufend,

Der Kadi dann,

Ein frommer Mann,

Herniedersteiget seines Hauses Stufen,

Daß zur Moschee

Er eilig geh',

Erfüllend streng die Lehre des Propheten. }

Mit Gläubigen zu Allah zu beten. }

Du bist bereit, }

Ich bin bereit, }

Das ist die Zeit,

Margianens Zimmer sicher zu betreten.

|: Ich harr' auf dich, }
 |: Garre auf mich, }
 Du leitest mich, }
 Ich leite dich. }

Bostana. Tönet [Tönt] Muezzinruf, halte dich nah',
Denn die Stunde der Wonne ist da.

Mureddin. Tönet [Tönt] Muezzinruf, bin ich schon da,
Wenn die Stunde der Wonne nah'!

Mureddin (begleitet Bostana bis zur Thür und verabschiedet sie; lebhaftes Gebärdenenspiel von beiden Seiten).

Bostana (steckt beim $\frac{4}{4}$ Takt den Kopf nochmals zur Thür herein).
Und denk' auch an ein gut Geschenk für mich!

Mureddin (macht mit enthusiastisch abfertigenber Bewegung die Thür hinter ihr wieder zu, reißt sie aber sogleich wieder auf und ruft ihr nach).
Vergiß den Barbier nicht!

Vierter Auftritt.

Mureddin allein.

Mureddin (in leidenschaftlicher Bewegung mit entzückten Gebärden auf und ab schreitend). Ach, das Leid hab' ich getragen,

Wie ertrag' ich nun mein Glück!

Liebe, nimm dein Wort zurück,

Sieh mich beben, sieh mich zagen!

Laß mir all die sel'ge Trauer,

All den tödlich süßen Schmerz:

|: Der Erfüllung Wonneshauer

Überwältigt mir das Herz! |:

Doch dies ist ja nur ein Träumen,

Schon der Welt bin ich entflohn,

Pflücke ird'schen Leidens Lohn

|: Dort in Paradieses Räumen. |:

Tragen muß ich Himmelswonne

Wie der Erde Leid und Schmerz:

|: Leuchtet hell ihr Glückesonnen,

Überwältigt mir das Herz! |:

(Er bleibt zu Ende des Gefanges in verzerrter Stellung im Vordergrunde stehen.)

Abul (tritt ein; in orientalischer Barbiertracht, ein buntes Damasttuch hängt ihm vom Gürtel herntieber, auf der andern Seite ein metallnes Becken und ein kleiner Handspiegel, sowie ein Astrolabium. Er trägt einen kleinen Kasten mit Utensilien unter dem Arm. Aussehen: steinalt, sehr bleich, fast gelb, langen, weißen Bart).

Fünfter Auftritt.

Mureddin. Abul Hassan Ali Ebn Bekar.

Abul (verbeugt sich).

Mureddin (lehrt ihn noch den Rücken).

Abul (verbeugt sich wieder und räuspert sich laut).

Mureddin (bemerkt ihn immer noch nicht).

Abul (näherst sich Mureddin und klopft ihn auf die Schulter; als dieser sich umwendet und ihn bemerkt, macht Abul nochmals eine tiefe Verbeugung).

Mureddin (erwidert mit Kopfnicken seinen Gruß und gibt ihm einen Wink, sein Werk zu beginnen).

Abul. Mein Sohn, sei Allahs Frieden hier

Auf Erden stets beschieden dir.

Heil dir, du Krankgewesener,

Du glücklich nun Genesener, [Neugesener,]

Du Übelüberwindender,

Dich wieder Wohlbefindender,

Dem Tode froh Entschlüpfender,

Durchs Leben rüstig Hüpfender,

Du jüngst noch Heilkrank Schlürfender,

Nun meiner Kunst Bedürfender,

Schwer unter Haarlast Achzender,

Nach meinem Messer Lechzender!

Ich komm' in aller Eiligkeit

Und wünsche dir Gedeihlichkeit,

Gesundheit, Glück und Überfluß

Und langer Jahre Hochgenuß,

Dir blühe stets —

Nureddin. Ich danke dir! Nur sei recht eilig!
 Mich ruft ein dringendes Geschäft. Mach' schnell!

Abul. Ich habe dir' dein Horoskop gestellt;
 Vernimm durch mich den Spruch der Sternenwelt:
 Du hast gewählt die beste Zeit auf Erden,
 Die man nur wählen kann, rastert zu werden.

(Er zeigt Nureddin das Horoskop.)

Nureddin (macht eine abwehrende Handbewegung).

(Dies Spiel wiederholt sich noch zweimal.)

Abul (verfolgt Nureddin damit).

Nureddin (wird ungeduldig und weist ihn gebieterisch ab).

Abul (zuckt die Achseln).

Mars und Merkur
 Schauen auf dich,
 Wag' es drum nur,
 Baue auf mich;
 Doch droht Gefahr
 Von goldner Schar!
 Sei auf der Hut
 Vor Sonnenglut!
 Wenn Venus lacht,
 Nimm dich in acht!
 Geh' nicht hinaus!
 Bleib' fein zu Haus!

Nureddin. Was kümmern die Sterne dich nur, mach'
 schnell!

Danach frage ich nicht,
 Beginne sogleich deine Schur, Gesell!
 Eilig tu' deine Pflicht.

Faß'le nicht weiter von der Sterne Schar,
 Was du da schwazest, ist ja doch nicht wahr,
 Lasse das! Dämme deiner Worte hohe Flut,
 Zu vieles Neben ist nicht gut.

Nicht so lang bedacht,
 Schneller 'ran [Schnell voran] gemacht,

Eilig packe aus,
 Sonst werf' ich dich zur Thür hinaus!
 Sogleich ans Werk, sonst geh' hinaus!

Abul. Im Hause alles magst du heute wagen,
 Doch bleib' zu Haus, sonst geht dir's an den Kragen.

Mureddin. Nicht will ich Rat von dir und Prophezeiung,
 Dein Werk vollende schnell und weiter nichts,
 Drum kein Geschwätz — sonst ruf' ich einen andern.
 (Für sich.) Margiana, o Margiana, du mein Alles!

Abul. O wüßtest du, Verehrter,
 Was ich für ein Gelehrter,
 Du wärst erstaunt darob
 Und sprächest nicht so grob.
 So höre denn, du Tröpfchen,
 Du ungeschornes Köpfchen,
 Was ich für ein Barbier,
 :|: Und freue dich mit mir. :|:

Bin Akademiker,
 Doktor und Chemiker,
 Bin Mathematiker
 Und Arithmetiker,
 Bin auch Grammatiker,
 Sowie Aesthetiker,
 Feiner Rhetoriker,
 Großer Historiker,
 Astrolog, Philolog,
 Physiker, Geolog.
 Geograph, Korograph,
 Topograph, Kosmograph,
 Linguist und Jurist
 Und Tourist und Purist.

Maler und Plastiker,
 Fechter, Gymnastiker.

Hureddin. Margiana, o Margiana, du mein Alles!

Abul. Länger und Mimiker,
 Dichter und Musiker,
 Großer Dramatiker,
 Epigrammatiker,
 Scharfer Satiriker,
 Epiker, Lyriker,
 Dabei ein Sokrates
 Und Aristoteles;
 Bin Dialektiker,
 Sophist, Eklektiker,
 Zyniker, Ethiker,
 Peripathetiker.
 Bin ein athletisches,
 Tief theoretisches,
 Musterhaft praktisches,
 Autodidaktisches
 Gesamtgenie,
 Ja, ein Gesamtgenie!

Hureddin (mit Humor).

Nun sag' einmal, du unverschämter Schwäger,
 Wann endest du? und wann beginnest du?

Abul. O wie du mich verkennest,
 Daß du mich Schwäger nennest!
 Ja, meine Brüder selig,
 Die schwagten unausstehlich,
 Unausstehlich!
 Balbak, der Einäugige,
 Balbarah, der Dickbäuchige,
 Alkuz, der Vielbräuchige,
 Alnaschar, der Weinschläuchige,
 Bulbul, der Spazenscheuchige,
 Schakkabak, der Sustenkeuchige;
 Doch ich, der jüngste der Familie,
 Bin still und unschuldvoll wie eine Viské.

Mureddin (geht außer sich vor Ungebuld erst einige Schritte durch das Zimmer, dann faßt er einen Entschluß, geht zur Thür, reißt sie auf und ruft seinen Dienern).

He! Ali, Sadi, Abbas, Achmet,
 Zofar, Omar, Dschafar, Sezib,
 Salem, Houssein, Mustein, Rajem,
 Niza, Fuffuff, Motawackel!

Werft ihn hinaus!

Die Diener treten schon auf den ersten Ruf einzeln nacheinander ein, sind aber bei den Worten „Werft ihn hinaus“ schon alle auf der Szene. Es ist wünschenswert, daß der zuletzt erscheinende **Motawackel** eine besonders auffällige Figur sei. Entweder sehr kolossal und dick, einen guten halben Kopf höher, als die übrigen, oder vielleicht, im Fall eine solche Persönlichkeit fehlt, ein sehr kleiner Knabe, der als Zwerg ausgestattet wird, eine Art Ausläufer, Sakal).

Sechster Aufstrich.

