

Niederrheinische Musik-Zeitung für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 3.

KÖLN, 16. Januar 1858.

VI. Jahrgang.

Inhalt. W. A. Mozart. Von Otto Jahn. Dritter Theil. III. Von L. B. — Saul. Oratorium von F. Hiller. II. Von L. Bischoff. — Aus Bonn (Musicalische Soiree — Drittes Abonnements-Concert). — Viertes Gesellschafts-Concert in Köln. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Scherz, List und Rache, Operette von Max Bruch — Oldenburg, Musicalische Abend-Unterhaltungen).

W. A. Mozart.

Von Otto Jahn.

Dritter Theil.

III.

(I. s. Nr. 52 v. v. J., II. Nr. 1.)

Das Componiren war für Mozart verhältnissmässig nicht einträglich. Der Musicalienhandel war keineswegs so geordnet und ausgedehnt, und die Rechte der Autoren weit weniger gewahrt, als dies späterhin der Fall wurde. Wer einer Composition habhaft werden konnte, der schrieb sie ab, liess sie auch wohl ohne Weiteres stechen und verkaufte Abschriften und Abdrücke, ohne den Componisten zu fragen. Jahn führt mehrere Beispiele einer solchen Räuber-Industrie an. Manche Compositionen, namentlich Concerte und Sinfonieen, entschädigten Mozart durch den Gebrauch, den er davon in seinen Akademieen machte; für andere erhielt er auch gute Honorare, z. B. vom Könige Friedrich Wilhelm II. für die von ihm bestellten Quartette, 100 Ducaten für das *Requiem*, 100 Ducaten von Artaria für die Jos. Haydn gewidmeten Quartette. Das gewöhnliche Honorar für eine Oper war 100 Ducaten. Mozart erhielt diese Summe für die Entführung, Figaro, *Così fan tutte* und auch von dem Privat-Unternehmer Schikaneder für die Zauberflöte; eben so von Bondini für den Don Juan; auch wurde ihm in der Regel nach jeder neuen Oper eine Benefiz-Vorstellung bewilligt. Aber mit der Partitur war wenig oder gar nichts zu verdienen: man bezahlte nur die Copisten, die oft selbst hinter dem Rücken des Theater-Directors Handel damit trieben. Nun, wir kennen diese Diebes-Wirthschaft ja selbst noch aus unseren jüngeren Jahren! Es hat lange genug gedauert, ehe der Componist in Deutschland die Rechte eines Besitzers von Eigenthum erlangt hat.

Der Grund, weshalb es Mozart fast immer an Geld fehlte, lag wohl hauptsächlich an dem Mangel einer geordneten Wirthschaft im eigenen Hause. Er war weder ein

Verschwender noch ein Feinschmecker und Trinker im schlimmen Sinne; allein aus allem Einzelnen, das Jahn anführt, geht hervor, dass er im äusseren Leben sehr nobel, flott und freigebig war, und das alles wohl mehr, als seine Verhältnisse erlaubten. Er gab viel aus für saubere und gewählte Kleidung, Spitzen und Uhrketten; Clementi hielt ihn bei seiner ersten Begegnung für einen kaiserlichen Kammerherrn, so elegant war er gekleidet. Der Besuch der vornehmen Gesellschaften veranlasste sicher ebenfalls grosse Ausgaben, und wenn auch die Glacé-Handschuhe damals noch nicht unvermeidlich waren, so machte die Mode an Manschetten, Rosetten, gestickten Westen und dergleichen noch viel anspruchsvollere Forderungen.

In Wien herrschte damals eine rasende Tanzwuth, und Mozart liebte und trieb den Tanz leidenschaftlich, ja, „er behauptete sogar, seine Leistungen im Tanzen (Vestris war sein Lehrer gewesen) seien bedeutender, als die in der Musik.“ (S. 237.) Die öffentlichen Maskenbälle wie die Hausbälle versäumte er nie; von Jugend auf hatte er grosse Neigung und Talent, sich in Charakter-Masken zu zeigen, und soll besonders den Harlekin unvergleichlich gemacht haben.

Eine andere leidenschaftliche Neigung von ihm war das Billardspiel. „Kelly erzählt, dass er oft mit Mozart gespielt, ihm aber nie eine Partie abgewonnen habe (Remin. I., p. 226). Er hatte ein eigenes Billard in seiner Wohnung, und auf diesem spielte er im Notfalle mit seiner Frau oder auch wohl ganz allein. Allerdings war dies ein Luxus, obgleich damals in Wien nicht so gar auffallend, und veranlasst nicht allein durch seine Neigung zum Billardspiel, sondern auch durch die Sorge der Aerzte für Mozart's Gesundheit. Barisani, der Sohn des erzbischöflichen Leibarztes in Salzburg, mit welchem die Mozart'sche Familie vertrauten Umgang hatte, war ein eben so ausgezeichneter Arzt als warmer Freund und Verehrer Mozart's. Er suchte, da er Mozart von der Gewohnheit, bis tief in die Nacht hinein zu ar-

beiten und des Morgens oft im Bette liegend zu schreiben, nicht ganz abbringen konnte, den schädlichen Folgen auf andere Weise entgegen zu treten. Er veranlasste ihn, da er schon am Clavier so viel sass, wenigstens stehend zu schreiben, und suchte ihn zu regelmässiger körperlicher Bewegung anzuhalten. Die Vorschrift, früh Morgens spazieren zu reiten, scheint Mozart nicht lange befolgt zu haben, wenigstens erfahren wir, dass er beim Reiten, obgleich ihm diese Bewegung zusagte, doch nie eine gewisse Aengstlichkeit überwinden konnte. Da gab denn seine Neigung zum Billardspielen dem Arzte eine willkommene Veranlassung, wenigstens diese Motion zu einer regelmässigen zu machen, welche Mozart eben so wie das Kegelspiel, das er gern vornahm, um so angenehmer war, als beide körperliche Uebungen ihn in seiner geistigen Thätigkeit nicht störten. Zum grossen Erstaunen seiner Freunde concipirte Mozart, während er Billard spielte, das erste Quintett der Zauberflöte; und als er in Prag in Duschek's Weingarten die Partitur des Don Giovanni niederschrieb, nahm er nicht selten dabei am Kegelschieben Theil, stand auf, wenn an ihn die Reihe gekommen war, und setzte sich wieder zum Schreiben, nachdem er geworfen hatte.

