

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 23.

KÖLN, 6. Juni 1857.

V. Jahrgang.

Inhalt. Zur Geschichte der Charakteristik der Tonarten. IV. Von L. Bischoff. — Aus Osnabrück (Aufführung von Mendelssohn's „Paulus“). Von O. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Berlin, Rellstab, Karl Nicolai † — Halle, Händel's Denkmal — Joh. Wolf von Ehrenstein — Paganini-Geige — Hector Berlioz — Norwich, Concert — New-York, Thalberg's Concerte).

Zur Geschichte der Charakteristik der Tonarten.

IV.

(I. s. Nr. 17. II. Nr. 19. III. Nr. 22.)

Wir gehen zu F. Th. Vischer's Aussprüchen über die Tonarten in dem so eben erschienenen vierten Hefte des 2. Abschnittes des III. Theiles seiner Aesthetik, enthaltend „Die Musik“ (746 — 833 des ganzen Werkes, an 400 Seiten in gr. 8vo.), über.

Es ist dem wissenschaftlich gebildeten Musiker eine wahre Freude, wenn er sich aus solch einem Werke überzeugt, dass der eigenthümliche Ruhm der Deutschen, der Ernst und die Tiefe des Denkens, auch in der Kunstlehre endlich wieder neu aufblüht, nachdem er seit 1848 in Traumseligkeit, Faselei und pseudo-wissenschaftlichem Geschwätz gänzlich unterzugehen gedroht. Vor allen anderen ist das Gebiet der Tonkunst dasjenige, auf welchem seit jener Zeit

„probirt ein Jeder, was er mag“;

die Masse wird durch das Fünkchen Wahrheit, das ihr als Köder hingeworfen wird, verlockt und nimmt den Wust von Irrthum und Wahnwitz, in welchem jenes Fünkchen erstickt wird, geduldig mit in den Kauf. Glück genug, wenn geduldig! Das Schlimmste ist, wenn jugendliche Unreife die Irrlehre mit Leidenschaft ergreift und dann manch schönes Talent unter solchen Einflüssen Jahre lang verkümmert oder ganz und gar zu Grunde geht. In solcher Zeit ist ein Werk wie die Aesthetik von Vischer eine gar nicht hoch genug zu preisende That, und wir stehen nicht an, zu behaupten, dass Ein Abschnitt, ja, Ein Paragraph dieses vorletzten Bandes, welcher die Musik behandelt, mehr werth ist für die Wissenschaft der Tonkunst, als alles, was Wagner und Brendel — die Redlichkeit ihres Strebens zugegeben — jemals geschrieben haben.

Was nun unseren besonderen Gegenstand betrifft, so zeigt schon der Paragraph, welcher von den Tonarten handelt (§. 773, S. 872), durch seine Fassung und die Folge seiner Sätze, dass Vischer ebenfalls den absoluten Charakter der Tonarten nicht anerkennen kann, sondern nur den relativen, der auf der Verwandtschaft und der Klanghöhe derselben beruht.

Der Paragraph lautet:

„Auf jeder Stufe des Ton-Systems kann eine nach dem *Dur-* oder *Moll-*Tongeschlechte gebildete Leiter errichtet werden. Es entsteht so eine Mehrzahl von Leitern, Tonarten, die nicht nur durch den verschiedenen Grundton, sondern auch innerhalb der Octave durch verschiedene Tonhöhe der einzelnen Tonstufen differiren, sofern mit der Verschiebung des Grundtones auch andere Leitertöne in gleichem Verhältnisse verändert, erhöht oder erniedrigt werden müssen, damit die Intervall-Verhältnisse innerhalb der jedesmaligen neuen Leiter dieselben bleiben. Durch dieses Auseinandergehen in verschiedene Tonarten erhält das Ton-System einen neuen Zuwachs an concreter Gliederung; unter den einzelnen Tonarten treten nämlich die mannigfaltigsten Verhältnisse näherer oder fernerer Verwandtschaft hervor, welche die Grundlage des für die Musik sehr wichtigen Verfahrens der *Modulation*, der Abwechslung mit Tonarten, abgeben; dessgleichen erhält jede Tonart hauptsächlich durch die Höhe, die sie innerhalb des gesamten Ton-Systems einnimmt, einen eigenthümlichen Klang-Charakter.“

Das ganze Werk ist in der Form geschrieben, dass die Paragraphen in fortlaufender Reihenfolge die Grundsätze des Systems enthalten und desshalb auch durch grösseren Druck ausgezeichnet sind, an dieselben sich aber Erläuterungen in besonders numerirten Abschnitten schliessen. Diese Form ist eine echt wissen-

schaftliche und bewahrt allein schon vor Phrasenmacherei und unlogischer Phantasterei. Die Erläuterung Nr. 1 zu dem angezogenen Paragraphen bespricht die Entstehungs- und Verwandtschafts-Verhältnisse der Tonarten, den Unterschied der Kreuze und *B*-Töne, die gleichschwebende Temperatur u. s. w. — Die beiden anderen lauten so:

„2. Die ältere Musik trennte noch nicht zwischen Tongeschlecht, Tonart, Tonleiter; sie stellte ihre Tonweisen als feste Typen neben einander; sie machte jede Stufe der *C*-Scala (*h* ausgenommen, weil *h d f* mit seinen zwei kleinen Terzen keinen Drei-, weder *Dur*- noch *Moll*-Dreiklang ergibt) zu einer eigenen besonderen Tonweise, die Scala spaltete sich für sie in verschiedene Klanggeschlechter, die nur beschränkter Combinationen unter einander fähig waren; doch konnte schon damals jede Tonart auch aufwärts oder abwärts um ein Quarten-Intervall, z. B. die ionische Tonart (*C*) nach *f* (hyperionisch) oder *g* (hypoionisch), ja, bereits auch ausnahmsweise auf sonstige Stufen der Leiter willkürlich verlegt werden. Die neuere Musik hat mit Recht alle diese Schranken vollkommen abgeworfen, sie gestattet, auf jeder Stufe des Ton-Systems auch jedes Tongeschlecht, *Dur* wie *Moll*, aufzubauen; die musicalische Bewegung wird hiedurch, so wie durch ein Accord-System, das die Uebergänge erleichtert und vermännigfaltigt, weit freier und belebter; die Musik kann so nach Belieben *Dur* und *Moll* auf höheren oder niederen Tonstufen ertönen lassen und eben so innerhalb des einzelnen Tonwerkes die vielfältigsten Uebergänge, Ausweichungen, „Modulationen“ in nähere oder entferntere, verwandte oder disparate Tonarten des einen oder anderen Klanggeschlechtes vornehmen; das jetzige Ton-System erst ist ein eben so bunt mannigfaltiges als flüssiges Material, dessen Elemente eine nicht zu berechnende Menge der verschiedenartigsten Abwechslungen und Verschlingungen gestatten, ohne den Künstler durch irgend ein anderes Gesetz als durch das des Wohlklangs, so wie der Fasslichkeit, Stetigkeit, Natürlichkeit, Motivirtheit des Fortganges zu binden. Kurz, die freie Auswahl und Gegenüberstellung der Tonarten und ihre Combinirung oder die Modulation ist in der neueren Musik mit Recht in den Vordergrund getreten; an ihr hauptsächlich hat sie ein formelles Element charakteristischer und lebendiger Mannigfaltigkeit errungen, das ihr eine Art von Ersatz gewährt für die ihr sonst abgehende concrete Gestalten-Fülle. Der Contrast der Tonarten mehrerer Tonsätze und ihr Wechsel innerhalb des einzelnen Tonsatzes ist der Wirkung nach mit nichts besser zu vergleichen, als mit einem Contrast und Wechsel von Scenen

und Scenerieen, die an dem Auge des Zuschauers vorübergehen; die Musik führt uns mit ihrem Tonarten-Wechsel herum in verschiedenen Regionen des Ton-Systems, deren jede uns wieder anders als die vorhergehende anspricht; sie führt uns oft in einfacherem Gange bloss von einer Tonart zu einer nächstverwandten, so dass der Wechsel weniger bemerkbar wird; sie versetzt uns aber eben so leicht mit Einem Male oder mittels Uebergängen, die schnell von der Grund-Tonart weiter abführen, hinein in Tongänge, welche ganz neu, ja, fremdartig klingen, wie eine Episode, die dem Ganzen doch Reiz verleiht; sie kann weiterhin auch die Modulationen in rascher Aufeinanderfolge häufen, wie im Sturm uns von einer Tonart in die andere treiben, bis am Ende die Grund- oder nächstverwandte Tonart wieder hervortritt, und so der bunte Wechsel wieder zur Ruhe gebracht, die verloren scheinende Einheit des Ganzen mit sich selbst hergestellt wird. In der Mannigfaltigkeit der Gedanken, die Ein grösserer Tonsatz umfasst, sind der Musik ziemlich beschränkende Gränzen gesetzt, da sonst kein einheitliches Kunstwerk, sondern ein Melodien-Aggregat entstände; aber die Modulation gleicht diese Beschränkung wieder aus, sie lässt die Gedanken in verschiedenen Lagen und dadurch mit verschiedenem Klang- und Stimmungs-Charakter auftreten, zeigt sie wechselnd in neuen Farben und Stellungen, ganz in dem Maasse und Umfange, wie der Gang und Charakter des einzelnen Tonwerkes es fordert. Vielheit der Gedanken und Modulation stehen daher häufig in umgekehrtem Verhältnisse; je mehr diese (und eine mit ihr Hand in Hand gehende variirende Bearbeitung der Gedanken) die Hauptsache ist, desto eher kann ein Tonsatz sich auf wenige Hauptgedanken beschränken, wogegen mannigfaltige Modulation entbehrlicher wird, wenn der Gedanken-Entwicklung freier Lauf gelassen ist (man vergleiche z. B. die Ouverturen zu *Don Juan*, *Così fan tutte*, *Titus*, welche letztere ein Meisterstück von Modulation ist, mit der zu *Figaro*, deren sprudelnder Erguss sich viel nach rechts und links zu wenden keine Zeit hat, sondern mit Ausnahme weniger Seitensprünge in dem vereinigten Bette der Haupt- und ihrer Dominanten-Tonart dahineilt). Indess auch da, wo die Modulation zurücktritt, ist sie von wesentlicher Bedeutung, sobald ein Tonstück sich nicht in ganz engen Gränzen bewegt; sie sondert die verschiedenen Hauptsätze von einander ab, sie macht die Wiederholung derselben, wie sie nothwendig ist, um die Einheit des Gedankens in einem Tonwerke festzuhalten, möglich ohne unisone Einförmigkeit; sie gibt überhaupt der Musik eine Freiheit, eine Möglichkeit der Ausbreitung nach allen Seiten,

die namentlich für pathetische, dramatische Tonwerke unentbehrlich ist, und von der nur da kein oder nur ein sehr sparsamer Gebrauch gemacht wird, wo gerade durch Festhalten der Grund-Tonart die Beschränkung auf eine einfache Empfindung oder das Verharren einer inniger gefühlten Stimmung in sich selbst veranschaulicht, der Tonfolge der Charakter der Einfachheit oder der an sich haltenden Innigkeit gegeben werden soll (wie z. B. in Liedern und liedartigen Instrumentalsätzen).

