

Stadtarchiv Mannheim

Nachlaß

Hans Schüler

Zugang: 38/1969

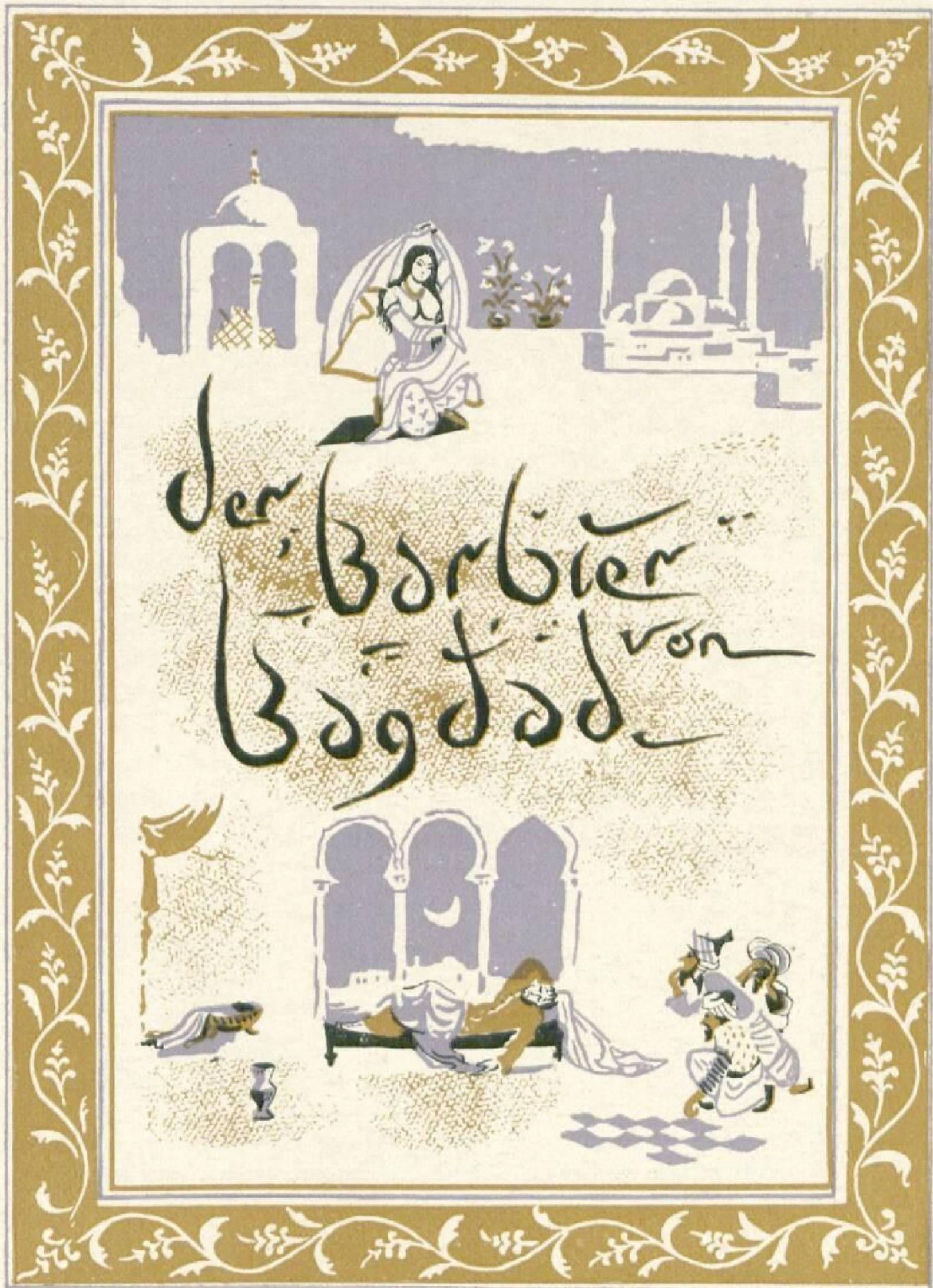
177

DER BARBIER
VON BAGDAD

KOMISCHE
OPER

WER HAT DICH, HIMMELSTOCHTER, HEUTE NACHT
ZU MIR, DEM SEHNSUCHTSKRANKEN, HERGEBRACHT,
DER OHNE DICH VERSCHMACHTET? WESSEN HAND
HOB DEINEN SCHLEIER UND ZEIGT' MIR DEINE PRACHT?

Persisches Sinngedicht



GÖTZ FRIEDRICH

DER ORIENT UND UNSERE IDEELLE SEHNSUCHT

„Für Liebende ist Bagdad nicht weit.“
(Goethe, „Westöstlicher Diwan“.)

„Aus diesen Stoffen und ihrer Behandlung erwächst die Erregung einer ideellen Sehnsucht. Befriedigung finden wir nirgends. Die Anmut ist groß, die Mannigfaltigkeit unendlich.“ Diese Worte schreibt Goethe in den „Noten und Abhandlungen“ zum „Westöstlichen Diwan“ über die Gesänge des aserbaidshani-schen Dichters Nisami Gandshewi. Aber sie gelten für alles, was uns aus dem Orient gekommen ist, und fassen in kürzester Form das poetische Verhältnis Europas zum Orient zusammen, so vielfältig es sich über Jahrhunderte auch entwickelt hat. Tausendfach sind die Fäden, die seit frühesten geschichtlicher Zeit zwischen Europa und Asien hin und her laufen, und der Reiz des Orients, des alten wie des neuen, des nahen wie des fernen, hat sich bis heute nicht erschöpfen können. Das Exotische, das Fremdartige in seiner unermeßlichen Buntheit, das „Anderssein“ in seinen verschiedensten Äußerungsformen wirkte anziehend und begehrenswert, es wurde der Born vieler Schätze, die Europa raubte oder mit denen es beschenkt wurde. Wie die Ritter, die Kaufleute, die Kolonisatoren, die Forscher und die Wissenschaftler gebend und empfangend auszogen, so suchten auch die Poeten — wie das Land der Griechen mit der „Seele“ — die Welt des Orients mit den „Sinnen“, diese Welt der Träume und Sehnsüchte, aber auch der großen humanitären Beispiele.

Goethes „Westöstlicher Diwan“ mit seinen schönen Gesängen und den wissenschaftlich bedeutenden Abhandlungen wurde ein Höhe- und Scheitelpunkt der poetischen Auseinandersetzung des Okzidents mit dem Orient. Hier wird alles, was die abendländische Dichtung bisher vom Orient empfangen hatte, im dialektischen Sinne „aufgehoben“ und neue Auseinandersetzungen in der Literatur vorbereitet und „begründet“.

Was galt es „aufzuheben“ und was „vorzubereiten und zu begründen“? Fragen wir uns das unter besonderer Berücksichtigung des Theaters, das ja seiner Bestimmung nach die „ideelle Sehnsucht“ zu erregen hat und das sich als „Schau-Stätte“ den orientalischen Einflüssen in ihrem atmosphärischen, stofflichen und psychologischen Farbenreichtum stets besonders aufgeschlossen hat.

★

Es ist merkwürdig: Schon das erste uns schriftlich überlieferte Drama der europäischen Literatur, Aischylos' „Perser“, behandelt den Zusammenstoß zwischen Okzident und Orient. Der Schauplatz ist die persische Residenz. Durch die Darstellung „barbarischen“ Milieus erzielt der Dichter wichtige theatralische Effekte. Zugleich aber sind die geschlagenen Perser „Menschen“, und im Traumbild Atossas von den „zwei Schwestern“ — Europa und Asien — gipfelt das humanistische Anliegen des Aischylos. Von hier bis zu Brechts „Kaukasischem Kreidekreis“ spannt sich ein weiter, bunter und widerspruchsvoller Bogen von Bühnenwerken, die, jeweils dem Geiste ihrer Epoche gemäß, entweder orientalische Stoffe verwertet, Zusammenstöße zwischen

BAGDAD IM 19. JAHRHUNDERT
(nach einem zeitgenössischen Stich)



Europäern und Asiaten gestaltet oder aus verschiedensten Gründen einen sagenhaften oder geschichtlichen Schauplatz im Orient gewählt haben.