„Fasst man die einzelnen Züge zusammen, welche wir in unerfreulicher Weise zu discutiren gezwungen waren, so bleibt uns das Bild eines heiteren, lebenslustigen Mannes, welcher bei einer Anstrengung und Anspannung der Produktionskraft und einer geistigen Arbeitsamkeit, wie sie die Kunstgeschichte nur in den allerseltesten Beispielen kennt, das Bedürfniss nach Zerstreuung durch den geselligen Verkehr und dessen sinnliche Genüsse in einem Maasse befriedigt, wie es die Mehrzahl seiner Zeitgenossen in Wien that, ohne irgend einer Aufmerksamkeit dafür gewürdigt zu werden — nicht das eines leichtfertigen Wüstlings und Verschwenders, wie man dieses Wort gewöhnlich fasst. Die gefährlichsten Eigenschaften aber waren für ihn eine gutmütige Weichheit seines Herzens und eine echte Liberalität der Gesinnung. Wenn er augenblicklich im Stande war, zu helfen, so konnte er einen Bedürftigen nicht ohne Unterstützung lassen, selbst wenn er sich und die Seinigen in nächster Zeit Verlegenheiten aussetzen musste; sogar wiederholte Erfahrungen, dass man ihn hinterging, machten ihn nicht vorsichtig. Man kann denken, wie das benutzt wurde. Wer sich bei ihm zur Tischzeit einstellte, war sein Gast, um so willkommener, wenn er aufgeräumt und lustig war, Spass machte und verstand, und Mozart war froh, wenn seine Tischgäste es sich bei ihm schmecken liessen. Darunter waren aber auch, wie Sophie Haibl erzählt, „falsche Freunde, Blutsauger ohne sein Wissen, werthlose Menschen, die ihm zu Tischnarren dienten, und deren Umgang seinem Ruf schadete.“ Einer der ärgsten Menschen

dieser Art war Ant. Stadler — nicht zu verwechseln mit dem Abbé Max. Stadler —, der zum Beispiel dessen dienen mag, was man Mozart bieten konnte. Er war ein ausgezeichneter Clarinettist und ein Mensch, der Possen und Spass zu treiben und sich einzuschmeicheln wusste; dadurch brachte er es dahin, dass Mozart ihn häufig bei sich zu Tisch sah und für ihn componirte. (Das Quintett für Saiten-Instrumente und Clarinette [componirt 29. September 1789] und das Concert für Clarinette [componirt im Sept. 1791] sind für ihn geschrieben.) Einst hatte er erfahren, dass Mozart vom Kaiser fünfzig Ducaten erhalten habe, und stellte demselben aufs beweglichste seine Noth vor: er sei verloren, wenn er ihm nicht diese Summe borge. Mozart, der das Geld selbst brauchte, gab ihm zwei schwere Reptiruhren zum Versetzen, unter der Bedingung, dass er ihm den Zettel bringen und sie zur rechten Zeit einlösen solle; da dies nicht geschah, gab ihm Mozart, um die Uhren nicht zu verlieren, fünfzig Ducaten nebst den Zinsen — Stadler behielt das Geld und liess die Uhren auf dem Leihhaus. Nicht gewitzigt durch diese Erfahrung, gab Mozart, als er 1790 von Frankfurt zurückkam, Stadler den Auftrag, einen Theil des Silbergeräthes, welches zum Behuf der Reise hatte versetzt werden müssen, einzulösen und den Rest umschreiben zu lassen. Trotz des dringenden Verdachtes, dass Stadler diesen Versatz-Zettel aus Mozart's stets offener Schatulle entwendet hatte, liess sich dieser nicht abhalten, ihn, als er im folgenden Jahre eine Kunstreise antreten wollte, mit Reisegeld und Empfehlungen nach Prag und mit einem Concert auszustatten, das er wenige Monate vor seinem Tode noch für ihn componirte.“

Die Abschnitte über Mozart's persönliche Verhältnisse und über die Veranlassungen zu vielen vereinzelten Compositionen (z. B. an 30 grosse Arien von 1781—1791) enthalten sehr viel Interessantes. Unter den Arien war auch eine für den Bassisten Gerl (den ersten Sarastro) mit obligattem Contrabass, gespielt von dem damaligen Meister auf diesem Instrumente Pischlberger. — Für Regina Strinasacchi, eine junge und bedeutende Violinistin, schrieb er eine Sonate (B-dur, IX., Nr. 3) für Violine und Clavier. Aber die Sonate wurde nicht zur rechten Zeit fertig, und nur mit Mühe erpresste die Strinasacchi am Abend vor dem Concerte wenigstens die Violinstimme von Mozart, die sie am folgenden Morgen ohne seine Beihilfe einübt; er sah sie erst im Concerte wieder. Beide spielten vortrefflich und änderten mit der Sonate grossen Beifall ein. Kaiser Joseph, der zugegen war, glaubte aus seiner Loge mit der Lorgnette zu erkennen, dass Mozart keine Noten vor sich hätte; er liess ihn zu sich rufen und ihn bitten, die Sonate mitzubringen. Es war ein leeres Notenblatt mit Tactstrichen; denn Mozart hatte keine Zeit gefunden, die Cavierstimme aufzu-

schreiben, und spielte die Sonate, die er also noch gar nicht gehört hatte, aus dem Gedächtniss.

„Beethoven, der als ein vielversprechender Jüngling im Winter 1786 nach Wien kam, aber nach kurzem Aufenthalte wieder nach Hause reisen musste, wurde zu Mozart geführt und spielte ihm auf seine Aufforderung etwas vor, das dieser, weil er es für ein eingelerntes Paradestück hielt, ziemlich kühl belobte; Beethoven, der das merkte, bat ihn darauf um ein Thema zu einer freien Phantasie, und wie er stets vortrefflich zu spielen pflegte, wenn er gereizt war, dazu noch angefeuert durch die Gegenwart des von ihm hochverehrten Meisters, erging er sich nun in einer Weise auf dem Clavier, dass Mozart, dessen Aufmerksamkeit und Spannung immer wuchs, endlich sachte zu den im Nebenzimmer sitzenden Freunden ging und lebhaft sagte: „„Auf den gebt Acht, der wird einmal in der Welt von sich reden machen!““ Schindler (Biogr. Beethoven's, S. 24) erwähnt dieser Begegnung, an die Beethoven sich gern erinnerte, nur kurz; der obige Bericht ist mir in Wien aus guter Quelle mitgetheilt. Die ausgeschmückte Erzählung in Beethoven's Studien (Anhang S. 4 ff.) dichtet Beethoven contrapunktische Studien und Kenntnisse an, von denen er damals weit entfernt war.

