

# Niederrheinische Musik-Zeitung

## für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 8.

KÖLN, 20. Februar 1858.

VI. Jahrgang.

**Inhalt.** Michael von Glinka und die Musik in Russland. II. — Friedrich Kühmstedt (Biographisches). II. Artikel. — Berliner Briefe (Die komische Oper — Orchester-Concerete, Concert der königlichen Capelle, Ottetto von Mendelssohn). Von G. E. — Mozart-Verein in Gotha. Von Haushalter. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Aachen, Karl von Turanyi — Wiesbaden, Drittes mittelrheinisches Musikfest — Darmstadt — Otto Jahn's Mozart — Dresden, Fräul. Marie Wieck — Rubinstein — Paris, Flotow's *Marta*).

### Michael von Glinka und die Musik in Russland.

II.

(I. s. Nr. 7.)

Wenn ich am Schlusse des ersten Artikels sagte, dass man in Glinka's Opern nicht die dramatischen Effecte der italiänischen, französischen oder deutschen Oper suchen dürfe, so ist dies in Bezug auf die genannte dreifache Gattung eigentlich ein Anachronismus. Denn in unseren Tagen gibt es, genau genommen, keine italiänische, französische, deutsche Oper mehr. Italien lacht nicht mehr über das „französische Geheul“, denn man heult in Venedig, Rom und Neapel gerade so, wie in Paris. Die schroffe deutsche Harmonie, wie sie sonst hiess, ist jetzt dort beliebt, ja, die Italiäner beben nicht einmal vor der barbarischen Unharmonie der Schule der Zukunft zurück; sogar der Abscheu der alten Italiäner vor der Anwendung mehrerer Instrumente in ihrem dünnbesetzten Orchester hat sich in eine unvernünftige Liebe zum Lärm verwandelt. Die Franzosen von heute geben dagegen zu, dass man die fortschreitende Handlung des Drama's durch eine Arie unterbreche, die man singt, um zu singen, oder richtiger: die man auf der Stimme spielt, wie sonst auf der Flöte, und dass man bei diesem Singen die Kunst des Gesanges, d. h. die Kunst des Tonansatzes, des Phrasirens, des Athmens und der Aussprache vergisst.

Es ist nirgends mehr von dem die Rede, was man sonst italiänische, französische, deutsche Schule nannte; Schule existirt nur noch, um den Schein zu retten, unsere Musik ist kosmopolitisch und mehr oder weniger socialistisch geworden. Ueberall singt man dasselbe, überall schreit man, dass einem die Ohren wehe thun, überall macht man unter dem Namen Introduction, Ensemblestück, Finale denselben Lärm mit denselben Mitteln. Das heutige Geschlecht ist in der Musik, wie im politischen und sozialen Leben der Herrschaft eines Nerven-Paroxysmus ver-

fallen; die Wenigen, die dem Cultus der wahren Kunst treu geblieben, sind nicht zahlreich und stark genug, den Verirrungen der Menge einen Damm entgegen zu stellen.

Bei diesem Zustande der Dinge fällt es den meisten Menschen, selbst Künstlern, schwer, Compositionen der Art, wie Glinka sie liefert, richtig zu würdigen; denn er hat sich weder an die überlieferten Formen der Opernmusik oder an das, was man heutzutage für nöthig hält, um Effect zu machen, noch an die Erfordernisse der dramatischen Handlung gebunden.

Ich will versuchen, eine kurze Analyse seiner Oper „Das Leben für den Czaar“ zu geben.

Gleich bei der Introduction fühlt man sich auf einen ganz unbekannten musicalischen Boden versetzt. Der Text beginnt ungefähr mit den Worten: „Wenn der Himmel stürmisch wird, erhebt sich der Falke über die Wolken; wenn ein Unwetter über Russland hereinbricht, so singt der Russe seine Volkslieder. Nie hab' ich den Tod gefürchtet, ich bin bereit, mein Leben für den Czaar zu geben!“ Diese Worte werden von einem Männerchor ohne Begleitung gesungen; nur Zwischenspiele von Violoncellen, Bratschen und Contrabässen unterbrechen den Chor zuweilen. Eine Solostimme ohne alle Begleitung beginnt, die Melodie ist eine Volks-Melodie von acht Tacten; darauf tritt der Chor bald drei-, bald zwei-, endlich vierstimmig ein, und dann folgt das Ritornell der Violoncelle. Dieses wiederholt sich drei Mal ganz auf dieselbe Weise ohne irgend eine Veränderung in der Harmonie, ohne irgend eine weitere Zuthat von Stimmen oder Instrumenten.

Nach der dritten Strophe moduliren die Bässe aus *G* nach *F*. Hier fallen die Blas-Instrumente mit der Melodie eines Nationaltanzes ein; am Ende desselben moduliren sie wieder nach *G*, und das Motiv des Chors beginnt von Neuem in *Moll*, erst durch eine Solostimme, dann durch den Männerchor, Alles wieder ohne Begleitung. Statt der Bässe liefern nun die Blas-Instrumente das Ritornell —

Motive aus Volksliedern, die auf originelle Weise in Harmonie gesetzt sind. Dieses Ritornell dient einer anderen Volks-Melodie zur Einleitung, die von einem Frauenchor gesungen, von Hörnern und Oboen begleitet und durch Zwischenspiele von Flöten unterbrochen wird, die wieder zu dem ersten Männerchor zurückführen, dessen Motiv die Bässe anstimmen. Ueber diesem Thema setzt der Frauenchor mit dem seinigen ein; nach und nach vereinigen sich alle Stimmen, die Motive entwickeln sich mit Modulationen, und nachdem diese zur Haupt-Tonart zurückgekehrt sind, wird das erste Thema mit dem zweiten als Contra-Subiect fugirt behandelt. Auf abwechselnden Halten der Stimmen entfaltet sich allmählich das Orchester, und die ganze Klangfülle erreicht ihre Höhe in einem homophon syllabischen Gesange. Nach dem letzten Accord des Chors folgt ein langes Nachspiel *pianissimo* mit Benutzung des Motivs des ersten Chors, und dieses bildet die Einleitung zu einer Cavatine und Rondo der Antonida, einer der vier Hauptpersonen des Stückes.