Die Begriffe „Abendland“ und „Morgenland“ setzen in Europa die Ausbreitung des Christentums und in Asien und Nordafrika den Islam voraus (Hedschrah 622). Auf vier großen — kriegerischen und friedlichen — Wegen vollzog sich in der Folgezeit der Austausch zwischen Ost und West: Über das maurische Spanien (ab 711), durch die Kreuzzüge, über die Handel treibenden italienischen Städte (besonders Venedig) und dann vor allem durch die Ausdehnung des osmanischen Reiches (Einnahme von Konstantinopel 1453, letzte Belagerung Wiens 1683). Unübersehbar sind die Einflüsse, die das mittelalterliche Denken durch den ausgeprägten wissenschaftlichen Geist der Araber, die vor allem auch die Lehren des Aristoteles bewahrt und entwickelt hatten, empfangen hat. In der Dichtung ist als interessanter Fall Wolfram von Eschenbachs „Parzival“ zu erwähnen, dessen Überlieferungen ins Persische zurückgehen, zu der Quelle, aus der auch der sagenhafte Kern der „Zauberflöte“ stammen soll (Zoroaster — Sarastro — Amfortas). „Aus einem Heidenbriefe“ habe er den Stoff, schreibt Wolfram. — Schon für das Theater im Mittelalter waren die stofflichen Beziehungen zum Orient wichtig und anregend. Man braucht sich nicht nur zu erinnern, daß die Stoffe der Mysterienspiele ja aus der Bibel stammen; es traten auch Türken auf, und oft erschien der Teufel als Schwarzer oder Araber. — Das Theater der Renaissance und des Barock verwertet orientalische Stoffe auf neuer, außerkirchlicher Ebene: Shakespeares „Komödie der Irrungen“ (1592) spielt im orientalischen Milieu, und wenn er den Stoff aus dem „Decamerone“ entnommen hat, weist auch das auf orientalische Quellen zurück, die Boccaccios Novellensammlung vielfach in sich aufgenommen hat. Auffallend ist ein Fastnachtsspiel des Nürnbergers Rosenplüt 1454: während sonst die Türken als grausame und wollüstige Herrscher gezeigt wurden, kommt hier der Großtürke, der in der verrotteten Christenheit und speziell in Nürnberg Gutes stiften will, sehr gut weg. — Das schauprächtige Barocktheater konnte auf die Exotik des Orients nicht verzichten, aber auch stoffliche Beziehungen weisen immer wieder nach dem Osten. Ob in der Wiener Festoper „La monarchia Latina trionfante“ (1678) die assyrische, persische, griechische und römische Staatsform zur Debatte stehen, ob Händel seine Opern und Oratorien nach biblischen oder anderen orientalischen Stoffen

schreibt („Radamisto“, „Xerxes“), ob in den Jesuitendramen Mönche von den „Völkern des Ostens“ als „Heilbringer“ begrüßt werden, ob der Wiener Kasperl als „Held“ in den Türkenkriegen zweifelhaften Ruhm erntet — überall wirkt und webt der Orient, allerdings stets unter Wahrung des Primats und der Rechtmäßigkeit abendländischer Gedanken und Formen.

★

Ein entscheidender Wandel im geistigen Verhältnis Europas zum Orient stellte sich im 18. Jahrhundert durch die Aufklärung ein. Der Anstoß ging von zwei bedeutenden französischen Publikationen aus. 1704—1717 gab Antoine Galland die arabische Märchensammlung „1001 Nacht“ heraus, die sofort überall in Europa großes Aufsehen erregte und in der Folgezeit unzählige Bühnenwerke veranlaßt hat. Die unmittelbare anschaulichkeit dieses Buches, die Fülle der Gesichter und Schicksale, sein einmal grausamer und dann wieder lyrisch-zarter Ton, die Sinnlichkeit und die poetische Geistigkeit, die von ihm ausgehen — all das bildete Grundlage und Reiz zu neuer Auseinandersetzung, in deren Verlauf nun der Orient zum unmittelbaren Erlebnis wurde. Und zweitens waren es die „Lettres Persanes“ von Montesquieu (1721), in denen der Verfasser Perser über die französischen Verhältnisse nach Hause berichten läßt: Der Orientale als Kritiker des Europäers, als sein Abbild und mögliches Vorbild war — zunächst fingiert — gefunden.

Der Standpunkt dieser beiden Publikationen wurde für alles Folgende bestimmend. Nun schrieben Voltaire seine „orientalischen“ Schauspiele und Gluck den „Betrogenen Kadi“ und „Die Pilger von Mekka“, Wieland gab mit Liebeskind die Märchensammlung „Dschinnistan“ heraus (eine Fundgrube besonders für das Wiener Volkstheater) und dichtete den „Oberon“. Aber den theatralischen Höhepunkt der neuen, „aufgeklärten“ Beziehungen zum Orient stellt Lessings „Nathan der Weise“ dar. Hier geht es nicht mehr nur darum, daß die Ringparabel sich über das „Decamerone“ zurück ins arabische Märchen verfolgen läßt, nicht nur darum, daß durch den orientalischen Schauplatz ein interessantes, dekoratives Milieu geschaffen wird, nein: aus dem Zusammenstoß und Zusammenfinden von Christen, Juden und Muselmanen ergibt sich ein humanistisches Postulat, das eine tiefe „ideelle Sehnsucht“ nach Toleranz und Menschenverbrüderung ausdrückt, indem der Nicht-Christ als „Bruder“ entdeckt wird.

Neben dem „Nathan“ steht Mozarts „Entführung“. Zunächst der bunten Tradition der „Türkenstücke“ folgend, vollzieht sich hier ein deutlicher Wandel: Bassa Selim (ob „Renegat“ oder nicht) wird von dem scheinbaren Feind zum tatsächlichen Freund! Und in der „Zauberflöte“ geht Mozart zusammen mit Schikaneder einen Schritt weiter: Nicht mehr der „Individualist“ Selim, sondern Sarastro zusammen mit seinem Orden ist das Vorbild einer höheren gesellschaftlichen Ordnung. Dieses Märchenspiel, das wie kein anderes die als nahe erhoffte Menschheitsverbrüderung besingt, bedurfte, einst stofflich dem Orient entstammend, des märchenhaften und orientalischen Gewandes, damit seine Aussagekraft in der Gegenwart erhöht und erweitert würde.

*

Mit der „Zauberflöte“ überschreiten wir die Grenze zur Romantik, die wieder eine neue Einstellung zum Orient gewinnt. Vorbereitet durch Herders Volksliedforschungen und die ausgezeichneten Arbeiten des Orientalisten von Hamann, bereichert durch



„Vernimm durch mich den Spruch der Sternenwelt:
Du hast gewählt die beste Zeit auf Erden,
Die man nur wählen kann, rasiert zu werden.“

„1001 Nacht“ versuchte man nun, das Wesen des Orients zu erforschen, um sich darein zu versenken. Aus der im Grunde kunstfeindlichen Sphäre des sich in seinen Widersprüchen verschärfenden Kapitalismus wollte man in den Orient fliehen, weil man dort Ruhe, Glück, Humor und Weisheit zu finden und die hier verloren gegangene Harmonie poetisch wieder herzustellen hoffte. Rückert und Platen dichteten in orientalischen Formen, Hauff schrieb seine „Märchen“, und das Theater wurde überflutet von Stoffen aus „1001 Nacht“. Als eines der kostbarsten Erzeugnisse gehört unser „Barbier von Bagdad“ hierher, wie Webers „Abu Hassan“ und im weiteren Sinne auch „Oberon“; die Reihe der Turandot-Stücke (Gozzi — Schiller — Puccini — Busoni — von Einem) nach der persischen „Geschichte des Prinzen Kalaf und der Prinzessin Turandokt“ und vieles andere gingen von hier aus (Hebbels „Rubin“, Raimunds „Moisasurs Zauberfluch“, Räders „Aladin und die Wunderlampe“, Adolphe Adams „Wenn ich König wär“, Rimski-Korssakows „Scheherazade“, Bizets „Djamileh“ usw.). Auch die Operette konnte sich natürlich die Exotik nicht versagen. Von Strauß „Indigo“ bis zu Lehars „Land des Lächelns“ ist der Orient vertreten, wiewohl er hier nicht mehr „Wesen“ ist, sondern immer mehr „Ausstattungsvorwand“ wurde.

