

# Niederrheinische Musik-Zeitung

## für Kunstsfreunde und Künstler.

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

Nr. 37.

KÖLN, 10. September 1859.

VII. Jahrgang.

**Inhalt.** Die Musik, vom Standpunkte der Moral und Religion betrachtet. — Der Gesang als Grundlage einer christlichen Aesthetik. — Aus Baden (Concert unter Direction von Hector Berlioz). Von S. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Breslau, Uebersicht der Opern-Vorstellungen im Theaterjahre 1858—1859 — Fräul. Veith — Fräul. Günther — München, Theater-Intendant, Fräul. Stöger — Wien, Kirchenmusik, Italiänische Oper, Herr Ander, Hans Heiling — Paris — London — Deutsche Tonhalle).

### Die Musik, vom Standpunkte der Moral und Religion betrachtet.

Vor einigen Wochen erhielt Fétis in Brüssel ein Buch mit folgender Zuschrift der Verfasserin:

„Ihre Artikel in der *Gazette musicale*, mein Herr, haben mich veranlasst, über den musicalischen Rhythmus nachzudenken. Ihre Definitionen haben mir dabei zum Ausgangspunkte gedient, allein ich bin, wie Sie sehen werden, nicht zu denselben Schlussfolgen gelangt; ich habe mir meine Ansicht als katholische Christin gebildet und glaube in der Wahrheit zu sein.“

Fétis stützte nicht wenig. Er sollte aus Mangel an Glauben in seinen Betrachtungen über den Rhythmus in der Musik auf falsche Wege gerathen sein? Man kann sich denken, dass er auf die Beweisführung neugierig war. Er las das Büchlein von Anfang bis Ende durch, und, wie er selbst gesteht, trotz der Gewissensangst, in welche ihn die Dame versetzt hatte, mit vielem Vergnügen; denn er fand darin Talent, nicht gewöhnliche Gedanken, eine seltene Bekanntschaft mit der Kunst und eine anziehende Darstellung. Das Buch führt den Titel: *La Musique au point de vue moral et religieux. Par Madame Marie Gjertz. Paris, 1859. (86 S. in 8.)*

Der Anfang, sehr originell in seiner Art, zeigt von vorn herein den Standpunkt, auf welchen sich die geistreiche und glaubensstrenge Dame stellt. Die Ueberschrift des ersten Abschnittes lautet: „Einleitung; von einer Wirthschafterin. Lieber Leser, hast du jemals ein Zimmer gekehrt?“ — Was hat der Kehrbesen mit der Musik zu schaffen? Man höre.

„Von meiner Kindheit an“, sagt Madame Gjertz, „habe ich bei der Musik dasselbe unbehagliche Gefühl gehabt, das man empfindet, wenn man des Morgens in ein noch nicht in Ordnung gebrachtes Zimmer tritt. Als ich anfing, zu prüfen und nachzudenken, das heisst, als ich

durch Gottes Gnade Katholikin geworden, begriff ich, woher dieses Gefühl komme; einzig und allein daher, dass man in der Musik niemals den Staub abwischt. Wie sollte man auch darauf kommen, es zu thun, da man darüber einig ist, dass kein Staub darauf liegt? Für die Einen ist die Musik zu einfältig, um Hehlerin des Bösen zu sein, für die Anderen ist sie zu edel dazu. Sie befindet sich also, der allgemeinen Uebereinstimmung nach, ausser dem gemeinsamen Gesetze, nach welchem jedes Werk den Stempel seines Urhebers trägt; der Mensch ist aber ein Gemisch von Guten und Bösem, von Grösse und Erbärmlichkeit.

„Da man einmal das Böse von der Musik ausgeschlossen hatte, so war der Irrthum, dass alle Regungen, die sie hervorruft, gut, rein und unschuldig seien, eine natürliche Folge jener Annahme. So hat es denn diese glückselige Kunst dahin gebracht, sich in dem Herzen des Menschen ein kleines Zimmer zurecht zu machen, in das kein prüfendes Auge und kein segender Besen kommt.“

„Ein ungefegtes Zimmer: man begreift, dass mir das jenes unheimliche Gefühl verursachte, von dem ich sprach.“

„Einmal darüber mit mir einig, sann ich darauf, wie ich es anfangen sollte, dieses Zimmer zu kehren und rein zu machen; wo ich einen Besen hernehmen sollte, der weich und doch fest genug wäre, um damit alle Ecken und Winkel auszufegen; vor Allem, wie ich das volle Tageslicht hineinbringen könnte, damit alle Welt einsehe, wie nothwendig es sei, dass es gründlich abgestaubt und gelüftet werde.“

„Da fiel mir die Arbeit eines berühmten Musikgelehrten über den Rhythmus in die Hände. Das war ein Lichtblick, und zwar von demjenigen Lichte, dessen ich gerade bedurste, um das arme Kämmchen hell zu machen und den Besen darin gebrauchen zu können. Ich sah ein, dass man die Bedeutung der rhythmischen Formen ergründen und darin das Gute und das Böse erkennen müsse, um mittels dieser Erkenntniss zu zeigen, wie gefährlich

jenes neutrale Gebiet ist, auf welchem Weiss und Schwarz, Gutes und Böses, Gott und Teufel durch einander gehen und zur Einheit werden!

„Den Rhythmus erklären — das ist das Licht; eine Gewissensprüfung mit der Musik vornehmen — das ist der Besen.“ — —

Weiterhin drückt sich die Verfasserin deutlicher über ihre kunstrichterlichen moralisch-ästhetischen Grundsätze aus.

„Wenn der Tonkünstler“, sagt sie, „von der Liebe zu Gott und dem Streben zum Guten beseelt ist, so wird der Rhythmus in seiner Musik eine reine Form sein, welche in Herz und Blut des Zuhörers einen Samen guter Gedanken streut. Hat aber der Componist weder Glauben noch Liebe zu Gott, was wird dann seine Phantasie für Regungen erzeugen? Die neuere Musik, dieser faulende Leichnam, gibt die Antwort auf diese Frage; seine Ausdünstungen sind eben so mörderisch für die Seele, wie die Pest für den Leib! Man täusche sich nicht! Der Klang hat die Eigenschaft, das zu verdecken und zu verhüllen, was Niemand ohne diese Verhüllung dulden würde; aber er hat nicht die Macht, das Böse zu bannen; das Böse wird durch ihn im Gegentheil nur noch furchtbarer, gleich jenem feinen Gifte, welches nach und nach das Leben zerstört und an natürlichen Tod glauben lässt. (S. 4 und 5.)