„Den schönsten Beweis, wie hoch Mozart Jos. Haydn achtete, und wie herzlich er ihn liebte, gab er durch die Zueignungsschrift seiner sechs Quartette, in welcher er ihm dieselben als die Frucht einer langen und mühevollen Arbeit, durch seinen Beifall ermuthigt, übergibt, wie ein Vater seine Kinder einem bewährten Freunde von hohem Ansehen und Rufe anvertraut, dass er sie nachsichtig aufnehme, beschütze und vertrete. Solche Aeusserungen der Verehrung kamen ihm tief aus dem Herzen; als man mit ihm über diese Dedication sprach, sagte er: „„Das war Schuldigkeit; denn von Haydn habe ich gelernt, wie man Quartetts schreiben müsse.““ Nie sprach er ohne die lebhafteste Bewunderung von ihm. „„Keiner““, sagte er, „„kann Alles, schäkern und erschüttern, Lachen erregen und tiefe Rührung, und Alles gleich gut als Joseph Haydn.““

„Der Haydn, welchen Mozart auf diese Weise auszeichnete und über alle lebenden Componisten stellte, war keineswegs schon der allverehrte und allgeliebte Vater Haydn der späteren Zeit. Erst nach dem Aufenthalte in London sand Haydn in Wien allgemeine und enthusiastische Bewunderung und Verehrung; in früheren Jahren war der Widerspruch gegen seine Originalität nirgends stärker, als in Wien. Schon seine Stellung beim Fürsten Esterhazy, sein Aufenthalt in Ungarn machte die Künstler und Kenner der Hauptstadt abgeneigt, ihn als ebenbürtig oder gar überlegen anzuerkennen. Während das musikliebende Publicum seine frischen, jovialen Schöpfungen mit unbefange-

nem Entzücken genoss, nahmen die Kenner und Künstler der Hauptstadt daran vielfachen Anstoss; humoristische Laune war in der Musik noch nicht anerkannt, man stritt, ob und wie weit dieselbe berechtigt sei, und die Freiheiten, welche er sich mit grosser Ueberlegung gegen hergebrachte Regeln nahm, rechnete man ihm gar zu gern als Fehler an. An der Spitze derer, die ihm abgeneigt waren, stand Kaiser Joseph mit seiner musicalischen Umgebung; wir dürfen uns nicht wundern, wenn Viele diesem Beispiele folgten, und Haydn sich oftmals über seine Kritiker und Feinde beschwerte. Um ihn ganz zu verstehen, zu würdigen und anzuerkennen, bedurfte es eines gleich genialen und neidlosen Künstlers wie Mozart. Mit eben so sicherem Blicke erkannte aber auch Haydn die Grösse Mozart's, mit gleich freiem Sinne bewunderte und pries er ihn, und wo er nur Gelegenheit fand, sprach er seine Ueberzeugung von dessen künstlerischer Grösse aus. Als man in Prag neben Mozart's Figaro und Don Giovanni auch eine Oper von Haydn aufzuführen wünschte, antwortete dieser dem Freunde, welcher ihm diesen Wunsch aussprach: „„Sie verlangen eine *Opera buffa* von mir; recht herzlich gern, wenn Sie Lust haben, von meiner Sing-Composition etwas für Sich allein zu besitzen. Aber um sie auf dem Theater in Prag aufzuführen, kann ich Ihnen diesfalls nicht dienen, weil alle meine Opern zu viel auf unser Personale gebunden sind und ausserdem nie die Wirkung hervorbringen würden, die ich nach der Localität berechnet habe. Ganz was Anderes wäre es, wenn ich das unschätzbare Glück hätte, ein ganz neues Buch für das dasige Theater zu componiren. Aber auch da hätte ich noch viel zu wagen, indem der grosse Mozart schwerlich jemanden Anderen zur Seite haben kann. Denn könnte ich jedem Musikfreunde, besonders aber den Grossen, die unnachahmlichen Arbeiten Mozart's so tief und mit einem solchen musicalischen Verstande, mit einer so grossen Empfindung in die Seele prägen, als ich sie begreife und empfinde, so würden die Nationen wetteifern, ein solches Kleinod in ihren Ringmauern zu besitzen. Prag soll den theuren Mann festhalten — aber auch belohnen; denn ohne dieses ist die Geschichte grosser Genien traurig und gibt der Nachwelt wenig Aufmunterung zum ferneren Bestreben, wesswegen leider so viele hoffnungsvolle Geister darniederliegen. Mich zürnt es, dass dieser einzige Mozart noch nicht bei einem kaiserlichen oder königlichen Hofe engagirt ist. Verzeihen Sie, wenn ich aus dem Geleise komme; ich habe den Mann zu lieb.““

„Der Brief ist im December 1787 geschrieben, und Haydn konnte in Esterhaz noch nicht wissen, dass Mozart so eben als kaiserlicher Kammer-Compositor angestellt war; man sieht aber, in welche Stimmung ihn das wiener Publicum versetzt hatte, das von Mozart's besten Compositionen,

wie den Quartetten, nichts wissen mochte und den *Figaro* fallen liess. Als im folgenden Jahre auch *Don Giovanni* in Wien nur zweifelhaft aufgenommen wurde, befand sich Haydn in einer grossen Gesellschaft, in welcher die bedeutendsten Künstler und Kenner Wiens sich in der verschiedensten Art über die Mängel und Gebrechen der neuen Oper aussprachen; endlich wurde auch Haydn um seine Meinung gefragt. „Ich kann den Streit nicht ausmachen,“ sagte er, „aber das weiss ich, dass Mozart der grösste Componist ist, den die Welt jetzt hat.“

„Und nicht allein auf diesem Gebiete erkannte er ihn an, sondern auch da, wo sie recht eigentlich mit einander zu rivalisiren schienen, indem er sagte, wenn Mozart auch nichts Anderes geschrieben hätte, als seine Violin-Quartette und das *Requiem*, würde er allein dadurch unsterblich geworden sein, und mit Thränen in den Augen versicherte, Mozart's Clavierspiel könne er in seinem Leben nicht vergessen: „das ging ans Herz!“ Auch später versäumte er keine Gelegenheit, wo er Mozart'sche Musik hören konnte, und pflegte zu betheuern, dass er nie eine Composition von ihm gehört habe, ohne etwas zu lernen.