„3. Die verschiedenen Tonarten geben der Musik ein Element der Mannigfaltigkeit schon dadurch an die Hand, dass jede mehr oder weniger nicht ist, was die andere, jede verschiedene Töne und Tonverbindungen (Accorde) hat, welche eben die Ursache davon sind, dass die Abwechslung mit den Tonarten ganz durch sich selbst vermannigfaltigend und hiedurch belebend, reizend u. s. w. wirkt. Allein es ist eine weitere Frage, ob nicht jede Tonart auch eine positive Charakter-Eigenthümlichkeit habe, welche sie für den Ausdruck einzelner Stimmungen, Empfindungen specifisch geeignet mache, so dass das Verhältniss der Tonarten nicht allein jenes negative des Unterschiedes wäre, der bloss in und mit ihrer contrastirenden Gegenüberstellung hervortritt, sondern auch ein inneres Verhältniss qualitativer Verwandtschaft und Differenz unter ihnen Statt fände, etwa wie unter den Farben, worüber §. 249 gehandelt ist. Die musicalischen Theoretiker neuester Zeit verweisen den Glauben an besondere Charaktere der Tonarten in das Gebiet der Täuschung und des Vorurtheils, während ältere Aesthetiker, z. B. Hand, ihn unbedenklich festhielten; man wendet gegen ihn hauptsächlich dieses ein, dass seit Einführung der gleichschwebenden Temperatur sich über jedem Tone unseres Ton-Systems eine absolut gleiche Stufenfolge erhebe, und folglich von einem Klang-Unterschiede zwischen den Tonarten, entsprechend dem zwischen den Tongeschlechtern, absolut keine Rede sein, sondern bloss die verschiedene Höhe der Lage des Grundtones und damit der Tonart überhaupt von Einfluss auf ihren Klang-Charakter sein könne; alle übrigen Unterschiede, die man wahrzunehmen glaube, kommen darauf zurück, dass das Ohr durch die herrschende Orchester-Stimmung und Clavier-Einrichtung *C-dur* als Grund-Tonart und damit als den Ausdruck des Einfachen und entschieden Klaren und Kräftigen zu betrachten sich gewöhnt habe, und nun von hier aus jede andere Tonart um so mehr sich von jenem Charakter zu entfernen und vielmehr dem Ausdruck aller gegentheiligen Empfindungen sich darzubieten scheine, je fremder ihre harmonischen Verhältnisse

denjenigen der *C-dur*-Harmonieen sind (so Zamminer, Die Musik in ihrer Beziehung zur Akustik [s. Art. III.]). Andererseits wird durch den seit Jahrhunderten constanten Gebrauch einzelner Tonarten für gewisse musicalische Stimmungs- und Ausdrucksweisen der Gedanke doch immer nahe gelegt, ob nicht an der Lehre von den Tonarten-Charakteren irgend etwas wahr sein möge, wenn auch natürlich nicht in der Weise, dass eine Tonart heiter, eine zweite traurig, eine dritte ausgelassen, eine vierte verzweiflungsvoll sei — denn bei solchen Behauptungen trägt man die Charaktere gewisser Tonstücke auf ihre Tonarten über und ist mithin allerdings in völliger Selbsttäuschung befangen —, wohl aber etwa so, dass die Annahme einer Grund-Tonart und eben damit die Vorstellung von bestimmten Klang-Charakteren der ihr ferner stehenden Tonarten keineswegs Zufall sei, sondern wirkliche objective Gründe habe.

„Als selbstverständlich ist von Allen zugegeben, dass es für ein Tonstück nicht gleichgültig sein kann, auf welchem Tone der Scala es aufgebaut wird. Jedes Stück durchläuft sowohl mit seinen Melodieen als mit den begleitenden Harmonieen eine Reihe von Stufen, Intervallen, Regionen des Ton-Systems, seine melodischen und harmonischen Fortgänge kommen je nach Umständen bald in diese, bald in jene Tonlage, sie breiten sich mehr oder weniger in die Tiefe und Höhe aus, und da ist es nun gar nicht gleich, welchen Raum aus dem allgemeinen Ton-Systeme das Stück, seinem Hauptgange und seinen Haupttheilen nach betrachtet, gleichsam herauschneidet, welche Gebiete es vorzugsweise betritt, wie weit hinab oder hinauf seine einzelnen melodischen Perioden, seine tieferen, mittleren und höheren Accorde zu liegen kommen; ein Tonstück aus *C* hat alle seine Lagen um einige Stufen höher oder tiefer als eines aus *G*, in einem nach *G* transponirten Stücke dieser Art werden Sätze und Accorde in sehr verschiedene Tonlagen kommen, und es werden so beide durch diese verschiedenen Positionen das eine Mal einen tieferen, schwereren, dumpferen, das andere Mal einen höheren, leichteren, schärferen Klang-Charakter erhalten. Auch wird ein Tonstück je nach seiner Anlage von dieser Tonstufe, z. B. von *C* aus, sich freier nach beiden Seiten hin bewegen können, als etwa von *G* aus, indem der tiefste und höchste deutlich vernehmliche und daher musicalisch brauchbare Ton der Gesamt-Scala eben das sog. *C* nebst seinen Octaven (16 u. s. w. Schwingungen) ist; doch ist dieser Punkt von untergeordneter Wichtigkeit, da die Ausbreitung nach den weitesten Gränzen des Oben und Unten immer nur Ausnahme ist. Allein dies ist gewiss, dass die gewöhn-

lich gebrauchten, d. h. die besonders durch den Umfang der Menschenstimmen als normal vorgeschriebenen Bass-, Tenor-, Alt- und Sopran-Lagen in jeder Tonart einen eigenthümlichen Charakter und Klang haben, weil sie in jeder etwas höher oder tiefer liegen. Namentlich gilt dies von den eigentlichen Mittellagen (in den mittleren Octaven des Ton-Systems). Ein Stück oder ein Satz bewegt sich stets und so auch in der Mittellage um seinen Grundton herum; bei jeder Tonart aber steht der Grundton höher oder tiefer; ein Variationen-Thema in der Mittellage von *A* (d. h. aus dem *A* der dritten Violinsaite gehend) lautet daher gleich anders, als eines in der Mittellage von *C* (d. h. aus dem nächst höheren *C* gehend); beide sind nur um eine kleine Terz von einander entfernt, aber das aus *C* gehende ist immer höher, leichter, heller als das andere, obwohl es mit wenigen Ausnahmen in der Mitte bleiben wird. Setzen wir beide um eine Octave herab, so nimmt das aus *A* gehende bereits einen ziemlich tiefen Ton an, das aus *C* weit weniger; jenes ist schon mehr Alt, dieses weit mehr noch Sopran (dessen gewöhnliche Untergränze bei der Menschenstimme eben das hier gemeinte *C* ist); ja, es scheint hier sogar das Resultat sich zu ergeben, dass *C* (was freilich dann auch *H* und *Cis* ziemlich gleich zu Gute kommt) für Tonstücke, die nun einmal eine Mittellage einnehmen wollen, einen grösseren Raum gewährt als *A* oder *G* u. s. w., was von grosser Bedeutung wäre, da auch in grösseren Tonstücken die Mittellage als Gegensatz gegen die Extreme zu beiden Seiten, als Region des Hellen und doch noch Vollen, Kräftigen und Runden immer eine Haupt-Region bleibt. Wir stellen diesen Satz, dass *C* nebst seinen Nachbar-Tönen so zu sagen die beste Mittellage und damit einen Vorzug in Bezug auf Helle und ruhige Tonkraft habe, dass es zwei Octaven-Töne besitze, die der Mittellage angehören, einen unteren, immer noch hellen, und einen oberen, immer noch nicht zu scharfen und spitzen, während z. B. *F*, *G*, *A* sie schon nicht mehr so haben, nicht als Behauptung, sondern als ein Ergebniss hin, das sich vielleicht auch Anderen bestätigt. Wir können auch die weitere Vermuthung nicht unterdrücken, ob nicht überhaupt *C* von Natur schon in einem freilich nicht näher zu erforschenden specifischen Verhältnisse zu unserer Gehör-Organisation stehe, indem etwa der Factor seiner Schwingungs-Geschwindigkeit dieselbe in besonderer Weise anspräche, so dass die Erwählung von *C* zur Grund-Tonart nicht so zufällig wäre, als es den Anschein hat. Es ist zwar natürlich und an einzelnen Beispielen sicher erwiesen, dass nicht alle Instrumente, Orchester, Stimmgabeln das

