

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

Herausgegeben von Professor L. Bischoff. — Verlag der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung.

Nr. 30.

KÖLN, 28. Juli 1855.

III. Jahrgang.

Pariser Briefe.

[Musicalische Instrumente auf der Ausstellung — „Jenny Bell“, komische Oper von Auber — „Die sici- lianische Vesper“, grosse Oper von Scribe und Verdi.]

Den 15. Juli 1855.

Wer hätte geglaubt, dass der Sommer einem Berichterstatter über Musik in Paris reichen Stoff darbieten könnte? Der diesjährige bringt so viel Neues, so viel Merkwürdiges, ja, so viel Bedeutendes in dem Reiche der Künste, dass es zum Erstaunen ist, um so mehr, da die Gewerbstätigkeit doch eigentlich in ihm die Herrschaft hat. Aber auch diese hat für die Tonkunst in solchem Umfange gearbeitet, dass die Sammlung von musicalischen Instrumenten auf der Ausstellung unabsehbar ist und die Jury in grosse Verlegenheit kommen dürfte.

Diese Sammlung ist in acht Sectionen getheilt. 1) Holz-Blase-Instrumente — auch in Horn, Elsenbein, Knochen, Glas u. s. w. gearbeitet. 2) Blase-Instrumente von Metall. 3) Orgeln und orgelartige Instrumente, als Accordeon, Melodium u. s. w. 4) Saiten-Instrumente ohne Claviatur: a. Aeolsharsen; b. Harfen, Lyren, Guitarren u. s. w.; c. Bogen-Instrumente — die ganze Geigen-Familie. 5) Saiten-Instrumente mit Claviatur — das ganze Heer von Pianoforte's und Clavieren in allen möglichen Gestalten. 6) Schlag-Instrumente: Pauken, Trommeln, Becken u. s. w. 7) Automatische Instrumente, als Drehorgeln, Spieluhren, Glockenspiele. 8) Einzelne Bestandtheile für Instrumentenbau — Saiten, Bogen, Clavier-Theile u. s. w. — Es ist ein wahres Glück, dass alle diese Tonmaschinen an und für sich stumm sind; das Haar sträubt sich, und kalter Schauer überläuft einen, wenn man sich einbildet, in dunkler Nacht in dem Krystall-Palaste allein zu sein, wann plötzlich alle Stimmen der aufgestellten Instrumente lebendig würden und Meyerbeer's Höllenwalzer spielten! Das wäre ein Hintergrund für Phantasiestücke in Hoffmann's Manier, wie er noch nicht da gewesen. Eine kleine Vorstellung kann man sich indess davon machen, wenn man unvorsichtiger Weise in die Re-

gion der Claviere geräth, während einige vierzig bis fünfzig *Dilettanti* ein paar Hundert Fortepiano's nach einander und zugleich probiren. Nur die von preussischen Clavierbauern hieher gesandten sind an dem Lärm unschuldig; denn bis jetzt sind sie so zweck- oder vielmehr eckmässig gestellt, dass man ihre Deckel gar nicht öffnen kann.

Lassen wir jedoch für jetzt die todten Ton-Werkzeuge auf den elysäischen Feldern in Ruhe und begeben uns in die Tempel der lebendig gewordenen Tonkunst.

Es gibt Leute, die in ihrer Jugend ganz vortreffliche Beine hatten und mit Erfolg mit Anderen um die Wette liefen; aber die Muskeln erschlaffen im Alter, und es ist wenigstens nicht klug, in späteren Jahren immer wieder und wieder in die Arena hinabzusteigen. Auber hat keineswegs Lust, Rossini's Beispiele zu folgen, und das macht seine Freunde für seinen wohlerworbenen Ruhm bange; sie meinen mit Voltaire:

*Un diseau peut se faire entendre
Après la saison des beaux jours:
Mais sa voix n'a plus rien de tendre,
Il ne chante plus ses amours.*

Die neue Oper, die er geschrieben, heisst *Jenny Bell* (drei Acte) und bewegt sich auf dem Felde der Komik, auf welchem der Componist der Stummen von Portici früher manchen blühenden Lorber gepflückt hat. Sie wurde am 2. Juni zum ersten Male gegeben. Das Buch ist von Scribe, das heisst, es hat einen alten Stoff, aber in hübschem Zuschnitt, oft da gewesene, jedoch jetzt anders costumirte Figuren, verbrauchte, aber stets musicalisch leicht zu behandelnde und durch witzigen Dialog immer wieder spannende Situationen. Vor der Aufführung verbreitete sich das Gerücht — denn hier zu Lande wird kein Reizmittel irgend einer Art zur Spannung der Neugierde verschmäht —, eine Episode aus dem Leben der berühmten Jenny Lind sei darin auf die Bühne gebracht; die Aufführung zeigte jedoch klar, dass hier nur von einer neuen Auflage der Ambassadrice, der Sirene, des Concertes am Hofe u. s. w. die Rede sei.

Eine Sängerin, diesmal eine Engländerin, entzückt die londoner Welt (etwa vor hundert Jahren) und findet in einem Admiral und Minister ihren Wohlthäter wieder — denn der Herzog von Greenwich hat die Waise erziehen und ausbilden lassen. Durch Scribe'sches geheimes Naturwalten wendet Jenny Bell ihr Herz einem unbekannten jungen Componisten zu, der sich um ihren begünstigenden Einfluss bewirbt; dieser ist aber durch Scribe'sche Schicksals-Verknüpfung kein Anderer, als Mortimer, der legitime Sohn und einzige Erbe des Herzogs! Jenny ist aber die Tugend selbst — folglich kein anderes Ende möglich, als Vermählung.