„Der persönliche Verkehr zwischen Beiden war einfach und herzlich; Mozart pflegte Haydn Papa zu nennen, auch duzten sie sich, was damals bei solchem Alters-Unterschiede seltener als heutzutage war. Uebrigens hatte Haydn, während Mozart in Wien lebte, seinen regelmässigen Aufenthalt in Eisenstadt und Esterhaz, und kam nur im Winter mit seinem Fürsten auf einige Monate nach Wien. Erst nach dem Tode des Fürsten Nikolaus im Jahre 1790 nahm Haydn seinen Wohnsitz in Wien; allein schon im December desselben Jahres kam Salomon und bewog ihn, mit nach London zu gehen. Mozart fand, wie andere Freunde Haydn's, diese Unternehmung sehr gewagt und machte ihn auf die Schwierigkeiten aufmerksam, welche er als ein bejahrter Mann, der nicht gewohnt sei, sich in der grossen Welt zu bewegen, unter einem Volke, dessen Sprache er nicht verstehe, zu überwinden habe, deren er gewiss bald überdrüssig sein werde. Haydn aber meinte, er sei zwar alt — er war 59 Jahre alt —, aber munter und bei Kräften, und seine Sprache verstehe man durch die ganze Welt. Am Tage der Abreise verliess Mozart Haydn nicht, er speiste bei ihm und sagte beim Abschiede, bis zu Thränen gerührt: „Wir werden uns wohl das letzte Lebewohl in diesem Leben sagen!“ Auch Haydn war tief bewegt, er dachte an seinen Tod und suchte Mozart zu trösten und zu beruhigen; als er zurückkam, fand er Mozart nicht mehr.

„Es ist ein wohlthuender Anblick, wie diese beiden grossen und edlen Männer, unberührt von dem gemeinen Treiben des Handwerksneides und der Intrigue, welches

damals in Wien geschäftig war, einander die Bruderhand reichen und fest und treu zu einander stehen. Jeder hat den Anderen wohl verstanden und gewürdigt, Jeder verdankt dem Anderen viel für seine künstlerische Ausbildung und erkannte dies freudig an; das richtige Gefühl der eigenen Selbstständigkeit und Bedeutung gab Jedem den Maassstab für die Schätzung des Anderen. Vergessen und verschollen, oder doch an ihren bescheidenen Platz gestellt sind die meisten, welche damals geschäftig waren, Staub um sie zu erregen; vereinigt stehen Mozart und Haydn auf der Höhe, auch sie ein schönes Denkmal, dass wahre Grösse echte Künstler-Naturen nicht scheidet, sondern einigt.“

Die letzten Abschnitte des Buches bringen neben den Schilderungen der geselligen Kreise, in denen sich Mozart bewegte, viele schätzbare Bemerkungen über einzelne Compositionen, die man Gelegenheitsstücke nennen könnte, als z. B. Lieder, in welchen sich der so melodieenreiche Mozart nicht gerade auszeichnete, Canons u. s. w. Die Bass-Arie „*Io ti lascio*“ wird als unecht und von einem Freunde Mozart's, Gottfried von Jacquin, herrührend, nachgewiesen (S. 331).

Ein besonderes Capitel ist dem grossen Verehrer der älteren Meister van Swieten und dessen Einfluss auf das musicalische Wien und auf Mozart gewidmet. Durch ihn angeregt, begann Mozart erst in Wien das Studium von Bach und Händel, und was Jahn darüber sagt, ist vortrefflich und namentlich von allen jüngeren Künstlern wohl zu beherzigen. Die Fuge in *C-moll* für zwei Claviere, die dreistimmige Fuge für Clavier, die zwei Phantasien zu vier Händen in *F-moll* (willkürlich so benannt, von Mozart aber als „Stücke für ein Orgelwerk in einer Uhr“ componirt — S. 387), endlich die unvollendete Messe in *C-moll* und die Benutzung von acht Nummern derselben zum Oratorium *Davidde penitente* — werden ausführlich besprochen. — Im Abschnitt 10 werden Mozart's Beziehungen zum Freimaurer-Orden berührt, doch wird erst im vierten Theile gezeigt werden, wie die Zauberflöte in der Freimaurerei wurzelt.

Der letzte Abschnitt (Nr. 11) verbreitet sich über die Art, wie Mozart schuf und arbeitete. Der Verfasser versucht mit Glück, den Späherblick in die geheime Werkstatt einer genialen Künstler-Natur zu vertiefen; der Erfolg, mit dem er dies thut, verdient, dass wir noch einige Proben davon mittheilen.

S a u l.

Oratorium von Ferdinand Hiller.

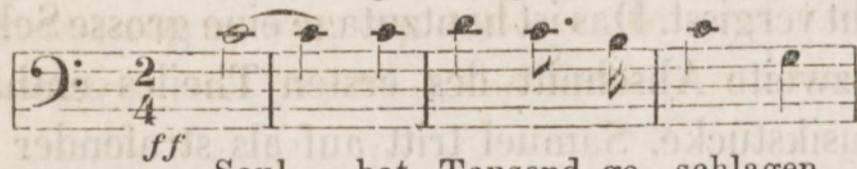
Text von Moriz Hartmann.

II.

(I. s. Nr. 2.)