„Haydn's Sonaten zeigen uns die reine und einfältige Seele des Christen, der stets an den lieben Gott geglaubt und ihn geliebt hat, ohne jemals an Zweifel oder Verünfttheit mehr zu denken, als ein kleines Kind an die Prüfung der Worte seiner Mutter denkt. Mozart offenbart uns durch das Gefühl von Melancholie, das fast alle seine Werke durchdringt, den Zustand einer Seele, die etwas Anderes wünscht, als was ihr zu wünschen erlaubt ist, aber in welcher der noch lebendige Glaube die Entzagung erzeugt. Sie gehorcht aus Pflichtgefühl, sie gehorcht nicht mehr aus Liebe. So bleibt sie denn auch traurig in ihrem Gehorsam.“

„Da Haydn den einfältigen Glauben des Kindes, Mozart die unvollkommene Liebe, die durch das Opfer leidet, wiedergegeben hatte, so schien Beethoven's Aufgabe zu sein, die vollkommene Liebe zu schildern, welche gegen Alles ankämpft, Alles überwindet und ihr Glück nur in dem Opfer von Allem findet. Die Natur seines Genie's, eine Fülle von Begeisterung und ein natürlicher Aufschwung zum Erhabenen hatten ihn zur Lösung dieser schönen Aufgabe gleichsam vorherbestimmt. Aber Beethoven hat eine falsche Bahn eingeschlagen. Wir werden am gehörigen Orte die künstlerischen Ursachen in prüfenden Betracht ziehen, welche ihn auf den Abweg gebracht haben; hier wollen wir nur die Wirkungen bestätigen. Nachdem Beet-

hoven in seinen ersten Compositionen Haydn's und Mozart's Spuren gefolgt war, offenbarte sich seine persönliche Eigenthümlichkeit durch den Ausdruck eines unbändigen Bedürfnisses, sich von allen Regeln und allen Zügen loszumachen: die Liebe zur Unabhängigkeit. Da die Liebe zur Unabhängigkeit in Wahrheit nichts Anderes ist, als die Sucht, sich von allem frei zu machen, was ihr Zwang anthut, so bringt uns diese Liebe in ihren äussersten Consequenzen dahin, uns von Gott loszumachen, dessen Dasein am Ende einen Zwang für den Menschen in sich schliesst. Ist der Mensch so weit gekommen, so beginnt jener grässliche Kampf zwischen dem Stolze, der sich selbst an die Stelle Gottes setzt, und dem Gefühle unserer Ohnmacht, die vor dem Gedanken, das Gewicht der Gottheit zu ertragen, erbebt. Diesen Kampf schildert Beethoven auf ergrifende Weise in seinen Werken, und des Kampfes Ende nennen wir Wahnsinn oder Verzweiflung. Beethoven's Musik lässt uns die Verzweiflung lieben und uns darin wohl fühlen; man weint blutige Thränen dabei, nicht über die Schmerzen eines Gottes, der für uns gestorben, aber über die ewige Verdammniss des Teufels: — Rhythmus des Stolzes, der die Wahrheit sucht, der um Wahrheit fleht, aber sie nicht unter den Bedingungen anerkennen will, unter denen sie sich uns hat offenbaren wollen. Es ist immer wieder der Jude, der zum Erlöser sagt: Steige vom Kreuze herab, und wir wollen an Dich glauben!“ (S. 9 — 11.)

Nach Madame Gjertz hat also die Musik nicht ihr Grundprincip in sich selbst, sondern im kirchlichen Glauben; das Kunstwerk ist nicht die Frucht reiner Begeisterung, sondern das Bekenntniss des Zustandes der Seele. Sie drückt sich darüber noch weit energischer aus, z. B.:

„Die Ausübung der Kunst um der Kunst willen ist eben so verbrecherisch als einfältig. Warum? Die Betrachtung der Schönheit erregt eine Sehnsucht, die nur durch die Wahrheit befriedigt werden kann; auch gibt es kein anderes Glück als in der Liebe Gottes, welche mit der Sehnsucht zugleich ihre Befriedigung und ihre Ruhe verleiht. Aber die von der Wahrheit getrennte Betrachtung der Schönheit erzeugt auch eine Sehnsucht, jedoch eine unbestimmte und gegenstandslose, welche die Seele in Aufregung und Ungewissheit aller Art stürzt und fast unfehlbar dem Geiste des Bösen verfällt, der stets bei der Hand zu sein weiss, um in die gequälte Seele irgend einen als Wahrheit verkleideten Irrthum zu werfen. Diejenige Kunst, welche uns diese Art von Schönheit darstellt, ist in Wirklichkeit nur ein schädliches Thier, das die Verderbtheit in die Herzen bringt. (S. 13, 14.) — — Die Beschäftigung mit der Kunst um der Kunst willen ist Sünde gegen das erste Gebot Gottes, weil jeder Ausdruck des Schönen

ein Act der Liebe ist, die in dieser Beziehung Gott allein zukommt.“ (S. 15.)