Mureddin. **Mur.** **Mureddins Diener.**

Chor der Diener. Hinaus! Hinaus!
 Hinaus aus Hof und Haus,
 Du Schelm, du Wicht,
 Du Galgengesicht!
 Du Narr, du Schwäzer,
 Du Messerweger,
 Du Bedenträger,
 Du Haarabfäger,
 Hinaus! Hinaus!
 Hinaus aus Hof und Haus.
 Du Hungerleider!
 Du Pflasterstecher!
 Du Pulverreiber!
 Du Giftverschreiber!
 Hinaus! Hinaus!
 Hinaus aus Hof und Haus!
 Du Haarfeilwinder,
 Du Leuteschinder,

Du Gurgelschwenker,
 Du Armverrenker,
 :|: Hinaus! :|:
 Du Salbentwischer,
 Du Pillemmischer,
 Du Wundenstecher,
 Du Beinzerbrecher,
 :|: Hinaus! :|:
 Du Pulsbefasser,
 Du Ueberlasser,
 Lanzettenritter
 Und Leichenbitter,
 :|: Hinaus! :|:
 Du Zähneauszwacker,
 Du Klacker, du Klacker,
 Du Sternebegucker,
 Du Schlucker, du Mucker,
 :|: Hinaus :|: aus Hof und Haus! Hinaus! :|:

(Während des Nachspiels drängen die Diener den Barbier in den Hintergrund bis an die Türe, dort macht er sich aber los, eilt in den Vordergrund, zieht ein Barbiermesser hervor und schwingt es drohend.)

Abul. :|: Wehe, :|: wehe!
 Wie bin ich empört,
 Zertreten, zerstört,
 Beschimpft unerhört!

Chor der Diener. Hast du nicht gehört?!

Abul. Verwünscht! Verrucht!
 Verdammt! Verflucht!
 Hab' ich dich gesucht?

Chor der Diener. Ergreife die Flucht!

Abul. Du wolltest mich schier,
 Du sandtest nach mir,
 So bin ich nun hier!
 [So kam ich zu dir!]

Chor der Diener. Was willst du noch hier?!

Abul. Du aber vernimm
 Des Giltigen Stimm':
 Nicht reize den Grimm
 Des Abul Hassan Ali Ebu Bekar!

Chor der Diener. Nun geht es dir schlimm!

Abul. Auf Muselmans Wort:
 Nicht wehren den Ort
 Die Elenden dort!

Chor der Diener. Nun packe dich fort!

Abul. Und zittert die Welt
 Und wankt und fällt
 Und bricht und zerschellt —

Chor der Diener. Nun räume das Feld!

Abul. Du hast keine Wahl,
 Es glättet mein Stahl
 Den Kopf dir kahl!

Chor der Diener. Hinaus aus dem Saal!

Abul. Drum Ali, Sadi, Abbas, Achmet,
 Zofar, Omar, Dschafar, Fezib,
 Salem, Hussein, Mustein, Rajem,
 Riza, Sussuf, Motawackel!
 Packt euch hinaus!

Mureddin (gibt den Dienern einen Wink, sich zu entfernen. Sobald Abul sieht, daß er gewonnenes Spiel hat, den Sturm glücklich zurückgeschlagen, behandelt er die Diener als Sieger und trägt mehreres zu ihrer Hinausbeförderung bei. Besonders läßt er Motawackel seinen Zorn fühlen).

Siebenter Auftritt.

Mureddin. Abul.

Mureddin (Beiseite).

Ich seh', durch Strenge werd' ich ihn nicht los,
 Versuch' ich denn durch Schmeicheln ihn zu fassen.
 (Zu Abul.) Erhabner Freund, du Krone der Barbieri,
 Du Bruder Bakbaks, Bublikus, Bakbarahs

Und Alkuz', Alnaschars und Schakkabaks,
 Du Alleswiffer und du Alleskönner!
 Mich ruft ein dringendes Geschäft von hinneu!
 Du würdest ganz unendlich mich verbinden,
 Wenn du nun endlich so geneigt sein wolltest —

Abul. O wie die Rede süß vom Mund dir träuft!
 Nun sitze nieder; sanft wie Zephyrhauch
 Soll meine Klinge übers Haupt dir streifen.

(Er wendet sich schon während der letzten Worte zum Tisch links, breitet seine Utensilien aus, nimmt sein Becken vom Gürtel und schlägt Schaum.)

Nureddin (setzt sich während der folgenden Worte auf einen Stuhl in die Mitte der Bühne).

Heil mir! so wird er endlich nun beginnen;
 Das wird ein Stelldichlein mit Abenteuern!
 Margiana, o Margiana, du mein Alles!

Abul (nimmt das Damasttuch von seinem Gürtel, hängt es Nureddin um und singt dabel halblaut in den Bart brummenb).

Margiana, o Margiana, du mein Alles?

Saha! [Wa!] ich merk', er ist verliebt. Nun wart'!

Noch eh' du glatt geschoren, weiß ich alles.

„Laß dir zu Füßen wonnesam mich liegen, o Margiana!“

Nureddin (empor springend). Margiana!!?

Abul. Was willst du denn? ich sing' ein Liebeslied,

Das ich dereinst in meinen jungen Jahren

Gebichtet und auch in Musik gesetzt.

Nureddin (setzt sich wieder).

So singe nur, doch mache, daß du endest!

Abul (Nureddins Kopf einsetzend).

„Laß dir zu Füßen wonnesam mich liegen,
 O Margiana!“

Nureddin (jedesmal wiederholend). O Margiana!

Abul (im Rasieren).

„An deine Hand die Lippe trunken schmiegen,
 O Margiana!

Auf [Bon] deinem Munde lachet holde Fülle: süßer Labe,

Laß nur den Hauch mich nippen still verschwiegen,
 O Margiana!
 Wonnen der Liebe gleichen bunten flücht'gen Sommer-
 faltern,
 Lasse sie kosend um die Stirn uns fliegen,
 O Margiana!
 Die Welt verfinst, es leuchten helle goldnen Äthers
 Wogen,
 Wir sind empor zum Eben schon gestiegen,
 O Margiana!"

Nureddin (einstimmend). O Margiana!
 Wonnen der Liebe — o Margiana!
 Die Welt verfinst — o Margiana!

Abul (versteckt sich in die Kabenz des Liebes; er hat bis dahin Nureddin's Kopf halb rasirt, während der Kabenz aber vergiftet er das Geschäft vollständig. Er tritt mit Messer und Becken in den Vordergrund und versteckt sich ganz in die Erfindung der Mouladen, freut sich mit sichtbarem Wohlgefallen seiner Stimme. Zuletzt als Nureddin ihn beim Arm packt (E-Dur FF.), ist er ganz wie aus den Wolken gefallen, schrieft sichtbar zusammen).

Nureddin (begleitet die Kabenz mit den Gebärden der bittersten Verzweiflung; ihn unterbrechend, in der höchsten fieberhaften Aufregung).

Mein teurer Abul! Deiner Stimme Klang
 Voll lebenden Gedenkens einst'ger Zeit,
 Berrät mir, daß auch du einmal geliebt!
 So höre denn — und laß dein Herz bewegen:
 Ich liebe! und Margiana heißt auch sie!
 Zum Stellbichlein ließ mich Margiana laden,
 Wenn Mittag ist und die Muezzin rufen.
 Die Stunde naht — und ich versäume stel
 Drum, wenn ein Funke menschlichen Gefühls,
 Wenn je ein Hauch von Liebe dich durchdrungen,
 Auf meinen Knieen hier beschwör' ich dich: — Rastere
 mich!!

(Er sagt diese Worte in stehender ergebenster Stellung, als mache er

Anstalten, wirklich niederzuknien. Bei den Worten „Rastere mich“ verkert er die Bestimmung und fällt in Abuls Arme.)

Abul (feierlich, gerührt, väterlich zärtlich).

Du liebst?! Du liebst!? O fühl' an diesem Herzen,
Dem neunzigjähr'gen, ob auch ich geliebt!

(Bei diesen Worten zieht Abul Nureddin aus Herz. Kurze Pause einer enthusiastischen Umarmung.)

Nureddin und Abul (mit jubelnder Begeisterung).

O Liebe! Liebe! Seligstes Gefühl!

„Laß dir zu Füßen wonnesam mich liegen,

O Margiana!

An deine Hand die Lippe trunken schmiegen,

O Margiana!

Von deinem Munde lachet holbe Fülle süßer Labe,

Laß nur den Hauch mich nippen still verschwiegen,

O Margiana!

Wonnen der Liebe gleichen bunten flücht'gen Sommer-
faltern,

Lasse sie kosend um die Stirn uns fliegen,

O Margiana!

Die Welt versinkt, es leuchten helle goldnen Äthers
Wogen,

Wir sind empor zum Eben schon gestiegen,

O Margiana!“

(Während des Nachspiels eilt Nureddin wieder zum Stuhl, so daß beim Beginn des nächsten Tempos ($\frac{3}{4}$) die Arbeit wieder im vollen Gange ist.)

Abul (während er eifrig rastert).

Und sprich, wo wohnt sie? Wer ist ihr Vater?

Nureddin. Der Rabi Baba Mustapha.

Abul. Nicht möglich!

Der Schurk! Ich haß' ihn tödlich!

Nureddin. Und warum?

Abul. Mög' Allah ihn verderben!

Nureddin. Und weshalb?

Abul. Die Pest auf den Barbaren!

Nureddin. Sprich, weswegen?

Abul. Ei denn! dir nur — der Kerl rasiert sich selber!

Nureddin. :|: Ha ha ha ha! :|:

Abul. O lache nicht — nimm dich in acht vor ihm.

Nureddin. Was kümmert mich der Vater denn? er geht

In die Moschee — ich zu Margiana.