Es fehlt natürlich nicht an Kritiken, welche laut rühmen, Auber habe nie mehr Jugendfrische und Schwung gezeigt, als in der Musik dieser Oper; man kennt das und weiss es zu würdigen. — Das Zeugniss wird man dem alten Meister indess nicht versagen können, dass seine Partitur immerhin weit mehr melodische Factur, mehr Reiz, mehr warme Empfindung, überhaupt mehr Musik enthält, als die meisten Operetten seiner Collegen. Das ist aber freilich nur ein sehr relatives Lob; die Composition reicht auch nicht von Weitem an „Maurer und Schlosser“, „Fra Diavolo“, „Der Schnee“ u. s. w., und ich kann den Directionen deutscher Theater nicht rathen, sie auf ihre Bühnen zu bringen, es müsste denn gar grosse Dürre an komischen Opern in Deutschland herrschen, was leider wirklich der Fall zu sein scheint, da ja sogar Herr von Flotow — so viel wir hier wissen — schweigt. Zu bedauern ist, dass Auber, welcher denn doch wahrhaftig eine unbestrittene Autorität in Frankreich ist, folglich den Geschmack leiten, nicht dem Verderbniss desselben fröhnen sollte, so wenig seine Stellung erkennt und diejenige Haltung behauptet, die ihrer allein würdig wäre. Wie anders dagegen sein grosser Vorgänger in der Leitung des Conservatoires! Nie würde Cherubini sich so tief zu dem grossen Haufen herabgelassen haben, ihm zu Liebe z. B. solch ein Finale zu schreiben, wie dasjenige des ersten Actes dieser Oper, welches nichts weiter ist, als ein Wettstreit der Kehlfertigkeit zweier Sopranstimmen mit Tonica- und Dominanten-Begleitung des Chors!

Man begreift in der That nicht, was Auber hindert, sich als Componist freiwillig in Ruhestand zu setzen. Alles, was man vom günstigsten Geschick erflehen kann, besitzt er: eine hohe Stellung an der Spitze der französischen Schule, eine ehrenvolle und einträgliche Stelle im Staate, einen unbestrittenen Ruhm, einen weit greifenden Einfluss, Vermögen, alles, was man sich nur wünschen kann. Was

treibt ihn denn nun noch zum Schreiben? Der Genius? die eigene Lust am Schaffen? Allen Respect davor, wenn es so ist; aber wer kann daran glauben, wenn man die Resultate sieht? Sind *L'Enfant prodigue*, *La Corbeille d'Oranges* und *Jenny Bell* Vorwürfe für ein Genie, und ist die Bearbeitung derselben genial? Ist es eines Mannes wie Auber würdig, in einem Kunstwerke die Zeitstimmung so auszubeuten, wie es in *Jenny Bell* durch eine bei den Haaren herbeigezogene Anbringung des *God save the Queen* und des *Rule Britannia* geschieht?

Gehen wir zu einem anderen Componisten über, den Italien hieher gesandt hat, um die pariser Weihe der Berühmtheit zu erlangen. Wie einst Rossini, so hat bekanntlich die kaiserliche grosse Oper vor einiger Zeit Verdi, den jetzigen Stern von Italien, veranlasst, seinen Glanz in Paris leuchten zu lassen, um von da ganz Europa in Stauen zu setzen. An und für sich muss man sich freuen, dass es doch noch eine Kunst-Anstalt gibt, welche ihre Aufmerksamkeit nicht bloss auf das Locale und Einheimische beschränkt, sondern mit grossen Opfern das Ausgezeichnete der Fremde dem Publicum zum Genusse und zur Prüfung vorführt. Das Verdienst, welches Paris in dieser Hinsicht um die Tonkunst hat, ist ihm seit Gluck's Zeiten nicht streitig zu machen, und wenn die Franzosen die Eitelkeit haben, sich bei den Erfolgen der fremden Componisten damit zu brüsten oder zu trösten, dass diese bei ihnen erst gelernt hätten, wie man es machen müsse, um ein vollendetes dramatisch-musicalisches Kunstwerk zu schaffen, so kann man ihnen das immerhin nachsehen — zumal da früher etwas Wahres daran war —, wenn man daran denkt, wie sie Männern wie Gluck, Rossini, Meyerbeer ihre reichen Mittel zu Gebote gestellt haben, um deren Werke würdig auf die Bühne zu bringen.

Man würde mich aber sehr missverstehen, wenn man nach diesem Eingange glaubte, ich wolle Verdi auch nach seinem inneren Werthe in die Reihe der genannten Meister stellen; davon kann nicht die Rede sein, auch nach dem Erfolge seines neuesten Werkes nicht, wenngleich dieser Erfolg, bei der Menge für den Augenblick wenigstens, Thatsache ist.

Als man Verdi berief, war man bereits mit Herrn Scribe einig, dass er ihm den Stoff zu musicalischer Begeisterung liefern würde. Scribe kam auf den sonderbaren Einfall, für einen Italiener und für die erste Bühne der Franzosen diesen Stoff aus dem blutigen Born der sienianischen Vesper zu schöpfen! Indess man weiss, was ihm die Geschichte bedeutet und wie er sie zu seinen Bühnen-

zwecken handhabt. Spasshaft ist aber die Rechtfertigung seines Verfahrens, die er dieses Mal in einem Vorworte zum Textbuche gibt:

„Denjenigen, die uns wie gewöhnlich Unkenntniss der Geschichte vorwerfen werden, diene zur Nachricht, dass die allgemeine Ermordung, die unter dem Namen der sicilianischen Vesper bekannt ist, niemals existirt hat. Hat man sich einmal auf diesen historischen Standpunkt gestellt, so dürfste es wohl Jedem erlaubt sein, diesen Stoff so zu behandeln, wie er ihn aussasst“ u. s. w.

Nun, ich habe nicht Lust, diesem kühnen Läugner des blutigen Sühnopfers für Conratin's Tod mit meinem historischen Wissen entgegen zu treten; aber ästhetisch genommen ist das Drama der Herren Scribe und Duveyrier ein Aneinander von Scenen, deren Inhalt eben so wenig Wahrscheinlichkeit als Interesse hat, da die Autoren keinen einzigen Charakter hinzustellen verstanden haben, der einiger Maassen Theilnahme erregte und als Träger der Handlung die Aufmerksamkeit spannte. Da nun Verdi von allen Eigenschaften eines dramatischen Componisten gerade das Talent, musicalisch zu individualisiren und zu charakterisiren, am allerwenigsten besitzt, so war er nicht im Stande, diesem Mangel abzuhelfen, und es ergibt sich daraus schon die Schwachheit der Oper als Kunstwerk. Den Dichtern scheint es nur darum zu thun gewesen zu sein, die wunderlichsten moralischen Conflicte recht derb aufzutragen und dem Zuschauer so oft als möglich das Henkerbeil nur an einem Faden über dem Nacken des Opfers hangend zu zeigen. Verdi kann sich darüber wenigstens nicht beklagen, dass die Herren seinen schauerlichen Gelüsten nicht in die Hände gearbeitet hätten; nur wird freilich das Schauerliche hier gar zu oft — lächerlich, und die Verfasser beleidigen wahrhaftig das Publicum und den Dichter Casimir Delavigne, wenn sie in dem obengedachten Vorworte erklären, dass ihr Werk keinen *Rapport* mit dessen Drama *Les Vépres siciliennes* habe.