Wenn wir den Begriff „Orient“ wieder umfassender verstehen, entdecken wir eine Reihe weiterer bedeutender Stücke: Hebbels „Judith“ und „Herodes und Mariamne“, vor allem aber viele Opern. Verdis „Nabucco“ (1842) wurde zu einem nationalen Aufruf für sein eigenes Volk, und hinter dem äußeren Prunk der „Aida“ (1871) steht das nicht in Auftrag gegebene humanistische Anliegen Verdis. Dem sinnlichen Musiker Puccini mußte die Welt des fernen Ostens besondere Anregungen geben („Butterfly“ und „Turandot“), und Richard Strauß, der Vollender der bürgerlichen Musikkultur, schrieb nach Oscar Wilde seine „Salome“ (1905).

*

In unserem Jahrhundert ist wieder — ähnlich wie im 18. Jahrhundert — ein grundsätzlicher Wandel in den Beziehungen zum Orient zu beobachten. Es bleibt natürlich der anregende Reiz der orientalischen Stoffe, aber sie werden bereits in neuer geistiger Weise durchleuchtet und weniger romantisch, sondern mit einem viel mehr betonten sozialen Anliegen interpretiert (Prokofjews „Liebe zu den drei Orangen“, Klabunds „Kreidekreis“, Wagner-Regenys „Darmwäscher“, Brechts „Der gute Mensch von Sezuan“). Vor allem aber fällt nun der große gesellschaftliche Umwälzungsprozeß in Asien ins Gewicht: dadurch verliert der „Oriental“ in dem Maße, in dem er sich von fremder Herrschaft befreit, für das Auge des Europäers sein „Märchengewand“. Es ist interessant, wie sich gerade in zwei Stücken von Friedrich Wolf diese Entwicklung widerspiegelt: schrieb er 1919 seinen romantisch-expressionistischen Aufschrei „Tat twam asi“ (Das bist du) noch unter lediglich formaler Verwendung von indischen Glaubens- und Theaterelementen, so wurde „Tai Yang erwacht“ (1931) „ein Memento für die deutschen Arbeiter, wie man kämpfen kann und muß“. Nicht mehr die Sage oder das Märchen, sondern die geschichtliche Tat ist hier das Gleichnis für den Europäer — eine neue Art von „Erregung einer ideellen Sehnsucht“ wird erkennbar (vergl. auch „Roter Mohn“ von Glière). — Es ist nicht zu übersehen, welch ungeheure Anregungen die europäische Literatur und unser Theater durch die Tatsache empfangen werden, daß die freien und sich befregenden asiatischen Völker die alten

Kulturen neu beleben und weiter entwickeln. Diese neuen Möglichkeiten sind in der Sowjetunion und in China bereits am deutlichsten sichtbar. Besonders bemerkenswert in unserem Bereich sind die Versuche Brechts, durch die Verwertung chinesischer Theaterelemente die europäische Bühne in ihren Formen zu bereichern, damit sie eine erneuerte Aussagekraft erhielte. Sein kürzlich in Berlin aufgeführter „Kaukasischer Kreidekreis“ führt vorerst den Bogen zu Ende, den wir nur kurz verfolgen konnten und in dessen Mitte wir den außertheatralischen „Westöstlichen Diwan“ stellten.

*

Kehren wir noch einmal dahin zurück und lassen wir Heinrich Heine sprechen, der in seinen Worten über Goethes „Westöstlichen Diwan“ zugleich den sinnlichen Reiz und die ideelle Sehnsucht beschreibt, die wir bis zum heutigen Tage — wenn stellenweise auch in gewandelter Form — aus dem Erlebnis orientalischer Stoffe und Begebenheiten empfangen:

„Das duftet und glüht darin wie ein Harem voll verliebter Odalisken mit geschminkten schwarzen Gazellenaugen und sehnüchsig weißen Armen. Manchmal ist dem Leser zumute, als läge er behaglich ausgestreckt auf einem persischen Teppich und rauche aus einer langröhigen Wasserpfeife den gelben Tabak von Turkistan, während eine schwarze Sklavin ihm mit einem bunten Pfauenwedel Kühlung zuweht und ein schöner Knabe ihm eine Schale mit echtem Mokkakaffee darreicht ... Da ist Goethe immer ruhig lächelnd und harmlos wie ein Kind und weisheitsvoll wie ein Greis. Unbeschreiblich ist der Zauber dieses Buches; es ist ein Selam, den der Okzident dem Orient geschickt hat ... Dieser Selam aber bedeutet, daß der Okzident seines frierend mageren Spiritualismus überdrüssig geworden und an der gesunden Körperwelt des Orients sich wieder erlauben möchte.“



PERSISCHES LIEBESPAAR
(nach einer Miniatur von Sultan
Mohammed [?] aus dem 16. Jahrhundert)

DER BARBIER VON BAGDAD

Ursprung und Gang der Opernhandlung

„Wisset, ihr Leute, mein Vater war einer der ersten Aufseher in Bagdad und hatte kein anderes Kind außer mir; als ich groß war und schon bei Verstand, ging er durch den Tod zur göttlichen Barmherzigkeit ein und hinterließ mir ein großes Vermögen. Ich kleidete mich vornehm und lebte höchst vergnügt; doch nichts war mir verhaßter als das weibliche Geschlecht. Eines Tages, als ich in den Straßen Bagdads umherging, begegnete mir auf dem Wege eine Gesellschaft Frauen; ich entfloß vor ihnen und flüchtete mich in eine Straße, die keinen Durchgang hat. Ich saß hier kaum eine Weile, da ward ein Fenster geöffnet, und es blickte ein Mädchen heraus wie die leuchtende Sonne; meine Augen hatten nie ein schöneres gesehen. Sie hatte Blumen am Fenster stehen. Als sie mich sah, lächelte sie; sie zündete eine Flamme in meinem Herzen an, und mein Weiberhaß ward in Liebe verwandelt. Ich blieb wie verrückt bis gegen Sonnenuntergang sitzen; da kam der Kadi der Stadt auf einem Maultier geritten und stieg vor dem Hause ab, wo das Mädchen wohnte, woraus ich schloß, daß es ihr Vater sein müsse; ich ging betrübt nach Hause und warf mich fieberkrank auf dem Bett nieder . . .“

So beginnt die „Geschichte des Schneiders“ in der Märchensammlung „Tausend und eine Nacht“. Diese Erzählung der klugen Schehersad, daran sich die Phantasie des suchenden Dichterkomponisten Peter Cornelius entzündete, hatte schon vor dem „Barbier“ zahlreiche dramatische Verarbeitungen gefunden. Cornelius ging als Dichter über sie alle hinaus, ja, er ließ durch die Farbenpracht seiner Wort-Ton-Palette oft selbst das Original weit hinter sich. Er profilierte die Charaktere seiner Personen, ließ seine tiefe Liebessehnsucht in das Werk fließen und hob so den ursprünglich ironisch-pessimistischen Stoff (Nureddin muß nach seiner Befreiung aus der Kiste, um den Verfolgungen des Barbiers zu entgehen, sein Haus verkaufen und Bagdad heimlich verlassen) zum optimistisch-harmonischen Ende; Alle Konflikte werden gelöst, die Liebenden glücklich vereint.

