

*Neue Freie Presse.* Herausgegeben von Eduard Bacher und Moriz Benedikt. Morgenblatt. Nr. 9383. Wien, Dienstag, den 7. October 1890.

Eduard Hanslick, Hofoperntheater. („Der Barbier von Bagdad“, komische Oper in zwei Acten; Text und Musik von Peter Cornelius.).

## 1 Hofoperntheater.

Ed. H. Es ereignet sich hin und wieder auch im Kunst leben, daß ein erster Mißerfolg sich nach Jahren in strahlende Glorie verwandelt. Kommt das Publicum im Laufe der Zeit dahinter, daß einem Künstler übereiltes schnödes Unrecht widerfahren, so pflegt es das ehemals Vorenthaltene hundertfach zu ersetzen, die Anerkennung zur Verherrlichung zu steigern. Auf die erste Periode, die des Ignorirens oder Verurtheilens, folgt meistens eine Epoche der Ueberschätzung, nach welcher erst eine spätere dritte Phase das richtige Gleichgewicht wieder herstellt. Nach alledem, was man heute über Cornelius zu lesen bekommt — es sind ganze Broschüren darunter — scheint das öffentliche Urtheil sich noch in jenem zweiten Stadium, dem der Ueberschätzung, zu befinden, indem es den Mann, anstatt ihn einen geistreichen, feinen und lebenswürdigen Künstler zu nennen, ohneweiters als einen der großen Unsterblichen, als bahnbrechenden Genius proclamirt. Man erinnert sich des gewaltigen Lärms, mit welchem „Der Barbier von Bagdad“ in Weimar zur Welt kam. Es war der Lärm Eines, der mit krachendem Gepolter durchfällt, der *Liszt* 1858 die Erstlingsoper des jungen Cornelius liebevoll einstudirt und dirigirt hatte, fühlte sich durch die rücksichtslose Ablehnung derselben so tief verletzt, daß er sich sofort vom Theater zurückzog. So weithin widerhallte der Sturz dieser Oper, daß durch zwei Decennien jeder Theater-Director vor dem „Barbier“ scheu auswich, wie vor einer gefüllten Bombe. Wie sollte vor 32 Jahren eine komische Oper nicht befremden, welche das massive, complicirte Rüstzeug Wagner's einem kleinen Lustspielstoff auflud und den Hörern die ungewohnteste geistige Anstrengung! Man könnte den „Barbier“ fast einen schüchternen Vorläufer der zehn von Bagdad Jahre jüngeren „Meistersinger“ nennen. Nachdem einmal das Publicum mit den Meistersingern befreundet war, deren Styl sich zur älteren komischen Oper verhielt wie Frescomalerei zu Miniaturbildchen, da erinnerten sich die Theater-Directoren auch des „Barbiers von Bagdad“. Cornelius selbst hat diesen günstigen Umschwung leider nicht mehr erlebt; sein „Bar“ aber ist wieder lebendig geworden und treibt heute auf bier den besten deutschen Bühnen erfolgreich sein lustiges Handwerk. Auch das Wiener Hofoperntheater hat jetzt den „Barbier“ aufgenommen und hat recht gehandelt. Das Werk verdient es um seiner selbst willen. Ueberdies war augenscheinlich einem Wunsch unseres Publicums entsprochen, das sich in günstigster Voreingenommenheit zu der Vorstellung einfand. Mit fast befremdendem Jubel nahm es gleich die Ouvertüre auf, meines Erachtens das schwächste Stück der Oper. Man merkte es diesem Beifallssturm an, daß die Wagner-Partei ihre

Hand oder vielmehr ihre Hände im Spiel hatte. Die Ouvertüre, aus allen möglichen Themen der Oper zu sammengeschüttet, macht den Eindruck des Zerhackten, Formlosen und Ueberladenen. Der Componist fühlt sich in dem symphonischen Rahmen offenbar unbehaglich und nervös aufgeregt; er wechselt seine Motive, Ton- und Tactarten jeden Augenblick, wie der Vogel im Käfig die Sprossen. Sein Talent verräth auch hierin eine Verwandtschaft mit Wagner; wie dieser bedarf Cornelius des Wortes, womöglich der eigenen Dichtung, als Anhalt für sein musikalisches Erfinden und Formen. Auch Cornelius hat, gleich Wagner, sich nicht von Haus aus der Musik gewidmet, sondern zwischen Dichtkunst und Musik geschwankt. „Der Dichter in mir,“ schreibt er, „war 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 Gebahren in die Welt lachte. Das war der *Dichter*.“ Die Schwäche solchen Doppelwesens offenbart *Musiker* sich in der Ouvertüre, seine Stärke in der Oper selbst.