Man denke sich diese Introduction auf einem Theater von Paris! Sie würde nicht nur keine Wirkung machen, sondern man darf mit Grund annehmen, dass sie ein Publicum langweilen würde, dessen Nationalgefühl die russischen Volks-Melodien nicht aufregten, sondern das nur gar zu viele Wiederholungen darin finden dürfte, während die contrapunktische Arbeit es nicht interessiren, sondern ermüden würde. Und doch sind Auffassung und Durchführung dieses Musikstückes ausserordentlich originell; nirgends gab es in der Opernmusik ein Vorbild dazu; die Localfarbe ist überall vorherrschend, und der Kenner entdeckt darin die Hand eines verständigen und ästhetisch gebildeten Musikers.

In der nun folgenden Cavatine fängt wiederum die Singstimme allein an. Die Tonart schwankt zwischen *F-moll* und *As-dur*, die Periode schliesst jedesmal in der Tonart, die man am wenigsten erwartet. Das Motiv des Rondo's in *As* ist anmuthig und nett; aber drei Mal schliesst es in *Es*, erst bei seiner vierten Wiederkehr in *As*. Die sonderbare Manier, durch die Schluss-Cadenz die Erwartung zu täuschen, geht durch die ganze Oper und gibt der Musik ein sehr fremdartiges Gepräge.

Die beiden folgenden, ziemlich langen Stücke gehören so wenig irgend einer Gattung unserer Opernmusik an, dass es schwer ist, eine genaue Beschreibung davon zu geben. Auf der Scene befinden sich drei Chöre, ein Männerchor von Bauern, ein anderer von Matrosen und ein gemischter Chor von Frauen und Männern. Diese Chöre treten wie handelnde Personen auf und unterhalten sich mit Sussanin und seiner Tochter Antonida. Auch hier bringt Glinka Imitationen in den Gesangstimmen und im Orchester

an, wie denn überhaupt die Vorliebe für contrapunktische Formen zu den Eigenthümlichkeiten seines Talentes gehört. Nach diesem gearbeiteten Satze hört man in der Ferne ein Volkslied im Unisono, von einer Clarinette ebenfalls im Unisono begleitet. Die Phrasen desselben werden von Pausen, oder von den Personen auf der Scene, oder von Ritornellen des Orchesters im *Pianissimo* unterbrochen. Endlich tritt der Sängerchor (der vierte in dieser Scene) auf, voran Musicanten, welche die Balalaika (eine Art Gitarre) spielen, der Volksgesang erhält einen entschiedenern Charakter, während im Orchester die Saiten-Instrumente *pizzicato* begleiten, und schliesslich vereinigen sich sämmtliche Chöre und das ganze Orchester zu einem allgemeinen *Forte*.

Die nächste Scene hat Recitative, kleinere Arioso-Stellen und ein Terzett für Sopran, Tenor und Bass in *B-moll* von ziemlich gewöhnlicher Erfindung, aber gut geschrieben. Der Chor spielt auch hier seine Rolle.

Die fünfte Nummer ist eine grosse, prachtvoll instrumentirte Polonaise von echtem National-Charakter. Sie leitet eine Ballettmusik ein, deren erstes Stück ein lang durchgeführter Krakowiak voll Schwung und Feuer ist. Eine anmuthige Mazurka wird durch die Ankunft eines Boten und den Ausruf des Chors: „Was gibt's?“ unterbrochen. Hiermit beginnt eigentlich erst die Handlung des Stückes. Allein nach der Erzählung des Boten nimmt der Chor den Rhythmus der Mazurka wieder auf, der Componist bekümmert sich schon wieder nicht um die Handlung, sondern arbeitet einen langen Chor im *Tempo moderato* nach seiner Weise aus, und dieser Chor, der nichts als ein reines Gesangstück ohne alle Rücksicht auf dramatische Wirkung ist, bildet das Finale des ersten Actes! Dergleichen wäre freilich auf jedem anderen Operntheater unmöglich.

Der zweite Act hat zunächst ein hübsches Lied ( $\frac{2}{4}$ -Tact, der erste Satz im Rhythmus von drei, der andere von vier Tacten), dann ein Duett für Alt und Bass, wiederum mit Schluss-Cadenzen in anderen Tonarten, eine Manier, die doch am Ende eintönig und ermüdend wird; übrigens scheint es effectvoll.

Nun folgt wieder ein Männerchor („Zur Arbeit in dem Wald!“), worin der Componist wieder seiner Neigung zu Imitationen, gedrängter Factur und Arbeit in der Orchester-Begleitung freien Lauf gelassen hat. Dieses Stück ist sehr gut gearbeitet, aber viel zu lang. Es hält die Handlung, die ausserdem schon so langsam vorwärts geht, wieder von Neuem auf. Dasselbe muss man von einem Quartett sagen, das mit einem Gebete für den Czaaren schliesst. Dieses Quartett für Sopran, Alt, Tenor und Bass fängt mit einem kurzen  $\frac{4}{4}$ -Tact an, worauf ein *Andante quasi Allegretto* in  $\frac{3}{8}$ -Tact folgt, dessen Thema einen Satz von sie-

ben Tacten bildet und im *Moll* der entsprechenden *Dur*-Tonart schliesst. Hier missbraucht der Componist diese seine Lieblings-Modulation auf auffallendste Weise, denn der Tenor singt drei Mal denselben Satz mit derselben Modulation, und späterhin nehmen ihn die vier Stimmen in canonischer Imitation und stets mit derselben Modulation auf. Das Gebet hat nichts Bemerkenswerthes, aber das darauf folgende Allegro hat lebendigen Rhythmus und Energie; nur müssen im Ensemble auch hier wieder die schulnässigen Imitationen herhalten.

Die Scene mit Chor, welche nun folgt, ist eine der am meisten dramatischen des Werkes. Die Haupt-Personen treten in musicalischem Dialog auf; der Wort-Ausdruck lässt mehr Wahrheit wünschen, wie denn überhaupt der declamatorische Gesang und das Recitativ die schwächere Seite von Glinka's Talent sind. Es ist die Rede von Antonida's Hochzeit. Der Tag des Festes war bestimmt worden, ehe man von dem Einfall der Polen und dem Unglück des Czaaren und des Landes etwas wusste. Die Gäste kommen unter dem Klange der Polonaise; mit Mühe gelingt es Antonida's Eltern, diesen Klängen, die von den Feinden herstammen, Einhalt zu thun. Sie theilen die traurigen Nachrichten mit, das Fest muss verschoben werden. Ein Klagelied über des Czaaren Unglück ist recht schön. Darauf fallen Wiederholungen der Chor-Motive aus der Introduction und aus dem Finale des ersten Actes (Mazurka und Chor) ein, die aber wiederum — besonders für den Moment der Handlung, der hier eingetreten ist — viel zu lang ausgesponnen und durchgearbeitet sind.