Abul. Herrlich.

Doch denke an die drohende [bringende] Gefahr!

Ich werde dich geleiten, dich beschützen.

Nureddin. Mein teurer Abul, nein! ich geh' allein.

Abul. O Nureddin, mißtraue deinem Stern.

Nureddin. Mein Stern ist Liebe, sie wird mich beschützen.

Abul (ist fertig; er verbeugt sich, nimmt den Spiegel von seinem Stuhl und hält ihn Nureddin vor).

Nun bist du fertig. Schöne dieses Haupt,

Das neu verherrlicht ist durch meine Kunst.

Nureddin. Nimm meinen Dank. Ich gehe, mich zu kleiden,

Du aber geh' zu deinen andern Kunden,

Wenn ihrer viele auf dich warten,

Wird auch der Tage längster, fürcht' ich, dir zu kurz.

(Er eilt in das Nebengemach rechts ab.)

Achter Auftritt.

Abul allein.

Abul. So schwärmet Jugend, achtet nicht Gefahr,

Ja nicht den Tod, wenn nur die Liebe winkt.

Ach meine Brüder! Eurer denk' ich weinend,

Nach euch hat Liebe in den Tod geführt.

Was hat euch, Brüder, in den Tod getrieben?

Lieben!

Was ist [war] der Grund, daß keiner mir geblieben?

Lieben!

Daß Bakbaks Busen muß' in Staub zerrieben?

Lieben!

Daß Bakbarah erlag so vielen Lieben?

Lieben!

Daß Unaschar sich Mattengift verschrieben?
Lieben!

Daß Alkuz ward gehängt mit andern Dieben?
Lieben!

Daß Schaffabat der Husten aufgerieben?
Lieben!

Was half dich, Bukbul, in die Grube schieben?
Lieben!

Was quält auch mich, den jüngsten von den Sieben?
Lieben! O!

Hureddin (tritt in prächtigem Anzuge auf, geht mit raschen Schritten quer über die Szene in den Vordergrunde, dann erst wendet er sich nach rechts und erblickt Abul).

Neunter Auftritt.

Hureddin. Abul.

Hureddin. So hat der Satan dich noch immer hier!?

Abul. Ich bin dein Engel, Freund, ich folge dir!

Hureddin. Wirst du nun gehn? Soll ich zum Argsten
schreiten?

Abul. Wirst du nun gehn? Ich will dich treu begleiten!

Hureddin. Ich rate dir, nicht hemme meinen Schritt!

Abul. Ich rate dir, o Jüngling, nimm mich mit.

Hureddin. Der Alte ist toll,

Ich rase, ich wütel!

Er weicht keinen Zoll,

Wie sehr ich mich mühte.

Voll liebender Gut

Bersprach ich mir Wonnen,

Die teuflische Brut

Nun hält mich umspinnen!

Wie wend' ich die Not?

Wie halt' ich ihn ferne?

O, läß' er doch tot

In tiefer Zisterne!

Nicht weiß ich fürwahr
 Vor Wut mich zu fassen:
 :|: O Narr, der ich war,
 Mich scheren zu lassen! :|:

Abul. Ich bin ja so voll
 Von Liebe und Güte,
 Ich hege nicht Groll
 In meinem Gemüte.

Ich bin dir so gut,
 So freundlich gesonnen,
 Da hast du mit Wut
 Und Arger begonnen.

Dich haben bedroht
 Die tückischen Sterne;
 Mein Freundesgebot,
 Erfüll' es doch gerne!

Doch lohnst du sogar
 Mein Lieben mit Hassen,
 :|: Ich darf in Gefahr
 Dich nimmer verlassen! :|:

Muredin. Doch halt! Mich zu befreien,
 Fällt mir ein Mittel ein:
 Diener, :|: herbei! herein! :|:

(Er hat die letzten Worte zur Mitteltür hinausgerufen.)

Die Diener (erscheinen, Motawackel beschließt den Zug).

Abul. Aha, nun lenkst du ein,
 Du willst vernünftig sein?
 :|: Was aber soll das Schrein? :|:
 Was willst du denn?

Besitzer Austritt.

Nureddin. Abul. Nureddin's Diener.

Nureddin (zu den Dienern, auf Abul deutend).

O sehet den Armen,
Wie bleich zum Erbarmen!
Sein Leben vergehet,
Sein Atem verwehet,

Das Fieber ihn schüttelt,
Und ziehet und rüttelt;
O sehet ihn wanken
Und beben und schwanken.

O eilt, ihn zu retten,
Ihn wohligh zu betten,

(Die Diener umringen den Barbier, der während des Folgenden vergebliche Anstrengungen macht, sich von ihnen loszumachen.)

Ihn nieder zu strecken,
Mit Kissen zu bedecken.

Ihn müssen Arzneien
Vom Ubel befreien.

O gebt von den Flaschen
Dem Armen zu naschen,

Mit Tränken und Pillen
Das Ubel zu stillen,
Mit Salben und Säften
Zu helfen nach Kräften.

Und mag er nicht nehmen,
Er muß sich bequemen,
Man kann zum Verschlingen
Mit Schlägen ihn zwingen.

Man rufe Doktoren,
Noch eh' er verloren,

Herbei mit dem Bader,
Er laß ihm zur Ueber;

Ertränkt den Patienten
In Medikamenten! (Er eilt ab.)

Abul (reißt sich los, will ihm nach).

Der Chor (hält ihn zurück).

Chor der Diener (Abul umringend).

So laffet uns eilen,
Den Kranken zu heilen,
Die starrenden Glieder,
O strecket sie nieder!

Abul (will entfliehen, eine entgegenstehende Gruppe fängt ihn auf).

Chor der Diener. Wir brauen die besten

Arzneien aus Nesten,
Und wollen dazwischen
Die Pillen dir mischen.

Nimm ein ohne Schrecken,
Es möge dir schmecken;
Nicht nucken und zucken!
Nur ducken und schlucken!

Abul (sucht aufs neue zu entfliehen, wird aufgehalten).

Chor der Diener. Wir wehen dir Kühle,

Zu lindern die Schwüle;
Doch Frost wir vertreiben
Durch heftiges Reiben.

Abul (sucht wieder nach einer andern Seite zu entrinnen, wird aufgehalten).

Chor der Diener. Laßt spanische Fliegen

Am Halse ihm liegen,
Und Pflaster ihm prangen
Auf Stirne und Wangen.

(Neuer Fluchtversuch.)

Abul (wird festgehalten und in den Vordergrund gezogen).

Chor der Diener. Bringt Wasser in Menge,

Daß man ihn besprenge,

Und Opium Pfunde,
Damit er gesunde.

Dein Bart ist im Wege,
Wir holen die Säge.

(Motawackel eilt ab.)

Hier deine Lanzetten,
Sie müssen dich retten.

Wir lassen, o Bader,
Dir selber zu Ader!

Eine Gruppe von Dienern (hat Abul zum Ruhebett hingezogen. Er wird ausgestreckt und so in Kissen gehüllt, daß man nur noch Nase und Bart sieht. Einige Diener halten Abul fest, andere bewaffnen sich mit Lanzetten und Rastermessern; einer blüht ihm die Füße mit einer großen Bürste; einer weht Kühle mit einem großen Tuche; einer schüttet den Rest der Medizinflaschen in ein großes Glas und macht Miene, ihm einen Köffel voll einzuzwängen. Bei den Worten „Zosar, Dschafar“ bekommt er ein großes schwarzes Pflaster auf Stirn und Nase gesetzt, und bei dem Rufe „Motawackel“ ist dieser schon mit einer Handsäge wiedergekehrt, faßt den Bart beim Ende an und will ihn in der Nähe des Kinnes durchsägen).

Abul (spricht dumpf stöhnend aus der dichten Hülle von Kissen und Decken hervor). **Al!, Sadi, hab Erbarmen!**

Abbas, Achmet! laßt mich Armet!

Mustein! Susein!

Muß Verdruß sein?

Zosar, Dschafar,

Motawackel!

Ihr tötet mich!

Chor der Diener. Abul Hassan Al! Ebn Bekar,

Wir retten dich!

(Während sich alle an ihre verschiedenen Funktionen begeben und eine geschäftige Gruppe bilden, fällt der Vorhang.)

Zweiter Aufzug.

Ein reiches, geräumiges Frauengemach im Hause des Rabi
Baba Mustapha.

Im Hintergrunde eine große Mittelthür. Rechts eine Tapentür, links eine mit Gardinen verhängte Nische. Rechts Ottomane und Anlebank neben einem mit prächtigen Blumen verzierten Tisch. Links in der ersten Kulisse ein Fenster. Dem Fenster schräg gegenüber, in der zweiten Kulisse rechts, eine Seitentür.

Zwischenakts-Musik.

(Der Vorhang geht auf, zehn Takte vor Beginn des Gesanges.)

Erster Auftritt.

Margiana. Dann Bostana. Dann der Rabi. Dann vier Diener.
Zuletzt drei Muezzin hinter der Szene.

Margiana (aus der Thür rechts auftretend).

Er kommt! Er kommt! o Wonne meiner Brust!

Wie werd' ich jubeln, ihn zu sehen!

Bezähm', o Herz, das Wallen deiner Lust,

O laß mich vor Entzücken nicht vergehen!

Den nie im Leben ich geschaut,

Sehnt allein in holden Träumen:

Gleich ist er hier in diesen Räumen,

So schön, so hold, so süß und traut —

Er kommt! Er kommt! o Wonnelaut!