Die Handlung beginnt damit, dass auf dem Markte von Palermo die französischen Soldaten die *belle France* preisen und die Sicilianer die *maudite France* verwünschen. Die Herzogin Helene, Schwester Friedrich's von Oesterreich, erscheint in Trauerkleidern, die Franzosen muthen ihr auf sehr unverschämte Weise zu, ein Lied zu singen; die Fürstin thut es; sie hat wahrscheinlich Masaniello's Scene in der Stummen einmal auf dem Theater gesehen und copirt sie, indem sie durch ihre Cavatine die Matrosen auf einem Schiffe, dem der Untergang droht, zu Muth und Kraftanstrengung auffordert. Das Volk der Sicilianer be-

greift den Sinn und „stürzt mit blanken Dolchen auf die Franzosen los“ vor der Caserne der Franzosen und dem Palaste des Gouverneurs! Aber die blosse Erscheinung Guy de Montfort's auf den Vorstufen des Palastes versteinert die Freiheits-Helden. Er winkt mit der Hand, und — sie laufen alle davon (wörtlich!). Hierauf singt er mit Helene und ihrer Begleiterin ein Terzett, welches durch den Zutritt Henri's, eines jungen Sicilianers, zum Quartett wird.

Dieser Henri, der seinen Vater nie gekannt und seine Mutter vor einem Jahre verloren hat, ist ein wüthender Sicilianer, der, obwohl so eben erst der Haft entlassen, dennoch in zwei grossen Duetten (denn Helene ist, nachdem sie Henri freudig begrüßt, abgetreten) dem Gouverneur die grössten Grobheiten ins Gesicht sagt. Montfort aber, der Henker Conratin's und der Tyrann von Sicilien, hat seinen Spass an der Frechheit des jungen Mannes und raunt ihm nur ins Ohr, er solle von seiner „unsinnigen Liebe“ zu Helenen ablassen. Der Gouverneur weiss also mehr als das Publicum, ist aber so gut, es diesem auch zu sagen. Henri, etwas verblüfft, ermannt sich bald, schleudert dem Tyrannen noch einige Impertinenzen ins Gesicht, und als dieser ihm bei Todesstrafe verbietet, Helenens Palast zu betreten, geht er erst recht hinein, und Montfort — sieht ihm nach, zwar *avec émotion*, aber *sans colère*. Der Vorhang fällt.

Das ist die Exposition; sie ist eines Puppentheaters vollkommen würdig.

Im zweiten Acte tritt Procida auf. Dieser edle geschichtliche Charakter erscheint bei Scribe als ein gemeiner Aufwiegler, der sogar den *Agent provocateur* spielt und bei dem Brautzuge am Feste der heiligen Rosalia die Franzosen aufmuntert, sich der hübschen Mädchen, „wie die Römer einst der Sabinerinnen“ (!), zu bemächtigen. Dies geschieht denn auch wirklich auf der Scene, und zwar in Gegenwart der Herzogin Helene und Henri's, welche eben vorher in einem Duett einig geworden sind; Helene liebt plötzlich den vaterlosen Soldaten „*dans son obscure misère*“; denn wenn er, wie er geschworen, ihren Bruder durch den Tod Montfort's rächt, so ist er für sie „*plus noble que le roi!*“ — für eine österreichische Herzogin im Jahre 1282 gar nicht übel! Auf einmal lässt der Gouverneur Henri festnehmen und nach seinem Palaste abführen. Das sicilianische Volk, welches bis jetzt alles das ruhig mit angesehen hat, die zwölf Bräutigame einschliesslich, wird nun von Helene und Procida aufgestachelt und meint endlich doch, das sei zu arg, und ruft in Masse:

*Je m'éveille et je sens, dans le fond de mon coeur,
De l'Etna qui mugit, éclater la fureur (!),*
was zugleich ein Pröbchen der poetischen Ausdrucksweise
sein mag. Ein Prunkschiff fährt, gefüllt mit französischen
Officieren und Damen, in vollem Staat vorüber — wohin?
Zum Balle beim Gouverneur, wie die Herzogin sagt. *A la
bonne heure*, meint der pfiffige Procida, da wollen wir als
Masken auch hin und Montfort ermorden.

Du hast wahrscheinlich, und wohl auch die Leser, bereits genug an dem Gesagten, aber ich darf Euch doch noch nicht entlassen; die Dichter könnten mir sonst vorwerfen, ich habe das Beste verschwiegen. Und das ist wahr, es kommt wirklich immer besser, und zwar so toll, dass ein ehrliches Dichterherz darüber brechen muss. Ich will mich indess so kurz wie möglich fassen.

Im dritten Acte sehen wir den Gouverneur in tiefer Rührung — er hat so eben einen Brief von seiner ehemaligen Geliebten, einer Sicilianerin, erhalten, welche seit achtzehn Jahren nichts von sich hören liess, auf ihrem Todtentbette aber ihm geschrieben. Freilich ist sie schon vor länger als einem Jahre gestorben, aber die Post-Anstalten waren im dreizehnten Jahrhundert bekanntlich sehr schlecht, und hätte Montfort den Brief früher als diesen Abend, am Ostermontag, erhalten, so wäre das Publicum um die Ueberraschung gekommen, dass Henri der Sohn Montfort's von jener Sicilianerin sei, die ihn im Hasse gegen die Franzosen erzogen. Wer aber noch mehr überrascht ist als das Publicum, ist der Officier, welcher Henri verhaftet hat und auf seine Frage:

Quel châtiment subira-t-il?

vom Gouverneur die Antwort erhält:

Qu'il soit, en ce palais, traité comme moi-même!

Es lebe die Antithese, das Oxymoron, der Contrast!