Die nächste Nummer ist ein hübscher Frauenchor in fünftheiligem Takte; sodann leitet ein zartes Lied mit einem Chor von jungen Mädchen das Finale des zweiten Actes ein und geht in dasselbe über.

(Schluss folgt.)

### Friedrich Kühmstedt.

Biographisches.

(S. Nr. 7.)

#### III.

„Die einzige Gunst, deren ich mich vom Schicksal zu erfreuen habe, ist ein gutes, herz-herzliebes Weib.“

Eisenach, 3. September 1849.

— Ein Mensch, der rücksichtslos das Gute, und wenn es auch nur Schein wäre, umfasst und mit Inbrunst an sein Herz drückt, ist ein Mensch von reinem Wasser; in ihm wohnt noch die wahre Unschuld, die wahre Liebe, die wahre Naivität, die immer bereit ist, das innerste Seelenleben äusserlich darzustellen. Es ist dies ein solches Ge-

müth, welches in seiner Unbefangenheit bei aller Bildung und vollem Bewusstsein des Gegensatzes, in dem sein höheres Selbst zu der breiten, trivialen, verkrüppelten, sich selbst belügenden Masse steht, sich in jedem Menschen und jeden Menschen in sich sieht. Immer eine schöne, in unserer miserablen Zeit seltene und erwärmende Erscheinung. Noch muss ich bemerken, dass es derartigen Naturen eigen ist, sich immer wieder den Menschen an die Brust zu werfen, wie oft sie auch von diesen getäuscht und betrogen worden sind.

— — Da befiehl mich eine nervenfieberartige Krankheit (bereits im August 1849), zwölf Tage lag ich hart darnieder, und einmal schien es mir, als würde ich die grosse Reise, von der noch Niemand zurückgekehrt, antreten müssen.

„Für Deinen lieben Brief, in dem Du mir so ganz Dein innerstes Wesen enthüllst und gibst, nimm meinen herzlichsten, innigsten Dank. Er hat mir unendlich wohl gethan. Du bist der erste Künstler, dessen warmer Händedruck, dessen freundliches Leuchten des Auges mir wahr und ungeheuchelt erschienen ist. Ich habe das Gefühl, dass ich in Dir den wirklichen, wahren Freund, den Freund fürs Leben gefunden habe, dass unsere Herzen, obwohl wir uns nur erst Ein Mal gesehen haben, für immer mit einander verbunden sind. Ich denke, Du sollst auch in mir den guten Menschen kennen lernen, der, wenigstens so viel es seine geringen Kräfte gestatten, dem Wahren, Guten und Schönen nachstrebt. Nur mache Dir keine zu vortheilhafte Vorstellung von mir. Ich besitze nicht mehr die jugendliche Frische, wie Du; mich heben und tragen nicht mehr so schöne Hoffnungen und Aussichten, wie Dich. Meine Kraft ist in einem gewissen Sinne gebrochen. Schwere Leiden haben mich getroffen, schlimme Erfahrungen habe ich gemacht. Das Schicksal hat, obwohl ich erst 39 Jahre alt bin, seinen ganzen Zorn über mich ausgesossen, so dass ich manchmal gemeint, es habe gar keinen mehr für andere Menschen. Die einzige Gunst, deren ich mich von ihm zu erfreuen habe, ist ein gutes, herzherzliebes Weib. Doch auch deren Besitz sollte mir dadurch, dass ich nicht weiss, wie sie vor Noth und Kummer schützen, sobald ich von dieser Welt scheide, getrübt werden.

— Hier ist kein Gedeihen, und im Innersten verletzt muss man sich fühlen, wenn man für so lange Arbeit, Mühe und Streben mit einem erbärmlichen Professor-Titel abgespeis't wird. Unter solchen Verhältnissen geht endlich alle Kraft, aller Aufschwung verloren. Und so ist es mir ergangen. In den letzten Jahren hatte ich mich aufgegeben. Aber der Wissensdrang liess mir keine Ruhe. Mich selbst, das Wesen, den Zweck des Men-

schen und der Kunst im strengen Sinne des Wortes zu begreifen, dazu trieb es mich von je her mit aller Macht, und selbst in der Zeit, wo ich der praktischen Kunst *valet* gesagt hatte, hielt mich noch die Speculation fest. Ich studirte die hauptsächlichsten philosophischen Systeme und wandte sie immer auf die Kunst an, um zu deren Verständniss zu kommen. Auf diese Weise überzeugte ich mich, wie wenig die Herren Philosophen, Kritiker und Recensenten von dem Wesen der Kunst verstanden haben und noch verstehen. Mir ist es entsetzlich, wenn ich lese, dass man die Aufgabe und den Zweck der Musik in weiter nichts findet, als in Hervorbringung von Gefühlen oder Stimmungen. Wenn man weiter nichts könnte und wollte, als Gefühle und Stimmungen hervorrufen, da brauchte man so kunstreiche Formen u. s. w. nicht, dazu brauchte man überhaupt die Musik nicht; denn die einseitigen Gefühle und Stimmungen werden am besten und vollständigsten im Leben selbst, im Kampfe und Streite mit den Lebensverhältnissen hervorgerufen. Wenn die Musik weiter nichts vermöchte, dann wäre sie nicht werth, dass man ihr nur einen Augenblick widmete. So herrscht überall, wo ich den Herren Kritikern und auch Theoretikern von Fach auf die Finger gesehen, die bodenloseste Unkenntniss und Unwissenheit über Musik. Weder das Wesen der Kunst im Allgemeinen kennen sie, noch vermögen sie die Nothwendigkeit und Vernünftigkeit irgend eines Gesetzes, irgend einer Regel rücksichtlich der Form oder sonst wo nachzuweisen und so den Werth, den positiven Gehalt eines Musikstückes zu bestimmen. Fragen z. B., wie weit der Mensch auch in der Kunst einer Naturnothwendigkeit unterworfen ist, und wo er beginnt, frei zu werden, das sind ihnen böhmische Dörfer.