Die Ouverture ist nicht bloss eine Einleitung, sondern ein vollständiges Musikstück. Nach einem *Andante maestoso* in $\frac{3}{4}$ -Takt, dessen Motiv im Unisono der Saiten-Instrumente und Fagotte, von einzelnen leisen Klängen des Posaunen-Quartetts und dumpfen Paukenwirbeln unterbrochen, einen mystischen Charakter hat, tritt ein *Allegro energico* in *C-moll*, $\frac{3}{4}$ -Takt, ein, dessen Haupt-Thema den Ausdruck von Thatkraft und Heldenmässigkeit hat, während daneben sogleich die Sechszzehntel-Figuren der Bratschen und Violoncells etwas Unruhiges, Hastiges und Unstetes aussprechen, was im Verlauf des ganzen durchgearbeiteten Musikstückes bezeichnend genug auf ein bewegtes Menschenleben hindeutet, das sich in kräftigem Aufschwung erhebt, aber von Leidenschaften unterwühlt wird, und das nur selten die Lichtstrahlen sanfterer Empfindung durchwärmen. Der Schluss ist besonders von grosser Wirkung; das mystische, gleichsam das hohenpriesterliche Element vertretende Thema des einleitenden Andante erscheint hier wieder, und zwar in den Posaunen und Fagotten allein; zwei Mal unterbricht ein Aufrauschen der Saiten-Instrumente seinen mächtigen Schritt — vergebens! Das Grollen der menschlichen Leidenschaft gegen den göttlichen Willen verhallt, und unter dem leisen Tremolo der Geigen und Bratschen bringen die Violoncells das energische Haupt-Motiv des Allegro im *Pianissimo*, und lassen es wie die Erinnerung an eine gefallene Grösse dahinsterbend verklingen.

Nach einer einleitenden Steigerung, unter deren fortreissender Flut man gleichsam das Volk von allen Seiten herbeiströmen sieht, brechen die Bässe und Tenöre in *C-dur* ohne alle Instrumental-Begleitung mit:



Saul hat Tausend ge-schlagen
los und unmittelbar darauf die Frauenstimmen mit sämmtlichen Violinen, Flöten, Oboen, Clarinetten und dem Einsatz der Trompeten auf das zweite Viertel:

S. A. { }
Da-vi-d zehn - - - - mal Tau-send!

T. B. { }
Da-vi-d zehnmal Tau-send!

Hier kann man wahrlich sagen: *ex ungue leonem!* Man begreift, dass dieser Jubel, diese Erhebung David's dem Könige Saul in die Ohren gellen musste!

Im Gegensatz zu diesem Jubel grollt Saul dem Volke, das den Besieger Goliath's verherrlicht. Dass Hiller durch wirkliche Recitative dem Sänger zu wahrem declamatorischen Vortrage Gelegenheit geben würde, liess sich erwarten; denn nichts ist langweiliger als das psalmodirende tactgerechte Arioso, in welchem Schumann und Wagner, aller Natur zuwider (und doch wollen sie die Wahrheit der Declamation herstellen!), die Textes-Sylben in eben so viele Noten übersetzen und dem leidenschaftlichen Ausdrucke dadurch die Zwangsjacke anlegen. Wir bemerken aber ausserdem hier gleich im Allgemeinen, dass alles Recitativische im Saul uns sowohl in der Melodie als in der Anwendung des Orchesters zu Einleitungen und Zwischenspielen vorzüglich gelungen scheint. Wie därfstig und bedeutungslos das Orchester in dieser Beziehung im Tannhäuser und im Lohengrin ist, haben wir früher nachgewiesen, und dennoch weiss Wagner sonst wohl das Orchester zu gebrauchen. Aber es gehört zum Schreiben eines guten Recitativs mit Orchester, wie wir es bei Gluck, Mozart und Spontini finden, eine echt musicalische Natur, weil beim Recitativ erstens der gesuchte Wort-Ausdruck leicht zur Unmusik verleitet, und zweitens die Aufgabe, den kurzen Zwischensätzen des Orchesters eine Bedeutung zu geben, nicht zu den leichteren gehört.

Saul's Recitativ geht in ein *Allegro energico* (*A-moll*, $\frac{3}{4}$ -Takt) über: „Sein ist der Glanz des Sieges!“ — welches durch den fernen Klang eines Marsches unterbrochen wird. Der König erblickt den Zug der Frauen, „seine Tochter Michal an ihrer Spitze.“ — „O der Schmach!“ Sein Zorn geht in Wehmuth über, die sich in einem *Andante espressivo*, welches diese Scene schliesst, ausspricht. Man sieht, dass der Componist keineswegs an der hergebrachten Form der Arie festhält, wo es die Situation verbietet, denn er beginnt hier mit dem Allegro und schliesst mit dem Andante; aber das Wesen der Arie, d. h. den melodischen Ausdruck einer Stimmung, welche sich in einer Reihe von Tönen, die von dem einzelnen Worte unabhängig sind, ausspricht, verschmäht er keineswegs, sondern betrachtet es mit Recht als einen Haupt-Bestandtheil des Oratoriums und der Oper.

Wie trefflich er die Arie zu behandeln weiss, auf dass sie dem ernsten Stile des dramatischen Oratoriums angemessen sei, zeigt dann besonders auch die folgende Scene, in welcher nach einem heiteren Marsch und Frauenchor in *F-dur* Michal in einem kurzen Recitativ die That David's preis't, dem sich ein *Andante mosso* (*F-dur*, $\frac{3}{4}$ -Takt) anschliesst, das mehr das innige Gefühl des Dankes gegen

Jehovah ausdrückt, als ein Frohlocken, wozu die Textesworte („Es schwand das Trauern — die Cedern — Hügel und Thal rauschten in die Psalmen“ u. s. w.) hätten veranlassen können. Allein diese Worte haben ohne Zweifel die sanft wogende Bewegung aller Saiten-Instrumente, welche das ganze Andante hindurch sich gleich bleibt, herverufen; über derselben sind die Blas-Instrumente (Flöten, Oboen, Clarinetten, Fagotte und vier Hörner) meisterhaft angewandt zu zarten Melismen, welche den Gesang theils begleiten, theils imitiren; namentlich ist der Eintritt der harmonisch gefüllten Triolen in den Flöten und Clarinetten in den letzten zehn Tacten von wunderlieblichem Reiz. Nach einem vollkommenen Schluss in *F* tritt mit einer Modulation in *As* ein kurzes Recitativ in lebhafterem Tempo ein, worauf wieder in *F-dur* das Allegro ($\frac{4}{4}$ -Tact) „Um deine Locken winde ich den Kranz“ folgt — ein feuriger, glänzender Satz. Die Art und Weise, wie Hiller diese sechszehn Verse Text, in welchen im Grunde genommen nur Eine Stimmung herrscht, in die so eben angegebene Form gebracht hat, bewährt den echten Musiker, der das Wort für seine Kunst ordnet und gestaltet, nicht diese als Magd in die Knechtschaft der Poesie gibt. Ein solches Talent zeigt den Nachfolger Haydn's und Mozart's und bewahrt sicher vor der ermüdenden Monotonie der rhetorischen Declamation.