Bostana (durch die Mittelthür eintretend, zu Margiana).

Er kommt! Er kommt! o wonnigliche Lust!

Wie wird er staunen, dich zu sehen;

Wie wird entzückt das Herz in seiner Brust

Vor eitel Glück und Wonne schier vergehen,

Der, seit er einmal dich geschaut,

Nur dich erblickt [gesehn] in wachen Träumen:

Gleich ist er hier in diesen Räumen

Und nennt [dich seine holde Braut] Geliebte dich und
Braut.

Er kommt! Er kommt! o Wonnelaut!

Kadi (durch die Mittelthür hereineilend, einen Brief und einen Schlüssel in der Hand). Er kommt! Er kommt! o wonnigliche Lust!

Wie wirst du staunen, ihn zu sehen!

Wie wird entzückt das Herz in deiner Brust!

Vor lauter Glück und Wonne schier vergehen!

Ein Schatz, wie du ihn nie geschaut,

Ja kaum geahnt in allen Träumen:

Gleich ist er hier in diesen Räumen,

Freund Selim schenkt ihn seiner Braut.

:|: Er kommt! Er kommt! o Wonnelaut! :|:

(Mit dem Eintritt des $\frac{3}{4}$ Takts öffnet sich die Mittelthür.)

Vier Diener des Kadi (tragen eine große, stattliche Kiste herein, setzen sie auf die Seite des Fensters, dem Blumentisch gegenüber, nieder und entfernen sich wieder).

Kadi. Ja, frohe Kunde bring' ich, meine Tochter!

Mein alter Jugendfreund und Spielgenos,

Der würd'ge Selim, fordert dich zum Weib,

Kommt von Damaskus bald, um dich zu holen.

Sieh, diese Kiste, sie ist voll von Gaben,

Die er zur Morgengabe dir gesandt.

Margiana (zum Kadi).

Dein Wille, Herr und Vater, ist der meine;

Gehorsam danket deine Tochter dir.

(Zu Bostana.) So hast du meinen Willen ihm verkündet,

Daß nach der Liebe Leid ihm Wonne winkt?

Bostana. Ich sagt' ihm alles, er vergeht vor Liebe

Und stirbt vor Sehnsucht, bis die Stunde naht.

Kadi (hat indessen die Kiste aufgeschlossen und mehrere Stoffe herausgenommen und entfaltet, die er dann über den Rand der Kiste herabhängen läßt).

Sieh, diese Stoffe — Seide, Sammet, Atlas —

Den Purpurschal mit Goldbrokat verbrämt!

Margiana (zum Kadi).

Welch eine Pracht, mein Vater, ich erstaune!

(Zu Bostana.) Und wird die rechte Zeit er nicht versäumen?

Bostana. Wenn von den Thürmen die Muezzin rufen,
Und wenn der Rabi [Water] ging, lass' ich ihn ein.
Radi. Sieh diese reichen Raftaus und Dualmas!

Nicht Gleiches tragen des Kalifen Frau.

Margiana (zum Rabi).

Wie wird mich die Agraffe herrlich kleiden.

(Zu Bostana.)

Sag' an, er ist wohl bleich vor [von] Liebessöhnen?

Bostana. Ja, er ist bleich, doch hört er deines Namens Klang,
Wird wie von Purpur die Wang' ihn rot.

Radi. Die Ringe sieh, für Finger, Ohr und Armel
Sind alles Diamanten und Smaragden.

Margiana (zum Rabi).

Und die Rubinen! ach! rot wie die Liebe!

(Für sich.) Bald ist er hier und heilen soll ihn Liebe!

Bostana. Dem alten Selim lasse du die Schätze,
Ein junger Liebster ist der beste Schatz.

Margiana (für sich). Für alle Leiden spendet
Die süße Lieb' Ersatz.

:|: Komm, daß dein Weh ste endet, :|:

:|: Mein holder Schatz. :|:

Bostana (zu Margiana).

Schon lauschet er und wendet

Nicht einen Fuß [dort] vom Platz,

:|: Bis du mich hingesendest; :|:

Der liebe Schatz!

Ja, :|: dein Schatz, :|: der holde Schatz.

Radi. Sieh, welche Strahlen spendet

Der Diamantbesatz!

:|: Wie das die Augen blendet! :|:

:|: O welch ein Schatz! :|:

Muezzin (hinter der Szene von verschiedenen Thürmen. Der erste in der Nähe der Mulkwand, also wie einer dem Hause nahegelegenen Moschee; der zweite entfernter; der dritte in großer Ferne, so weit wie möglich im Hintergrund). Allah ist groß, und Mahomet sein Prophet,
Versammelt euch, ihr Gläubigen, zum Gebet.

Der Kadi, Margiana und Bostana (geben das ausfüllende Spiel, das sie noch während des Muezzinrufs eingehalten, auf und nehmen eine andächtige Stellung an).

Allah ist groß, und Mahomet sein Prophet.

Die Gläubigen all, sie eilen zum Gebet.

Margiana. Nun komm', mein Schatz. Der fromme Kadi }
geht.

Bostana. Ich hol' den Schatz — der fromme Kadi geht. }

Der Kadi. Du schöner Schatz! — Ich eile zum Gebet! }

(Er wirft noch einen entzückten Blick auf die Kiste, winkt seiner Tochter einen Gruß zu, die sich ehrerbietig verneigt, und geht ab.)

Bostana (verschwindet, sobald er fort ist, durch die Tapentür).

Margiana (bleibt allein auf der Bühne, steht einen Augenblick durch das Fenster, wendet sich dann zu der Seite des Blumentisches).

Bostana (führt beim letzten $\frac{2}{8}$ Takt Mureddin herein und zieht sich zurück).

Zweiter Auftritt.

Margiana. Mureddin. Abul vor dem Fenster.

Mureddin. O holdes Bild in Engeschöne!

Oft, wenn in Träumen ich dich angeschaut,

Da fand ich Worte, fand ich Töne,

Da hab' ich innig dir mein Herz vertraut.

Nun fühl' ich alles mir entschwinden,

Was ich geträumt, gedacht — entwich;

Vor deinem Anblick wonniglich

Ist alles nur ein festes Empfinden;

:|: Ein Wort nur kann ich wiederfinden,

Das eine Wort: „Ich liebe dich!“ :|:

Margiana. Wohl hab' ich Grüße dir [mir] eronnen,

Blumen zum Strauße dir geweiht [gereiht],

Wie holde Lieb' in Weh' und Wonnen

Gern sie zu ihrem Boten weiht.

Doch du erscheinst, und ach, es neigen

Die Blumen demutvoll und zugend sich.

(Sie nimmt eine blühende Rose vom Zweig.)

Kühn nimmt die Rose nun [nur] das Wort für mich,
Den hohen Sinn zu künden, der ihr eigen;
:|: Ob auch die Schwestern alle schweigen,
Die Rose sagt: „Ich liebe dich!“ :|:

(Sie gibt ihm die Rose.)

Mureddin und Margiana. So mag kein andres Wort er-
klingen,

Als das die blühnde Rose sprach;
Kein Lieb in unsre Seele bringen,
Als das aus Träumen tönte nach;
Und wenn des Lebens Traum entschwinden,
Und wenn der Rose Blut verblüht,
Dann tön' in Eden ewiglich,
Wo Rosenketten uns umwunden,
Wo ew'ger Traum uns hält verbunden,
Das eine Wort: „Ich liebe dich!“

Abul (vor dem Fenster). O Mureddin! genieße froh dein Glück!
Sei ohne Furcht, [Nichts störe dich], es wacht vor diesem
Fenster

Dein Abul Hassan Ali Ebn Bekar.

Bostana (eilt herein).

Dritter Auftritt.

Die Vorigen. Bostana.

Bostana. Der Abul Hassan Ali Ebn Bekar.

Mureddin (schreckt auf, noch halb weltentrückt).

Wie?! Abul Hassan Ali Ebn Bekar?!

Bostana. Der tolle Kauz singt drüben vor dem Haus
Von Liebesglück und nennet deinen Namen.

Mureddin. Verwünschter Kerl [Wicht]! erdrosseln möcht' ich
dich!

Bostana. Ich geh, zu lauschen, ob der Kadi kommt.
Seid ohne Furcht; noch kehrt er nicht zurück.

(Sie zieht sich wieder zurück.)

Dritter Auftritt.

Nureddin. Margiana. Abul vor dem Fenster. Ein Sklave im Hause.

Nureddin und Margiana (lauschen noch einige Zeit ängstlich, ob kein neuer Lärm entsteht. Es bleibt alles still und Nureddin geleitet Margiana zu dem Stuhle am Blumentisch und kniet auf den Schemel zu ihren Füßen).

Nureddin. Daß nicht die laute Welt uns störe,
Schweige der Liebe leises Wort!

Abul. Laß dir zu Füßen wonnesam mich liegen,
O Margiana!

Margiana. Daß keines Lauschers Ohr es höre,
Tief in der Brust nur kling' es fort!

Abul. Wonnen der Liebe gleichen bunten flücht'gen Som-
merfaltern,
Lasse sie kosend um die Stirn' uns fliegen,
O Margiana!

Nureddin. Laß deiner Blicke Strahl es sagen,
Du wunderdunkles Auge, sprich!

Abul. Die Welt versinkt, es leuchten helle goldnen Äthers
Wogen!

Margiana. Sagt es mein Herz dir nicht für mich
Mit seinem süßberedten Schlagen?