Weiter! Grosse Enthüllungs-Scene zwischen Henri und Montfort; furchtbarer Conflict zwischen französischer Kindesliebe und sicilianischem Tyrannenhass. Henri stürzt fort, Montfort — sieht ihm wiederum nach und drückt sich dann auch in die Coulissen, weil sich das Theater in den Ballsaal verwandeln muss. Sobald dies geschehen, erscheint er wieder, setzt sich auf einen Thronsessel und sieht (wie dies das unabweisbare Loos der Könige und Königinnen und ihrer Statthalter in der französischen Oper ist) einem Ballet zu, welches die vier Jahreszeiten, an und für sich reizend genug, darstellt. — Die Gäste zerstreuen sich, Montfort hat geruht, als Zuschauer seine Schuldigkeit zu thun, und trollt sich auch, damit die Scene leer bleibe, um Henri und zwei Masken Raum zu gönnen, welche, wie der verständige Zu-

schauer schon merken wird, wenn er auch nicht die impo-sante Gestalt der Cruvelli wieder erkennt, Niemand anders sind, als Helene und Procida. Sie heften Henri eine Bandschleife als Erkennungszeichen der Verschworenen an, eröffnen ihm, dass sie, um ihn zu befreien und nebenbei Sicilien zu retten, alle Patrioten hier versammelt hätten, und dass Montfort, wie Gustav auf dem Maskenballe, zwar nicht erschossen werden, weil das Pulver noch selten oder am Ende noch gar nicht erfunden war, aber unter ihren Dolchen fallen solle.

Henri geräth dadurch in nicht geringe Verlegenheit; er versichert Beiden, dass es ihm hier ganz gut gehe, sie selber aber möchten sich vorsehen (wörtlich!) — vergebens; sie entfernen sich in Wuth gegen den Tyrannen. Montfort kommt, Henri beschwört ihn, sich zu retten, es gelte sein Leben — jener widersteht, reisst seinem Sohne die Schleife von der Brust, wobei Henri zwar einen *Geste d'indignation* macht, aber dennoch, als die Verschworenen anrücken und Helene mit blankem Dolche auf Montfort zustürzt, sich zwischen sie und den Gouverneur wirft und seine Brust dem Stosse darbietet! O, Welch eine Scene, wo der Ghibelline sich der Rache der Ghibellinen gegen den Guelpen entgegenwirft, wo der Liebende den Dolchstoss der heiss Geliebten zur Rettung des verhassten Vaters mit seiner Brust auffängt! Wen das nicht packt, der hat keinen Sinn für den Contrast von Himmel und Hölle in Einer Brust! Furchtbare Finale — Helene und Procida verhaftet — Henri, dort als Verräther, hier als *pius Aeneas*, kann nichts Besseres für einen Helden von 1282 thun, als in Montfort's Arme und in Ohnmacht fallen.

Im vierten Acte hat er sich erholt, besucht die Herzogin in ihrem Gefängnis, wo sich ihm alle Thüren öffnen, entdeckt ihr, dass Montfort sein Vater sei, hört das Geständniß ihrer Liebe (Duett à la Raoul und Valentine) u. s. w. Montfort erscheint und befiehlt, Helene und Procida zum Tode zu führen — grosse Schauerscene. Doch will er verzeihen, wenn Henri zu ihm sagt: „*Mon père!*“ — Hinter der Scene *De profundis* — Helene verbietet dem Geliebten, Papa zu sagen — ein Gitter öffnet sich, man sieht Mönche, den Henker mit dem Beil und alles, was zum Schaffot-Apparate gehört. Steigerung der Marter des Publicums und Henri's, der von Einem zu dem Anderen läuft und schreit: „*Mon Dieu! que faire?*“

Die Mönche steigen herab — Sterbechor *De profundis* — sie führen Helene die Treppe zum Schaffot hinauf — der Henker streckt den Arm nach ihr aus: da fällt endlich

Henri dem Tyrannen zu Füssen und sagt: „Bitte! bitte!“ d. h. „*Mon père! mon père!*“

Und dieser? O, der gute Papa wird dich überraschen. Er ruft auf der Stelle: „Gnade und — Hochzeit!! Mein Sohn heirathe die Herzogin von Oesterreich!“ — Jubelndes Finale, Glück der Liebenden, in welches nur Procida dann und wann heimlich hineinknurrt, wahrscheinlich weil er eine solche Charakterlosigkeit nicht fassen kann. Henri aber fragt den Teufel nach Siciliens Freiheit und bittet, die Hochzeit auf morgen zu setzen. Papa begreift seine Unge- duld und erwidert: „Diesen Abend noch— sobald es kühl wird (!) und man zur Vesper läutet!“ — Merkst Du was? Wo nicht, so schaue nur Procida an, der à la Pietro in der Stummen seine Freunde um sich schart und dem abgehenden Brautvater ein Fäustchen macht.

Gibt es etwas Abgeschmackteres, Lächerlicheres, das je unter der Form eines lyrischen Drama's auf die Bühne gebracht worden, als diesen Act? — O ja! den folgenden, den fünften. Nach einer Gratulations-Cour, bei welcher Helene einen Bolero singt, vertraut ihr Procida an, dass Alles zum Untergange der Franzosen vorbereitet sei und dass, sobald die Braut ihr Ja spreche und die Glocken läuten, das Morden losgehen werde (*le massacre commencera*). Diese Mittheilung war freilich sehr dumm von ihm, da er ohne dieselbe seinen Zweck viel sicherer erreicht hätte; allein ohne sie wären wir um ein grosses Terzett gekommen, in welchem Helene die Alice, Procida der Bertram und Henri der Robert ist, und wir hätten den neuen Conflict, den Seelenkampf der Helene nicht geschaut; denn jetzt ist es an ihr, zu rufen: *Que faire? que dire?* — Montfort schneidet jedoch den Knoten entzwei, legt die Hände seiner Kinder in einander und lässt läuten. Da stürzen die Sicilianer mit Dolchen und Feuerbränden herbei, Henri wirft sich in die Arme seines Vaters, Helene stellt sich vor Beide (Marcel, Raoul und Valentine), und so erwarten sie den Tod. Den zögernden Mörtern ruft Procida, wahrscheinlich ein Schüler des heiligen Dominicus, zu: *Frappez toujours! Dieu choisira les siens!* Der Vorhang fällt.— Aber wie kommen denn die Verschworenen in den Palast des Gouverneurs? Wo sind denn die Wachen und Soldaten? wo die Ritter und Hauptleute! Naseweise Fragen! Uebrigens sind Franzosen genug auf der Bühne, aber sie kämpfen nicht; der alte Löwe Montfort wehrt sich nicht, Henri zieht das Schwert nicht für die Geliebte, weil — es Herrn Scribe beliebt hat, vorzuschreiben: *Tous les Français sont sans armes!* Ah! nun wird die Sache allerdings wahrscheinlich!!