gleiche *C* haben, indem z. B. bei französischen und deutschen Theater-Orchestern der gebräuchliche Normal-Ton *A* zwischen 428 und 442 Schwingungen schwankt (Zamminer S. 13), aber es würde durch solche Schwankungen an jenem Factor nur wenig verändert, und der Umstand, dass gerade *C* den ersten fasslichen Tieftönen gibt, ist doch vielleicht nicht ohne Bedeutung. Ja, es wäre sogar nicht undenkbar, dass die Grund-Tonart selbst einem gewissen Schwanken, namentlich einer Inclination, höher hinauf zu rücken, unterläge, indem es z. B. wohl möglich ist, dass ein Zeitalter mehr gedämpfte, ein anderes schärfere und höhere Töne haben will, wie verschiedene Zeiten auch in Bezug auf ihre Anforderungen an kräftigen, energischen Farbenton unter einander differiren; jenes hypothetisch angenommene specifische Verhältniss des *C* zur Gehör-Organisation würde so zwar um etwas alterirt, aber es würde auch da noch die letzte Grundlage für die Bevorzugung der *C*-Tonart bilden.

„Von diesen Voraussetzungen aus würde sich der verschiedene Charakter der Tonarten so bestimmen: die einen sind in der Lage *C* benachbart und theilen seine Einfachheit, Kraft und Helligkeit; bei *B* verschwände die letztere schon, träte aber bei *H* *Cis* (*Des*), *D* noch hervor, während andererseits die beiden ersteren für das Gefühl etwas Fremdartigeres und damit Bedeutsameres hätten, weil sie in ihren Einzeltönen von *C* so ganz differiren. *Es* und *E* stehen schon höher und haben daher in der Mittellage der beiden mittleren Octaven (oberhalb und unterhalb des Violin-*A*) einen helleren, aber weniger kräftigen Klang, den z. B. das unterste Sopran-*C* durch seine und, falls es begleitet ist, durch seiner Accorde grössere Tiefe hat; diese Einbusse an Kraft nähme zu bei den Tonarten *F* bis *A*, da diese, wenn sie in der Mittellage bleiben wollen, noch weniger als *Es* und *E* herabgehen können, und da sie eben damit innerhalb der Sopran-Region stets höher stehen als das unterste Sopran-*C*, ohne doch andererseits wie *C* auch noch eine zweite, immer noch tiefere Sopran-Lage (*C* über dem Violin-*A*) einnehmen zu können. Andererseits wären jedoch, dem allgemeinen Gefühle entsprechend, *F* und *G* der Grund-Tonart auch wieder näher verwandt durch die vielen Töne, die sie mit ihr gemein haben, während *A* und *As* nach dieser Seite an *E* und *Es*, *Fis* an *H* sich näher anschliessen.

„Weiter ins Einzelne können die Differenzen nicht verfolgt werden; es wäre durch das hier Bemerkte bereits hinlänglich erklärt, warum *C* einfach, natürlich, kräftig, *G* einfach und natürlich ohne Kraft, *D* wiederum energisch

und klangvoll, aber *C* schon unähnlicher, *A* leicht und weich, *E* weich, aber noch gewichtiger und bereits weniger gewöhnlich, *H* kräftig, aber ungewöhnlich und damit bedeutsam, *F* mit *G*, aber auch mit *E* verwandt und daher sanft, ohne leer zu sein, *B* dumpfer als *C*, aber an *F* in Weichheit anklingend, *Es* weich und gehaltvoll, aber noch natürlicher (*C* noch ähnlicher) als *E*, *As* weich wie *G*, aber in ähnlicher Art, wie *E* weniger gewöhnlich erscheint. Die Instrumente bringen freilich noch weitere Unterschiede hinzu und entscheiden damit häufig über die Wahl des Componisten unter den Tonarten; auf Saiten-Instrumenten ist *E-dur* besonders klangvoll; die Blech-Instrumente klingen um so glänzender, je höher ihre Stimmung ist, z. B. in *D-* und *E-dur*, wogegen z. B. in *B* ihr Klang ernster ist; auf dem Clavier bringen die Obertasten eine etwas andere Wirkung hervor, als die übrigen, so dass an der hiermit entstehenden verschiedenen Klangfarbe der Tonarten dieses Instrument gewisser Maassen einen Ersatz hat für die ihm sonst fehlende Ton-Mannigfaltigkeit. Der eigenthümliche Klang einer Tonart (besonders des Dreiklangs auf der Tonica) in den mittleren Lagen, wie derselbe bedingt ist durch die Höhe der Scala, und die grössere oder kleinere Verwandtschaft mit der *C*-Tonart ist es somit, was den Tonarten-Charakteren zu Grunde zu liegen scheint; was sich aus diesen zwei Verhältnissen nicht ergibt, ist allerdings blosses Vorurtheil. Die *Moll*-Tonarten theilen natürlich den Charakter ihrer Schwester- und Parallel-Tonarten, daher z. B. *C-moll* sich kräftiger anlässt, als *G-moll*; aber specieller hierauf einzugehen, wäre überflüssig.