Hier die Opernhandlung in Umrissen:

1. Akt: Nureddin liegt, elend vor Liebe und Sehnsucht nach Margiana, in seinem Hause. Die Diener und Nachbarn kennen die Ursachen seiner Seufzer nicht und halten ihn für sterbenskrank. Da bringt ihm endlich Bostana, die Vertraute Margianas und Vermittlerin seiner Liebe, eine erlösende Nachricht: Heute noch soll Nureddin die Geliebte sprechen dürfen, sobald ihr Vater — der Kadi Baba Mustapha — zum Gebet in die Moschee gegangen ist. Aber der Jüngling, dem es auf diese Nachricht hin sofort wieder gutgeht, soll sein sehr vernachlässigtes Äußeres noch schnell in Ordnung bringen! Bostana empfiehlt ihm den Barbier Abul Hassan Ali Ebn Bekar und sendet ihn sogleich herbei. Der aber ist obendrein Astrolog, Philosoph und ein Ausbund von Geschwätzigkeit. Ehe Nureddin sichs versieht, bekommt er das Horoskop gestellt, die ganze Familien- und Lebensgeschichte des Barbiers erzählt — — nur die Rasur will nicht beginnen. Verzweifelt will der vor Liebe und Eile Fiebernde den Alten durch seine Diener hin-



BERLINISCHE MINIATUREN

Band 18

HEINRICH HEINE

BRIEFE AUS BERLIN

96 Seiten

Band 19

HEINRICH VON KLEIST

BERLINER ABENDBLÄTTER

127 Seiten

Band 22

WALTER VICTOR

GOETHE IN BERLIN

104 Seiten

Zu beziehen durch alle guten Buchhandlungen

DAS NEUE BERLIN

V e r l a g

MITTWOCH, DEN 16. MÄRZ 1955

Premiere

Der Barbier von Bagdad

Komische Oper in zwei Akten von Peter Cornelius

MUSIKALISCHE LEITUNG: MEINHARD VON ZALLINGER

INSZENIERUNG: HEINZ RÜCKERT

BÜHNENBILD- UND KOSTÜMENTWÜRFE: RUDOLF HEINRICH

CHORE: HELMUT FRANK

PERSONEN:

DER KALIF	WILLY FERENZ
BABA MUSTAPHA, ein Kadi	WERNER ENDERS
MARGIANA, dessen Tochter	SONJA SCHÖNER
ABUL HASSAN ALI EBN BEKAR, Barbier	MANFRED JUNGWIRTH
BOSTANA, eine Verwandte des Kadi	MARGOT VOLKHARDT
NUREDDIN	JOHN VAN KESTEREN
STIMMEN DER MUEZZIN	HANS JLSEMANN, EBERHARD VALENTIN HANS-GEORG KOHLER
EIN SKLAVE	KARL KRAUSE

Diener Nureddins - Freunde des Kadi - Volk von Bagdad

Klagefrauen - Leibgarde des Kalifen

Ort und Zeit: Bagdad zur Zeit der Kalifen

1. Akt im Hause des Nureddin

2. Akt auf dem Dache des Hauses Baba Mustaphas

Abendspielleitung: Ellen v. Frankenberg

Technische Gesamtleitung: Max Pikosz

Beleuchtung: Kurt Köhn - Maskenbildner: Gottfried Schiller

Inspizienten: Ernst Schumacher / Günther Mandelkow

Anfertigung der Kostüme in eigenen Werkstätten unter Leitung von

Hellmut Winkler und Lisbeth Nerche

Pause nach dem ersten Akt



*„O Nureddin, Dich weckt kein Ruf mehr auf,
Beschlossen war's im hohen Sternenreiche,
Morgens rasiert und abends eine Leiche.“*

auswerfen lassen. Doch Abul zieht sein Rasiermesser und hält sich die Gegner vom Leibe. Nureddin versucht es nun durch Güte und Bitten, und endlich beginnt auch die Prozedur. Im Vorgefühl nahen Glückes singt der Jüngling von seiner Margiana, der Barbier aber improvisiert, um mehr zu erfahren, ein Lied auf diesen Namen. Schließlich singen beide und wieder vergißt Abul das Rasieren. Außer sich vor Unruhe gesteht nun endlich Nureddin dem Alten den Grund seiner Eile. Der aber warnt ihn vor dem Abenteuer, vor dem Kadi, der Selbstrasierer und darum sein Feind ist, und drängt ihm seine Begleitung auf. Nureddin weiß kein anderes Mittel mehr als den Barbier von seinen Dienern gewaltsam ins Bett bringen zu lassen, indem er ihn für krank erklärt — und sich aus dem Staub zu machen.

2. Akt: Margiana, Bostana und der Kadi jubeln zugleich „Er kommt, er kommt“, doch aus verschiedenen Gründen: Margiana, weil sie an den Geliebten, Bostana, weil sie vor allem an die versprochene Belohnung denkt, der Vater, weil ein alter Jugendfreund um Margiana wirbt und schon eine große Kiste mit reichen Geschenken vorausgesandt hat. — Da erschallen von den Minarets die Rufe der Muezzin, der Kadi geht wie alle Gläubigen zum Gebet und Bostana eilt davon, um Nureddin heraufzuholen. In zarter, scheuer Liebe finden sich die Hände und die Herzen der Beiden. Aber jäh ertönt von der Straße die Stimme des Barbiers, der dem Jüngling doch noch gefolgt ist und von seiner Wachsamkeit und der schönen Margiana zu singen weiß. Schließlich kommt auch noch der Kadi überraschend zurück, um einen ungeschickten Sklaven zu verprügeln. Dessen Wehgeschrei hält Abul für die Stimme des Jünglings. Doch der hat sich längst in der großen Geschenkkiste versteckt, als der Barbier mit Nureddins Dienern in das Haus dringt, um den Freund zu befreien. In einem tollen Auflauf des ganzen Straßenvolkes beschuldigt Abul den Kadi, Nureddin ermordet zu haben. Er vermutet den Toten in der Kiste, die er fortschaffen lassen will. Der Kadi wiederum wittert Raub an den kostbaren Geschenken. Das Chaos steigert sich, bis der Kalif selbst, durch den Lärm angelockt, das Haus betritt. Margiana muß die Kiste öffnen, um — wie der Vater beweisen will — den Brautschatz zu zeigen. Der „Schatz“ aber ist der ohnmächtige Nureddin, der erst durch den Duft der Rose Margianas wieder zum Leben erweckt wird. Und der Kalif fällt die Entscheidung: „Du sagtest es ja selbst und schwurst darauf: Es sei ihr Schatz! Laß ihn ihr eigen sein!“

Den Barbier aber holt er zu sich, damit er ihm das Märchen seines Lebens erzähle. Da sind alle froh und grüßen den Kalifen wie Abul Hassan es tat: „Heil diesem Hause, denn Du tratst ein, Salam aleikum“ — Friede sei mit Dir!

DER SCHÖPFUNG ZWECK UND STREBEN IST DIE LIEBE,
DIE KRAFT IM SAFT DER REBEN IST DIE LIEBE,
SIE IST DER REIM IM LIED DER JUGENDZEIT,
MERK AUF MEIN WORT, DAS LEBEN IST DIE LIEBE.

Persisches Sinngedicht

PETER CORNELIUS

24. 12. 1824 — 26. 10. 1874

(nach einer Zeichnung aus
dem Jahre 1855)



PETER CORNELIUS, SEIN LEBEN UND SEINE ZEIT

Die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts erlebte in der deutschen Oper den aufgehenden Stern Richard Wagners. So gewaltig und gewaltsam sandte er seine Strahlen in die musikalische Welt, daß neben ihm manch schönes und zartes Licht zu verblassen drohte — vor allem, wenn es in die Bahn des Größeren geriet.