Abgesehen von diesen merkwürdigen Grundsätzen, bekunden die Aeusserungen der Verfasserin über einzelne Meister und Werke mehrentheils ein richtiges, auf wirkliches Kunstverständniss begründetes Urtheil. Fétis hat darüber eine Reihe von Briefen an die Dame in der *Gazette musicale de Paris* begonnen, deren erster sich hauptsächlich über einige Missverständnisse seiner Behauptungen über die Entstehung des Rhythmus von Seiten derselben verbreitet. Von allgemeinerem Interesse ist darin Folgendes:

„Sie behandeln Ihren Gegenstand unter drei Gesichtspunkten, indem Sie zuerst die Kunst an sich in ihren Erzeugnissen, dann die Wissenschaft der Kunst, endlich ihren höchsten Zweck betrachten. Bis auf wenige Ausnahmen finde ich nichts in Ihren Urtheilen über musicalische Kunstwerke, dem ich geradezu entgegen treten möchte. Was Sie über die Sonate, über die Vortrefflichkeit ihrer Form, die sich im Concerte und in der Sinfonie wiederholt, sagen, ist in Bezug auf die Form unumstößlich richtig; eben so wahr scheint mir, Ihr ästhetisches Princip bei Seite gelassen, was Sie über die Gedankendürre jener Etuden äussern, die zum besonderen Zwecke nur die Ueberwindung mechanischer Schwierigkeiten haben. Schon seit beinahe vierzig Jahren sage ich in allen Tonarten dasselbe über die vollständige Werthlosigkeit der käuflichen musicalischen Waare, was Sie darüber denken. Dergleichen Musik kommt und geht, ohne eine Spur ihres ephemeren Daseins zu hinterlassen; aber aufhören wird sie nie, weil es zu viele Menschen gibt, denen die Kunst nur eine Zerstreuung, ein Zeityvertreib ist, wobei Herz und Verstand nichts zu thun haben, und für solche ist jene Musik ein Bedürfniss.

„In einigen von Ihren Urtheilen scheinen Sie mir jedoch zu streng zu sein. So sagen Sie z. B. S. 63: „Wer beschäftigt sich heutzutage noch viel mit Hummel, Kalkbrenner und Moscheles? Da ihre meisten Werke dieselbe Factur haben, wie die Werke von Haydn, Mozart, Beethoven, so verschwinden sie notwendig bei der Vergleichung mit diesen.“ — Allerdings dulden diese drei Riesen der Kunst keine Parallelen; aber muss denn immer eine Vergleichung in Anwendung kommen? Kann ein Kunstwerk nicht an und für sich einen Werth haben, und verliert es diesen, sobald es nicht die Höhe der Producte gewisser Ausnahme-Naturen erreicht? Wir wollen Kalkbrenner bei Seite lassen, dessen Schatten sich selbst über die gute Gesellschaft wundern wird, in die Sie ihn gebracht haben; aber Hummel! Wenn auch seine sämmtlichen Werke nicht ein Genie offenbaren, das jenen drei Herr-

schern im Reiche der Töne gleich kommt, so wird doch kein Mensch verkennen, dass z. B. seine Phantasie Op. 18 — eine wirkliche Phantasie —, seine Sonate Op. 20 (sein Septett, seine Concerte u. s. w.) Werke genialer Erfindung sind.

„Ist es ferner nicht viel zu streng, ja, ungerecht, Mendelssohn so tief zu stellen, wie Sie es thun? Sie sagen: „Mendelssohn ist eine Nachahmung (*imitation* — in dem Sinne, wie man es von nachgemachtem Gold, Silber, Edelgestein gebraucht —). Seine Compositionen erinnern bald an Beethoven, bald an Hummel, bald an Weber, bald an alle Welt, und trotzdem haben sie ein gewisses Gepräge bewahrt; es ist eine Form, die ihren Inhalt sucht.

„Mendelssohn besitzt ein sehr grosses Wissen, aber sein Gedanke ist unbestimmt, so wenig entschieden, dass er ihn selbst in dem engen Rahmen eines Liedes nicht ohne Stockung festhält. Diese Unentschiedenheit raubt seinen Werken die innere Einheit und gibt ihnen etwas Loses und Unzusammenhangendes; z. B. sein grosses Concert in *G-moll*, dessen Passagen von Anfang bis Ende so aussehen, als wüssten sie nicht, was sie wollen. Es scheint, als hätte Mendelssohn nöthig, seinen Gedanken auf etwas Greifbares zu stützen; seine Ideen verwirren sich dem Unendlichen gegenüber, erhalten aber Sicherheit und Festigkeit, sobald er ihnen bestimmte Schranken zieht. Deshalb haben auch seine Oratorien und seine Ouvertüren unendlich mehr Werth, als seine Clavier-Compositionen.“ \*

„Mit diesem Urtheile wird man weder im Allgemeinen, noch in Bezug auf das *G-moll*-Concert übereinstimmen können. [Etwas Wahres ist aber doch darin, nur freilich sehr schroff ausgesprochen.] Auch muss ich Sie — fährt Fétis fort — „vor Widersprüchen warnen, die man Ihnen jedenfalls aufrechnen wird; so soll z. B. Mendelssohn, wie Sie sagen, Hummel nachgeahmt haben. Nun, dann müssen sich doch bei Hummel Dinge finden, die anderswo nicht sind und die als Muster dienen können!

„Es ist leicht zu begreifen, warum Sie Sich in Ihrem Buche bloss mit der Instrumentalmusik beschäftigen; das Princip, das Sie geltend machen wollen, konnte nur an der höchsten Offenbarung der Macht der Tonkunst erläutert werden, an dem Ideal derselben, das von jeder Hemmung und jedem Programm oder Text frei ist. Trotzdem wird es Manchem auffallend vorkommen, dass Sie in einer Schrift über „die Musik unter dem Gesichtspunkte der Moral und der Religion“ kein Wort über die Kirchenmusik sagen. Mir scheint es jedoch, dass Ihr Gedankengang die Erwähnung derselben nicht duldet; jedenfalls billige ich Ihren Tact und Ihre Klugheit in dieser Beziehung.“ —

So weit Fétis. Es mag wohl ein anderer Grund an dem Schweigen über die Kirchenmusik schuld sein. Wahrscheinlich wird es der Dame eben so ergangen sein, wie manchen deutschen Aesthetikern der Tonkunst; ihre Grundsätze passen auf die Eine Seite, welche sie sich an den Componisten aussuchen; wenn die Probe auf die Rechnung an der anderen Seite scheitert, so betrachten sie diese lieber als gar nicht vorhanden. — Wir kommen auf das Buch der Madame Gjertz noch zurück.