„Sieh, lieber Freund! durch solches Studium bin ich auch zu meiner Theorie gekommen. Sie ist das Resultat jahrelanger Studien. Nach dieser kann von der bisherigen auch kein Stein auf dem anderen bleiben.“

#### IV.

„Hättet Du aber meine Mutter gekannt!“

Eisenach, 21. Januar 1850.

„Mein Herzensfreund!

„So voll mein Herz auch ist, wahrhaftig zum Zerspringen voll, und so gern ich auch seinen Inhalt ausschütten möchte vor Dir, dem Freunde, von dem ich weiß, fühle, dass er mich versteht, wenn ich ihm von des Lebens Lust und Schmerz, Liebe und Hass, Herrlichkeit und — Misérabilität spreche, der es wohl auch nicht verschmähte, einmal mit mir zu leiden und sich zu freuen, wenn ich ihn an meiner Hand führte und den entzückenden Wahnsinn, das grossartige Nichts, den beseligenden Widerspruch des

Lebens, wie er sich vor meinen Sinnen abrollt, kosten liesse — so gern ich das wollte, und so sehr es mich dazu schon lange gedrängt hat, so muss ich mich doch heute nur mit wenigen Zeilen begnügen.

„Dass ich Dir nicht gleich auf Deinen lieben Brief antwortete, hatte seinen Grund in Folgendem: Im November 1849 erkrankten mir Vater, Mutter und Grossmutter ziemlich zu gleicher Zeit. Der Vater genas, aber die Grossmutter und die Mutter verlor ich, letztere erst am 15. Januar d. J. nach einem elf Wochen langen Krankenlager, im 59. Jahre ihres Lebens. Nach dem gewöhnlichen Maasse der Empfindung würdest Du schon mein bisheriges Schweigen entschuldigen. Hättet Du aber meine Mutter gekannt, ihr Herz, ihren Geist; könnte ich Dir beschreiben, was sie gethan und gelitten, Du würdest es sehr natürlich gefunden haben, dass ich in der Zeit Alles um mich herum vergaß. Ich habe mich auch noch nicht wieder zur Kunst, zur künstlerischen Thätigkeit erheben oder — herablassen können. Ich weiß in der That nicht, welcher Ausdruck der rechte ist. So viel ist wenigstens gewiss, dass mir dieser Verlust zu einer bedeutend höheren Stufe des Selbstbewusstseins verholfen hat, sowohl in Bezug auf den Endzweck des Lebens selbst, als auch den der Kunst. — Obwohl ich schon lange eine dunkle Ahnung hatte, mein ganzes bisheriges Thun und Treiben werde von keinem letzten Zwecke getragen und sei desshalb mehr oder weniger gehaltlos, so konnte ich doch durch den mich umlagernden Nebel nicht durchdringen. Das Räthsel sollte sich mir lösen durch den Tod meiner Mutter.“

„Aber ob ich was leisten werde? Das ist eine andere Frage. Die Menschen verlangen etwas Anderes, als ich geben will und kann. Ich habe gegen hundert Werke geschrieben, Opern, Oratorien, Sinfonien u. s. w. — ich werde sie dem Feuer übergeben.“

„Behalte lieb Deinen Dir von ganzem Herzen ergebenen

„F. K.“

#### V.

„Die Menschen verlangen etwas Anderes, als ich geben will und kann.“

Eisenach, 20. Juni 1850.

„— Ich hange noch zu sehr vom Verleger ab. Von diesen Kerls ist Einer wie der Andere, immer verlangen sie leichte, die Sinne des grossen Haufens kitzelnde Waare. Die Liszt-Fuge durchzubringen, hat mir sogar Mühe gemacht, trotzdem dass Liszt versprach, sie, wo es gehe, öffentlich zu spielen. Was hast Du jetzt unter der Feder? Mich interessirt vorzugsweise das Werden eines Künstlers. Es ist dies überhaupt das Einzige, was wahrhaftes Interesse erwecken kann und auch wahrhaften Werth hat. Denn alles Werden ist ein Fortbe-

wegen nach einem höheren Ziele, nach einem Ideal, ist die steigend vollkommenere Realisirung des alles Sein durchwirkenden Ewigen, Absoluten, Göttlichen, oder wie wir es nennen wollen. Deshalb hat nur ein werdender Künstler eine Zukunft. Und dieser göttliche Funke kann auch in kleinen, den kleinsten Compositionen durchleuchten, gleichwie er in einem bescheidenen Veilchen sich und für ein sinniges Auge in nicht minder grossartiger Weise manifestirt, als in jeder anderen Erscheinung. Das hast Du selbst schon in mehreren Deiner kleineren Compositionen dargethan. Man kann sich aber diesen allgemeinen Standpunkt nicht oft genug vor die Seele führen, man kann es einem Freunde, dem man wirklich Freund ist, nicht nachdrücklich genug sagen, da leider und besonders in gegenwärtiger Zeit der der Entwicklung feindlichen Elemente so viele sind und man leicht im Kampfe mit den allerdings sehr deprimirenden Verhältnissen erschafft. Ich muss wenigstens selbst gestehen, dass ich oft alle Kraft nöthig habe, um mich über Wasser zu erhalten, so sehr ich auch fühle, überzeugt bin, dass es nur Ein heiliges, Ein göttliches Sein, Leben gibt, dessen Schleier zu lüsten der Mensch berufen ist, folglich er jede Stunde als eine verlorene zu betrachten hat, die er nicht im Dienste dieses Ewigen vollbracht. Darum schmiege ich mich auch gern einer mir gleichgestimmten Seele an, an ihr neue Stärkung, neue Kraft suchend. Ich bin auch der Ueberzeugung, es würde bald besser um die Kunst stehen, wenn sich nur eine bestimmte Anzahl Künstler zusammenfinden wollte, um sich gegenseitig zu tragen, zu heben, zu stärken für ihre grosse Aufgabe. Doch das sind noch *pia desideria*.