Ich habe mich absichtlich dabei aufgehalten, den Lesern dieses so genannte historische Opernbuch mit seinen längst abgenutzten Effecten und Zusammenstoppelungen aus Robert, der Stummen, den Hugenotten, dem Propheten, dem Maskenballe, Don Sebastian u. s. w. nach seinen Haupt-Umrissen zu charakterisiren, weil es leider, wie ich mich täglich überzeuge, noch eine Menge von deutschen Blättern gibt, welche ohne alles Urtheil die Lobhudeleien hiesiger Coterie-Blätter oder auf irgend eine Weise gewonnener, wenn ich nicht sagen will: gedungener, Feuilletonisten übersetzen und nachdrucken, und den deutschen Bühnen noch immer zumuthen, auf die grosse Oper in Paris als eine Muster-Anstalt zu blicken. Wer meine Berichte in dieser Musik-Zeitung seit Jahren verfolgt hat, der wird wissen, dass ich kein Franzosen-Hasser bin und vorurtheilsfrei die hiesigen Kunst-Zustände bespreche; zugleich wird er aber auch — wenn er meine Schilderungen der Opern *L'Enfant prodigue*, *La Corbeille d'Orange*, *Sappho*, *Le Juif errant*, *Le Nabob*, *La Nonne sanglante*, *L'Etoile du Nord*, *Il Trovatore* u. s. w. gelesen hat — überzeugt sein, dass von Paris aus, so wie die Zustände jetzt sind, niemals eine Reform, sondern nur der Verderb, der gänzliche Ruin der Oper und der dramatischen Musik überhaupt ausgehen kann *).

Ueber die Musik Verdi's bin ich zwar mit mir selbst vollkommen einig, doch möchte ich mir nicht anmaassen, mein Urtheil als absolut oder rein objectiv hinzustellen, und werde fast bange, es auszusprechen, wenn ich auf die Menge von Lobpreisungen sehe, welche in hiesigen Blättern erschienen sind und — wenigstens zum Theil — sehr achtungswerthe Unterschriften tragen.

Die Hauptsache scheint mir zu sein, denen entschieden zu widersprechen, welche aus den *Vépres Siciliennes* gern einen zweiten *Guillaume Tell* machen möchten und von einem ungeheuren Fortschritte Verdi's, von einer Revolution in seinem dramatischen Stil sprechen. Das ist eitel franzö-

*) Wenn C. Kossak in Nr. 29 (16. Juli) seiner „Berliner Montagspost“ sagt, dass „die pariser Oper ihr Ansehen im Auslande den dienstwilligen Federn der pariser Journalisten und ihren knechtischen deutschen Uebersetzern verdanke“, so hat er darin zwar zum Theil Recht; allein es dürfte doch gut sein, wenn Herr Kossak zuweilen noch etwas Anderes läse als die Correctur seiner eigenen Feuilletons; das würde ihn wenigstens vor der Ungerechtigkeit bewahren, über seine sämmtlichen Schriftgenossen den Stab zu brechen, und ihn hier und da in Deutschland doch noch mit Journalisten bekannt machen, denen die Sache der Kunst mehr am Herzen liegt, als das witzige Raisonnement über dieselbe.

sische Grossthuerei, weil der Text französisch ist und Verdi in Paris componirt hat. Der einzige Einfluss, welcher in Verdi's Partitur sichtbar ist, strömt von Meyerbeer aus, und auch dieser zeigt sich meist nur in declamirenden Stellen, in denen sich überhaupt bei Verdi nicht nur ein Mangel an Selbstständigkeit des Talentes, sondern auch sehr häufig eine grosse Unbeholfenheit offenbart. Mir hat die wiederholte Anhörung der Oper die Ueberzeugung gegeben, dass Verdi aus seiner Manier nicht mehr heraus kann, dass er bei unverkennbarem musicalischem Talente ein reines Product der Gährung, die in seinem Vaterlande kocht, ist und bleibt und sich nicht zu einer selbstständigen künstlerischen Höhe, von welcher aus der Genius seine Flügel entfaltet und die irdische Heimat vergisst, erheben kann.

Ich finde keine Originalität überhaupt, von melodischer Erfindung im Verhältniss zu dem, was er bereits geliefert, durchaus nichts Neues in der sicilianischen Vesper, wohl aber oft eine grosse Verlegenheit, sich in die dialogischen Einzelheiten des Textes zu finden, und daneben eine Wiederholung jener bei ihm stereotyp gewordenen Facturen der Cavatinen, Duette u. s. w., und vor Allem des Missbrauchs des Unisono, das er von Bellini und Donizetti geerbt, aber zur Caricatur gesteigert hat. Die neue Oper bietet uns nichts dar als eine Reihe Verdi'scher Bilder, welche in eine französische Zauber-Laterne geschoben werden, eine musicalische Procesion, welche durch seine sämmtlichen Werke hindurch schreitet, überall ein Fähnlein aus ihnen mitnimmt und dabei sogar einige alte Zierathen und Cadenzen aus *Ernani* und *I Lombardi*, die der Componist selbst bereits vergessen zu haben schien, wieder auf den Markt bringt.

Freilich macht es einen materiellen Effect, eben so gut, als wenn man erst mit einem, dann mit drei und dann mit zehn Hämtern auf einen Amboss schlägt — wenn im Finale des dritten Actes erst die durch Henri verrathenen Führer der Verschworenen eine Phrase *unisono* singen, dann Montfort, Henri und die französischen Ritter sie wiederholen und endlich der Chor und das Orchester sie nochmals — *sempre unisono!* — anstimmen; aber ist das Musik? ist das dramatische Wahrheit da, wo ganz entgegengesetzte Stimmungen der Parteien obwalten? — Eben so ist im Finale des vierten Actes das kirchliche *De profundis* auf eine so ungeschickte Weise mit der Musik auf der Scene verbunden, dass es fast lächerlich wird und selbst von seinem Verdi'schen Vorbilde, dem *Miserere* im *Trovatore*, nur ein widerlich blasser Abklatsch ist.