### Der Gesang als Grundlage einer christlichen Aesthetik.

Es wäre unrecht, wenn wir der begeisterten Verfechterin des Glaubens, als des Princips der Instrumentalmusik und im Besonderen des Rhythmus, als des Lichtes, welches das Gute vom Bösen, das Göttliche vom Teufelschen in der Tonkunst sondert (s. d. vorhergehenden Artikel), nicht einen Genossen auf ihrer Bahn zuführen wollten, der, eben so begeistert für seine Idee, als sie für die ihrige, der menschlichen Stimme und dem Gesange die nächste Stelle am Christenthum einräumt und vermittels des richtigen Gesang-Unterrichts der Entwicklung des inneren Menschen durch eine christliche Aesthetik die wahre Grundlage zu geben, ja, eine gänzliche „ästhetische Reformation“ zu bewerkstelligen vor hat. Es ist dies G. C. Nehrlich (so steht auf dem Titel des Buches; unter der Widmung an den König von Preussen aber finden wir: C. F. Nehrlich. Welche Lesart ist die richtige?), seit der ersten Ausgabe seiner Gesangkunst (Leipzig, 1841, bei G. B. Teubner) rühmlich bekannt. Gegenwärtig liegt uns die zweite, durchaus umgearbeitete Auflage unter folgendem Titel vor:

Der Kunstgesang, physiologisch, psychologisch, pädagogisch und ästhetisch dargestellt. Eine Gesangsschule für gebildete Stände. Theoretisch-praktisches Handbuch u. s. w. u. s. w. Stuttgart, Druck und Verlag von K. Lanz, 1859. Gr. Fol. 98 Seiten Text, 47 und 58 S. Noten. (Preis?)

Was der Verfasser will, spricht er in dem Vorworte aus, und das ist wahrlich nichts Geringes. Hören wir ihn selbst in den Hauptstellen:

„Es gilt, eine Ansicht ins Leben zu führen, die, zur allgemeinen praktischen Anwendung gebracht, eine neue Welt ins Bewusstsein des Menschen führen und dadurch sein ganzes Wesen und Leben heben muss. Die Geschichte erzählt uns von einer wissenschaftlichen, von einer kirchlichen, von einer politischen Reformation und Emancipation, aber von einer ästhetischen, der unschuldigsten und

nöthigsten von allen, ist noch nie die Rede gewesen; und doch ist das ästhetische Element im Menschen der Grund und Boden, aus dem alle anderen Ordnungen seines Geistes hervorgehen. Dieser Grund und Boden ist uncultivirt, dem Lichte des Bewusstseins verschlossen, kann also unmöglich wirken, wie er wirken würde, wenn er wie die übrigen Gebiete des Geistes angebaut würde. Alle unsere bisherige ästhetische Bildung ist Anbildung von aussen, Anflug, Ansatz, und bleibt deshalb ohne Wirkung auf unser eigentliches Wesen, auf unser Denken, Fühlen und Wollen. Mit der feinsten ästhetischen Bildung im gewöhnlichen Sinne verträgt sich alle mögliche Schlechtigkeit, sie nimmt der Schlechtigkeit höchstens den äusseren abstoßenden Charakter und macht sie dadurch nur um so verderblicher. Die schöne Sünde ist doppelte Sünde, und unsere Vorfahren hatten nicht ganz Unrecht, wenn sie den Teufel in jeder Aesthetik vermuteten und diejenigen, welche der Aesthetik ihre Liebe zuwandten, Kinder der Welt nannten. Diese Aesthetik war gleichsam nur ein schönes äusserliches Gewand, keine wahre christliche Aesthetik; sie stand mit den Forderungen des Christenthums nicht selten in Widerspruch und war in keinem ihrer Werke darauf bedacht, das christliche Leben zu fördern, sondern weit mehr geneigt, das Heidenthum wieder aufleben zu lassen. Es gibt bis auf den heutigen Tag noch keine christliche Aesthetik und darum noch keine wahrhaft christliche Kunst. Die christliche Aesthetik ist eine Herausbildung von innen und besteht nicht in schönen Begriffen, sondern in schönen Gefühlen, welche dann allerdings das in ihnen enthaltene Wesen auch in die Begriffe und Bestrebungen übertragen, und in diesen nichts dulden, was ihrem Wesen zuwider ist, daher auf der einen Seite die Wahrheit, auf der anderen die Tugend beleben. Wie lehrt man nun aber diese Aesthetik? Worte und Begriffe eignen sich nicht dazu. Sie bringen, was sie enthalten, nur in die Vorhallen der Seele, aber nicht in ihren Kern. Es gibt aber neben den Worten noch etwas Anderes, welches bestimmt ist, die innerste Bildung im Menschen zu begründen, und das sind die Töne, aber nicht die Töne der Instrumente, sondern die Töne der menschlichen Stimme. Wie sich die Worte zu den Begriffen, so verhalten sich die Töne zu den Gefühlen. Wie wir durch Worte Begriffe in die Seele bringen, so bringen wir durch die Töne Gefühle in sie hinein. In den Tönen besitzen wir nicht nur den Schlüssel zum menschlichen Herzen, sondern auch das Mittel, das menschliche Herz zu reinigen von allem, was den Menschen vom Engel unterscheidet und, in die Niedrigkeit hinabziehend, dem Thiere gleich macht. Der Töne der menschlichen Stimme bediente sich daher die christliche Kirche frühzeitig zu ihren heiligen Bestrebungen; sie

sollten dem heiligen Geiste die Stätte bereiten und das Herz der Zuhörer reinigen von der heidnischen Unlauterkeit. Aber für diesen Zweck mussten sie aus wahrhaft christlichen Gemüthern kommen. Die früheste christliche Kirche hatte in diesem Punkte ein schärferes Ohr und Urtheil, als die Gegenwart. Sie begnügte sich nicht mit einem wohlklingenden Tone, sie verlangte Innerlichkeit in ihm, den reinsten Abglanz eines reinen Herzens, eine seelisch geistig gehobene Menschennatur. Das verlangt auch die christliche Aesthetik, der ich hier das Wort rede. Nun ist aber nichts in der Welt geeigneter, Träger eines reinen Herzens zu werden und dadurch anregend und ergreifend tausend andere Herzen zu reinigen, als die Stimme. Von dieser Seite ist also die Kunst der Stimme oder der Gesang unter allen Künsten dem Christenthume am nächsten; darum vertrat der Gesang vor dem Christenthume die Stelle desselben in der moralischen Erziehung der gebildetsten Völker, namentlich der Griechen. —