David weis't den Kranz zurück (*quasi Recitativo*) und es folgt ein schöner, romanzenartiger Gesang (*Cantabile*, *D-dur*, $\frac{3}{8}$ -Tact) mit Harfen-Begleitung: „Mir ist nicht Ruhm und Glanz beschieden.“ Die Stimme einer Jungfrau verkündet das Herannahen des Königs. Eine düstere Melodie der Bässe schreitet ihm gleichsam voran; er erscheint, sein Sinn ist trübe: „Bin ich noch König? Bin ich Vater?“ Bedeutungsvoll wiederholt das Orchester leise das Motiv des Allegro, bei welchem Michal David kränzte — auch Anklänge aus dem Jubel des Volkes tauchen wieder auf. Alle diese Bilder scheuchen den König: er will fort — da hört er David's demuthsvolle Stimme: „O König, sieh zu deinen Füssen“ u. s. w., mit welchen Worten ein Duett in *Es-dur* beginnt, in welches am Schlusse auch Michal und der Chor auf überraschende Weise nur mit einigen Tacten im *Pianissimo* eintreten. Der erste Satz von David's Melodie klingt etwas gewöhnlich, dagegen erhebt sich Saul's Gesang sogleich wieder zu charakteristischer Eigenthümlichkeit, und auch der zweite Satz vom Tenor, der nach dem Eintritt der Harfe beginnt: „Gesalbter Gottes!“ u. s. w., ist gut ausgedrückt. Vortrefflich ist der Uebergang vom Unmuth und Trübsinn zur Ruhe und Milde in Saul's Gesang. Unter Harfenklängen und leisem Flüstern des Chors schlummert der König ein.

Hieran schliesst sich ein Gesang der Michal mit vierstimmigem Frauenchor, *Allegro grazioso* in *D-dur*, $\frac{3}{4}$ -Tact: „Weckt ihn nicht!“ immer *pianissimo* — ein überaus anmuthiges musicalisches Bildchen, in duftigen Abenddämmerungsschein gehüllt.

Aber Saul fährt auf aus schwerem Traume, der ihm Untergang seines Namens geweissagt. Das Volk ruft: „Wehe, die Geister der Nacht!“ — ein Chor, der auf einem Orgelpunkt auf *B* verweilt (*Allegro vivace*, $\frac{6}{8}$), während die einzelnen Stimmen oft gleichsam recitativisch nach einander und mit einander eins fallen, bis sich alle zu einem sanften Gesang in *Es-dur* vereinigen: „O David, lindre seinen Schmerz!“ was einen ungemein wohlthuenden Eindruck macht. Der König aber wird durch die Erwähnung des Namens nur noch wilder und schleudert seine Lanze nach ihm. Das Entsetzen von Michal, David, Jonathan und dem Volke über die That ist kurz und prägnant, die Zerknirschung Saul's ergreifend wahr ausgedrückt.

Hieran knüpft sich einer der herrlichsten Chöre des ganzen Werkes, die fromme Betrachtung des Volkes über David's Errettung — ein *Andante con moto* in *As-dur*, $\frac{3}{4}$ -Tact mit einem Mittelsatz in *C-dur*: „Der Herr hat seine Seele vom Tode errettet.“ Mit einer natürlich fliessenden Polyphonie sind hier melodische Motive von grosser Schönheit unter einander verbunden; das Ganze athmet den Charakter ruhiger Andacht, den Ausdruck innigen Dankgefühls, und steht den schönsten Chören Mendelssohn's von ähnlicher Gattung aufs würdigste zur Seite.

Hier schliesst der erste Abschnitt des ersten Theiles — für sich genommen schon eine schöne Cantate, die ganz gut auch allein aufgeführt werden könnte. Wir fügen noch hinzu, dass schon in diesem Abschnitte in David's Lied, in dem Duett zwischen David und Saul, in den Chören: „Weckt ihn nicht“, „O David, lindre seinen Schmerz“ und „Der Herr hat seine Seele errettet“, Melodieen liegen, die man, einmal gehört, mit nach Hause trägt und so leicht nicht vergisst. Das ist heutzutage eine grosse Seltenheit!

Der zweite Abschnitt des ersten Theiles enthält drei grosse Musikstücke. Samuel tritt auf als strafender Hoherpriester; er verkündet dem Könige, dass er von Gott verworfen sei. Sein Recitativ beginnt mit kräftigen Einschritten in *Cis-moll* und geht in eine grosse Arie aus derselben Tonart über, die in einem *Allegro con fuoco*, $\frac{4}{4}$ -Tact: „Gehorsam will der Herr der Himmelsscharen“ — einen grossen und energischen Charakter entwickelt, auch einer tüchtigen Bassstimme Gelegenheit zu kräftigem, wirkungsvollem Vortrage gibt. Diese Nummer ist sehr achtungswert; sie würde aber an anderer Stelle vielleicht bedeutender erscheinen. Hier tritt sie gegen die Umgebungen einiger Maassen zurück.

Denn wie wundervoll, erst schauerlich, dann gross und prächtig ist gleich wieder der darauf folgende Chor in *Fis-moll!* Feierlich und mit frommem Schauer treten im *Andante sostenuto*, $\frac{4}{4}$ -Tact, die einzelnen Stimmen nach und nach mit demselben Motiv ein: „Welche Donnerworte entströmen seinen Lippen!“ — auf dem gehaltenen *Fis* des Grundbasses ruhend, in der tiefen und mittleren Tonregion und stets *piano* nach der Dominante modulirend. Dann bricht im *Fortissimo* das *Allegro molto*, $\frac{3}{4}$ -Tact, los:

Die Stim-me des Herrn geht mit Macht!
unis.

Welch ein Eindruck durch diesen Accord! Er reisst Alles vor sich her ein, wie ein Donnerschlag mit Orkan! Und in diesem Geiste und Charakter geht es fort in leidenschaftlicher Steigerung, in welche auch das zweite Motiv, das zu einem *Fugato* benutzt wird,

Vor Dei-nem Ur-theil er-be - bet das Erd-reich.

wie man sieht, keine Ruhe bringt. Dass das Orchester auch sein Stück Arbeit dabei hat, kann man sich denken. Das Ganze ist ein Prachtstück, das auf der Stelle imponirt und packt und bei näherer Ansicht der Partitur mit Bewunderung erfüllt.