In den Einzelgesängen findet sich zuweilen eine Melodie, selten jedoch eine längere, welche Eindruck macht; oft ist einem aber dabei zu Muthe, als hätte man sie schon gehört. Ueberhaupt zeigt sich das wirkliche Talent Verdi's nur als auf die Extreme beschränkt: entweder elegisch-sentimentaler Ausdruck oder wütende Leidenschaft. Uebergänge aus einer Stimmung in die andere vermag er nicht darzustellen, und von Stil kann in seiner Musik gar nicht die Rede sein. Dabei ist er, wenn man es streng nehmen will, eigentlich nur ein Naturalist, wiewohl ein talentvoller; von musicalischem Wissen, von gründlichen Studien, von contrapunktischer Gewandtheit, ja, nur Kenntniss, habe ich noch keine Spur in seinen Werken entdecken können. Die Instrumentirung Verdi's würde eben so wenig wie die Wagner'sche existiren, wenn Meyerbeer nicht da gewesen wäre; Letzterer hat wenigstens den Ruhm für sich — ich weiss nicht, ob auch das Verdienst —, einestheils jene massenhaften Wirkungen und anderentheils jene Raffinements im Zusammenstellen heterogener Instrumente und im Umkehren der Functionen der Saiten- und Blas-Instrumente, so dass jene in den höchsten Regionen umherfahren und schwirren, während diese die tieferen Harmonieen füllen, zuerst angewandt zu haben.

B. P.

Palestrina's „Missa brevis“ und „Sicut cervus“.

Köln, den 26. Juli 1855.

Am vergangenen Samstage kam in der hiesigen Cäcilienkirche während des Gottesdienstes die *Missa brevis* von Palestrina, so wie das Motett „*Sicut cervus*“ von demselben zur Aufführung. Wenn es dem Menschen überhaupt im späteren Entwicklungsgange des Lebens nützlich ist, nach dem Anfange der durchlaufenen Bahn zurück zu sehen, und diejenigen nicht die Schlechtesten sind, welche der ursprünglichen Empfindung der ersten Jugendzeit treu blieben, so frommt es auch der Kunst, wenn man ihrer ersten Perioden nicht ganz vergisst und sich ihrer Betrachtung mit derjenigen Liebe zuwendet, die man zu seiner beschränkten, aber frommen und unschuldvollen Kinderzeit zu hegen pflegt.

Wer die Kunstgebilde des sechszehnten Jahrhunderts für das Einzige hält, was des katholischen Gottesdienstes würdig sei, der verkennt freilich das innere Gesetz der Kunst, welches schon in jener Zeit mit grosser Energie erwachte und in schnellem Wachsthum über die damaligen engen Gränzen hinausführte; er verkennt in der That, dass auch die kirchlichen Gedanken, ohne ihr eigenes Wesen zu verlieren, einer reicherem und tiefssinnigen Ausführung fähig sind. Doch liegt bei dem Zurückgreifen zur ersten Periode das richtige Gefühl zum Grunde, dass während der späteren Entwicklung die Treue der Empfindung über äusserer Pracht sehr oft verloren ging und dass man vor Allem zu ihr zurückkehren müsse,

wenn man den reellen Boden nicht unter den Füssen verlieren wolle. Wie wir desshalb für Künstler das Studium der Palestrina'schen Periode als letzte feste Basis ihrer Bildung für überaus wichtig halten, so freuen wir uns an dem Interesse, welches in letzter Zeit an den Ausführungen der alten Sachen von Kunstfreunden und Publicum genommen wird. Es ist noch nicht allzu lange, dass man mit abergläubischer Furcht gegen den Palestrina'schen Stil eingenommen war und ihm wenig mehr als langweilige Folgen von dünnen Dreiklängen und trockene contrapunktische Versuche zugestehen wollte; das tiefe musicalische Leben in demselben erkannte man nicht und hielt es für kein geringes Verdienst unserer grossen Classiker, dass sie, während viele Talente im subjectiven Bilden verkamen, nicht nur an der eigenen Flamme des in ihnen liegenden göttlichen Elementes unablässig schürten, sondern dieselbe zu gleicher Zeit durch verständiges Studium der Werke nährten, welche die vor ihnen liegenden Zeiten hervorgebracht hatten.

Die *Missa brevis* gehört nicht zu den tiefstinnigsten Compositionen Palestrina's. Da sie nicht für ein besonderes Fest, sondern für die gewöhnliche Messe bestimmt war, so hat der Componist sie so kurz als möglich gehalten und ihr kein anderes Gepräge gegeben als das der einfachen, heiteren Frömmigkeit. Die Themen derselben sind klar und verständlich, und würden von dem Hörer noch leichter aufgefasst werden, hinderten nicht die Engführungen, den melodischen Gehalt herauszufinden, und widerstrebt es dem modernen Gefühle nicht zu sehr, dass im ununterbrochenen contrapunktischen Gewebe die melodischen Schlussfälle der Stimme während des Stückes, so wie ein gleichmässiger Rhythmus sorgfältig verdeckt werden. Verfolgt man die melodische Bildung indessen genauer, so bemerkt man nicht nur ein inniges Anschmiegen an den Gedanken selbst, sondern auch eine verständige und treue, obwohl äusserst zurückhaltende Declamation der Worte, welcher der Sänger nur mit Unbefangenheit und Bescheidenheit zu folgen braucht, um sie in ihrem Wesen auszudrücken; in derselben ist nichts Gemachtes und nichts sich Hervordrängendes. So unbestritten noch der Glaube und so kindlich das Hingeben des Gemüthes an das Mysterium der heiligen Handlung war, so einfach und ohne jedes Gepräge äusserlich bemerkbaren Ausdruckes, ich möchte sagen: ohne jede Verwunderung über den Inhalt der Sache, folgen die Melodieen den Textesworten, so dass das Einzelne im grossen Ganzen untertaucht. Musicalisch bedeutender als die Messe erscheint uns das „*Sicut cervus*“. Das Verlangen der Seele nach dem Ewigen, welches in dem 42. Psalme sich eigenthümlich ausspricht, hat zu vielfachen musicalischen Darstellungen Veranlassung gegeben; es wäre nicht uninteressant, alle die Compositionen neben einander zu besitzen, die auf diese Worte geschrieben worden sind. Zu unmittelbarer Vergleichung fordert der 42. Psalm Mendelssohn's auf, und man bemerkt, abgesehen vom verschiedenen Gewande, in welches das Thema eingekleidet ist, in seinem Kern eine entschiedene Verwandtschaft des musicalischen Gedankens. Während Mendelssohn mit den reicheren Mitteln der Bewegung das sehnende Verlangen schildert, das die Ruhe noch sucht, tritt in der Auffassung des alten Italiäners die Versöhnung hervor, welche der gläubige Sinn in der Religion findet; ihm ist die Sehnsucht gestillt, er besitzt das geliebte Gut, „den Frieden, den die Welt nicht hat“. Die liebliche Anmuth des Thema's wird jedem klar werden, der ver-