Beim Aufziehen des Vorhanges sehen wir den jungen Nureddin (Herrn Schrödter), von klagenden Dienern umgeben, krank auf seinem Divan ausgestreckt. Er verzehrt sich in Sehnsucht nach Margiana, einer ihm gegenüber wohnenden Schönen, die er nur vom Fenster aus kennt. Wahr scheinlich würde er einen erbärmlichen „Liebestod“ sterben, rettete ihn nicht Margiana's Gesellschafterin Bostana (Fräulein v. Artner) mit der frohen Botschaft, ihre Herrin erwarte ihn. Schnell läßt der Beglückte einen Barbier holen, der ihn sauber herausputzen soll für diesen Besuch. Der Barbier (Herr Grengg) erscheint, ein würdevoller Alter mit dem weitläufigen Namen Abul Hassan Ali Ebn Bekar und noch weitläufigeren Reden. Da er, anstatt zu rasiren, nur unablässig schwatzt, befiehlt der ungeduldige Nureddin seinen Dienern, den Alten hinauszuerwerfen. Dieser jedoch jagt sie, mit seinem Rasirmesser bewaffnet, sämmtlich in die Flucht. Nun verlegt sich Nureddin aufs Bitten und Schmeicheln und wird endlich nach Wunsch rasirt. Nach gethener Arbeit will aber der Barbier das Zimmer nicht verlassen, sondern besteht darauf, Nureddin zu Margiana zu begleiten. Um den Lästigen loszuwerden, läßt Nureddin den Barbier auf das Ruhebett werfen, ihn mit Kissen bedecken und massiren, während er selbst zu seinem Rendezvous eilt. Der zweite Act spielt in der Wohnung der Margiana (Fräulein Beeth). Ihr Vater, der Kadi Mustapha (Herr Schmitt), der sie einem reichen alten Kaufmanne verheiraten will, läßt eben die Brautgeschenke desselben in einer großen Kiste hereintragen. Da rufen die Muezzim zum Gebet, der Kadi eilt in die Moschee, und der sehnlich erwartete Nureddin kann eintreten. Die beiden Liebenden sind mit ihrem Duett kaum fertig, als sie Lärm und Geschrei vernehmen: der Kadi ist zurückgekehrt. Nureddin, dem keine Zeit mehr bleibt, zu fliehen, wird von den Mädchen in den großen Koffer versteckt. Man gestatte uns hier die Bemerkung, daß wir in der Oper noch niemals eine geräumige Kiste haben hereintragen und behutsam niederstellen sehen, ohne daß nicht bald nachher Jemand hinein versteckt worden wäre. Im „Barbier von Bagdad“ wirkt also dieser Witz auch nur mäßig überraschend. Abul Hassan hört, das Haus umschleichend, den Lärm und glaubt, Nureddin sei von dem Kadi ermordet worden und liege als Leichnam in der Kiste. Allerlei Volk drängt sich herein und erhebt ein großes Geheul und Lärmen, das endlich auch den Khalifen herbeilockt. Weise wie alle Opern-Khalifen, geräth er auf den sinnigen Einfall, man möge die Kiste öffnen, um zu sehen, was drin ist. Wirklich liegt Nureddin ohnmächtig im Koffer, erholt sich aber allmähig und erhält durch des Khalifen Fürwort die Hand Margiana's.