„Vergiss mir auch nicht, mir Deine Ansicht — aber unverhohlene — über die beiliegenden Compositionen zu sagen. Ich will Wahrheit, nur Wahrheit. Zwar muss man selbst wissen, wo einen der Schuh drückt, und es weiss es wohl auch ein jeder, der kein eingebildeter Narr ist; allein ein Anderer sieht immer wieder anders. Ich will z. B. gestehen, dass mir vorzugsweise die Liszt-Fuge Werth zu haben scheint. Aber was ich davon halte, darum kümmert sich die Welt nicht! Also —!“

## VI.

„Die Kunst geht einmal betteln.“

Eisenach, 27. Juni 1854.

„Dein Brief hat mich auf das angenehmste überrascht. Es ist lange her, dass wir kein Wort mit einander gewechselt haben. Nicht selten bin ich in Gedanken bei Dir gewesen, aber schreiben! — Lieber Himmel! was soll man in so hundecommunen Verhältnissen, wie die sind, in denen ich lebe, schreiben? Ueber Kunst? Ach Jesus! ich gebe von früh 9 bis Abends 6—7 Uhr ununterbrochen

Privat-Unterricht, nebenher fabricire ich ein paar Orgelsäckelchen, im Uebrigen höre ich von Musik so wenig, dass — kurz, s'ist ein Jammer!

„Deiner Einladung kann ich leider, leider! keine Folge leisten. Ich wäre glücklich, könnte ich die Reise mitmachen und besonders in Deiner Gesellschaft. Lange schon schmachtete ich nach Umgang mit Männern, mit deren Wesen das meine verwandt ist. Das und vieles, vieles Andere würde mir die Reise nach R. gewähren; ich habe mir das alles vorgestellt, ordentlich darin geschwelgt — allein ich muss darauf verzichten. Geldmangel ist nicht der einzige Grund — der Teufel hole so ein jämmerliches Leben! — Sage V., dass es mir unmöglich gewesen, mich von Ketten zu befreien.

„Ich stecke hier in Eisenach, wie eine Maus in der Falle.“

## Berliner Briefe.

[Die komische Oper — Meister Pathelin von Bazin — Belmonte und Constanze — Mad. Viardot-Garcia — Orchester-Concerpte von H. von Bülow — Pianist Tausig — Concert der königlichen Capelle, Ottetto von Mendelssohn.]

Den 9. Februar 1858.

Ich habe Ihnen in diesem Winter schon zwei Mal von Versuchen berichtet, welche die königliche Bühne machte, neuere Producte des pariser Geschmacks hier einzuführen. Ueber den Kadi von Thomas konnte man, wie ich damals ausführlicher entwickelte, glimpflicher urtheilen, als das hiesige Publicum; Jeannettens Hochzeit von Massé erschien dagegen als ein hinsichtlich des Sujets verwerfliches, musicalisch ganz unbedeutendes Machwerk. Am schlimmsten ist es endlich dem Meister Pathelin von Bazin gegangen, einer Operette, in der die Musik noch erträglich sein würde, wenn nicht der Stoff so albern wäre, dass nicht viel fehlte, und sie wäre ausgezischt worden. Nach einmaliger Aufführung ist sie mit Recht *ad acta* gelegt worden. Seit dem Engagement unseres neuen Spiel-Tenors, des Herrn Wolff, der zugleich Regisseur der komischen Oper ist, bemüht man sich, das Repertoire derselben zu erweitern, bis jetzt aber mit geringem Erfolge. Die Gegenwart scheint auf diesem Gebiete fast noch unproductiver, als in den ernsten Gattungen; die Wenigen, die einiges Talent haben, halten es für unter ihrer Würde, sich damit abzugeben, und indem sie nach Dingen streben, die über ihre Kräfte gehen, erreichen sie gar nichts; den ganz Talentlosen, die weder irgend einen eigenen Gedanken noch die formelle Compositions-Technik haben, wird die komische Oper überlassen. Es bleibt also nichts übrig, als aus älterer Zeit alles einiger Maassen Brauchbare wieder hervorzusuchen. Aber selbst gegen die besten Werke dieser Gattung, wie den Barbier von Sevilla, die Weisse Dame,

den Johann von Paris, den Belmonte, zeigt sich das Publicum ziemlich kühl. Theils liegt es an dem für komische Opern viel zu grossen und prächtigen Raume des Opernhauses, theils an der mangelnden Geschicklichkeit der Sänger, welche die Kunst, sich mit Leichtigkeit und Anmuth zu bewegen, ganz verlernt haben, namentlich aber an dem Mangel einer für dieses Genre vorzugsweise ausgebildeten jugendlichen Primadonna, dass sich das Publicum nicht recht an die heitere Oper gewöhnen will. Erst in diesen Tagen wurde der Belmonte, der seit langer Zeit vom Repertoire verschwunden war, neu einstudirt gegeben. Natürlich hat sich der eigentlich musicalische Theil des Publicums dafür interessirt; aber die grosse Masse der Theaterbesucher verhält sich indifferent. Wie ganz anders würde die Wirkung in einem kleineren Raume sein, und wenn wir für den Osmin einen anderen Darsteller als den nun bald sechzigjährigen Zschiesche hätten, der stets ein zwar tüchtiger, aber trockener und für komische Rollen ganz ungeeigneter Sänger war, und jetzt nicht einmal mehr die nöthige physische Kraft dazu hat. Was in dieser Rolle für eine unvergängliche Lebenskraft liegt, konnte freilich kein Zuschauer ahnen, dem die Musik nicht sonst bekannt war. Auch der Belmonte war durch Herrn Krüger ungenügend repräsentirt. Er sang zwar besser, als wir es von ihm gewohnt sind, aber den Schmelz der Stimme und die zarte Innigkeit des Gefühls, die erforderlich sind, um demjenigen, der die Musik nicht kennt, alles, was in ihr liegt, zur Anschauung zu bringen, besitzt er nicht. Am besten war Frau Köster (Constanze); leider nur ist ihre Partie die am wenigsten fesselnde. Blondchen (Fräul. Baur) und Pedrillo (Herr Wolff) wurden, abgesehen von dem näselnden Gesange des Letzteren, recht gut gegeben.