„Die Liebe zum Gesange ist allgemein, sie hat die untersten Volksklassen ergriffen. Damit sind die Pforten zu einer allgemeinen Veredlung aufgethan; man warte nicht, bis sie sich wieder schliessen. Tüchtige Gesanglehrer, wie sie diese Schule verlangt, können allein jene Aesthetik des Herzens ins Leben führen, welche ich weiter oben als eine christliche bezeichnete und welche unserer nur auf das Aeussere gerichteten Zeit doppelt nöthig ist. — —

„Nicht in jeder Form sind die Töne zu dem wichtigen Zwecke brauchbar, das Herz zu reinigen und in sich klar und schön zu machen. Sie müssen selbst erst rein, klar und schön werden. Dazu nun gibt es einen Weg, und diesen Weg habe ich mich bemüht in diesem Werke zu beschreiben. Es war mir vor allen Dingen darum zu thun, die Erzielung der zur Reformation der inneren Aesthetik nöthigen reinen Töne zu zeigen und auf den einzigen Weg, den man beim Unterrichte einschlagen muss, wenn der Gesang bildend auf den Menschen wirken und sich zu einer wahren Kunst erheben soll, aufmerksam zu machen. Die Sprache muss erst gebildet werden, ehe sie Bildung verbreiten kann. Eben so ist es mit den Tönen. Es muss sich erst eine höhere Tonsprache bilden, ehe durch sie die lebendige innere Aesthetik allgemein ins Leben gerufen werden kann. Der Bildung dieser höheren Tonsprache soll die Gesangsschule für gebildete Stände als die erste Grammatik dienen. —

„An eine Vollendung oder auch nur an eine Annäherung zur Vollendung ist aber im Gesange nicht eher zu denken, als bis die plumpe Herrschaft mechanischer Gliederung der melodischen Perioden überwunden ist und die Innerlichkeit die musicalischen Formen des Componisten belebt und unter die Sinngemässheit stellt. So lange man

den Sänger nicht anweis't, die musicalischen Gesetze der freien Gesetzmässigkeit der Innerlichkeit zu unterwerfen, wird sein Gesang ewig dem Vortrage eines gereimten Gedichtes durch einen Schulknaben gleichen, der sich nur durch die rein äusseren Momente des Reims und der in jeder Zeile gleichmässig wiederkehrenden rhythmischem Aufeinanderfolge der Sylben leiten lässt. Die mechanisch-musicalischen Sänger singen nicht, sie scandiren bloss ihre Melodie. Um dieser Barbarei entgegen zu arbeiten und den Geist auf den eigenen Werth der kleineren Theile hinzu lenken, habe ich mich in den praktischen Uebungen bisweilen von dem gewöhnlichen Periodenbau mit Willen entfernt und ältere Uebungen mit einer ungeraden Anzahl von Tacten aufgenommen. Ich will damit dem regelmässigen, das Gefühl ohne Rücksicht auf den Sinn mechanisch mit sich fortreissenden musicalischen Flusse der Melodie entgegentreten und durch die Unregelmässigkeit im mechanischen Bau auf eine höhere Regelmässigkeit hinführen, die, ohne irgend ein Gesetz unwirksam zu machen, doch allen ihre Alleinherrschaft nimmt, indem sie dieselben höheren Zwecken dienstbar macht, nämlich eine bestimmte Innerlichkeit zu malen.

„Wie der Körper in jedem seiner Theile ein symbolischer Abdruck der Seele ist, so muss auch im Gesange jedes Moment eine Abspiegelung des Inneren sein. Für diesen Zweck aber muss das Innere erst frei werden von seiner natürlichen Gebundenheit und Rohheit. Hier ist dem Gesanglehrer zwar oft vorgearbeitet durch die moralisch-religiöse und die intellectuelle Erziehung; denn Moralität und Geistesbildung sind zwei Hauptmächte, welche die innere Freiheit bedingen; aber für die höchsten Leistungen im Kunstgesange muss in der Seele noch durch die erziehende Macht des Tones im Organ und der Seele ein drittes Element erweckt, herangezogen und zur Reife gebracht werden. Dies ist die innere Aesthetik, von der weiter oben die Rede war. —

„Gefühl ist geistig gewordener Ton, und Ton ist körperlich gewordenes Gefühl. Der reinsten Ton des Stimm-Organismus muss sich als das reinstes Gefühl im Seelen-Organismus abspiegeln und das edelste Gefühl der Seele im Stimm-Organismus den edelsten Ausdruck gewinnen. Es versteht sich von selbst, dass, da der Seelen-Organismus weit freier und impressionabler ist als der Stimm-Organismus, die Spiegelbilder der Seele in den Tönen undeutlicher und schwerer wahrzunehmen sind, als die Spiegelbilder der Töne in der Seele. Der Stimm-Organismus muss erst durch lange Uebungen impressionabel gemacht werden, die Seele ist es von Natur, zumal für den Ton. Die Bildung der Seele zur künstlerischen Vollendung führt daher nicht durch sich selbst zu künstlerisch vollendeten

Tönen, aber künstlerisch vollendete Töne führen durch sich selbst zu einem den Tönen entsprechenden künstlerisch vollendeten Fühlen. Hierin liegt der Grund des bildenden Elements eines wahrhaft künstlerischen Gesanges. Wahrhaft künstlerisch kann aber ein Gesang nicht eher werden, als bis er edel und religiös geworden ist; denn hiedurch erlangt er seine innere Reinheit. Der Kunstgesang ist daher eine Tochter der Religion und seiner innersten Natur nach Kirchengesang. Durch den Kirchenstil muss daher jeder Sänger zu seinen höchsten Leistungen erzogen werden, auch wenn er seine Kräfte nicht der Kirche, sondern der Welt im Concert- oder Theater-Stil zu widmen beschlossen hat.“

Den Schluss des Vorwortes bildet folgende energische Apostrophe:

„Alles das wird freilich der grossen Masse derer nicht einleuchten, die vermöge ihres tiefen Standpunktes auf der Stufenleiter der humanen Bildung bei aller praktischen Tüchtigkeit und Gedächtniss-Weisheit über die Materialität der Welt nicht hinauszublicken vermögen; alles das wird ferner an der grossen Anzahl derer ohne Wirkung vorübergehen, die vermöge ihres Pharisäerthums die Wahrheit nicht lieben oder doch nicht beachten, wenn sie nicht von ihnen selbst ausgegangen ist; alles das wird ferner der grossen Menge derer als ungereimtes Zeug erscheinen, welchen ihre Unnatur dermaassen Alles in Allem ist, dass sie nicht zu begreifen im Stande sind, wie es noch etwas Höheres geben könnte; alles das wird endlich von der Anzahl derer mit Wuth verfolgt und mit allen möglichen Ehrentiteln des Hasses belegt werden, welchen die Kunst eine melkende Kuh ist; aber sie alle habe ich nicht unter gebildeten Ständen verstanden, für die ich mein Werk geschrieben habe. Die Bildung fängt in meinen Augen da an, wo man zur Innerlichkeit durchgedrungen ist. Wo sich die Innerlichkeit geltend macht, treten Bedürfnisse auf, die ich befriedigen will, gebietet das Gesetz, das mich geleitet hat, zündet das Wort der Wahrheit, geht man auf dem Wege der reinen Natur, fühlt und hört man mit der Seele. Von den also Gebildeten erwarte ich einzig und allein die Reformation, für die ich in diesem Buche aufgetreten bin; ihnen empfehle ich das Senfkorn der Wahrheit, die ich gefunden; in ihren Herzen wird es aufgehen und die herrlichsten Früchte tragen.“

(Schluss folgt.)

gefunden. „So lange dieses musicalische Fest in diesem Jahre noch nicht gefeiert war,“ sagt ein pariser Berichterstatter, „wollten viele Leute noch nicht an die vollständige Aussöhnung der französischen mit der deutschen Gesellschaft, der Seine mit dem Rheine, glauben. Jetzt kann kein Zweifel mehr darüber aufkommen: das Fest hat statt gefunden, H. Berlioz hat wieder auf seinem ruhmvollen Führerposten gestanden, umringt von den musicalischen Scharen aus Strassburg, Karlsruhe, Stuttgart, Baden!“ — Mithin keine Frage: Frankreich und Deutschland sind einig, zumal, wenn Frankreich dirigirt!

Aufgeführt wurden zunächst die vier ersten Theile von Berlioz's Sinfonie Romeo und Julie, die den vereinigten Chören und Orchestern schon vom vorigen Jahre her bekannt war. Die Ausführung liess, namentlich von Seiten des Orchesters, nichts zu wünschen übrig; „so viel ist gewiss,“ sagt auch Paul Smith in der *Gazette musicale*, der an die Präcision des Orchesters in den Conservatoire-Concerten gewohnt ist und die Sache zu beurtheilen versteht, „dass das berühmte Scherzo *La reine Mab* nirgends besser gehört werden kann, als es in Baden der Fall war. Die vortrefflichen deutschen Künstler bildeten, obwohl nur für Einen Tag vereinigt, unter Berlioz's Leitung ein vollendetes, über allen Tadel erhabenes Ganzes, das eben so gewaltig und mächtig an Kraft, als fein und zart im Nuanciren war.“ Hector Berlioz gab ferner zum ersten Male zwei Bruchstücke aus seiner grossen Oper „Die Trojaner“, in welcher Alles, Text und Musik, von ihm selbst ist. Berlioz sucht bekanntlich das Ungewöhnliche, Ausserordentliche in der Musik oder wenigstens in den Stoffen, die er seinen Compositionen zum Grunde legt; er steuert gern nach den Polarmeeren, steigt auf den Kotopaxi oder Himalaya und besucht die Ebene nur desshalb zuweilen, um darauf mit Massen zu manövriren. Freilich hat in Frankreich schon J. J. Rousseau seine Operette *Le devin du village* selbst gedichtet und componirt, und in Deutschland verdankt bekanntlich R. Wagner seiner Doppelgängerei als Poet und Musiker einen grossen Theil seines Erfolgs. Allein das macht die Sache selbst nicht leichter, die Aufgabe bleibt für Hector und seine Trojaner (*nomen et omen habet!*) immer eine sehr schwierige: Dichtung, Composition, Annahme durch den Theater-Areopag, Inszenesetzung, Aufführung unter eigener Direction — Himmel, welche Thürme von Schwierigkeiten, welche Mauern von Hindernissen stehen dem entgegen, der das alles allein durchführen will! Da gilt es Entschluss, Muth, Ausdauer, Zeit, vielleicht auch List (ich meine das Femininum), etwa so ein trojanisches Pferd, dessen Bauch mit Reclamen gefüllt in die Festung der Gegner geschoben würde. Ja, wenn Liszt (das Masculinum) helfen könnte, wäre die Sache bald gemacht; aber

### A u s B a d e n.

Das grosse Concert unter der Direction von Hector Berlioz hat in Baden-Baden auf glänzende Weise Statt

der theatralische Rahmen zu Weimar ist zu klein für ein so kolossales Gemälde, welches vielmehr ein Diorama zu nennen ist, da es den Zuschauer von den Trümmern des rauchenden Iliums über Karthago nach Italien führt. Berlioz gab daraus zwei Stücke, eines aus Troja, das andere aus Karthago; dort fleht Choröbus die Cassandra um Liebe, während diese sich den finsteren Mächten, die sie zur Unglück weissagenden Prophetin machen, hingibt; hier schwärmen Dido und Aeneas in der Mondnacht am Meere in seligen Gefühlen, und es scheint nicht, dass der Sohn der Venus bereits den civilisirten Gedanken hegt, seine Schöne nach Vorwegnahme der Hochzeit sitzen zu lassen.