Dennoch entstanden während dieser Zeit in Deutschland drei bedeutsame Schöpfungen der komischen Oper, die sich neben den „Meistersingern“ zu behaupten hatten: Peter Cornelius schuf 1858 seinen „Barbier von Bagdad“, bevor er mächtig zu Wagner hingezogen wurde und an ihm zerschellte, — Hermann Goetz rang sich zwei Jahrzehnte später, mit seinen schwachen Kräften gegen den Einfluß des Wagnertums kämpfend, die feine komische Oper „Der Widerspenstigen Zähmung“ ab, — Hugo Wolf schrieb, wiederum nach 20 Jahren, als glühender Wagnerianer und dennoch seine persönliche Handschrift bewahrend, den „Corregidor“. Gemeinsam ist den drei Schöpfern dieser Werke das tragische Ringen der Selbstbehauptung gegen den von ihnen verehrten

Richard Wagner, die Einmaligkeit ihres genialen Wurfes auf dem Gebiete der Oper bei vorwiegend lyrischer Begabung und ein viel zu kurzes Erdenleben, das von heimtückischen Leiden jäh beendet wurde.

Angesichts des kaum 50 Jahre umfassenden Lebenslaufs unseres so liebenswerten Mcisters Peter Cornelius steht man aber vor einer Kette von tragischen Widersprüchen. Fast nie konnte er Leben und Liebe, Wollen und Können, Neigung und Pflicht, Hilfsbereitschaft und Selbsterhaltung, Leistung und Lohn miteinander in Einklang bringen oder in eine vernünftige Relation setzen: Sein ganzes Leben hindurch ersehnte er die Liebe einer Frau und Gattin. Als er sie nach vielen Enttäuschungen fand, durfte er sich nur noch wenige Jahre ihrer freuen und wurde genötigt, durch verhaftes Stundengeben die Familie zu ernähren und gleichzeitig seinen Schaffenskreis einzuhängen. Die Geburt seines vierten Kindes überlebte er nur um ein Jahr. Stets hemmte seine physische Konstitution das Wollen und Streben: Wie der Vater sollte er Schauspieler werden — ein Nervenleiden zwang ihn, die begonnene Laufbahn abzubrechen. In Briefen und Tagebuchblättern verherrlichte er den Mut und die Kraft, in Verse ergoß er seine romantische Leidenschaft — das Leben sah ihn stets nur klein und unscheinbar. Wie er verehrungsvoll die abgelegten Kleider seiner Freunde trug, so demütigte und verkleinerte er sich selbst neben scheinbar Größeren. Widerspruchsvoll auch sein künstlerischer Werdegang: Bei einem bedeutenden Theoretiker studierte er Harmonielehre und Kontrapunkt — ein Ballettdirigent des Berliner Opernhauses aber sollte ihm die überaus schwierige Kunst der Instrumentation vermitteln. Dieser Kontrast wurde später den Bühnenwerken Cornelius' verhängnisvoll. — Und so blieb sein ganzes Leben: Bei Franz Liszt, dem Freunde, sucht der geniale Lyriker Rat und Weisung für seinen Berufsweg — Liszt verweist ihn auf die Kirchenkomposition! Als anerkannter Musikschriftsteller, Übersetzer und Kritiker hilft er vielen Zeitgenossen (Berlioz, Liszt, Wagner) sich durchzusetzen; — als Liszt sich für den „Barbier“ einsetzen will, fällt er selbst einer Intrige zum Opfer, und mit ihm die Oper. Peter Cornelius ist stolz auf die Freundschaft Richard Wagners und fürchtet zugleich, als „Gesellschafter“ mißbraucht zu werden. „Bei Wagner hätte ich keine Note geschrieben“ und „ein Höriger schreibt keinen Cid“, ruft er aus. Wagner aber, der verehrte Freund, bezeichnet den mit Herzblut geschriebenen „Cid“, ironisch als „fausse couche“ (Mißgeburt). — Mehr als zweihundert Bücher las er, um als Dichterkomponist von Wagners Stabreimen loszukommen und einen ihm gemäßen Opernstoff zu finden — an der nordischen Edda glaubte er ihn gefunden zu haben und verfiel so mit seiner „Gunlöd“ erstmals dem Wagner-Epigontum.

Widerwillig nahm er den „Ehrensold“ von 1000 Gulden an, den ihm der König von Bayern auf Wagners Fürsprache hin aussetzte. Für eine Lehrertätigkeit, die er nicht liebte, die er aber annehmen mußte, um leben und heiraten zu können, erhielt er gar 1200 Gulden jährlich. — All seine Kompositionen, die herrlichen Lieder und Chöre, die zum kostbarsten deutschen Musikschatz gehören, die Instrumentalwerke, Messen und Opern haben ihm insgesamt zu Lebzeiten keine 1000 Gulden eingebracht! In einem Briefe schrieb er: „Ich kann nichts aus mir machen und sein wollen; bin ich einmal, so bin ichs von Gottes Gnaden.“ So lebte, litt und starb Peter Cornelius, da er nicht die Kraft hatte, sich kämpfend über die „deutsche Misere“ des 19. Jahrhunderts zu erheben, als ein Kind seiner Zeit.

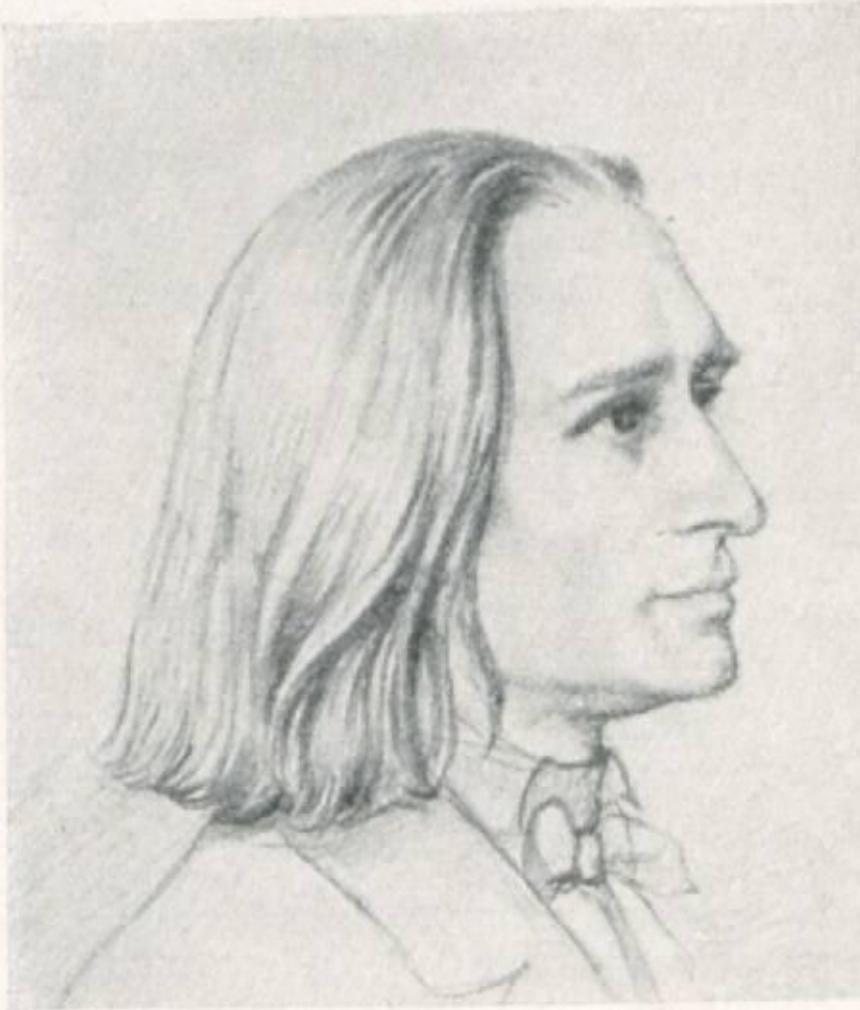
* Weimar. Die Oper „der Barbier von Bagdad“ Text und Musik von Peter Cornelius, ging am 16. Dec. in Scene und machte ein gesundes Fiasco. — Von Mozart „Zauberflöte“ fand in diesen Tagen die hundertste Vorstellung statt. — Frau Biar-dot-Garcia sang hier im Concert und in der Oper.