Es wäre eben nicht unbescheiden, wenn Jemand diesen Stoff etwas mager fände für eine Oper von zwei langen Acten. War doch selbst mit dem Libretto nicht einverstanden. Liszt Die Kunst des Componisten hat es allerdings vermocht, uns größtentheils hinwegzuhelfen über die Langwierigkeit stillstehender Scenen; größtentheils, doch nicht immer. Das geringe Interesse der Handlung und die unausweichlich gewordene lange Ausdehnung der einzelnen Scenen sind der wesentlichste Einwand,

der sich gegen das Werk erhebt. Hat aber Cor den Stoff (aus „nelius Tausend und Eine Nacht“) ohne die nöthige Rücksicht auf lebensvolle Handlung gewählt, so verräth er doch in dessen Bearbeitung eine schöne poetische Begabung. Uebersaus glücklich weiß er die bilderreiche Aus drucksweise des Orients festzuhalten und durch sinnreiche Reimspiele der Rolle des Barbiers nationale Färbung und echt komische Wirkung zu geben. Dieser Barbier, Titelheld, Kern- und Glanzpunkt der Oper, ist eine ganz neue, originelle Figur; er erinnert in seiner drolligen Feierlichkeit an Boden's köstlichen städt Mirza-Schaffy, in seiner Reimvirtuosität an den Abu Saïd von Rückert. Der Barbier von Bagdad bildet eine Art Gegenstück zu dem Rossini'schen Barbier von Sevilla. Beide sind Schwätzer: Figaro ein jugendlich lustiger, Abul Hassan ein alter, lehrhafter, pathetischer. Als Dichter wie als Componist hat Cornelius in der Charakteristik seines Barbiers Originalität und Humor bewiesen.

Wenn wir uns den musikalischen Verlauf der Oper rasch vergegenwärtigen, so verweilen wir gleich mit Vergnügen bei dem ersten so weich hinfließenden Chor „Sanfter Schlummer wiegt ihn ein“. Weniger befriedigen uns die beiden folgenden Monologe, in denen Nureddin zuerst seine Verzweiflung, dann sein Liebesglück ausdrückt. Der Gesang verliert sich nur zu oft in declamatorische Phrasen und leidet überdies unter der rastlosen Unruhe und dem unaufhörlichen Farbenwechsel im Orchester. Sehr hübsch ist das kleine, streng canonisch geführte Duett zwischen Nureddin und Bostana; prächtig der Eintritt des Barbiers („Mein Sohn, sei Allah's Frieden hier, auf Erden stets beschieden dir“); das komische Pathos der Melodie gewinnt durch die nachschlagenden Reime eine besondere Würze. Auch in seinen beiden Berichten über die sechs Brüder steckt ein ungesuchter, origineller Humor. Dem Allegrosatz: „Bin Akademiker, Doctor und Chemiker“ ist ein Gleiches nicht nachzurühmen; er erinnert zu sehr an ältere Vorbilder. Auch in der eigentlichen Rasirscene erfreut uns der wackere Abul Hassan durch manche gelungene Stelle; doch würde eine knappere Fassung dieser unbarmherzig hinausgezogenen Operation gewiß zum Vortheil ausschlagen. Cornelius stand hier einer überaus schwierigen Aufgabe gegenüber: er hat einen gravitätischen Schwätzer darzustellen, welcher den Nureddin bis zur Verzweiflung langweilt und doch das Publicum nicht langweilen soll. Eine weite Strecke entlang vermag Cornelius dieses Problem glücklich zu lösen, aber doch nicht ganz bis zu Ende. Und gerade wo er durch Einschlebung großer bewegter Chorscenen einen wirksamen Contrast zu der Einförmigkeit der Rasirscene zu schaffen sucht, geräth er in den entgegengesetzten Fehler. Ich meine die beiden Chöre der Diener, welche den Angriff auf den Barbier unternehmen. In beiden Fällen ist die Musik zu lärmend, spektakelhaft; ihre maßlose Uebertreibung verkehrt die beabsichtigte Komik in Rohheit. Welches Aufgebot, um einen Barbier vor die Thür zu setzen! Die feinen contrapunktischen Künste, welche der Componist hier (wie auch in der Volksscene des zweiten Actes) anbringt, bleiben größtentheils Augenmusik, das heißt Leckerbissen für die Leser der Partitur; in der Aufführung werden sie von den Lawinen des Orchesters verschüttet. Dazu kommt noch, daß der zweite Chor der gegen Abul Hassan losgelassenen Diener eigentlich nur ein Duplicat des ersten, eine Wiederholung derselben Situation ist und demnach ein schon unempfindlich und unaufmerksam gewordenes Publicum vorfindet. Sehr hübsch beginnt der zweite Act mit einem graziösen Zwiegesang der beiden Frauen („Er kommt“), welchen der Hinzutritt des Kadi zum Terzett erweitert. Größtentheils als Canon durchgeführt, macht es doch nirgends den Eindruck des Steifen, Verkünstelten. Das Terzett übergeht in eines der wirksamsten, originellsten Stücke der Oper: Drei Muezzim hinter der Scene rufen aus verschiedener Entfernung zum Gebet; die beiden Frauen mit dem Kadi nehmen die (wahrscheinlich original arabische) Melodie auf, die schließlich in noch feineren Verschlingungen vom Orchester weitergesponnen wird bis zum Eintritt Nureddin's. Die Liebeserklärung dieses feurigen Anbeters und sein Duett mit Margiana haben mich etwas enttäuscht; es fehlt ihnen der starke Duft der Leiden-