sucht, dasselbe mit einfacher Accord-Begleitung am Clavier in der schlichten Weise eines Liedes zu singen.

Die Aufführung, die von dem hiesigen Lehrer-Vereine, unter der Leitung des Herrn Cöllen, ausging, verdient alle Anerkennung; die Chöre waren sorgfältig einstudirt und gingen präcis und rein. Der Vortrag dieser Kirchenmusik ist für einen wohlgeübten Sängerchor nicht schwierig, wenn er die äusseren Mittel von Licht und Schatten nur mässig anwendet und die Melodie mit der Freiheit singt, die sich aus ihrem völligen Verständnisse von selbst ergibt. Bei Dilettanten indessen, namentlich bei so jungen Kräften, wie die hier verwendbaren, Knaben und Mädchen von 14—16 Jahren, denen die Sachen mit Mühe eingeübt werden, bleibt etwas Gezwungenes und Steifes leicht zurück, welches dem harmonischen Eindrucke nicht günstig ist. Zudem fehlt es den höheren Stimmen nicht an Reinheit, aber an der nöthigen Rundung des Klanges, die nur den gebildeten Frauenstimmen eigen ist. Dass sich die letzteren bei den vielfachen Ansprüchen an ihre Bereitwilligkeit nicht leicht für diese Aufführungen gewinnen lassen dürfen, bringt indessen den Vortheil, dass man zur Heranziehung neuer Kräfte für die ernste Tonkunst sich genötigt sieht, und verdienen daher die Bemühungen in dieser Angelegenheit den doppelten Dank der Kunstfreunde. Die Orgelstücke von Pachelbel und am Schlusse der Messe Präludium und Fuge von Fr. W. Zachau, dem Lehrer Händel's, wurden von Herrn Hompesch, der auf der Rheinischen Musikschule seine Bildung empfangen hat und jetzt als Hülfslehrer dort angestellt ist, vortrefflich vorgetragen.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Das zweite niederrheinische Sängerfest wird am 12. und 13. August zu Crefeld gefeiert werden. Es haben sich bereits über 700 Sänger zur Theilnahme gemeldet. Das Programm ist folgendes:

1. Tag. I. Abtheilung. Gruss der crefelder Liedertafel an die Sänger. 1. Ouverture zur Oper „Die Zauberflöte“ von Mozart. 2. „Gebet der Erde“ von A. Zöllner. Vorträge der einzelnen Vereine. 3. „Wie lieblich ist Deine Wohnung“, Motette von B. Klein. 4. Doppelchor Nr. 3 mit Orchester aus „Oedipus in Kolonos“ von F. Mendelssohn-Bartholdy.

II. Abtheilung. 5. „Herrlich ist Gott“, Motette von B. Klein. Vorträge der einzelnen Vereine. 6. „Festgesang an die Künstler“, Chor mit Orchester von F. Mendelssohn-Bartholdy.

2. Tag. I. Abtheilung. 1. Ouverture zu „Egmont“ von Beethoven. 2. „Ehre sei Gott in der Höh“, Motette von M. Hauptmann. Vorträge der einzelnen Vereine. 3. „Schlachtgesang“, Chor mit Orchester von C. Kreutzer.

II. Abtheilung. 4. „Normannssang“ von F. Kücken. Vorträge der einzelnen Vereine. 5. „Abschiedstafel“ von F. Mendelssohn-Bartholdy. 6. „Der Rhein“, Chor mit Orchester von J. Panny.

Wir freuen uns, dass von keinem Wettstreite, Concurs und Sängerkriege bei diesem Feste die Rede ist; die Tonkunst soll Frieden und Freude verherrlichen, und die Sängerfeste sollen durch Herzlichkeit und Liebe die Eintracht, nicht durch Eitelkeit und Eifersucht die Zwietracht befördern.

Thalberg hat sich nach Brasilien eingeschifft. Dagegen widerspricht Liszt öffentlich dem Gerüchte, dass er eine Reise nach Nordamerica machen werde.

Hamburg. Dr. Wollheim's Broschüre: „Bühne, Staat und Kirche“, gibt Aufschluss über die Ansichten und Tendenzen, von welchen er als Leiter unseres Stadttheaters ausgegangen wäre, hätte man ihm die Direction anvertraut. Diese 14 Abhandlungen sind: Ueber den Beruf der Bühne. Die Bühne der alten Völker. Die Bühne des christlichen Europa. Die Bühne der neuesten Zeit. Das höhere Drama, Lustspiel, Posse, Oper. Die Coterieen. Die Theater-Kritik. Die Bühnen-Vorstände. Die Schauspieler. Kirche und Bühne. Staat und Bühne. Die Zustände der Hauptbühnen Deutschlands. Vorschläge zur Reformation der Bühnenwesen. Des Verfassers Bewerbung um die Direction des hamburgischen Stadttheaters.