Notiz aus der Zeitschrift „Signale für die musikalische Welt“ vom Januar 1859

ENTSTEHUNG UND SCHICKSAL DES „BARBIER VON BAGDAD“

Weit zurück reichen im Leben Cornelius' die Wünsche und Versuche, sich das Gebiet der Oper zu erobern. Als Dichter, der in seinen begnadeten Stunden zugleich vom Worte wie von der Melodie überfallen — der vom inneren Klange erst geweckt und zur Niederschrift auch des „Musiktextes“ gezwungen wurde, bedurfte er keiner äußeren Hilfe, keines Librettos, um schaffen zu können. Auch schreckten ihn nicht die Schicksale Schuberts und Schumanns, die — Lyriker wie er — den Weg zur Bühne mit keiner ihrer Opern fanden.

Er hatte sich schon früh entschlossen, seinen feinen Humor in eine heitere Oper fließen zu lassen. Während der Berliner Studienjahre verfaßte er den Text zu einer einaktigen komischen Oper und das parodistische Männerterzett „Der Tod des Verräters“. Nach der Übersiedlung zu Franz Liszt und tastenden Versuchen auf verschiedenen Gebieten reift sein Entschluß: „Nach meiner ersten Oper werde ich fortfahren Opern zu schreiben und um keinen Preis meine Zeit an andre Sachen verschwenden.“ — Diesen Opernstoff suchte er in der Sagen- und Märchenwelt: „Die Meersey“, die böhmische „Libussa“, E. Th. A. Hoffmanns „Klein Zaches“ und andere Vorwürfe beschäftigten ihn zeitweilig, bis er endlich in den Märchen aus „Tausend und eine Nacht“ die sinnlich-phantastische Welt des Orients für sich entdeckte. Am 12. Oktober 1855 schrieb er an Liszt: „Erst gestern bin ich mit der Anlage meines Operntextes fertig geworden . . . die Oper wird einaktig, komisch, hat sieben kürzere und längere Szenen mit einer sehr breiten Finalszene, die etwa das letzte Drittel der Oper bildet. Es muß dabei alles aufs Theater, was Beine zum Stehen und einen Mund zum Singen hat . . .“ Doch Liszt äußert schwere Bedenken gegen den Entwurf. Monate lang schwankt Cornelius, der sich gegen den verehrten Freund und Lehrer nicht durchsetzen kann, ob er den Plan der Oper verwerfen soll. Endlich ringt er sich zu einem Entschluß durch, nachdem sein Bruder ihn zu diesem ersten „Dennoch“ seines Lebens ermutigt hatte, und nach einem Jahre kann er berichten: „Die Oper hat nun zwei gleichlange Akte und wird ihren Abend ausfüllen. Vom Dialog ist viel Überflüssiges weggefallen; die Barbier-Szene ist um die Hälfte kürzer geworden . . .“ Gleichzeitig begann die Komposition, und während der folgenden Wochen strömten ihm die lyrischen Momente nur so aus der Feder. Dann aber steht er vor den ersten dramaturgischen Problemen: Nicht weniger als fünfmal schreibt er die Auftrittsszene des Barbiers um, weil er erkennt, wie schwierig es ist, die Spannung und Komik einer Handlung dramatisch zu gestalten, die eben darin besteht, daß scheinbar nichts geschieht. „Die Hauptschwierigkeit bestand aber immer noch darin, ein zu passives Verhalten des Liebhabers zu vermeiden, und es



FRANZ LISZT,

der Freund und Förderer Peter Cornelius, war als erster Dirigent des „Barbier von Bagdad“ mit dessen Schicksal eng verbunden

gelang mir durch ungeduldige Einreden desselben fast überall die Duettform herzustellen.“ Auch seine Schwierigkeiten bei der Instrumentation glaubte er mit Liszts Hilfe überwinden zu können: So vollendete er am 1. Februar 1858 die Komposition und legte das Werk voller

Spannung Liszt vor. Der hatte zwar seine Antipathie gegen den Stoff nicht begraben, wie ihm überhaupt jeder Sinn für den feinen Humor des jungen Dichterkomponisten zu mangeln schien, — aber er erkannte und bewunderte sofort den genialen Wurf der Komposition. Sogleich schlug er das Werk in Weimar zur Aufführung vor, Cornelius mußte noch zahlreiche Korrekturen in der Partitur vornehmen (*„Ich habe alle Stellen geändert, wo Liszt an der Instrumentation Bedenken trug ... Du mußt nur denken, daß ich noch nie etwas von mir mit vollem Orchester gehört habe und bei dieser Oper noch Lehrgeld zahlen muß ...“*), und bald begann die Einstudierung.

Damit bereitete sich auch eines der trübsten Ereignisse der deutschen Theatergeschichte vor: Bis nach Weimar, wo Liszt als außerordentlicher Kapellmeister am Hoftheater tätig war, wirkte sich der Kampf um die neudeutsche Schule und Richard Wagner aus. Die wütenden Gegner dieser Richtung, unter ihnen der Intendant des Hoftheaters, Dingelstedt, beschlossen, dem eifrigsten Wagnerförderer Liszt eine Niederlage zu bereiten. Als bester Anlaß dazu bot sich die Uraufführung des „Barbiers“. Dingelstedt inhibierte die Vorbereitungen, verbot jede Neuanfertigung zur Ausstattung, versammelte zur Uraufführung eine Schar von Liszt-Gegnern im Zuschauerraum. In einem auf der folgenden Seite wiedergegebenen Brief schildert Cornelius gefäßt das beschämende Ereignis, das ihn zwar im Bewußtsein seines eigenen Wertes eher stärkte als beeinträchtigte, für Liszt aber den Abschied von Weimar, für den „Barbier“ auf lange Jahre den Abschied von der Bühne — und noch mehr bedeuten sollte ...

Cornelius war — wie schon gesagt — keine Kämpfernatur. Er unternahm keinen ernsthaften Versuch mehr, seine mißhandelte Oper andernorts durchzusetzen. Zeitweilig schien er aus übermäßigiger Selbtkritik geneigt, seinem Werke selbst die Schuld am Mißerfolg zu geben. Dann wieder äußerte er Pläne, die Partitur umzuarbeiten, angeregt wohl durch die sehr sorgfältige Kritik Felix Draeseckes in der „Neuen Zeitschrift für Musik“. Dort waren auch die Überdehnung des Stoffes am Ende des

ersten Aktes, das als reine Wiederholung erscheinende nochmalige Auftreten der Diener und der Umfang des „Salam aleikum“ bemängelt und eine Zusammenziehung der Oper auf einen Akt gefordert worden. Cornelius trug sich zwar mit solchen Änderungsplänen, ließ sie aber unausgeführt — teils, weil er sich von derartigen Eingriffen in einen natürlich gewachsenen Organismus nichts versprach, teils, weil er wohl spürte, daß auch Liszt, der als einziger noch etwas für seine Oper hätte tun können, die Finger davon ließ. — So versank der „Barbier“ in Schränken und Schreibtischen. Peter Cornelius starb, ohne seine Klänge seit jenem denkwürdigen Tage je wieder vernommen zu haben. Nach einmaligen Ansätzen des Hoftheaters Hannover und einiger Gesangsvereine verfiel nach dem Tode des Schöpfers auch das Werk der Vergessenheit. Da wurde ihm jäh und ohne jeden äußeren Anlaß eine verspätete Rehabilitierung beschert: Ein blutjunger Kapellmeister, der später so berühmte Felix Mottl, nahm sich der Oper an und verhalf ihr zu spätem Ruhm. Doch die Form, in der diese Wieder-