Beide Duette wurden von Pauline Garcia und einem Bariton-Tenor, Namens Lefort, gesungen, für dessen hübsche, frische Stimme aber Manches zu hoch lag, während Madame Viardot, was an Frische fehlte, durch leidenschaftlichen Vortrag ersetzte. Die gänzlich verschiedene Stimmung in diesen beiden Stücken scheint mir — dem Dilettanten — gut ausgedrückt zu sein, wenngleich z. B. in dem ersten auch wieder hier und da etwas von den, ich möchte sagen: handgreiflichen Mitteln angewandt wird, die Berlioz wie Meyerbeer zum Charakterisiren nicht entbehren können oder nicht entbehren wollen. Ich rechne dahin die Figur der Bässe bei dem Gesange der Cassandra, welche das furchtbar und immer schneller einherschreitende Schicksal vorstellen sollen. Das zweite Duett ist reicher an Melodie, und diese hält sich auch fern von italiänischer Trivialität. Das Publicum nahm beide mit lebhaftem Beifalle auf. Wenn ich nun auch darauf gerade keinen hohen Werth lege, denn auch nach Meyerbeer's Ouverture zum *Pardon de Ploërmel*, die ich keineswegs für ein geniales, sondern nur für ein gut gemachtes Werk halten kann, brach der Sturm aus (der Chor, der das *Ave Maria* singt, welches darin verwebt ist, stand hinter dem Orchester, weil bei der Aufführung hinter der Scene), so ist doch so viel gewiss, dass es eine Schande für die kaiserliche grosse Oper oder Musik-Akademie in Paris ist, wenn sie das Werk eines Mannes wie Berlioz nicht zur Aufführung bringt; denn das Recht, an das Publicum zu appelliren, hat doch wahrhaftig Berlioz durch seine bisherigen Leistungen in vollem Maasse erworben. Es wäre zu wünschen, dass sich der Kaiser oder die Kaiserin, wie einst bei Spontini's *Vestalin*, der Sache annähme.

Ja, ja, die *Vestalin*! Die Ouverture dazu machte den Beschluss des Concertes und schlug für den wirklich musicalisch gebildeten Theil des Publicums freilich Alles nieder; die grösste Hälfte desselben war aber bereits selbst niedergeschlagen, denn es war sehr heiss, die Ouverture begann erst eine Viertelstunde nach 11 Uhr und war die letzte Nummer — Grund genug für die *haute volée* und die

Leute von Ton (die sich um den musicalischen nicht kümmern!), sich vor Beginn und während derselben zu entfernen.

Die Zwischengerichte waren echt parisisch, nicht paradiesisch, obwohl Lefort eine Scene von Theodor Ritter: „*Le Paradis perdu*“, sang. Wuille blies vortrefflich; die Nymphe Echo sitzt eben so gern in seiner Clarinette, als in Vivier's Horn, und beide Künstler wissen sie zu cajoliren und kennen ihr Publicum. Ritter ist ein braver Pianist, und über Zusammenstellungen wie die von Beethoven's Andante und Weber's Rondo darf man sich bei pariser Künstlern nicht wundern. Ihr Eklekticismus reisst so Vieles aus einander, warum soll er nicht auch einmal etwas zusammenkuppeln, was nicht zusammen gehört? — Schwärmen Sie für das Melodium, auch Alexander-Orgel genannt, so hätten Sie hieher kommen müssen, um auf und aus ihm Engels-Töne zu vernehmen\*).

S.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Breslau.** In dem Theaterjahr vom 1. Juli 1858 bis 30. Juni 1859 wurden an 362 Abenden 173 verschiedene Vorstellungen gegeben, und zwar 13 Trauerspiele, 22 Schauspiele und Dramen, 60 Lustspiele und Possen, 31 Opern ernster, 22 Opern heiterer Gattung, 16 Singspiele und Possen mit Gesang, 9 Ballets. Ausserdem wurden 11 Concerte von fremden Virtuosen, 1 Vorstellung von „*Dissolving Views*“, 1 Aufführung der „*Jahreszeiten*“ und 1 Redoute gegeben.

Im Abonnement fanden 300 Vorstellungen statt. — Von Opern wurden zum ersten Male aufgeführt vier grosse Opern: E. H. z. S., *Santa Chiara*, in 4 Acten, 6 Mal; Verdi, *Hernani der Bandit*, in 4 Acten, 8 Mal; Verdi, *Rigoletto*, in 4 Acten, 4 Mal; Wagner (Richard), *Rienzi*, in 5 Acten, 11 Mal; Mendelssohn-Bartholdy, Finale zu *Loreley*, 3 Mal. Sechs komische Opern und Operetten: v. Flotow, *Pianella*, in 1 Act, 12 Mal; *Gastinel*, Das Singspiel am Fenster, in 1 Act, 6 Mal; Offenbach, Die Verlobung bei der Laterne, in 1 Act, 21 Mal; Das Mädchen von *Elisonzo*, in 1 Act, 2 Mal; *Schuhflicker* und *Millionär*, in 1 Act, 5 Mal; Schmidt (Gustav), *Weibertreue*, in 3 Acten, 4 Mal. Im Ballet: *Leuven* und *Mazilier*, Die Weibercur, in 2 Acten, Musik von Adam, 2 Mal; *Pohl*, Die Zigeunerin, in 1 Act, Musik von A. Herrmann, 5 Mal; *Pohl*, Die Putzmacherinnen, in 1 Act, 4 Mal. Neu einstudirt: Zwölf grosse Opern: Auber, Gustav, oder der Maskenball, in 5 Acten; Cherubini, Der Wasserträger, in 3 Acten, 4 Mal; Dorn, Die Nibelungen, in 5 Acten, 3 Mal; Flotow, *Martha*, in 4 Acten, 4 Mal; Halévy, Die Jüdin, in 4 Acten, 4 Mal; Mozart, Die Zauberflöte, in 2 Acten, 3 Mal; Rossini, Moses, in 4 Acten, 2 Mal; Spontini, Die Vestalin, in 3 Acten; Wagner, *Tannhäuser*, in 3 Acten, 6 Mal; Lohengrin, in 3 Acten, 4 Mal; Weber, *Euryanthe*, in 4 Acten; Oberon in 3 Acten, 2 Mal. Zehn komische Opern und Operetten: Boieldieu, *Johann von Paris*, in 2 Acten, 2 Mal; Rothkäppchen, in 3 Acten, 4 Mal; Dittersdorf, Doctor und Apotheker, in 2 Acten, 3 Mal; Donizetti, Die Regimentsstochter, in 2 Acten; Fioravanti, Die reisenden Operisten, in 2 Acten, 4 Mal; Grétry, Das Grabmal des Mufti, in 1 Act; Lortzing, Die beiden Schützen, in 3 Acten; Méhul, Je toller, je besser, in 2 Acten, 4

\*) Auf dem Programm: „*Solo d'orgue Alexandre, exécuté par Mr. Engel*.