„Mit den Ansichten Zamminer's (a. a. O.) kommt das Bisherige überein, nur dass wir auf die Tonhöhe mindestens gleiches Gewicht, wie auf das Verhältniss zur *C*-Tonart legen, und dass wir den normalen Charakter der letzteren für blossen Zufall zu halten uns nicht entschliessen können. Wenn früher in §. 752 gesagt ist: „Da die einzelne Stimmung ihre individuelle Farbe hat, so wird in diesen dunkeln Vorgängen (die eben den Charakter der Einzelstimmung bedingen) auch etwas sein, was der Tonart entspricht, eine Neigung, sich auf einer bestimmten Vibrations-Höhe der Seele festzusetzen, sie zur Basis des Gefühls-Verlaufs zu nehmen, von ihr auszugehen, auf sie zurückzutreten,“ so ist auch dort auf die Tonhöhe der Haupt-Nachdruck gelegt; jede Stimmung wird gewiss zunächst auf diejenige Tonart verfallen, deren durch ihre Höhe bestimmter (in den Mittellagen am klarsten hervortretender) Klang-Charakter ihr unmittelbar entspricht.“

Zu vollständigerem Verständniss des Letzten führen wir den Hauptinhalt des angezogenen §. 752 und seiner höchst anziehenden Erläuterung noch bei. Wir schicken voraus, dass nach Vischer das Gefühl die lebendige Mitte des gesammten Geisteslebens ist. Es schwebt zwischen dem Sinnlichen und Unsinnlichen, die bestimmten Thätigkeiten des Geistes treten aus seinem Schoosse hervor, werden von ihm begleitet, wie sie es begleiten, wirken bestimmend und bereichernd auf es zurück und erlöschen wieder in ihm (§. 749). — Das Gefühl durchdringt sich mit dem Lebensgehalte des Individuums und legt sich mit dieser Fülle in die einzelne Stimmung (§. 750). — Das Gefühl ist in sich eine Welt bestimmter Unterschiede und Gegensätze, und auf diesen muss die Möglichkeit einer Darstellung desselben beruhen. Der Grund-Gegensatz, welcher das Gefühlsleben beherrscht und sich zu allen anderen so verhält, dass dieselben als weitere spezifische Theilungen erscheinen, worin er zur Erscheinung kommt, ist der von Lust und Unlust. — Die Verhältnisse, in denen Lust und Unlust sich mischen, sind so unendlich, als die Verhältnissstellungen zwischen dem unermessbar vielseitigen Subject und Object, Mischung aber und eben darum ein Zug von Wehmuth ist der allgemeine Charakter des geläuterten Gefühls (§. 751). — Hierauf folgt nun

§. 752. „Die einzelne Stimmung ist ein nur sich selbst gleiches Mischungs-Verhältniss von Lust und Unlust, das sein eigenthümliches und geschlossenes Leben hat. Der Verlauf desselben setzt eine Theilung in Momente und einen qualitativen Unterschied derselben voraus, worin sich das Gefühl wesentlich als ein in Schwingungen bewegtes darstellt. Die absolute Grundlage dieser Theilung bildet ein in unendlichen Abstufungen und Wechselstellungen sich verschiebender Unterschied der substantiellen Haltung im objectiven Lebensgrunde und der subjectiven Ablösung von demselben, der mit dem Gegensatze des Erhabenen und einfach Schönen sich berührt, ohne mit ihm identisch zu sein. Die einzelne Stimmung nimmt eine bestimmte Stelle in dieser unendlichen Reihe zum Mittelpunkt ihrer weiteren Bewegung durch dieselbe.“

„Es lässt sich über die einzelne Stimmung, wie sie zum Inhalt eines Kunstwerkes zu werden bestimmt ist, Näheres nicht aussagen, als was der Paragraph gibt. Das ganze Gefühlsleben eines Individuums legt sich in eine so nicht wiederkehrende Proportion seiner unendlich mischbaren Elemente, der Lust und Unlust, und diese Stimmung hat nun ihren bestimmten Schatz von Lebenskraft, entfaltet sich von ihrem spezifischen Mittelpunkte und strömt fort,

bis sie erschöpft ist. Wir werden die Kategorie der Zeit, in der wir uns mit dem Eintritte dieser neuen Kunstform befinden, an dem Punkte dieser Darstellung des Gefühls ausdrücklich einführen, wo dies gefordert ist; vorerst handelt es sich um das, was vorausgesetzt ist, damit ein Zeitverlauf möglich sei: ein qualitativ Unterschiedenes, das die Momente bildet, aus welchen die Reihe des Zeitverlaufs besteht. Es müssen jetzt jene „weiteren Theilungen“ auftreten, welche in §. 751 angekündigt sind, und von welchen gesagt ist, dass sie specifische, von dem Grund-Gegensatze der Lust und Unlust zunächst ganz verschiedene seien und nur in ihren Verbindungen zusammenwirkend den letzteren darstellen. Hier treten dann zuerst die qualitativen Theilungen im Unterschiede von den zeitlich qualitativen auf. Sogleich die erste, durchgreifende Grundtheilung offenbart nun die ganze Schwierigkeit der Aufgabe. Der Paragraph sucht mit Worten zu bezeichnen, was dem Unterschiede der Tiefe und Höhe des Tones innerlich im Gemüthsleben entspricht. Es kann kein Vorwurf sein, dass wir zu einer annähernden Erfassung dieses tiefen, dunkeln Vorgangs nur durch einen Rückschluss aus der wirklichen Kunst des Gefühls und des Systems ihrer Mittel zu gelangen suchen. Die Thatsache eines tiefen psychischen Unterschiedes in der Wirkung des tiefen und hohen Tones liegt vor; es ist die Seele, welche den Unterschied der Töne sich als Ausdrucksmittel bereitet; was sie ausdrücken will, erfahren wir in diesem Gebiete nur durch dieses bestimmte Ausdrucksmittel; in anderen Gebieten hat sie auch andere Mittel, wir können den inneren Vorgang klar fassen und nachher den Uebergang zu diesem Ausdrucksmittel aufzeigen; das Gefühl aber hat eine andere genügende Sprache ausser der Musik nicht, daher bleiben für ihr wissenschaftliches Verständniss nur diese dunkeln Rückschlüsse. Die Lehre von der Musik ist bisher nach einer kurzen Bestimmung des Wesens des Gefühls sogleich zum Material übergegangen, und dann hat sie die psychische Bedeutung der verschiedenen technischen Formen gesucht. Sie hat dasselbe gethan, was wir hier vornehmen, nur an einer anderen Stelle. Sie hat aus der Wirkung auf die Ursache geschlossen und zu diesem Zwecke zunächst die Wirkung dargestellt; wir schicken voran, was aus jenen Schlüssen sich ergibt, um mindestens einen Anstoss zur genaueren Untersuchung des Gefühls zu geben. Das Schwere liegt nun wesentlich darin, dass wir hier vor einem Geheimnisse stehen, das in der dunkeln Mitte zwischen Physiologie und Psychologie liegt. Die Wirkung der Tonschwingungen, richtiger die Wahl dieses Mittels, um