Ein neuer Schwung kam in unser Opern-Repertoire durch das Gastspiel der Viardot-Garcia. Nachdem sie zuerst in einem Concerete sich dem Publicum vorgestellt hatte, betrat sie die Bühne als Fides und Rosine. Jetzt ist sie nach Leipzig gereis't, kehrt aber wieder hieher zurück, um ihr von dem glänzendsten Erfolge gekröntes Gastspiel fortzusetzen. Die Stimme der jetzt siebenunddreissigjährigen Sängerin hat keinen eigentlich sinnlichen Reiz (sie hatte denselben auch in früher Jugend in nur sehr geringem Grade, und schon vor zehn Jahren war dieses Wenige verschwunden), in einzelnen Lagen klingt sie sogar scharf und angestrengt; im Ganzen aber können wir das Organ, namentlich in der Tiefe — es ist ein entschiedener Altklang — nicht unschön nennen, da wir unter dem Schönen nicht das Sinnliche, sondern etwas Geistiges verstehen; die Stimme ist herb und streng — ihr fehlt eben das Einschmeichelnde —, aber klar gestaltet und edel; schon der blosse Klang macht den Eindruck plastischer Bestimmt-

heit. Der neuere Geschmack liebt das Weichliche. Dadurch wird aber mehr die Wollust gekitzelt, als der Schönheitssinn befriedigt; wie der classische Musikstil an der Strenge und Herbheit der Formen festhält, so auch der classische Gesangstil, obschon wir gern zugeben, dass Pauline Viardot nach dieser Richtung hin weiter geht, als nöthig wäre. Aber schon in ihrer Stimme spricht es sich aus, dass sie sich zu der materialistischen Richtung der Zeit, die alle geistige Anspannung flieht und es vorzieht, sich in gedankenlosen Träumen zu wiegen, in einem entschiedenen Gegensatze befindet. Sie huldigt nicht der Masse, sondern sie folgt dem Zuge des Ideals. Ihre Technik ist die bewunderungswürdigste, die ich je gehört habe, sowohl was die Ausbildung des Umfangs und der Kraft der Stimme (noch jetzt gebietet sie über fast drei Octaven), als was die Modulationsfähigkeit und die Coloratufertigkeit betrifft. Die höchsten Schwierigkeiten überwindet sie in einem Tempo, mit einer Schnelligkeit und einem so vollen Klang der Stimme, dass ihr darin wohl auch diejenigen, die sich im Uebrigen nicht durch sie angezogen fühlen, unbedingte Anerkennung zollen müssen. Am höchsten steht sie aber — für jeden wenigstens, der scharfe Lichter und Schatten und eine ausgeprägte Individualität ertragen kann — durch die Kühnheit und Genialität ihrer geistigen Auffassung da. Sie erschöpft Alles bis auf den letzten Grund, auch die feinsten Nebenzüge entgehen ihrem scharfen Blicke nicht, und dennoch weiss sie die energischen Töne, wenn auch nicht sanft zu mildern, so doch stets in den Gränzen des Edeln zu halten, und in der reichen Mannigfaltigkeit einzelner Nuancen bleibt die Einheit des Ganzen streng bewahrt. Ihre Art der Auffassung hat mehr Verwandtschaft mit dem französischen und norddeutschen Realismus, als mit der italischen Allerwelts-Musik; und so erklärt es sich auch, dass sie nicht dieselbe Popularität hat erlangen können, wie manche andere geistig und technisch weit unbedeutendere italiänische Sängerin. Zu der hohen Vollendung ihrer musicalischen Auffassung gesellt sich eine eben so vollendete plastische Darstellung. Es ist bekannt, dass Mad. Viardot nichts weniger als schön ist, dennoch vermag der Zuschauer nicht, das Auge von ihr abzuwenden, so edel und bedeutungsvoll ist jede ihrer Bewegungen, jede ihrer Mienen.

Ich schrieb Ihnen in meinem vorigen Briefe, dass Herr von Bülow ein Zukunfts-Musik-Concert beabsichtigte. Dasselbe hat Statt gefunden. Trotz der Mitwirkung fremder Kräfte, des Clavier-Virtuosen Tausig, welcher der Lieblingsschüler Liszt's sein soll, und des Milde'schen Ehepaars fand dasselbe geringen Anklang beim Publicum. Der Saal war grösstentheils durch Frei-Billets gefüllt, und die wenigen gekauften befanden sich theilweise auch noch

in den Händen von Gegnern der Liszt'schen Musik, die es für ihre Pflicht hielten, von Neuem ihre Ansichten an einer Aufführung derselben zu prüfen. Es ist Herrn von Bülow nicht gelungen, der von ihm vertretenen Richtung neue Anhänger zu gewinnen; derjenige Theil des Publicums, der noch vor zwei Jahren wenigstens das Interesse der Neugierde daran hatte, hat eingesehen, dass er eine künstlerische Bereicherung nicht zu erwarten hatte; die Kritik der öffentlichen Blätter war noch schärfer, als früher. Ueber das neue, höchst unerquickliche Clavier-Concert von Liszt und über die Festklänge, welche Sie ja von dem aachener Musikfeste her kennen, ausführlich zu berichten, halte ich für überflüssig; vielleicht wird mir ein noch zu erwartendes Concert des Herrn von Bülow, in dem der Mazeppa zur Aufführung kommen soll, Veranlassung dazu geben. Eine Ouverture zu Julius Cäsar von Herrn von Bülow enthielt zwar im Einzelnen auch manches Gewaltsame und Uebertriebene, war aber im Ganzen doch weit mehr in den Formen der classischen Musik gehalten, als wir erwarteten. Herr Tausig besitzt eine bewundernswürdige Fertigkeit und Kraft, die er aber, wie wir aus einem später von ihm veranstalteten Concerte sahen, für den Vortrag classischer Werke noch bedeutend zu mässigen hat. In der sinn- und geschmackvollen Auffassung zeigte er sich noch sehr unfertig; hierin sowohl, wie in durchsichtiger Klarheit der Technik steht er Herrn von Bülow weit nach; dagegen gelingt es ihm vielleicht noch in höherem Grade, als diesem, dem Tone des Claviers eine wohlthuende Fülle zu entlocken und den Eindruck glänzendster Virtuosität hervorzubringen. Frau v. Milde hat auch hier allgemein gefallen. Nach den wenigen Proben, die ich von ihr gehört, halte ich sie nicht für eine grosse, aber für eine sehr achtungswerthe Sängerin. Herr v. Milde hat eine angenehme Höhe, doch ist sein Organ ziemlich klanglos und der Vortrag etwas manierirt.