Nach diesem Chor, der in erschütternder Weise die alttestamentliche Ansicht von dem Zorn und der Rache *Je-vah's* darstellt, tritt in *A-dur* (*Andante mosso*, $\frac{4}{4}$ -Tact) unter einleitenden Melismen der Violine, Flöte und Clarinette und sanft wogender Violoncell-Begleitung die Stimme der Michal ein. Das Volk, durch sie zu milderem Gefühlen gestimmt, fleht wie sie zu dem Herrn, „des Zornes Wolke an Saul vorübergehen zu lassen“; drei Solostimmen (Michal, Jonathan — Tenor, Saul) nehmen zusammen das Haupt-Motiv, womit der Sopran begann, wieder auf und führen neben und über dem Chor den Gesang, dessen Melodien fromme Bitte und gläubige Hoffnung athmen, zum beruhigenden Ende.

Dieser Schlussatz des ersten Theiles macht durch den Gegensatz seines Charakters zu dem vorhergehenden und durch seinen melodischen Gehalt eine ausserordentlich schöne Wirkung. Ein Sturm von Beifall brach am Schlusse desselben im ganzen Publicum aus; der Componist wurde mit wahrem Enthusiasmus gefeiert.

Aus Bonn.

Den 30. December 1857.

Am zweiten Weihnachtstage gab Herr Musiklehrer Henseler eine musicalische Soiree im Goldenen Stern, welche sich sowohl durch Gediegenheit des Programms als durch wohlgelungene Ausführung sämmtlicher Stücke auszeichnete. Herr Henseler, der uns durch bedeutende Fortschritte auf der Bahn zur Virtuosität überraschte, spielte Beethoven's Trio, Op. 70, Nr. 1, Concert-Variationen von Henselt, *Impromptu et Valse* von Chopin und Phantasiestücke für Pianoforte und Violine von R. Schumann, alles mit rundem, kräftigem Anschlag, jugendlichem Feuer und guter Technik, wenn auch nicht ohne Befangenheit, was sich gewiss nach öfterem öffentlichen Auftreten verlieren wird. Aber auch des Zarten und Anmuthigen möge sich Herr Henseler noch mehr befeißen, das wird die Wirkung seines Spiels noch um Vieles erhöhen. Unterstützt wurde der Concertgeber durch die Mitwirkung des Fräul. Deutz (Sopran) aus Köln, des Herrn Posse (Violine) von Elberfeld und des Herrn Gerhards (Violoncello) von hier. Erstere sang mit lebhaftem Gefühl und edlem Ausdruck die Arie aus Figaro's Hochzeit: „O säume länger nicht!“ und zwei Lieder von Nicolai und von Eekart. Herr Posse spielte die Elegie von Ernst recht brav, jedoch mit etwas rauhem Tone, woran vielleicht das Instrument Schuld trug. Das Violoneell drang nicht recht durch, etwas mehr Kraft und Feuer hätte nicht schaden können. — Unser drittes, auf Beethoven's Geburtstag (17. December) fallendes Abonnements-Concert enthielt nur Stücke dieses Meisters, und zwar: 1) Marsch und Chor aus den Ruinen von Athen, 2) das Septett, 3) das *Kyrie* der zweiten Messe und 4) die Pastoral-Sinfonie. Ob das umfangreiche Septett nicht vielmehr als Kammermusik anzusehen und daher in die Soireen oder Matineen für diese zu verweisen sein möchte, mag dahin gestellt bleiben. Die Ausführung war (bis auf die gefährlichen Hornstellen im Trio) eine ziemlich gelungene zu nennen. Hätte da nicht aus der Noth eine Tugend gemacht und die gefährliche Stelle lieber etwas langsamer, *quasi ritardando*, genommen werden sollen? In dem *Kyrie* waren diesmal die Solostimmen ausgezeichnet gut besetzt. Es ist jedenfalls der beste Satz des ganzen Werkes, dennoch ist dadurch eine so baldige Wiederholung desselben nicht gerade gerechtfertigt. Ueberhaupt möchte etwas mehr Mannigfaltigkeit in der Wahl der Autoren dem bei weitem grössten Theile des Publicums sehr willkommen sein. Wenn z. B. auf zehn Clavier-Concerte sieben oder acht allein auf Beethoven's Namen kommen, so finden wir dies bei allem gebührenden Respect vor diesem grossen Namen doch nicht in dem richtigen Verhältnisse zu dem gegenwärtigen Standpunkte dieser Musikgattung. Es wäre nicht anders, als wenn eine Theater-Intendantur unter fünfzig Opern-Vorstellungen 35—40 Mal die Opern von Mozart brächte. Man braucht eben nicht für die Zukunftsmusik zu schwärmen, um den verzeihlichen Wunsch zu hegen, auch mit den besseren und besten Erzeugnissen der Gegenwart und der jüngsten Vergangenheit, und zwar auch über die nächste Umgebung hinaus, bekannt zu werden. Wir sagen dies in der besten Absicht und ohne alle Animosität, was man uns um so eher glauben wird, wenn wir versichern, dass wir den Bemühungen und dem redlichen, soliden Streben unseres jetzigen Concert-Dirigenten, Herrn Dieterich, unsere volle Anerkennung zollen. Unser in den letzten vier bis fünf Jahren sehr defect gewordenes Orchester hat, Dank dem Comite und freiwilligen Beitrage der Musikfreunde, mehrere neue, ganz brauchbare Mitglieder bekommen, wodurch sehr fühlbare und kostspielige Lücken (die Fehlenden mussten bei jedem Concerte von Köln requirirt werden) ausgefüllt worden. Wenn nur das Frühjahr, wie zu fürchten steht, sie nicht wieder entführt, da die hiesigen Umstände, wie wohl in jeder kleinen Stadt, nicht daran angethan sind, diesen Leuten ein einiger Maassen anständiges Auskommen zu sichern. Der Instrumental-Verein, Beethoven-Verein

genannt, ist aus Mangel an Theilnahme factisch eingegangen und hält schon seit einiger Zeit keine Uebungen mehr. Dass es so kommen würde, war schon lange voraus zu sehen, und ist ihm schon bei seiner Gründung von Leuten, welche die Verhältnisse genauer kennen, vorausgesagt worden. — Der Männergesang-Verein Concordia hat in der Person des Herrn K. Henseler einen neuen Dirigenten gewonnen und scheint nach langem Winterschlaf wieder zu neuem Leben erwachen zu wollen. Gleichwohl ist er erst einmal, bei Gelegenheit der Naturforscher-Versammlung, öffentlich aufgetreten.