sich von aussen entgentreten zu lassen, was im Innern angelegt ist, muss ihren Grund darin haben, dass das Gefühl selbst ein Leben von Schwingungen ist; das Dunkel ruht nun aber in dem doppelten, dem eigentlichen und uneigentlichen Sinne dieses Wortes. Es ist durchaus wahrscheinlich, dass den Vorgängen des Gefühls Nervenbeugungen als organische Träger des Geistigen zu Grunde liegen; es muss wesentlich ein Vibrations-Leben sein. Aber was heisst Träger? Was ist dabei zu denken, wenn wir nun den geistigen Vorgang selbst nur als ein Schwingungsleben bezeichnen können? Vom Geiste können wir keine Schwingungen aussagen, und doch haben wir kein anderes Wort, keine klarere Vorstellung als die, dass sich die Nervenschwingung wie eine Art symbolisches Bild in seinem Innern reflectirt. Wir müssen also bei dieser Vorstellung bleiben, und was sich bei näherer Betrachtung ergibt, ist nun ein Gegensatz von zweierlei Wogen im Bewegungsstrom des Gefühls, den der Paragraph zu fassen sucht in der Bestimmung, dass das Gefühl entweder substantiell im allgemeinen, objectiven Lebensgrunde sich hält oder subjectiv von demselben sich ablös't. Es ist nicht der Gegensatz von Lust und Unlust; diese beiden Grundstimmungen bewegen sich in unendlicher Abwechslung durch den Gegensatz, von dem hier die Rede ist; die mächtige, breite Woge, ein Bild der ungetheilten, Alles in ihrem Urschoosse zusammenhaltenden Kraftfülle des Lebens kann in der Weise heranschwellen, dass ich mich befriedigt in diese Substanz mit eingeschlossen fühle; sie kann aber auch dem subjectiv freier gelösten Gemüthe wie eine fremde Macht entgegenrollen. Umgekehrt kann das Gefühl der entbundenen Subjectivität im freien Spiel der Lust sich ergehen oder schmerzvoll bis zur Verzweiflung sich losgerissen empfinden vom tragenden, haltenden Lebensgrunde. Dieses Tragen und Halten wird von technisch durchgreifender Bedeutung werden, wenn das Gefühl sich in Kunstform darstellt; es wird aber schon in dessen innerer Welt das Substanzgefühl dem Subjectgeföhle die absolute Basis sein, ohne welche das letztere sich ganz ins Bodenlose verlöre. Jene Gefühls-Schwingungen, die sich im tiefen Tone darstellen, gemahnen wie das Erhabene, und sie werden auch vorzüglich dieser Form des Schönen angehören, aber keineswegs allein; denn in den Beugungen der frei entlassenen Subjectivität, wenn sie die eben erwähnte Gestalt annehmen, offenbart sich das Furchtbare der Leidenschaft, der isolirten Kraft, und dies sind auch Gestalten des Erhabenen. Umgekehrt kann je nach der Verhältniss-Stellung die mächtig breite Schwingung, die im tiefen Tone ihr Abbild sucht,

die Ruhe des Schönen, des mit der Allmacht versöhnten Ich darstellen. Man kann aber diesen Gegensatz um so weniger mit dem des Erhabenen und Schönen identificiren, da derselbe überhaupt noch eine ganz andere Bedeutung hat, als diejenige, in der er hier zuerst aufgeführt wird. Er überbaut, vervielfacht, verschiebt sich nämlich ins Unendliche, so dass, was in der einen Beziehung die substantiellere, in anderer die subjectiv gelö'stere Empfindung ist; es tritt absolute Relativität ein, und aus den unendlichen Verhältniss-Stellungen der Glieder des Gegensatzes schafft sich das Gefühl, gewiss nicht erst in der Tonwelt, sondern schon in seinem inneren, dunkeln Leben den Apparat seiner ganzen Entwicklung, die Leiter, an welcher sein Leben auf- und niedersteigt. Da aber die einzelne Stimmung ihre individuelle Farbe hat, so wird in diesen dunkeln Vorgängen auch etwas sein, was der Tonart entspricht, eine Neigung, sich auf einer bestimmten Vibrations-Höhe der Seele festzusetzen, sie zur Basis des Gefühlsverlaufs zu nehmen, von ihr auszugehen, auf sie zurückzutreten.“

Nachdem wir in diesem letzten Artikel die Geschichte der Ansichten der Musiker und Aesthetiker über die Charakteristik der Tonarten bis auf unsere Zeit fortgeführt haben, dürfte wohl nach allem, was hier zusammengestellt, verglichen, beobachtet, erklärt, durch Beispiele erläutert und durch zwei ganz ausgezeichnete, von echt wissenschaftlichem Geiste beseelte Forscher der neuesten Zeit bestätigt und begründet erscheint — Forscher, die auf der Höhe der Philosophie und der Naturwissenschaft von heute stehen —, die Ueberzeugung sich bilden, dass die Annahme von eigenthümlichen Charakteren der Tonarten in dem Sinne Schubart's und seiner Nachfolger bei dem gegenwärtigen Tonsysteme nicht Statt finden könne und als ein Erzeugniss der Selbsttäuschung in das Reich der Phantasie gehöre.

L. Bischoff.

Aus Osnabrück.

Ende Mai 1857.