Nureddin. Zum Himmel mich empor zu tragen,
Sag' es ein Kuß:

Margiana. Ich liebe dich!

Abul. Wir sind empor zum Eden schon gestiegen!

Nureddin. Zum Himmel mich empor zu tragen,
Sag' es ein Kuß. (Sie umarmen sich.)

Abul. O, Margiana!

Stimme eines Sklaven (hinten der Szene, im Innern des Hauses).
Weh! Weh! Weh! Weh! Weh! Weh!

Bostana (tritt eilig auf).

Fünfter Auftritt.

Die Vorigen. Bostana.

Bostana. Erschreckt nicht, der Kadi kam zurück,
 Und einem Sklaven, der ihm ungeschickt
 Die [Eine] schöne Blumenvase brach in Scherben,
 Gibt er mit eigener Hand die Pastonade.

Sklave. Weh! Weh! Weh! Weh!

Abul (vor dem Fenster).

Weh mir, o weh, man mordet meinen Freund!

Kadi, verruchter Mörder!

Heda! Helft ihr Leute!

Margiana. Weh uns, es sammeln Leute sich ums Haus!

Bostana. Was macht der alte Tollkopf auch für Streiche!

Nureddin. Dreimal verwünschter, teuflischer Barbier!

Männerstimmen (vor dem Fenster).

Kadi, verruchter Mörder! Weh dir! Wehe!

Abul. Wehe!

Sklave. Weh!

Bostana. Nun kannst du nicht mehr unbemerkt entfliehn!

Margiana. Bostana, wenn der Vater ihn hier findet!

Nureddin. Ist kein Versteck da, daß ich mich verberge?

Bostana. Hier an der Kiste steckt der Schlüssel noch!

Margiana! eilig! Fort mit all den Schätzen,

(Sie beginnt sogleich die Kiste auszuräumen.)

Die Kiste birgt ihn, bis der Sturm vorüber!

(Sie zerren eilig den Inhalt der Kiste heraus und schleifen die Stoffe während der nächsten vierzehn Takte in die verdeckte Nische des Hintergrundes. Während der folgenden sechzehn Takte [pianissimo] wird

Nureddin von den beiden Frauen in die Kiste versteckt.)

Bostana (zieht den Schlüssel ab, steckt ihn zu sich und schiebt Margiana in die Seitenthür rechts).

(Verworrener, anwachsender Lärm hinter der Szene.)

Abul (von vier Dienern Nureddins begleitet, die mit Stöcken bewaffnet sind, siltzt heulend).

Sechster Auftritt.

Bostana. Abul und einige Diener Mureddins.

Abul (auf Bostana losstürzend).

Wo ist er hin? Unsel'ge, sprich, wo habt ihr
Den Leichnam des Ermordeten verborgen?

Bostana. Wahnsinniger, was faselst du von Mord?

Willst du dies ganze Haus ins Unglück stürzen?

Hier in der Kiste hab' ich ihn versteckt;

Schnell! schaffst sie fort, eh' es der Rabi merkt.

(Sie geht eilig ins Nebengemach rechts.)

Siebenter Auftritt.

Abul. Diener Mureddins. Später der Rabi.

Abul (stürzt sich wehklagend über die Kiste).

Unsel'ger Freund! Und mußttest so du enden,

Eh' dich des Retters Hand befreien konnte?!

Dreifach verwünscht, du Mars und du Merkur!

Sternschnuppen mögt ihr werden und verderben!

(Sich erhebend, zu den Dienern.)

Legt eilig Hand an, traget fort die Kiste!

Die Diener (wollen die Kiste aufnehmen).

Rabi (herzelnend).

Wo wollt ihr mit der Kiste hin, ihr Frechen?

So ist mein Haus den Dieben preisgegeben?

Abul. Berruchter Rabi! Mörder meines Freundes!

Vor dem Kalifen sehen wir uns wieder!

Rabi. Du glaubst mich närrisch, Narr, und willst mich
narren,

Brandstaken um den unschätzbaren Schatz.

Abul. Ruchloser Richter, der sich ungerecht rächt,

Doch höh're Richter richten, Richter, dich!

Rabi. Laßt los die Kiste.

Abul. Tragt die Kiste fort!

Rabi. Der Tochter Schatz ist's!

Abul. Ihr geraubt von dir!

Kadi. Zu Hilfe! Diebe!

Abul. Mörder! Hilfe! He!

Kadi. Ich laß euch hängen!

Abul. Ja, wenn du gespießt!

Freunde des Kadi, Klagefrauen und Bewohner Bagdads (treten nacheinander ein).

Achter Auftritt.

Die Vorigen. Freunde des Kadi. Klagefrauen. Bewohner Bagdads.

Kadi. Berruchte Diebe, die ihr offen
Am hellen Tag beraubt mein Haus,
Nicht Gnade darf ein einz'ger hoffen:
Mit euch ist's aus!

Abul und Ureddins Diener. Berruchter Kadi, der du offen
Den Freund erschlugst in deinem Haus,
Nicht Gnade darfst du, Mörder, hoffen:
Mit dir ist's aus!

Freunde des Kadi (herbeilehend, zum Kadi).
Welch arges Unheil hat betroffen,
Freund Mustapha, dein armes [stilles] Haus,
Das Volk strömt ein, die Thür ist offen:
Was wird daraus?

Klagefrauen (hereinstürzend, in langen weißen Kleidern mit fliegenden schwarzen Trauerschals).

Bekleidet euch mit Trauerstoffen,
Ein Mord geschah in diesem Haus.
Der Tränen Schleusen stehen offen:
Sie brechen aus!

:|: Weh, o weh, o weh, o weh. :|:

Bewohner Bagdads. Wo ist er, den der Stahl getroffen?
Vermaledeit sei dieses Haus!

Nicht Gnade darf [soll] der Mörder hoffen!
Schleppt ihn hinaus!

Kadi. So spricht [sagt], ist denn ein Tollhaus offen,
Und schleudert [speiet] seine Narren aus?

Des Himmels Blitz hat mich getroffen,
Mit mir ist's aus!

Abul. Bringt Eisen, brecht die Kiste offen,
Und zieht den Toten nur heraus!
Des Rabis Stahl hat ihn getroffen,
Mit ihm ist's aus!

Klagefrauen. Weh, o weh, o weh, o weh!

Alle Gruppen (wiederholen ihren Gesang).

(Während des Nachspiels entsteht ein allgemeiner Tumult um die Kiste. Nureddin's Diener wollen sie aufladen, werden aber wiederholt daran gehindert und werfen sie um. Der Kadi und seine Freunde wollen sie in den Hintergrund schleppen und stellen sie wieder um, so daß sie nun, den Deckel nach unten gekehrt, während des nächsten Chors stehen bleibt.)

Vier glänzend uniformierte Bewaffnete (machen sich Platz durch das Gedränge und schieben die Streitenden nach rechts aus dem Mittelpunkt der Bühne von der Kiste fort. Die übrigen Anwesenden sind zu beiden Seiten der Bühne zurückgewichen).

Neunter Auftritt.

Die Vorigen. Der Kalif mit Gefolge.

Vier Bewaffnete (nehmen einen Augenblick die Mitte ein und singen).
Platz dem Kalifen!

Der Kalif tritt ein, von Gefolge umgeben. Er steht jugendlich aus und tritt in die Mitte des Vordergrunds. Sein Gefolge und die vier Bewaffneten füllen den Hintergrund. Auf der Fensterseite steht Abul mit Nureddin's Dienern, auf der Seite des Blumentisches der Kadi und seine Freunde. Die Klagefrauen und Männer von Bagdad zu beiden Seiten verteilt).

Sprich, Kadi, du bist Herr in deinem Hause;

Ich kenne dich als ehrenwerten Mann:

Wie brach der Sturm an, der so laut getobt,

Daß bis zu meinem Ohr der Lärm gedrungen?

Kadi. Herr! dieser Unhold nennt mich einen Mörder,

Mit einer Horde Bagabunden drang [brach]

Er in mein [dies] Haus, der Tochter Schatz am hellen
Tag zu stehlen;

Ganz Bagdad bringt herein mit tollem Lärm,

Bis wie die Sonne du, o Herr, erschienen,
Und Licht gestrahlt in dieses tolle Chaos!

Kalif (zu Abul).

Ergreifster Böswicht! Sprich! Verteid'ge dich!

Abul. Sonne des Weltalls! Nein, ich bin kein Böswicht;
Die Brüder waren's — Ja! und zwar aus Liebe:
Der älteste, Balbak, und dann Balbarah,
Der dritte: Bulbuk und der vierte: Alkuz,
Dann Minaschar, der sechste: Schakkabak;
Doch ich, o Herr, der jüngste von den Sieben,
Bin tabellos und rein — fogar im Steben!
O!

Kalif. Sag' deinen Namen, deinen Stand —

Abul. Mein Name

Ist Abul Hassan Ali Ebn Bekar.

Ich bin — Barbier, doch was für ein Barbier!
Freistatt der Welt, es läßt sich nicht beschreiben.

Ich bin Total-Universalgenie,

Bekannt im Leben, doch berühmt in Zukunft,

Ich bin Gesamt Mensch, bin Barbier der Nachwelt.

Kalif. Du toller Kauz! Und du bestiehlst die Mitwelt?

Abul. O Perle des Kalifentums! nicht also:

In dieser Kiste liegt mein Freund ermordet.

Des Radis Tochter, ach! hat ihn geliebt —

Der Vater aber, o! hat — ihn — entleibt!