Viertes Gesellschafts-Concert in Köln

im Hauptsaale des Gürzenich.

Den 12. Januar 1858.

Programm: I. 1) Sinfonie in *D-dur* von J. Haydn; 2) Recitativ und Rondo (*Non temer*) für Sopran mit Orchester und obligatem Clavier von W. A. Mozart; Fräul. Köckel und Herr Capellmeister Hiller; 3) Adagio und Rondo (*la Clochette*) für die Violine von Paganini, gespielt von Camillo Sivori; 4) Des Sängers Fluch, Ballade, nach Uhland bearbeitet von R. Pohl, für Soli, Chor und Orchester componirt von R. Schumann (zum ersten Male). — II. 5) *Jubilate Amen* von Th. Moore, übersetzt von F. Freiligrath, componirt für Sopran-Solo, Chor und Orchester von Max Bruch (Manuscript); 6) Recitativ, Gebet aus Moses von Rossini und Variationen von Paganini für die Violine, auf der *G-Saite* vorgetragen von Herrn C. Sivori; 7) Grosse Ouverture zu Leonore von Beethoven.

Haydn's Sinfonie wurde recht präcis ausgeführt und sehr beifällig aufgenommen. Fräul. Röckel vom hiesigen Theater sang die grosse Arie von Mozart recht brav, besonders in der Coloratur; für die getragenen Töne des Andante reichte das Volumen von Stimme und Atem — zumal bei dem etwas zu langsam genommenen Tempo — nicht aus.

Sivori's Spiel nahm an diesem Abende vorzugsweise die Aufmerksamkeit und den Beifall des Publicums in Anspruch. Er ist der einzige Violinist, der denjenigen, die Paganini nicht gehört haben, eine Vorstellung von dem exceptionellen Spiel jenes Künstlers geben kann; er hat nicht nur die Tradition desselben von Paganini selbst empfangen, sondern ist durch eminentes Talent auch befähigt, sie lebendig zu machen. Sein Spiel ist eine geniale Reproduction, keineswegs eine blosse Nachahmung. Eine fabelhafte Virtuosität der Technik, eine unzerstörbare Sicherheit in den Flageolet-Tönen und vor Allem ein voller, in jeder Nuancirung schöner Ton, der den echt italiänischen Gesang bis zu den höchsten Feinheiten des Ausdrucks wiedergibt, machen ihm diese Wiederbelebung jenes rein individuellen Vortrags durch eigenthümliche Behandlung des Instrumentes möglich. Nach jedem Stücke enthusiastisch applaudiert und gerufen, gab er noch den Carneval von Venedig zu, nach dessen humoristisch genialem Vortrage der Sturm des Beifalls kein Ende nehmen wollte.

(Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt

Köln. Am Donnerstag den 14. d. Mts. wurde die komische Operette Scherz, List und Rache, nach Göthe's Text bearbeitet, componirt von Max Bruch, im Stadttheater zum ersten Male gegeben. Fräul. Chaloupka (Scapine) und die Herren Kahle (Scapin) und Abiger (Doctor) waren die Darsteller und ärnteten verdienten Beifall. Die Oper wurde ausserordentlich gut aufgenommen, das Haus war ganz besetzt, und am Schlusse wurden die Darsteller und namentlich der Componist unter rauschendem Applaus gerufen.

Oldenburg. Herr Hof-Capellmeister Pott eröffnete am 18. December v. J. im Saale des Butpaddinger Hofes seine musicalischen Abend-Unterhaltungen mit einem Quartett in *D-dur* von Vater Haydn und dem grossen *A-moll-Quartett*, Op. 132, von Beethoven. Wahl und Zusammenstellung beider Werke war eine glückliche. Die Bahnen, in welchen beide Werke kreisen, sind ohne Zweifel sehr verschiedenartig und veranschaulichen gewisser Maassen den Eingangs- und Ausgangspunkt classischer Quartett-Musik. Die Auffassung und Darstellung entsprach dem Geiste dieser Werke vollkommen. Von einem Künstler wie Herrn Pott ist man allerdings berechtigt, eine vollendete Leistung zu fordern, aber er übertraf die strengsten Anforderungen durch seinen Vortrag und durch den Zauber seines Tones. Er wurde durch die Herren Hofmusiker Schärnack, Maler und Ebert in angemessener Weise unterstützt.

Eine Orgel aus Bambus. In dem chinesischen Orte Sikawi, unweit Schanghai, wo sich seit zehn Jahren eine Jesuiten-Mission befindet, welche einige achtzig Eingeborene zählt, die sich für den geistlichen Stand vorbereiten, ist unlängst eine Orgel aus Bambusrohr angefertigt worden. Es ist dies ein Meisterstück chinesischen Kunstfleisses, zu dem freilich die Jesuiten den Anstoss gegeben haben. Die Orgel hat 9 Register, die grösste Pfeife ist 16 Fuss lang. Anfangs wollte es nicht gelingen, reine Töne den Pfeifen zu entlocken; aber man liess sich keine Mühe verdriessen, bis alle Schwierigkeiten überwunden waren. Diese nur aus Holz bestehende Orgel ist daher einzig in ihrer Art. Man hat sie in der Kathedrale zu Thungkadu, welches zwischen Schanghai und Sikawi liegt, aufgestellt, und am 15. August 1857 ward sie zum ersten Male bei der Messe gespielt. Der Bass besass eine grosse Tiefe, und die höheren Töne klangen sanft und schmelzend, wie die Laute der Flöte. Das Trompeten-Register hielt die Mitte zwischen dem Tone einer Posaune und dem einer Geige.

Ankündigungen.

Im Verlage der Unterzeichneten ist so eben erschienen und durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

Methodischer Leitfaden
für
Clavierlehrer,
herausgegeben von
Julius Knorr.

Vierte verbesserte Auflage. 8. Preis 10 Ngr.

Leipzig, im December 1857. **Breitkopf & Härtel.**

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.