Von besonderem Interesse war das letzte Concert der königlichen Capelle. Das Octett von Mendelssohn, das nach des Componisten eigener Angabe im Symphonie-Stil vorzutragen ist, wurde nämlich von dem gesammten Streich-Orchester aufgeführt. Wir finden nicht, dass das Werk irgend etwas dadurch verloren hätte; wohl aber hat es viel dadurch gewonnen. Bezaubernd ist der Klang, den mehrere Violinen zusammen haben. Es zeigt sich hier dieselbe Erscheinung, die man an Chören längst beobachtet hat, dass viele einzeln genommen unvollkommene Stimmen sich gegenseitig ausgleichen und, zusammen erklingend, einen in jeder Beziehung genügenden Toneffect hervorbringen. Die Meisterschaft unserer Capelle zeigte sich bei diesem Unternehmen im hellsten Lichte. G. E.

### Mozart-Verein in Gotha.

Es gereicht dem Directorium zur besonderen Freude, seine Wirksamkeit mit der Unterstützung eines talentvollen jungen Mannes, des Herrn Julius Lammers zu Osnabrück, beginnen zu können. Ohne die Munificenz Sr. Majestät des Königs von Hannover, der dieses Talent zuerst erkannt und in geeigneter Weise berücksichtigt hatte, würde indess der Verein nicht in der Lage gewesen sein, seine Hülfe zu bieten. Wie daher das Verdienst der Entwicklung des Talentes unbestritten Sr. Majestät dem Könige von Hannover gebührt, so hat der Verein seinerseits die Genugthuung, dass der hohe Protector des Mozart-Vereins, Se. Hoheit der Herzog von Sachsen-Coburg-Gotha, die General-Musik-Directoren Herren Dr. Spohr und Dr. Meyerbeer, die Hof-Capellmeister Herren Reissiger, Dr. Marschner, Dr. Lachner, Hiller, Lampert, Tschirch und Musik-Director Herr Markull sich einstimmig für die Würdigkeit des Herrn Lammers entschieden haben. Um so bereitwilliger ist die Zuwendung der Zinsen des hypothearisch sichergestellten Vereins-Capitals beschlossen worden, damit der Beneficiat, aller Nahrungssorgen überhoben, mit ungetheilter Kraft mehr und mehr seiner künstlerischen Vollendung zustreben kann. In der Kürze wird von demselben ein grösserer Cyklus Lieder-Compositionen in Druck erscheinen; sein Opus „Die Schilflieder von Lenau“ wird auf besonderen Wunsch des Herrn Dr. Louis Spohr in dem Anfangs des Jahres erscheinenden Mozart-Album Aufnahme finden. Seit dem letzten Berichte sind dem Vereine von Sr. Majestät dem Könige von Sachsen 100 Thlr. Courant, von Sr. Majestät dem Könige von Preussen 100 Thlr. Gold, von Sr. Durchlaucht dem Fürsten von Schwarzburg-Sondershausen 50 Thlr. Gold zugegangen. Ausserdem haben noch sieben Cabinette Benefiz-Vorstellungen zum Besten des Vereins zugesagt. Unter solchen Auspicien wird der Verein immer mehr erstarken und wohl berufen sein, dem unsterblichen Mozart ein lebendes Denkmal zu setzen.

Wernigerode.

Haushalter.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt

Aachen, 15. Febr. Herr Capellmeister Karl von Turanyi hat seine Stellung als städtischer Musik-Director, die er seit bei nahe sechzehn Jahren ehrenvoll bekleidete, niedergelegt, indem der selbe eine weit ruhigere und angenehmere als erster Professor des Gesanges, der Harmonie-Lehre und des Clavierspielens in der nächst Aachen liegenden, rühmlichst bekannten Erziehungs-Anstalt der Ordens-Damen vom heiligen Kreuz übernommen hat.

Das Programm für das Ende August oder Anfangs September in Wiesbaden statt findende dritte mittelrheinische Musikfest ist nun definitiv festgestellt. Zur Aufführung kommen: am ersten Tage:

Die Schöpfung, Oratorium von Haydn. — Am zweiten Tage: Erste Abtheilung: Nr. 1. Ouverture zu Iphigenie in Aulis von Gluck; Nr. 2. Drei *A-Capella*-Sätze: Choral von Eccard, 19. Psalm von H. Schütz und Motette von S. Bach; Nr. 3. *Es-dur*-Concert für Pianoforte von Beethoven; Nr. 4. 114. Psalm von Mendelssohn. Zweite Abtheilung: Nr. 1. Sinfonie in C von F. Schubert; Nr. 2. *O Isis und Osiris*, Solo und Chor aus der Zauberflöte; Nr. 3. Gesang-Solo; Nr. 4. Hallelujah aus Händel's Messias. Für die Soli sollen ausgezeichnete Kräfte gewonnen werden. Die Leitung des ersten Tages hat Capellmeister V. Lachner; am zweiten dirigirt Capellmeister Hagen.

Verdi fängt an, auch in Deutschland um sich zu greifen. In Darmstadt ist „Die sicilianische Vesper“ jetzt bereits fast ein Jahr lang Zugstück und füllt die Theatercasse, freilich nicht sowohl der Musik als der Decorationen und der Ausstattung des Ballets „Die vier Jahreszeiten“ wegen. — Rigoletto ist ebendaselbst im Januar mehrere Male gegeben und günstig aufgenommen worden. — In Frankfurt a. M. hat der *Trovatore* einen wahren Hallohr erregt. — Es liessen sich an diese Erscheinung gar erbauliche historische Rückblicke knüpfen, deren Resultat sein dürfte: „Nur immer zu! Die Reaction wird nicht ausbleiben.“ In dieser Beziehung pflichten wir Ulibischeff bei, der in der Einleitung zu seinem „Beethoven“ sagt: „Die Zeit hat Rossini in Deutschland mit Weber's, in Italien mit Bellini's, in Frankreich mit Meyerbeer's Hilfe geschlagen; die Zeit könnte ihn vielleicht mit Verdi's und Wagner's Hilfe wieder heben und verjüngen!“

Otto Jahn's Mozart ist noch nicht einmal fertig und schon kündigt der Verleger Meidinger in Frankfurt a. M. an: „Mozart. Ein Künstlerleben. Culturgeschichtlicher Roman in sechs Bänden von Heribert Rau!!!“ — Wenn Jahn und Härtel den letzten Band ihres Mozart zufällig noch ein paar Jahre zurückhielten, so würde Herr Rau mit seinem culturgeschichtlichen Roman doppelt in die Dinte gerathen!