schaft, die Kraft und Neuheit der Melodie. Hier, wo Cornelius, auf complicirte Begleitung verzichtend, rein durch den melodischen Gedanken wirken will, verliert er alle Originalität. Als er vollends die beiden Liebenden über 40 Tacte lang unisono singen läßt, verliert er sich selbst und der Zuhörer die Aufmerksamkeit. Die Klagen Abul's und des Männerchors, welche durch Hinzu tritt der Klageweiber zum schneidendsten Jammer anwachsen, überschreiten für meine Empfindung alles Maß, wie auch die Balgerei um die endlos hin und her gezerrte Kiste. Zum Glücke krönt die lang hinausgeschobene Entwicklung ein Schlußgesang, der, zum Style des ersten Actes zurückgreifend, uns in der rechten Stimmung und mit dem günstigsten Eindrucke entläßt: Abul's Huldigung an den Khalifen: „Heil diesem Hause, denn du trat'st ein, Salamaleikum!“ Das Stück, geistreich und stimmungsvoll, überrascht ins besondere durch den reichen Wechsel der Harmonisirung in dem jedesmal vom ganzen Chor aufgenommenen Refrain „Salamaleikum!“

Wenn Cornelius in einem Briefe äußert, daß seine Melodien-Bildung „auf dem Wagner'schen Wege geht, ohne platte Nachahmung zu sein“, so entspricht dies der Wahrheit. Er schließt sich an Wagner nur um ein Geringes näher an, als Hermann Götz in der „Widerspenstigen“. Manche Stücke im „Barbier“ stehen völlig auf dem Boden der alten Oper, wie z. B. das Terzett „Er kommt“. Wagnerisch ist hingegen die declamatorische Behandlung aller nicht rein lyrischen Stellen, die Vorliebe für Enharmonik und kühnes Moduliren, vor Allem aber die Behandlung des Orchesters, das eine überaus wichtige, oft die wichtigste Rolle spielt im „Barbier“. Die Instrumente sind fortwährend in eifrigstem Gespräch, weiter ausführend, erklärend, malend, bestreitend, was oben gesungen wird. Der musikkundig folgende Hörer wird von diesem reichen wechsellvollen Orchester-Detail unausgesetzt beschäftigt und ange regt, falls ihn nicht plötzlich einmal die Idee überkommt, er sitze auf einem geistreichen Ameisenhaufen. Der „Barbier von Bagdad“ enthält keine directe „Reminiscenz“ aus Wagner, aber er ist durchaus ein großes Erinnern an Wagner. Die ganze Partitur ist gleichsam mit Wagner imprägnirt, mit Wagner und Berlioz, dessen „Römischer Carneval“ in der Ouvertüre unverkennbar, stellenweise sogar wortgetreu nachklingt. Mit Berlioz trifft Cornelius auch in der Art der Wirkung insofern zusammen, als der „Barbier“, ähnlich wie „Beatrice“, mehr den Musiker interessirt, als das große und Benedict Publicum befriedigt, mehr geistreiche Anregung bietet, als eine unmittelbar packende Wirkung. Hätten wir von Berlioz, dessen Bedeutung in der symphonischen Musik liegt, nichts als seine Opern, wir müßten Cornelius ihm mindestens gleichstellen. Gegen „Beatrice“ gehalten, erscheint mir der „Barbier von Bagdad“ als die bessere komische Oper. Ein starkes, ursprüngliches Musikgenie vermag ich, wie gesagt, in Cornelius nicht zu erkennen, am wenigsten ein in der Melodie originelles und erfindungsreiches; wol aber ist er ein zart empfindender, feiner und beweglicher Geist, der auch einen gewöhnlichen Gedanken aufzuschmücken weiß durch pikante Rhythmik, interessante Orchestration und eine nicht gewöhnliche harmonische und contrapunktische Kunst. Von scharfem Gewürz, wozu wir auch den sehr häufigen Tact wechsel zählen, nimmt er gern eine volle Hand; Bizarres und Uebertriebenes bringt er häufig, geradezu Triviales niemals. Die Perlen der Oper haben wir nach Gebühr hervorgehoben; was uns noch werthvoller scheint, ist der Zug von Lebenswürdigkeit und guter Laune, welcher das Ganze einheitlich durchströmt.