Die unten wiedergegebene Handschrift stellt einen Ausschnitt aus dem Briefe dar, den Peter Cornelius am 17. Dezember 1858 an seine Schwester schrieb. Hier schildert er die Ereignisse bei der Uraufführung des „Barbier von Bagdad“: „Mein Werk wurde vor vollem Hause gegeben. Die Vorstellung füllte den Abend. Sie war, in Betracht der Schwierigkeit des Werkes, eine ausgezeichnete, vortreffliche. Eine bis dahin in den Annalen Weimars noch nicht erhörte Opposition stellte sich mit hartnäckigem Zischen 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 Zischer fuhren nichts destoweniger fort. Zuletzt applaudierte Liszt 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 . . .“

opre Werkstatt. Mein Werk wird mir vollen Erfolg gegeben. Die Vorstellung füllte den Abend. Es war, wie erwartet die Opfergöttin des Werks, eine vortreffliche, fast voll perfekte in den Annalen Weimars auf nicht so schlechtes Opposition, füllte sich und fast unbedeutendes Zischen gleich von Anfang dem Applaus gegenüber, sie war eine bestellte, wohlorganisierte, zweckmäßig verteilte. Es sprach die ganze Weimar, Karlsruhe, Konstanz aber auf die Trefflichkeit der Ausführung kann höchstens nichtsdestoweniger fort. Zuletzt applaudierte Liszt und das ganze Orchester, Frau von Milde riß mich hinaus auf die Bühne. — Am Schluß erhob sich ein Kampf von zehn Minuten, die Hoffnung füllte auf und ab schwankt, die Zischer fuhren nichts destoweniger fort. — gelingt es gewislich leicht in der ganzen Ausführung, dann wird es sich nicht finden auf die Bühne. —

Lebe Susanne! Von nun an bin ich ein Künstler. Ich darf in weiteren Kreisen genannt werden. Ich kann kräftig — Ruhig ist mein geistiges Leben. Es geht leicht Hoffnung und Erfolg mit begnügt und stolz mein Werk fortzuführen.

geburt erfolgte, barg in sich neue Tragik: Mottl, der verdienstvolle Entdecker des vergessenen „Barbiers“, wird ungewollt fast zum zweiten Totengräber des Komponisten Peter Cornelius. Als glühender Wagner-Verehrer glaubt er nämlich, das Werk dadurch zu retten, daß er es auf Liszts Rat umarbeitet. In völlig neuer Instrumentation, die — ohne viel nach dem eigentümlichen Stile des Schöpfers zu fragen — ganz im Sinne des Wagner-Orchesters vorgenommen wird, erblickt dieser umfisierte „Barbier von Bagdad“ am 1. Februar 1884 am Hoftheater Karlsruhe das Licht der Welt. Es folgen gefeierte Aufführungen in München (unter der allzu kühne Eingriffe mildernden Hand Hermann Levis) und die Drucklegung der Partitur, bei der die Bearbeitung stillschweigend als das Original ausgegeben wird. Da auch die Familie Cornelius ihr Jawort zu dieser Amputation gab und den uneigennützigen Bearbeitern versprach, die „unaufführbare Partitur“ nicht wieder aus der Hand zu geben, schien das Schicksal des Originals besiegelt zu sein: Cornelius war zum Wagnerepigonen geworden, seine Lyrik vom Monstreklang erschlagen, und Hanslick, der Wagnergegner, konnte nach der Wiener Erstaufführung dieser Fassung feststellen, der „Barbier“ käme mit einer Guillotine daher statt mit einem Rasiermesser.

Unserem Jahrhundert und der unbestechlichen Musikwissenschaft war es vorbehalten, zwiefaches Unrecht — das böswillig-fanatische und das liebevoll-fahrlässige — wieder gutzumachen. In Max Hasse fand sich der Mann, der als Forscher Steinchen für Steinchen sichtete und in mühevoller Kleinarbeit aus den alten Orchesterstimmen (da die Familie Cornelius anfangs zu ihrem Versprechen gegenüber Levi und Mottl hielt) das Urbild des „Barbier von Bagdad“ rekonstruierte. In einer überaus fleißigen und mutigen Streitschrift wies er an Hand von Vergleichen die teilweise groben Verfälschungen der Bearbeiter nach. Er veranlaßte bei einem Cornelius-Fest zum 80. Geburtstage des Meisters in Weimar, an der Stätte historischer Schmach, die erste Wiederaufführung der Oper in der Originalfassung. Dieses bejubelte Ereignis löste die deutsche Cornelius-Renaissance aus. Heute gibt es keine Opernbühne des deutschen Sprachgebietes, die nicht den „Barbier von Bagdad“ wiederholt oder gar ständig auf ihrem Repertoire führte. Und auch die Mottl'sche Bearbeitung, die durch die Drucklegung und eingefleischten Theater-Schlendrian noch immer hie und da auftaucht, vermag das echte, unverfälschte und immer wieder liebenswerte Meisterwerk der deutschen komischen Oper nicht mehr zu gefährden.

HERAUSGEBER: DRAMATURGISCHE ABTEILUNG DER KOMISCHEN OPER

Inhalt und Gestaltung: Wolfgang Hammerschmidt

Titelseite und farbige Abbildungen: Rudolf Heinrich

Die Persischen Sinngedichte sind den „Sinsprüchen Omars des Zeltmachers“ (Insel-Verlag) entnommen

Typographie: DEWAG WERBUNG, Filiale Berlin C 2, Prenzlauer Straße 47

Druck: VEB Berliner Druckhaus Prenzlauer Allee • 49508 Bg 002/55

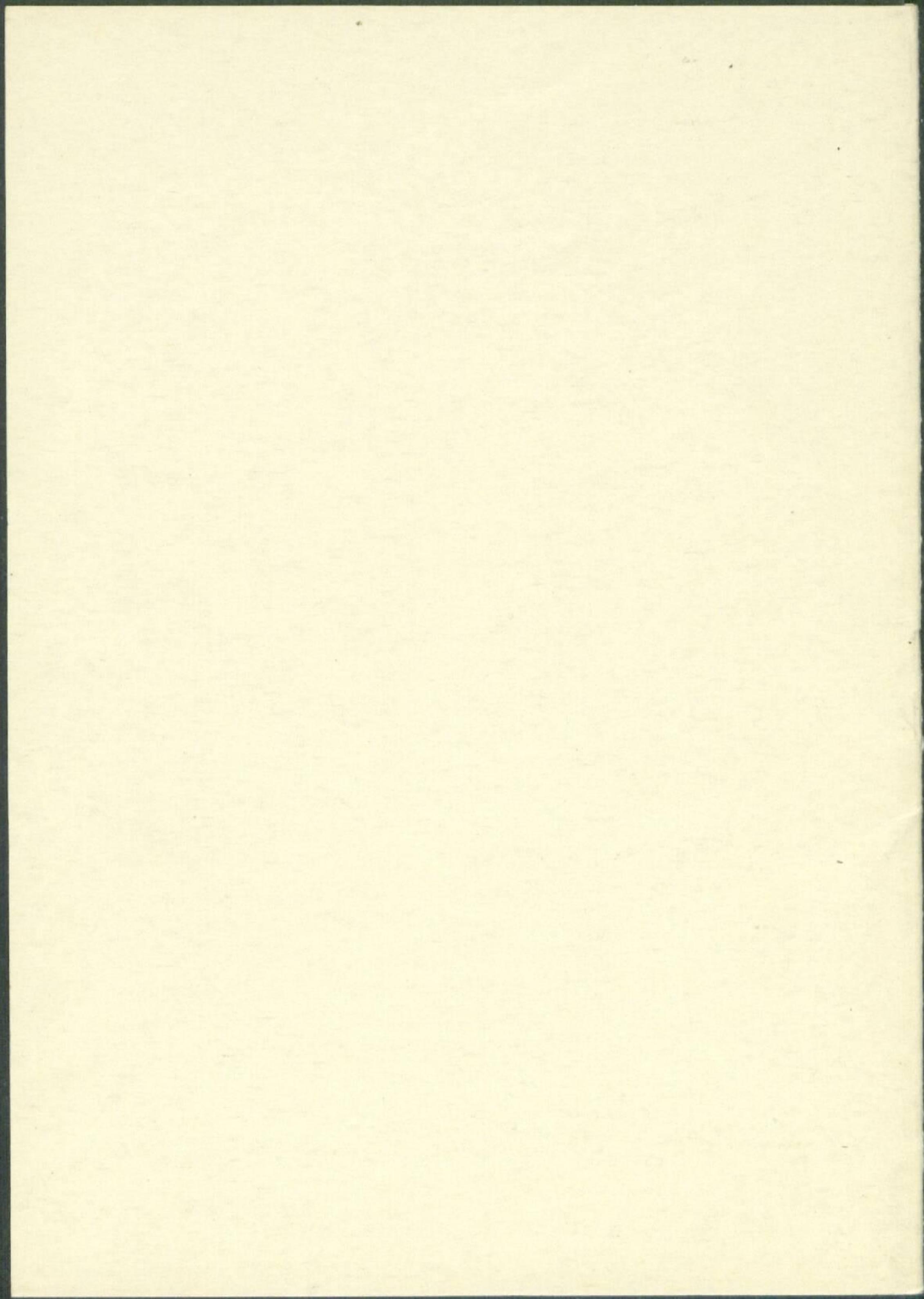
*Mein Leben und Treiben,
Nennt's gut oder schlecht,
Eins muß mir doch bleiben,
Mein Lieben war echt.
Und wenn einst, Ihr Lieben,
Ein Kreuz Ihr mir setzt,
Sei nichts draufgeschrieben,
Als: Treu bis zuletzt!*