**Dresden.** Am 9. d. Mts. fand im Hotel de Saxe das Concert der fürstlichen Kamervirtuosin Fräul. Marie Wieck statt. Die vorzüglichen Eigenschaften der Künstlerin sind von allen Kunstverständigen einstimmig anerkannt; ihre Leistungen fanden auch in diesem Concerte reichen Beifall, dem sich sogar Blumen und Kränze zugesellten. Von den vorgetragenen Piecen ist wohl als die bedeutendste das schöne und äusserst schwierige Concert von R. Schumann besonders hervorzuheben. Unterstützt wurde die Concertgeberin zunächst durch die treffliche Capelle des Herrn Directors Hünerfürst und durch sehr gelungene Gesang-Vorträge des Herrn von der Osten. Herr von der Osten zählt in der kurzen Zeit seines Domizils in Dresden bereits zu unseren beliebtesten und feinsten Concertsängern.

Rubinstein hat in Pressburg und Pesth glänzende Concerte gegeben, die an die Zeit des Liszt-Enthusiasmus erinnerten. Gegenwärtig ist er in Prag.

**Paris.** Am 11. Februar ist Herrn von Flotow's „Marta“ auf dem italiänischen Operntheater gegeben worden. Die Besetzung war: Mario (*Lionello*), Graziani (*Plumkett*), Zucchini (*Lord Tristano di Micklford*), Mademoiselle de St. Urbain (*Lady Enrichetta*), Mad. Nantier-Didiée (*Betsy*). — Nach den Einen hatte der *Succès* „rien d'équivoque“, und der Componist wurde gerufen; nach Anderen ist seine Musik „dilettantisch“, und „der Thron, den man ihm aufgebaut, war von Glas und zerbrach beim ersten Stosse.“ — *Nous verrons!*

Die Leiche des in Neapel verstorbenen Sängers Lablache wird nach Frankreich gebracht werden.

## Ankündigungen.

### NEUE MUSICALIEN im Verlage

von  
**BREITKOPF & HÄRTEL** in Leipzig.

*Clementi, M.*, Sonaten für das Pianoforte. Neue, sorgfältig revidirte Ausgabe. Nr. 33—39, à 7½—12½ Ngr. 2 Thlr. 5 Ngr.

*Gurlitt, C.*, Op. 20, Sonate für das Pianoforte. Nr. 3. 1 Thlr.

*Haydn, J.*, Zwölf Symphonieen für Orchester.

Nr. 12. B-dur in Stimmen. 3 Thlr.

*Hering, C.*, Op. 17, Grosse Sonate für zwei Violinen. 1 Thlr. 5 Ngr.

— — Op. 18, 12 Caprices pour le Violon. 1 Thlr. 10 Ngr.

— — Op. 19. 30 Miniaturen für 2 Violinen. Heft 1, 2, 3, à 25 Ngr. 2 Thlr. 15 Ngr.

— — Op. 20. Zehn Studien für die Violine (erste Lage) als eine Vorausnahme zu R. Kreutzer's 40 Etuden. 15 Ngr.

— — Op. 21. 8 Stücke für Violine und Pianoforte. (Die Violinstimme in der ersten Lage spielbar). 1 Thlr. 10 Ngr.

*Kittan, G.*, Vier geistliche Gesänge für Sopran, Alt, Tenor u. Bass. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 5 Ngr.

*Kündinger, R.*, Op. 10, Premier grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. 3 Thlr.

*Lefébure-Wély*, Impressions de Voyage. 3 Morceaux caractéristiques pour Piano:

Nr. 1. Op. 113. Le Réve de Graziella. 15 Ngr.

” 2. Op. 114. Les Binioux de Naples. 15 Ngr.

” 3. Op. 115. L'Invitation à la Mazurke. 15 Ngr.

— — Op. 116. Réverie pour le Piano. 15 Ngr.

— — Op. 117. Les Babillardes. Caprice pour le Piano. 18 Ngr.

— — Op. 118. La Tunisienne. Marche militaire p. Piano. 18 Ngr.

— — Op. 119. Douce Sauvenance. Nocturne p. le Piano. 15 Ngr.

*Stiehl, H.*, Op. 33, Der kühne Schiffer. Ballade für Chor und Solostimmen mit Begleitung des Pianoforte. 25 Ngr.

— — Op. 36, Grand Trio pour Piano, Violon et Violoncelle. 2 Thlr. 15 Ngr.

*Talexy, A.*, Op. 88, Le Messager. Grand Galop brillant pour le Piano. 15 Ngr.

— — Op. 93, Marche des Fifres. Amusement militaire p. le Piano. 18 Ngr.

*Tedesco, Ign.*, Op. 93, Fantaisie sur l'opéra „Rigoletto“ de Verdi pour le Piano. 25 Ngr.

— — Op. 96, Les Amourettes, Morceau brillant p. Piano. 18 Ngr.

— — Op. 97. Chanson à boire d'un Soldat p. le Piano. 12 Ngr.

— — Op. 98. In einsamen Stunden. Sechs Clavierstücke. Heft 1, 2, à 18 Ngr. 1 Thlr. 6 Ngr.

*Verdi*, Potpourri de l'opéra „La Traviata“ pour Piano. 20 Ngr.

— — Potpourri de l'opéra „Il Trovatore“ pour Piano. 20 Ngr.

*Vierling, G.*, Op. 18, Hafis-Lieder für vierstimmigen Männerchor. Partitur und Stimmen. 25 Ngr.

— — Op. 19. Vier Quartette für Sopran, Alt, Tenor und Bass. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 5 Ngr.

*Knorr, J.*, Methodischer Leitfaden für Clavierlehrer. Vierte vermehrte Auflage. 10 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 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.