Chor. Weh! Mustapha!

Kalif. Die Wahrheit kann nicht lang verborgen bleiben,
Schließ auf die Kiste, Radl, zeig' den Inhalt.

Radl (wendet sich zum Nebengemach und ruft hinein).

Wo hab' ich doch den Schlüssel — hei Margiana!

Bostana! Eilig! schließet auf die Kistel Eilig!

Margiana und Bostana (kommen aus dem Nebengemach. Auf einen Wink Abuls bringen die Diener Nureddins die Kiste wieder in die rechte Stellung, genau auf ihren ersten Platz zurück).

Besunter Mustriff.

Die Vorigen. Margiana. Dostana.

Radi (zu Margiana).

Zeig' deinen Schatz, mein Kind, daß glänzend er
Die Wahrheit allen Augen offenbare.

Margiana (zögernd). Mein Herr und Vater —

Radi. Augenblicks gehorche!

Margiana (gibt Dostana einen Wink; diese geht zur Kiste, um aufzuschließen).

Chor. Wie wird sich's wenden? Wer hat recht von beiden?

Radi. Nun überzeugt euch — seht der Tochter Schatz!

Abul (zieht Nureddin, der ohnmächtig geworden ist, aus der Kiste in die Höhe und lehnt ihn an den Rand derselben, so daß er sichtbar bleibt). Ja, sieh der Tochter Schatz, den ihr dein Stahl stahl!

Alle. Hall

Radi (bleibt in der Stellung, die er eingenommen, als er Nureddin erblickte, wie vor Schrecken versteinert stehen. Er spielt die ganze nächste Szene wie ein Träumender, der sich von einem Alpdruck zu befreien sucht; für sich, Nureddin anstarrend).

:|: He, Mustapha! :|: Freund Mustapha! wach auf!

Was schläfst du auch, was machst du auch für Streiche.

:|: Hoch schon am Himmel geht der Sonne Lauf. :|:

:|: Aus Träumen raffe dich, :|: der Alpdruck weiche!

[Wach auf, daß dieser Alpdruck von dir weiche —]

:|: O [Hel] Mustapha! :|: Freund Mustapha! wach auf!

Kallf. :|: O Mustapha! :|: Ein Licht geht mir nun auf,

Es spielte hier die Liebe ihre Streiche!

[Hier spielte Liebe ihre tollen Streiche!]

:|: Sie, die allmächtig lenkend ihren Lauf, :|:

:|: Mich selber Sklaven nennt :|: in ihrem Reiche.

:|: O Mustapha! :|: Nun geht ein Licht mir auf!

Abul. :|: O Nureddin! :|: Kein Ruf mehr weckt dich auf,

[Dich wecket nichts mehr auf,]

Beslossen war's im hohen Sternenreiche;

[Gesprochen war der Spruch im Sternenreiche]

:|: Kein ird'scher Mund beschwört der Sterne Lauf, :|:

:|: Morgens rasiert — und abends eine Leiche! :|:

:|: O Nureddin! :|: dich wecket nichts mehr auf!

Margiana und Bostana (ellen zur Kiste und singen zu beiden Seiten derselben zu Nureddin).

O Nureddin, { geliebter
verliebter } [o] Nureddin, wach auf!

Daß von dem Vater [Kabi] der Verdacht entweiche;

:|: Du schlummerst nur, dich wecket süße Liebe auf :|:

Und macht zum Herrscher dich in ihrem Reiche.

:|: O Nureddin :|: { geliebter
verliebter } Freund, wach auf!

Chor. Weh Mustapha! Wehe!

Weh Mustapha! Die Rache steigt herauf!

Nicht wähne zu entrinnen ihrem Streiche,

:|: Recht und Gerechtigkeit gehn ihren Lauf :|:

Überall in des Kalifen Reiche.

Weh Mustapha, die Rache steigt herauf!

:|: Weh Mustapha! :|:

Abul (der klagen über Nureddin gebeugt lag, erhebt sich plötzlich; zum Kalifen gewendet).

Er lebt! er lebt! Beherrscher aller Gläub'gen!

Noch glimmt ein Funke Lebens hier, ich fühl' es.

Kalif. So zeig einmal, du Prahler, deine Künste,

Ob du, ein Arzt, ihm Leben wiedergibst.

Chor der Frauen. Ach, kein Barbier weckt Tote wieder auf!

Chor der Männer. Weh Mustapha, die Rache steigt herauf!

Abul (entfernt alle Umstehenden von der Kiste, umschreitet dieselbe festerlich und beugt sich über Nureddin, ihm ins Ohr singend, indem er ihm auf die Schulter klopft).

„Laß dir zu Füßen wonnesam mich liegen,

O Margiana!“

Nureddin (bleibt regungslos).

Abul (kupt ihn an Nase und Ohr).

„An deine Hand die Lippe trunken schmiegen,

O Margiana!

(Er nimmt ein Riechfläschchen und hält es ihm unter die Nase.)

Auf deinem Munde lachet holbe Fülle süßer Labe.

(Er nimmt die Rose, die Nureddin von Margiana bekommen und noch immer fest in Händen hält, und läßt ihn daran riechen.)

Laß seinen Hauch mich atmen still verschwiegen,

O Margiana!"

Nureddin (regt sich und erwacht). Wonnen der Liebe —

(Er wird von Abul emporgerichtet, sein erster Blick fällt auf Margiana.)

Abul. Bunte Sommerfalter,

Lasse sie kosend um die Stirn' uns fliegen.

Nureddin. O Margiana!

Chor. Habt ihr gehört, er sprach! — Ja, er sprach!

— Seht, er erhebt sich, er lebt!

(Während der folgenden Worte führt Abul Nureddin zu Margiana, zu deren Füßen er niederkniet.)

Abul und Nureddin. „Die Welt versinkt, es leuchten helle
goldnen Aethers Bogen,

Wir sind empor zum Eden schon gestiegen,

O Margiana!"

Kadi (mit wachsendem Erstaunen die Gruppe der Liebenden erblickend).

He, Mustapha! He, [o] Mustapha! wach auf!

Kalif (zum Kadi, auf die Liebenden zeigend).

Du sagtest es ja selbst und schwurst darauf:

Es ist ihr Schatz! — Laß ihn ihr eigen sein!

Kadi (die Hände der Liebenden zusammenfügend).

So nimm ihn hin — er sei auf ewig dein!

Chor. Heil sei der Schönen,

Die den Schatz verborgen

In Liebessorgen,

Ihn bis zum Feste

Berschloß aufs beste;

Mag er schön [hell] sie nun schmücken,

Wonniglich [Sinniglich] beglücken!

Kalif (zu den Bewaffneten, auf Abul zeigend).

Ergreift den Alten — und verwahrt ihn wohl!

Abul. Herr, übe Gnade, gnädig sind die Sterne!

Kalif. Sei ohne Furcht, sie bringen dich zu mir,

Daß deine Künste du vor mir erprobest
Und deines Lebens Märchen mir erzählest.

(Zu den übrigen.)

Ihr aber, friedlich geht nun eures Wegs,
Bis ich zur Hochzeit dieses Paares euch lade,
Weil ihr ja doch einmal so freundlich wart,
Ueingeladen heut' euch einzufinden.

Abul (zu dem Kalifen gewendet).

Heil diesem Hause, denn du tratest ein: (Sich verteidigend.)

Salamaleikum!

Alle, Soli und Chor (wiederholen jedesmal, und jedesmal wird der
Gruß mit tiefer Verbeugung begleitet). Salamaleikum!

Abul. Heil deiner Gegenwart leuchtendem Schein.

Salamaleikum!

Sieh deine Sklaven, die dir sich weihn,

Salamaleikum!

Laß unser Angesicht weiß vor dir sein,

Salamaleikum!

Möge dein Wohl stets blühend gedeihn,

Salamaleikum!

Stets möge Allah dir Sieg verleihn,

Salamaleikum!

Nie sei geringer der Schatten dein,

Salamaleikum!

Leb' in dein tausendstes Jahr hinein,

Salamaleikum!

Alle. Salamaleikum!

(Während der Kalif sich zum Abgehen wendet, fällt der Vorhang.)

(In der Originalpartitur findet sich ein Nachspiel von vierzig Takten:
Sehr schnell, mit der Anmerkung: Der Kalif wendet sich mit einigen
freundlichen Gebärden an Margiana, Nurebbin und den Rabi, die vier
Bewaffneten stellen sich vor ihm auf und singen: „Plaz dem Kalifen.“
Der Kalif wendet sich zum Gehen, sein Gefolge bildet Spalier, die An-
wesenden alle wenden sich, ihm das Geleit zu geben.)

Nachtrag.

Der vorstehende Text entspricht dem nach der Originalpartitur angefertigten Hoffbauerschen Klavierauszuge. Wo das im Jahre 1858 zur Uraufführung gedruckte Textbuch einen andern Wortlaut zeigt, ist dieser in [] beigelegt.

In der ursprünglichen Partitur des „Barbier von Bagdad“ ist der erste Dienerchor um achtzehn Takte länger, als er bei der Aufführung war. Der Text der von Cornelius selbst gestrichenen Stelle lautet:

Ah, sein Leben war ein heller Strahl
Der Mild' und Güte,
Und nun welket seiner Jugend Blüte
Bald vielleicht in Todesqual.
Israels Mund
Wird ihn küssen todeswund.
Israels Ton
Ruft ihn bald vor Allahs Thron.
Weinet nicht,
Weckt ihn nicht,
Bald verglimmt sein Lebenslicht.