Alles hat seine Zeit! sagt Salomo, und zu Allem gehören auch die Concerte, was wir in diesen Tagen sehr klar eingesehen haben. — Wenn die Natur ihren Winterschlaf hält, wie behaglich sitzt man da im Concertsaale, wie gern auch oft unbehaglich, wenn man nur weiss, dass man an den Tonschöpfungen unserer grossen Todten Geist und Herz erheben kann, oder auch zu Gericht sitzen über die Lebenden, die ebenfalls für die Unsterblichkeit Tempel bauen wollen, worüber wir jedoch am besten der Zukunft die Entscheidung überlassen! Wenn aber die Natur Ihre Auferstehung feiert, wenn der Frühling seine liebe Erde schmückt mit aller Blumenpracht, mit aller Blätterfülle, wenn die gefiederten

Sänger ihre Frühlings-Hymnen tönen lassen, dann will auch der Mensch hinaus; was er sich selbst geschaffen, das hat er immer, den Frühling aber nur kurze Zeit; und weil dieser gar so flüchtig und sein Genuss der schönste und edelste ist, so verzichtet man auf das, was uns von Menschen geworden, und freut sich seines Gottes, der ein neues, frisches Leben keimen lässt. — Sie werden fragen: Wozu dies alles? Nun, die Concerte im Winter waren sehr besucht, und die am 16. d. Mts. veranstaltete Aufführung von Mendelssohn's „Paulus“ entsprach in Bezug auf die Zahl der Zuhörer nicht den Erwartungen und Hoffnungen, zu welchen man von den früheren Aufführungen von Hiller's Zerstörung Jerusalems und Haydn's Schöpfung her berechtigt war. Die Leitung der Aufführung des Paulus hatte, wie auch die der früher benannten Oratorien, Herr Musik-Director Klein übernommen, ein in jeder Hinsicht bedeutender Musiker und vor Allem ein vorzüglicher Dirigent. Herr Klein ist in guter Schule gross geworden, er wurzelt in classischem Boden; seine frühzeitige Praxis hat ihn zum umsichtigen Leiter gereift; dazu kommt, dass er die Gabe hat, seine Begeisterung auf die Mitwirkenden zu übertragen, und so die Seele wird, die den ihn umgebenden Körper lebendig macht. Aus dem Angeführten werden Sie leicht ersehen, dass man bei den hier vorhandenen guten musicalischen Kräften auf eine würdige Aufführung des Werkes rechnen konnte, da Herr Klein sowohl, wie auch die Mitwirkenden sich der Einübung unverdrossen und mit Eifer hingaben. Die früheren Aufführungen hatte man im Schlosssaale gehalten, zu der diesjährigen aber die St.-Marien-Kirche gewählt und zugleich verschiedene Preise gemacht, um auch die geringere Classe des Genusses an dem herrlichen Werke theilhaftig werden zu lassen. Allein diese Rücksicht wurde nicht belohnt, und war die Hauptprobe nur spärlich besucht und die Aufführung auch nicht übervoll, wozu freilich auch der für die ganze Bevölkerung sehr erfreuliche Umstand kam, dass Se. Maj. der König von Preussen Osnabrück an demselben Tage passirte, wo es dann natürlich war, dass man lieber in Gottes freier Natur den königlichen Zug erwartete, als in kalter Kirche den Paulus hörte. Was die Aufführung selbst betrifft, so war sie eine vortreffliche zu nennen. Die Chöre wurden mit Präcision, Feuer und allen Nuancen zu Gehör gebracht, und was eben nicht klar herauskam, war nicht Schuld der Ausführenden, sondern lag in den Räumlichkeiten, da die Kirche durch ihre Höhe eine Ausdehnung des Schalles zuließ, welche den polyphonen Sätzen höchst nachtheilig war. Imposant war hingegen die Wirkung der Choräle und überhaupt aller homophonen Sätze. Eine mächtige Wirkung brachte der Choral: „Wachet auf! ruft uns die Stimme“, hervor. Die Soli waren in den Händen zweier hiesigen Dilettantinnen, von welchen Frau Dr. *** die Sopran-Partie recht brav sang, wobei jedoch etwas mehr Wärme freilich nicht hätte schaden können. Auch eine schöne Altstimme wurde uns vorgeführt, von welcher wir wünschen wollen, dass sie einer weiteren Ausbildung unterzogen wird. Die Tenor- und Bass-Parteien wurden von dem Kammersänger Herrn E. Koch und dem Dom- und Concertsänger Herrn Schieffer aus Köln gesungen. Herr Koch drang mit seiner Stimme am besten durch und füllte den weiten Raum in allen seinen Theilen. Die Recitative wurden so schön declamirt und mit so deutlicher Aussprache vorgetragen, dass man des Textbuches nicht bedurfte, und die Cavatine: „Sei getreu bis in den Tod“, war die Krone der Aufführung. Herr Schieffer sang gleichfalls brav, obwohl er nicht ganz gut disponirt war und desshalb wohl auch nicht mit der ganzen Kraft sang, die man an ihm gewohnt ist. Danken wir der Direction, dass sie uns die seit Jahren hier beliebten Sänger abermals vorgeführt hat. Um einige Erfahrungen sind wir reicher geworden, namentlich werden wir uns merken, solche Aufführungen nicht ausser der Winter-Saison zu geben, und nicht in der Kirche; es hat sich gezeigt, dass man die Kunst nicht zum Gemeingut zählen will, und so mag sie denn auch aristokratisch bleiben.

In den kleineren Winter-Concerten hörten wir den vortrefflichen Geiger Herrn Kömpel aus Hannover, dann Herrn von Königs-löw, der auch noch ein eigenes Concert veranstaltete, das sehr besucht war.

O.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Reilstab theilt „Erinnerungen aus dem Leben des kürzlich verstorbenen königlichen Kammermusicus Semler“ mit, die sich auf den Aufenthalt Mozart's und Beethoven's in Berlin beziehen. In Bezug auf den des letzteren sagt der Verfasser, „dass er darüber nie etwas erfahren habe.“ Es wird daher nicht überflüssig sein, zu erwähnen, dass Beethoven während seines Aufenthaltes in Berlin die damals erst im Aufblühen begriffene Sing-Akademie besuchte und sich dort auch als Clavierspieler hören liess. In den noch vorhandenen Tagebüchern der Sing-Akademie findet man darüber von der eigenen Hand C. Fasch' Notizen vom 21. und 22. Juni 1796.