Kremsmünster, am 2. Juli 1855. Der gestrige Tag brachte den Musikfreunden unserer Gegend einen Hochgenuss seltener Art. Es war nämlich den Bemühungen des hiesigen Chorregenten gelungen, das mächtige Tonwerk des leider zu früh heimgegangenen **Felix Mendelssohn-Bartholdy**, das Oratorium „Elias“, im schönen Stifts-Sommersaal zur Aufführung zu bringen. Das ganze, aus 90 Mitgliedern bestehende Orchester — Singchöre, wie Instrumente — that seine Schuldigkeit mit Lust und Liebe, wozu gewiss die Haltung der zahlreichen, gewählten Versammlung, die mit immer wachsender Theilnahme und Begeisterung dem Gange der Production folgte, das Ihrige wesentlich beitrug. Namentlich war es ein dreistimmiger Engelchor, von zwanzig frischen Knabenstimmen ohne Begleitung vortrefflich gesungen, der wenige Augen trocken liess. Ich habe von der „Musik der Zukunft“ keinen klaren Begriff; dass aber diese Musik, die wir am letzten Sonntage hörten, eine Zukunft haben wird in der dankbaren Erinnerung der Zuhörer, glauben wir mit Zuversicht behaupten zu dürfen. Ja, der 1. Juli war ein Ehrentag für das Benedictinerstift Kremsmünster und wohl auch für unser liebes, schönes Ober-Oesterreich.

(N. W. M.-Z.)

Paris. Die Oper des Herzogs von Gotha, *Santa Chiara*, wird bestimmt zwischen dem 15.—20. August gegeben; Roger und Sophie Cruvelli werden die Haupt-Partieen singen. Man erwartet in den genannten Tagen die Anwesenheit der Königin Victoria und des Prinzen Albert. — In der *Opéra comique* hält sich Meyerbeer's *Etoile du Nord* noch immer; Mad. Ugilde singt jetzt darin die Katharina.

Die Jury der Gesellschaft *Ste. Cécile* zu Bordeaux hat den ersten Preis ihrer vorigjährigen Ausschreibung einer dreistimmigen Messe mit Orchester Herrn H. Elwart in Paris, den zweiten einem fremden Componisten, dessen Namen man noch nicht weiß, zuerkannt.

London. Die *Musical World* schreibt: „Herr Richard Wagner hat London gleich den Tag nach dem letzten philharmonischen Concerte verlassen, ohne Zweifel herzlich froh, einer Stadt so schnell wie möglich den Rücken zu kehren, welche noch so tief in dem undurchdringlichen Dunkel der Vergangenheit und Gegenwart steckt und sich so taub gegen die Propheten-Stimme der Zukunft zeigt.“

Petersburg. S.M. der Kaiser hat den rühmlichst bekannten Componisten General Alexis Lvoff am 28. Mai d. J. beauftragt, ein Musik-Conservatorium zu organisiren, das alle Lehrfächer (Gesang, das Spiel auf Streich- und Blase-Instrumenten, Piano, Composition, Militärmusik) umfassen und vom Januar k. J. an als National-Institut ins Leben treten soll. Diese kaiserliche Lehranstalt bezweckt vornehmlich, mit ausgebildeten, gut geschulten Zöglingen aus ihrer Mitte die verschiedenen musicalischen Stellen in Kron-Instituten, darunter hauptsächlich die Theater, zu besetzen.

Die Lehrfächer sind bereits besetzt, z. B. für das des Pianospiels Prof. Promberger etc.

Lissabon. (Brief eines Reisenden.) Ich habe mit unbedeutenden Ausnahmen in Portugal wenige Bilder gesehen; man zieht es vor, sich mit altem Porcellan, scheußlichen chinesischen Götzen, plumpen Vasen u. dgl. zu umgeben. Dagegen fehlt ein Piano fast nie, und ich kann die Verehrer Verdi's versichern, dass ich mich vor den Melodien des „Trovatore“ zuweilen nicht zu retten wusste. In den portugiesischen Gesellschaften herrscht die ungeheuerste Langeweile. Die schönen Theater der Residenz hatten wenig Anziehendes für mich; die italiänische Oper von San Carlos begeistert die Lissaboner mit Verdi'schem Geklimper, und die Aufführungen portugiesischer Dramen im Donna-Maria-Theater sind so unter aller Kritik, dass man nicht weiß, ob man mehr Aerger oder Langeweile dabei empfindet. — Der Clavier-Virtuose Ch. Wehle ist nach Paris abgereist, nachdem er namentlich mit seinen Compositionen: *Un songe à Vaucluse*, *Fête danubienne*, *Marche cosaque*, Furore gemacht hatte.

(Echo.)

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN

im Verlage

von

BREITKOPF & HÄRTEL in Leipzig.

Dietrich, A., Op. 9, *Trio für Pianoforte, Violine und Violoncell*, 3 Thlr.

Haydn, J., *Symphonieen für das Pianoforte zu zwei Händen eingerichtet*. Nr. 1, 2, à 25 Ngr. 1 Thlr. 20 Ngr.

Heller, Stephen, Op. 86, *Im Walde. Sechs Charakterstücke für das Pianoforte*. 3 Heft, à 20 Ngr. 2 Thlr.

Heller, Wold, Op. 6, *Jagdscene. Ein Clavierstück*, 15 Ngr.

— — Op. 7, *Tarantelle für das Pianoforte*, 15 Ngr.

Krause, A., Op. 2, *Etuden zur Ausbildung des Trillers für das Pianoforte*. Heft 1 und 2, à 20 Ngr. 1 Thlr. 10 Ngr.

Lumbye's Tänze für das Pianoforte.

Nr. 132. *Grille Polka-Mazurka*, 5 Ngr.

„ 133. *Zwilling-Polka*, 7½ Ngr.

„ 134. *Elisa-Walzer*, 15 Ngr.

Perkins, Ch. C., Op. 11, *Pensées musicales pour Piano et Violon*. Cah. I. et II., à 1 Thlr. 10 Ngr. 2 Thlr. 20 Ngr.

Richter, E. Fr., Op. 21, *Drei Präludien und Fugen für die Orgel oder Pianoforte mit Pedal*, 1 Thlr.

Voss, Ch., Op. 197, *Gréle de Mitaille. Grand Galop guerrier pour le Piano*, 25 Ngr.

Volkslieder, fränkische, herausgegeben von F. W. von Ditsfurth. 2. Theil: Weltliche Lieder. 1 Thlr. 25 Ngr.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in mindestens einem ganzen Bogen; allmonatlich wird ihr ein Literatur-Blatt beigegeben. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.

Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.

Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.