Im zweiten Aufzug hat er den Begrüßungschor, den alle dem Kalifen singen, weggelassen:

Beherrscher der Gläubigen, Preis dir und Heil!
Ein Blick deiner Guld werd' uns gnädig zu teil.
Du thronest auf der Gerechtigkeit Throne,
Dich schmückt ein Sternentalar, die Pracht,
Dich krönt leuchtender Weisheit Krone,
Du schwingest ein blitzendes Schwert, die Macht.
Hör' unsres Mundes jubelndes Grüßen!
Wir sind der Staub zu deinen Füßen.
Wir flehen dich, Leuchtender, lichte die Nacht!
Wir flehen dich, Mächtiger [Michtender], richte mit Macht,
Den Schuldigen treffe deines Bornes tödlicher Pfeil.
Beherrscher der Gläubigen, Preis dir und Heil!

Beide Stellen finden sich nicht im Nativerauszug, der Text des Begrüßungschores ist jedoch im Textbuch von 1858 enthalten.

Außer dem gedruckten Textbuch hat dem Herausgeber auch ein handschriftliches vorgelegen, das ihm vom Besitzer, Herrn Fr. Nikolaus Manskopf, dem Begründer und Eigentümer des musikhistorischen Museums in Frankfurt a. M., freundlichst zur Verfügung gestellt wurde. Das vorzüglich erhaltene, durchweg von Cornelius selbst sehr flott und sauber geschriebene Manuskript umfaßt drei blaue Quartbriefbogen, von denen zehn und eine halbe Seite — die ersten sechs vierspaltig, die übrigen dreispaltig — die Dichtung enthalten, während die zwölfte Seite die Adresse zeigt: Frau Elvire Kieple, Wollwebergasse 22, Danzig. Der Poststempel lautet: Geisenheim, 20. Juni 1858. Im großen ganzen mit dem gedruckten Textbuche übereinstimmend, enthält es doch in einzelnen eine Menge charakteristischer Abweichungen von der späteren Fassung, auf die wir hier hinweisen wollen. Man sieht, daß mancher gute Einfall erst später in das Buch gelangte, hintwiederum auch, daß manche spätere Abänderung nicht immer eine Verbesserung war. Jedenfalls ist die Kenntnis der verschiedenen Besarten von Interesse.

Beim Titel schon beginnen die Abweichungen. Cornelius nennt sein Werk „Phantastisch-komische Oper.“ Er wollte also von vornherein die Handlung als nicht auf realem Boden sich bewegend, als märchenhaften Ursprungs gekennzeichnet wissen. Später, von der Karlsruher Aufführung an, ist mehrfach die Bezeichnung „Lyrisch-komische Oper“ gewählt worden.

Seite 60, Zeile 9, heißt es: Strahlen ew'gen Lichts.

„ 12—16 lautet in anderer Reihenfolge:

Granaten pflückt
Und Datteln seine Hand
An der Glückseligen Baum
Im wonnigen Land.
Am moschusduftenden Saum zc.

„ 61, „ 16—24: Margiana, meiner Seele Licht,
Gibst du mir Leben oder Tod?
Nicht Ärzte helfen meiner Not,
Umsonst erproben sie die Kunst,
Mich rettet einzig Liebesgunst.

Bohana weiß des Übels Grund,
 Erraten hat sie meinen Schmerz.
 Sie sprach: Ich mache dich gesund,
 Margiana heile dir das Herz.

- Seite 61, Zeile 30: Die Weikenden allzumal.
 " 62, " 3: Doch hoffnungslos muß ich verglücken.
 " " 7: O trage die Blume am Herzen.
 " " 12: An deinem süßtaunenden Mund.
 " 63, " 19: In Eil' er geh'.
 " " 29: An ihren Blicken magst du dann dich sonnen.
 " 64, " 1: Wird Liebe dir gewähren hohe Wonnen.
 " " 6: Und so kannst du doch nicht vor ihr erscheinen.
 " " 28: In Eil' er geh'.
 " " 29: Erfüllend die Gebote des Propheten.
 " " 33: Dann ist die Zeit.
 " 65, " 1: Ich wart' auf dich.

Im geschriebenen Buche fehlt die im gedruckten enthaltene Zeile:
 Vergiß den Barbier nicht.

Seite 66, Zeile 34: Und froher Jahre Hochgenuß.

- " 67, " 13—35 und Seite 68, Zeile 1—8, lauten:
 Abul. Mars und Merkur

Spenden ihr Licht,
 Wag' es drum nur,
 Fürchte dich nicht.
 Doch droht Gefahr
 Von goldner Schar!
 Vor Sonnenglut
 Sei auf der Hut,
 Wenn Venus lacht,
 Nimm dich in acht!
 Bleib' fein zu Haus,
 Geh' nicht hinaus!

Mureddin. Was kümmern die Sterne mich nur!
 Danach frage ich nicht,
 Beginne sogleich deine Schur,
 Eilig tu' deine Pflicht.
 Scher' mir im Augenblick das Haar,
 Was du da faselst, ist nicht wahr,

D dämme deiner Worte Flut,
 Zu vieles Reden ist nicht gut.
 Nicht an die Sterne gedacht,
 Flint, an die Arbeit gemacht,
 Zieh' Scher' und Messer schnell heraus,
 Sonst werf' ich dich zur Thür hinaus!

Abul. Im Hause alles darfst du heute wagen,
 Doch geh' nicht aus, sonst geht dir's an den Kragen.

Rureddin. Nicht will ich Rat von dir und Prophezeiung,
 Dein Werk vollende schnell, drum kein Geschwätz,
 Und mache flint, sonst ruf' ich einen andern.

Seite 69, Zeile 8—13 lautet: Dabei ein Sokrates

Und Aristoteles,
 Zyniker, Epiker,
 Peripathetiker,
 Stoiker, Skeptiker,
 Sophist, Ekketiker!

„ 22: Wann schweigst du?

„ 28—33: Die Reihenfolge und Charakteristik der
 Bilder ist eine andere: Balbak, der Einäugige,
 Bulbul, der Dickhäuchige,
 Balbarah, der Vielbräuchige,
 Alkuz, der Weinschläuchige,
 Alnaschar, der Spagenscheuchige,
 Schalkabat, der Hustenteuchige.

Seite 70, Zeile 5 und 6, heißt es im Manuskript:
 Zosir, Mustain.

„ 25 u. ff.: Chor. Du Haarabsäger,
 Du Leichenträger,
 Du Pulverreiber,
 Du Giftverschreiber,
 Du Salbentwischer,
 Du Pillenmischer,
 Du Haarseilwinder,
 Du Leuteschinder,
 Du Wundenstecher,
 Du Weingerbrecher,
 Du Armverrenker,

Du Gurgelschwenker,
 Du Bluterpresser,
 Du Menschenfresser,
 Du Bühnenauszwacker,
 Du Placker, du Racker,
 Du Sternebegucker,
 Du Schlucker, du Mucker,
 (Du Stange, du Bange,
 Du Schlange, du Kange,
 Du Grabackerhacker,
 Du Placker, du Racker),
 Hinaus, hinaus
 Aus Hof und Haus!

Abul. Weh!

Wie bin ich empört,
 Betreten, zerstört.

Seite 72, Zeile 10 und 11: Und hebt auch die Welt,
 Und zittert und fällt.

Die Zeilen 18—20 fehlen im geschriebenen Buche.

Zeile 21 und 29: Abul (zur Arbeit singend).

Zu deinen Füßen lasse still mich liegen,
 O Margiana!

„ 23: Was hast du doch?

„ 27: So singe nur, und eile, daß du endest!

„ 35 und Seite 73, Zeile 1:

An deinem Munde quillen düstig süße Nektarperlen,
 Daß nicht den Quell, den durstenden, versiegen,

O Margiana!

Muredin. O Margiana!

Die Kadenz Abuls ist im Manuskript nicht bemerkt.

Seite 74, Zeile 29:

Zur Mittagzeit, wenn die Muezzin rufen —

„ 75, Zeile 14: Auf deinem Munde.

„ 15: Laß nur den Hauch mich atmen.

„ 28—36 u. S. 76, Zeile 1—6, fehlt im Manuskript

„ 14: Nur bin ich fertig.

„ 78, „ 1—4: Muredin. Nicht weiß ich fürwahr
 Dem Narren zu wehren,

O Narr, der ich war,
Was ließ ich mich scheeren!

Seite 17—20:

Abul. Dann soll dir kein Haar
Das Schicksal verschren:
Ich will die Gefahr
Vom Haupte dir wehren.

Seite 79, Zeile 22—28: Mureddin. Mit Salben und Säften

Zu helfen nach Kräften,
Mit Pulver und Pillen
Das Übel zu stillen.

Und mag sie zu nehmen
Er schwer sich bequemen,
Ihr müßt zum Verschlingen
Mit Schlägen ihn zwingen.

„ 80, „ 17 und 18: Chor. Nur ja keinen Schrecken!
Wird alles dir schmecken.

„ 28—31: Auf Mund und auf Wangen
Soll Pflaster ihm prangen.
Laßt spanische Fliegen
Das Übel besiegen.

„ 81, „ 6: Und deine Lanzetten.
„ 26: Dschafar, Schaffhaar!

Zweiter Aufzug.

Die Dekorationsangabe und -beschreibung fehlt im Manuskript

Seite 82, Zeile 16: Wie werd' ich heben, ihn zu sehen!