Der Vater Otto Nicolai's, der Capellmeister Karl Nicolai (geboren am 29. October 1785), ist in Berlin am 2. April 1857 ebenfalls gestorben. Er wurde an demselben Tage still und prunklos zur Erde bestattet, an welchem die heiteren Weisen der „lustigen Weiber von Windsor“ vor einem zahlreichen Publicum im königlichen Opernhause erklangen. Nur die nächsten Freunde des Verbliebenen und mehrere Verehrer seines Sohnes bildeten den einfachen, aber des Verstorbenen würdigen Trauerzug.

Der Bildhauer Heidel, der mit der Ausführung des Händel'schen Denkmals für die Vaterstadt des Componisten, Halle, beauftragt worden ist, hat zu diesem Zwecke sein bisheriges Atelier mit einer anderen, grösseren Kunstwerkstatt vertauscht. Ueber den Entwurf des Denkmals schreibt ein frankfurter Blatt: Händel ist in seiner ganzen energischen und geistig bedeutsamen Eigenthümlichkeit zur Darstellung gebracht. Mit dem Tactstock, seinem Herrscherstabe, in der Rechten und gestützt auf die Partitur des „Messias“, welche aufgeschlagen auf einem mit Holzschnitzereien im Styl des achtzehnten Jahrhunderts geschmückten Pulte ruht, steht er da in selbstbewusster Würde, aber innerlich bewegt und voll geistiger Hoheit: ein Mann und ein Charakter.

Otto Roquette hat ein neues Drama, „Die Sterne“, geschrieben, welches in Weimar zur Aufführung angenommen ist.

Im siebenzehnten Jahrhundert besass Georg Neumark in Weimar (geboren 1621, gestorben 1681) eine Viola di Gamba von Nicolo Amati, die er, als er in Noth kam, um einige Hundert Goldgulden als Pfand versetzen musste. Als er durch ein glückliches Ereigniss in den Stand gesetzt wurde, sie wieder einzulösen, componirte er in freudig frommer Begeisterung das herrliche, unsterbliche Kirchenlied: „Wer nur den lieben Gott lässt walten!“

Der dresdener Componist Johannes Wolf von Ehrenstein hat durch seine „Lieder“ und „musicalischen Declamationen“ einen bereits mehr als localen Ruf erlangt. Sie zeugen von Talent zu melodischer Erfindung. Es scheint aber diese Gattung der Boden zu sein, auf welchem er sich mit Glück bewegen kann; denn sein Charfreitagsgesang, Text von Th. Drobisch, 4₄-Tact in C-moll „gemessen und würdevoll“ (was soll das heissen? wer in aller Welt wird denn einen geistlichen Gesang ungemessen und ohne Würde vortragen?), ist weder in melodischer Erfindung noch in harmonischer Beziehung über das Gewöhnliche erhaben. Die Versuche polyphoner Schreibart, die allerdings für diese Gattung nothwendig ist, wenn sie nicht à la Berlioz die „Kindheit Christi“ durch eine harmonische Behandlung, welche der Kindheit der Musik angehört,

versinnlichen will, sind kaum dürftige Anläufe dazu. Der Schluss in der Dur-Dominante (G-dur) ist durch gar nichts motivirt und berührt sehr unangenehm.

Die echte Paganini-Geige kaufte im Jahre 1855 in Wien ein sehr kunstsinniger Cavalier, der russische Kunst-Mäcen, selbst guter Violinspieler und Componist, Fürst Youssoupoff, der sie um 600 Ducaten vom Violoncellisten Merk acquirirte.

Hector Berlioz schreibt im Journal des Debats über die Concert-Sündflut in Paris. Die pariser Concerte sind ein klägliches Unsinn geworden. Die unschuldigen Neulinge in der Kunst des Concertgebens vertheilen noch ihre Einladungen, indem sie dieselben des Nachts in den Kutschenschlag hineinwerfen, und erstaunen dann über die unheimliche Leere im Concertsaale. Aus reiner Menschenliebe wollen wir die Virtuosen aller Herren Länder, welche gegen Paris rüsten, ernstlich warnen, dass hier die Zuhörer eben so bezahlt werden wollen, als der Chor oder die Claque und das Orchester im Theater. Ein Auditorium von 600 Ohren kostet wenigstens 3000 Francs.

Norwich. Vor einiger Zeit fand bei uns eines der philharmonischen Concerte statt, welches diesmal ausserordentlich besucht wurde, da ein grosser Theil von Pierson's Musik zum zweiten Theile des Göthe'schen Faust zur Aufführung kam, und Pierson, seit sein Oratorium Jerusalem hier mit grossem Success aufgeführt worden ist, zu den Lieblings-Componisten unserer musicalischen Stadt gehört. Das ganze Werk können wir leider nicht hören, da es für die Bühne geschrieben ist und manche kürzere Sätze enthält, welche in so engem Zusammenhange zur Dichtung stehen, dass sie nicht in den Concertsaal gehören. Ausserordentlich gefielen das Intermezzo in B-moll, welches uns das Glück Arkadiens schildert, die Introduction zum fünften Acte mit Orgel *obligato*, der Anachoreten-Chor aus dem fünften Acte und der Schlusschor des dritten Actes: „Heilige Poesie“, welcher *da capo* verlangt wurde. Nicht allein die Schönheit und Erhabenheit der Melodie, sondern auch die geniale und eigenthümliche Instrumental-Begleitung bei diesem Chor wurde bewundert. Das Lied des Lynceus macht viel Effect. Zum nächsten grossen Musikfeste hoffen wir die ganze Musik zum Faust von Pierson zu hören.

New-York. Die von Thalberg hier und in Boston gegebenen Morgen-, Abend- und Nacht-Concerte sind nicht mehr zu zählen. Sein Repertoire bestand grösstentheils aus moderner Salon-Musik. Der Stamm seiner Vorträge classischer Musik beschränkte sich auf Beethoven's Mondschein-Sonate, dessen Trio aus B-dur und das Hummel'sche Septett.

Ankündigungen.

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 einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — 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