Peter Cornelius

A handwritten musical score for orchestra and choir. The score consists of ten staves of music. The first two staves are for strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos). The next two staves are for woodwinds (Flutes, Clarinets, Bassoon). The fifth staff is for the piano. The sixth staff is for the organ. The seventh staff is for the basso continuo. The eighth staff is for the bassoon. The ninth staff is for the bassoon. The tenth staff is for the bassoon. There are various dynamics and performance instructions written in ink, such as "pianissimo", "fortissimo", and "tempo". There are also some markings like "riten." and "tempo". The score is written in a clear, cursive hand.

HANDSCHRIFTLICHE
PARTITURSEITE
DES SALAM ALEIKUM

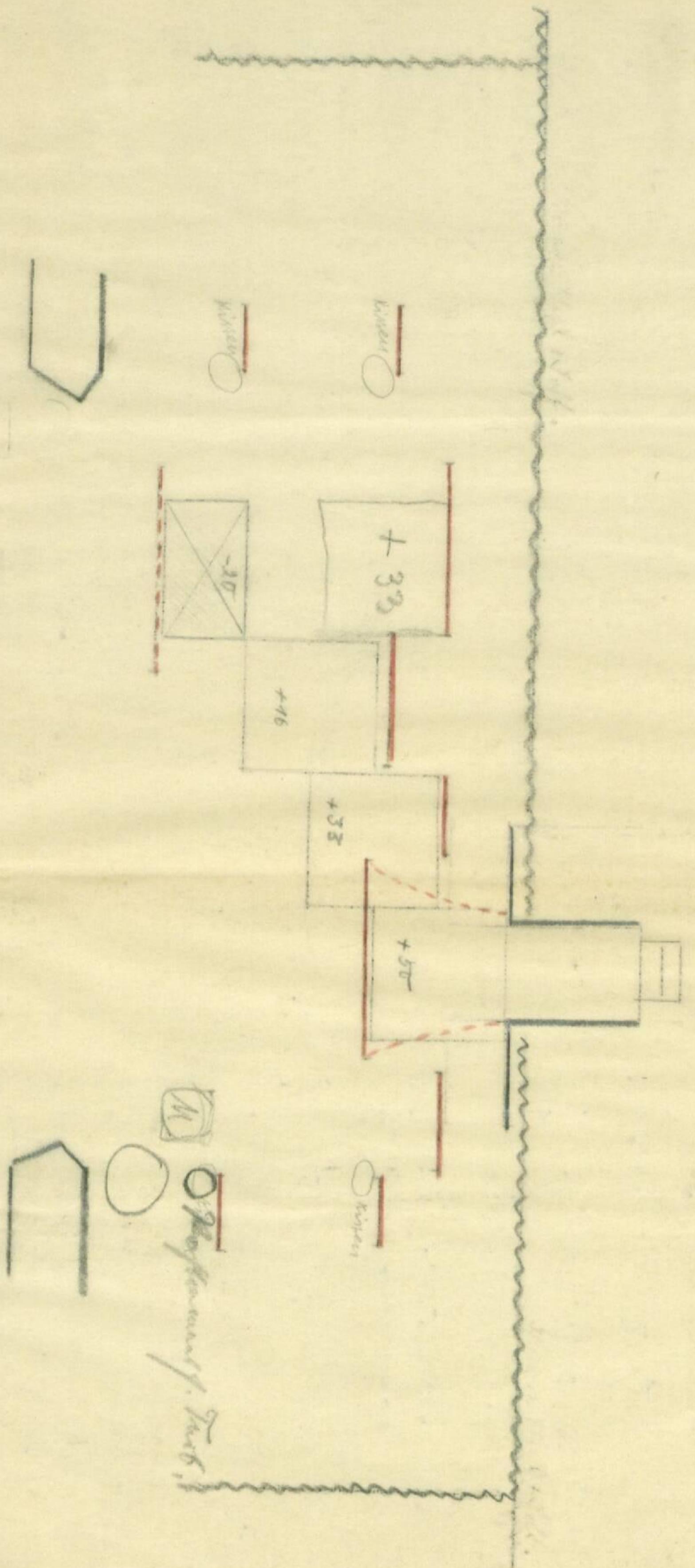
Im 1. Takt (dritte Zeile von unten) und im 2. Takt (hier wiederum durch ein kleines x bezeichnet) sind nachträgliche Retuschen von Franz Liszts Hand erkennbar.



Umgekehrt

Foto aus L. Akt.

20°



(M) O
Operamus. Nutz.



Was spielt THEATR

Vom 11. Febr. bis 18. Febr.

Unverbindl. für eintr. Änderungen. G. V. = Geschlossene Vorstellung, A. A. = Außer Anrecht, U. = Uraufführung, E. = Erstaufführung, N.-I. = Neuinszenierung

	Sonntag	Montag	Dienstag	Mittwoch	Don.
Neues Theater	A. A. Bunte Folge heiterer Tänze 11—12½ 9. Anrechtsvorstellung. 4. Folge braun Zum ersten Male! Die Zaubergeige 19—22½	9. Anr.-Vorst. 1. Folge grün Der fliegende Holländer 19½—22½ Anr.-Gutschein-Umtausch	9. Anrechts-Vorstellung 2. Folge rot Die Zaubergeige 19½—23	Vorst. f. „Kraft d. Freude“ zugl. öffentl. Vorst. Der Freischütz 19½—23	Vorst. f. „Kraft d. Freude“ zugl. öffentl. Vorst. Bo 19½
Altes Theater	A. A. Neuauflührung Fuhrmann Henschel 19—21½	Geschl. Vorst. f. d. H-J Liebeshändel in Chiozza 19½—21½	Öffentl. Vorst., zugleich Anr. 6 F rot Fuhrmann Henschel 20—22½	Öffentl. Vorst. zugleich Anr. 9 A blau/grün Peer Gynt 19—23 Anr.-Gutschein-Umtausch	Vorst. f. „Kraft d. Freude“ zugl. öffentl. Vorst. Tho 20
Schauspiel- haus	Peterchens Mondfahrt 15—17½ A. A. Mass für Mass 20—22¾	Vorstellung f.K.d.F. Ring 9 zugl. öffentl. Vorstellg. Mass für Mass 20—22¾	Öffentl. Vorst. zugleich Anr. 8 F blau, grün Das Liebespaar 20—22½ Anr.-Gutschein-Umtausch	Öffentl. Vorst. zugl. Anr. 7 A rot Das Liebespaar 20—22½ Anr.-Gutschein-Umtausch	Vorst. zugl. öffentl. Vorst. Zum le Min Bar 19½
Operetten- Theater	Die Fledermaus 16 und 20	Die Fledermaus 20	Die Fledermaus 20	Die Fledermaus 20	Die Fledermaus 20

Leipziger Neueste

Die Zeitung, die alltäglich kommt, doch

KOCH