„ 19: Dem nie ich Aug' in Aug' geschaut.

„ 22: So schön und hold.

„ 26: Schon hab' ich nahen ihn gesehen.

„ 28: Vor langer Liebesungebulb vergehen

„ 30: Nur dein gedacht in wachen Träumen.

„ 32: Und nennt dich seine schöne Braut.

„ 83, „ 6: Vor eitel Glück.

„ 27: Und harret der Stunde, die dein Wort
verhieß.

„ 84, „ 21: Mein süßer Schatz.

Seite 85, Zeile 8: Nun komm', mein Schatz, daß all dein
Leib verweht.

„ 26: Schmilzt alles hin in seligstes Em=
pfinden;

„ 27: Ein einzig Wort nur kann ich finden.

„ 32 u. ff.: Gern ihnen reiche Sprache leiht.
Doch du erscheinst, und sieh, es neigen
Die Blumen alle still zur Erde sich;
Alßn nimmt die Rose nur das Wort für mich,
Der zarten Sinn zu künden, der ihr eigen;
Ob auch die holden Schwestern schweigen,

„ 86, „ 14: Wo Rosenbände uns umwunden,
Wo sel'ger Traum uns hält verbunden.

„ 28: — — und nennet Euren Namen.

Hosana gebraucht von hier ab durchweg die Anrede Ihr, auch
zu Abul.

Zeile 32: Seid unbesorgt.

Seite 87, „ 11: Daß keines Lauschers Ohr uns höre.

„ 23: Zum Himmel mich zu tragen.

Die Verse Abuls in diesem vierten Auftritt fehlen im Manu=
skript.

Seite 88, Zeile 20 fehlt.

„ 89, „ 25: Fort! Vor dem Richter sehen wir uns
wieder!

„ 90, „ 1 und 2 fehlt.

„ 11: Nicht Gnade soll ein einz'ger hoffen.

„ 91, „ 33 u. ff.:

Mit einer Horde Bagabunden bricht er in dies Haus,
Der Tochter Schatz am hellen Tag zu stehlen;
Ganz Bagdad bringt herein mit wildem Lärm.

„ 92, Zeile 11: Bin tabellos und rein — auch selbst im Steben
26 fehlt.

„ 93, „ 5: Die Wahrheit aller Augen offenbaren.

„ 10: Nun wird sich's zeigen, wer hat recht
von beiden.

„ 16 u. ff.: Die Anmerkung fehlt.

He! Mustapha! Freund Mustapha! wach auf!

Ein Opiumrausch?! was sind das auch für Streiche

Zeile 27:

Hier spielte Liebe ihre losen Streiche!
 Sie, die allmächtig lenkend ihren Lauf,
 Mich selbst zum Diener macht in ihrem Reiche.
 O Mustapha! Jetzt geht ein Licht mir auf.

Zeile 34: Gesprochen ist der Spruch.

Seite 94, " 2 fehlt.

" 12 u. ff.:

Chor. O Mustapha, Freund Mustapha, wach auf!
 Hier spielte Liebe ihre losen Streiche,
 Drum richte nicht und gib der Gnade Lauf,
 Daß Hand in Hand die Lieb' ihr Ziel erreiche.
 O Mustapha, Freund Mustapha, wach auf.

Kallif. Segne dies Paar, daß Liebe glücklich sei.

Kadi. So seid denn glücklich, bis der Traum vorbei!

Zeile 27: Die Anmerkung lautet nur „zu Mureddin.“

Der Text des Liebesliedes lautet wie früher

Seite 95, " 7 fehlt.

" 13 und 14 fehlt.

" 21: He, Mustapha! Freund Mustapha! wach auf!

" 22—33 fehlt.

" 37: Sei ohne Furcht! Sie führen dich zu mir.

" 96, " 6: Weil ihr nun doch einmal so freundlich wart,
 Ganz ungeladen hent' euch einzufinden.

E n d e.

54. 452. 683

Aus Philipp Reclam's Universal-Bibliothek.

Preis einer Nummer 20 Pf.

Musiker-Biographien.

- | | |
|----------------------------------|---------------------------------------|
| Zuber. Von U. Kohut. 3389. | Elst. 2. Thl. Von U. Gölterich. 2392. |
| Bach. Von Richard Batka. 3070. | Forsting. Von H. Wittmann. 2634. |
| Bellini. Von Paul Vog. 4238. | Marschner. Von Wittmann. 3677. |
| Beethoven. Von E. Nohl. 1181. | Mendelssohn. Von Schrader. 3794. |
| Bizet. Von Paul Vog. 3925. | Meyerbeer. Von U. Kohut. 2734. |
| Cherubini. Von Wittmann. 3484. | Mozart. Von E. Nohl. 1121. |
| Franz. Von Procházka. 3273/74. | Rossini. Von Dr. U. Kohut. 2927. |
| Gluck. Von Heinr. Weitt. 2421. | Schubert. Von U. Niggli. 2621. |
| Händel. Von Schrader. 3497. | Schumann. Von R. Batka. 2882. |
| Haydn. Von Ludw. Nohl. 1270. | Syohr. Von Ludw. Nohl. 1780. |
| Elst. 1. Thl. Von E. Nohl. 1661. | Wagner. Von E. Nohl. 1700. |
| Weber. Von Ludw. Nohl. 1746. | |

Erinnerungen an Richard Wagner.

Von G. von Holzogen.

Nr. 2831.

Gesammelte Schriften über Musik und Musiker

von Rob. Schumann.

Herausgegeben von Dr. Heinrich Simon.

3 Bände. Nr. 2472/73, 2661/62, 2621/22.

Alle drei Bände in einem Band gebunden 1 M. 75 Pf.

Musikalische Aphorismen.

Entzogen aus den Werken großer Philosophen, Schriftsteller und Tonkünstler. Gesammelt und herausgegeben von P. Stricker.

Nr. 2401. 2. Auflage. — In Ganzleinenband 60 Pf.

Schöft eleg. mit Goldschnitt geb. 1 M. 20 Pf.

Kurzfassete Allgemeine Musiklehre

von C. A. Herm. Wolff,

Kapellmeister und Lehrer der Musik.

Nr. 3911. — Geb. 60 Pf.

Allgemeine Musikgeschichte.

Populär dargestellt von Dr. Ludwig Nohl,

Dozent der Musikgeschichte an der Universität Heidelberg.

Nr. 1511/13. — In Ganzleinenband: 1 Mark.

Handlexikon der Musik.

Eine Encyclopädie der ganzen Tonkunst.

Herausgegeben von Friedrich Bremer.

Nr. 1681/86. — In Ganzleinenband 1 M. 75 Pf.

Opernbücher

aus Reclams Universal-Bibliothek.

Herausgegeben von E. F. Wittmann und G. R. Kruse.

Dieselben enthalten den vollständigen Wortlaut der Gesänge und Dialoge, die vollständige Inszenierung, die bei den Aufführungen üblichen Striche in Klammern, sowie kurze Geschichte, Charakteristik der Oper und der einzelnen Partien und biographische Notizen über den Komponisten, Autor und Übersetzer.

Amelia oder Ein Maskenball. 4236.
 Barbier von Sevilla.*) 2937.
 Der Bltz. 2866.
 Dinorah. 4215.
 Doktor und Apotheker. 4090.
 Don Juan.*) 2646.
 Ernani. 4388.
 Euryanthe. 2677.
 Entführung a. d. Serail.*) 2667.
 Fra Diavolo. 2689.
 Fibelio. 2555.
 Figaros Hochzeit.*) 2655.
 Der Freischütz.*) 2530.
 Gustav od. Der Maskenball. 3956.
 Hans Heiling. 3462.
 Hans Sachs. 4488.
 Die Hugenotten. 3651.
 Die Jagd. 4556.
 Johann von Paris.*) 3153.
 Joseph.*) 3117.
 Die Jüdin. 2826.
 Der Liebestrank. 4144.
 Lucia von Lammermoor.*) 3795.
 Maurer und Schlosser.*) 3037.
 Das Nachtlager v. Granada. 3768.
 Die Nachtwandlerin.*) 3999.
 Norma.*) 4019.
 Oberon. 2774.

Orpheus und Eurydike. 4566
 Die Opernprobe. 4272.
 Don Pasquale. 3848.
 Der Postillon v. Lonjumeau. 2749.
 Der Prophet. 3715.
 Rakeliff. 3460.
 Regimentstochter. 3738.
 Rigolotto. 4256.
 Robert der Teufel. 3596.
 Rosmunda. 3270.
 Santa Chiara. 2917.
 Die beiden Schützen. 2798.
 Der schwarze Domino. 3353.
 Die Stumme von Portici.*) 3874.
 La Traviata. 4357.
 Wilhelm Tell. 3015.
 Der Tempel und die Jüdin. 3553.
 Des Teufels Anteil. 3313.
 Der Troubadour. 4823.
 Undine. 2626.
 Der Vampyr. 3517.
 Der Waffenschmied. 2569.
 Der Wasserträger.*) 3226.
 Die weiße Dame.*) 2892.
 Der Wildschütz. 2760.
 Zampa.*) 3185.
 Zar und Zimmermann. 2549.
 Die Zauberflöte.*) 2620.

Jedes Opernbuch ist für 20 Pf. käuflich.

Bei Bestellungen genügt die Angabe der Nummer.

*) Der vollständige Klavier-Auszug ist im gleichen Verlage erschienen und für 2 Mark zu haben