Wenn die Wiener Aufführung der Novität als vor züglich gerühmt wird, so wiegt einer so schwierigen Aufgabe gegenüber dieses Lob doppelt schwer. Es ist bezeichnend, daß Director von dieser kleinen komischen Oper mehr *Jahn* Proben abhalten ließ, als von Rubinstein's fünfactigem „Nero“. Die Orchesterpartie, welche, wie erwähnt, zu den complicirtesten und häkeligsten gehört, wurde unter Hanns Leitung glänzend ausgeführt. Außerordentlich *Richter's* hielten sich die Chöre; noch nie haben wir von einem Theaterchor ein so weiches Piano, so zartes An- und Ab schwellen vernommen, wie hier in der Introduction „SanfterSchlummer“. Von den Solosängern

ist zwar keine besondere Kraftanstrengung oder Bravour gefordert, aber, was noch seltener zu finden, der allergenaueste und doch freie Vortrag in einem ihnen ungewohnten Gesangsstyl. Eine äußerst empfindliche Declamation, unbequeme, gefährliche Eintritte und Intonationen, die widerhaarigen 5/4- und 7/4-Tacte, eine haarscharfe Congruenz von Gesang, Sprache und Action in jeder Phrase — das sind Dinge, mit welchen die Schwierigkeiten mancher großen Heldenoper sich nicht messen können. Und diesen Anforderungen ward in überraschender Weise genügt. Ganz voran müssen wir Herrn *Schrödter* nennen. Er darf als Sänger und Schauspieler den Nureddin zu seinen allerbesten Rollen zählen, und man weiß, wie groß die Zahl seiner besten ist. Mit rühmlichem Fleiß und Erfolg sangen Fräulein Lola und *Beeth* Fräulein v. die nicht eben dankbaren *Artner* Frauen. Die schwierigste Aufgabe fällt auf den Darsteller der rollen Titelrolle. Der Barbier soll entschieden komisch wirken und uns doch durch sein Greisenalter, seine kindliche Naivetät, seine Hingebung für Nureddin sympathisch bleiben. Die Rolle erfordert eine bedeutende Gesangstechnik und überdies ein hoch ausgebildetes Schauspielertalent. Herr *Grengg* erfüllt diese Ansprüche zwar nicht so vollkommen, wie Herr in *Gura* München, dessen Abul Hassan classisch heißen darf, aber er bringt für die Rolle ein großartiges Kapital an Stimme mit und singt die wesentlichsten Stellen mit voller Wirkung. Die nicht immer zusammenstimmenden Einzelheiten seiner Auffassung (von denen wir beispielsweise die zu häufigen, zu jugendlichen und heftigen Bewegungen ankreiden wollen) wird Herr *Grengg* im Laufe der nächsten Wiederholungen wol in ein einheitliches Charakterbild zu verschmelzen wissen. Das Publicum spendete der Oper und sämmtlichen Mitwirkenden die wärmste Anerkennung. Wie traurig, daß Cornelius diese Aufführung, diesen Erfolg nicht mehr erleben sollte! Wer ihn persönlich gekannt, den liebenswürdigen, gemüthvollen Mann, den sein Enthusiasmus für Wagner niemals unbillig, niemals gehässig gegen Anders denkende gemacht hat, der mochte sich gestern sagen, daß diesem schönen Abend eigentlich das Beste fehlte.