Mal; Nicolai, Die lustigen Weiber von Windsor, in 3 Acten; Weigl, Adrian van Ostade, in 1 Act, 4 Mal. Im Ballet: Hoguet, Robert und Bertrand, in 2 Acten, Musik von verschiedenen Componisten; zwölf Divertissements. Concerte: Die baskischen Sänger 2 Mal, Herr Colosanti 2 Mal, die Schwestern Ferni 4 Mal, Fräul. Jenny Meyer 3 Mal, Aufführung von Haydn's Jahreszeiten 1 Mal.

Die Sängerin Fräulein Veith verlässt im November wieder die Hofbühne in Kassel und kehrt nach Frankfurt am Main zurück. Dagegen ist Fräulein Masius, welche sich vor Kurzem mit dem Schauspieler Herrn Braunhofer vermählte, aufs Neue für Kassel engagirt.

Fräul. Günther, die bereits als Elisabeth im Tannhäuser Abschied genommen hatte, ist nun dennoch in Breslau in ein neues Engagement getreten, welches am 15. September beginnt.

**München.** Der Intendant des k. Theaters, General v. Frays, hat die erbetene Entlassung erhalten. Der seitherige Inspector und Secretär, Herr Schmid, übernimmt mit dem Titel „Intendantrath“ die eigentliche Leitung der Kunst-Anstalt, während wahrscheinlich ein höherer Beamter des Hofes zum Chef ernannt werden wird. Wir sagen: „der Kunst-Anstalt“; möge das Wort eine Wahrheit werden, denn seit Dingelstedt's Abgang war fast in allen Dingen bei unserem Hoftheater nur die Einnahme maassgebend.

Die Sängerin Fräul. Stöger ist auf ein Jahr für München engagirt, worüber die Opernfreunde sehr erfreut sind. Man prophezeit ihr eine glänzende Zukunft; unter ihren Gast-Darstellungen waren die Elisabeth im Tannhäuser, die Lucrezia, die Agathe im Freischütz die vorzüglicheren; minder befriedigte sie als Recha in der Oper Die Jüdin.

**Wien.** Der Kirchenmusik steht in Oesterreich eine radicale Reform bevor. Der A. A. Z. zufolge soll nächstens der Erzbischof Cardinal Rauscher die vom Papste sanctionirten Beschlüsse des im vorigen Jahre abgehaltenen Provincial-Conciliums promulgiren, welche unter Anliefem die gänzliche Abschaffung der instrumentalen Kirchenmusik enthalten. Was wird dana mit den Mitgliedern der Hofkapelle geschehen?

Keine italiänische Oper mehr! Dem „Wanderer“ zufolge ist vom Oberstükämmerer-Amte „die gewiss im Interesse der deutschen Oper wünschenswerthe Resolution herabgelangt, die übliche dreimonatliche italienische Opern-Stagione in Wien vom künftigen Jahre aufzulassen. In dem betreffenden Decrete ist ausdrücklich gesagt, es sei, da allen ersten Mitgliedern im Frühjahr contractlich ein zwölfwöchentlicher Urlaub zugestanden worden, zu verfügen, dass das Theater im Frühjahr 1861 durch sechs Wochen gesperrt bleibe, sechs Wochen aber sich mit Gästen (?) zu behelfen habe“.

Herr Ander ist im Operntheater am 27. August als Dom Sebastian zum ersten Male nach seiner Genesung wieder aufgetreten. Das Publicum empfing seinen Liebling auf das freundlichste. — Der neu ausgestattete Freischütz, mit Frau Csillag als Agathe und Herrn Bukovics als Max, sollte am 31. August in Scene gehen, wurde jedoch abermals verschoben. Wir werden nächstens einen statistischen Nachweis bringen können über alles, was im Operntheater in letzter Zeit beschlossen, aber nicht zur Ausführung gebracht wurde.

(W. Rec.)

Marschner's seit Langem vom Repertoire verschwundener „Hans Heiling“ wird nächstens reaktivirt; die Titelrolle ist Herrn Rudolf zugeschrieben. Auch an den Vorbereitungen zu Meyerbeer's neuester Oper: „Die Wallfahrt nach Ploërmel“, wird eifrig gearbei-

tet; man hofft damit bis Anfang Novembers fertig zu werden. Fräul. Liebhardt und Herr Beck werden in den Hauptrollen beschäftigt sein, Herr Director Eckert wird das Werk dirigiren. Früher jedoch schon soll Gluck's „Armide“ mit Frau Csillag und Herrn Ander in Scene gehen. [Curiose Zusammenstelluug!]

Das pariser Journal *Le Ménestrel* zeigt die Vermählung des Herrn Wieniawski (des Violinisten) mit Miss Hampton, Nichte des Pianisten G. A. Osborne, an. — Herr Wieniawski wird nach Petersburg gehen, wo er zum kaiserlichen Concertmeister ernannt ist, eine Stelle, die, so viel uns bekannt, seit Vieuxtemps' Abgang von dort noch nicht wieder besetzt war.

**London.** Am 9. August wurden in der Metropolitan-Capelle zu Dublin getraut Alfonso Gonzaga de Duchi de Cirella de Napoli, ältester Sohn des Herzogs von Cirella in Neapel, mit Carolina Guarducci, der ausgezeichneten Altistin bei der italiänischen Opern-Gesellschaft des Herrn E. Th. Smith. Erste Brautführerin war Fräul. Titjens aus Wien. Der Director Smith gab ein glänzendes „Champagner-Frühstück“. Abends sang die schöne Braut in der Favorita im Theater.

### Deutsche Tonhalle.

Von den in unserer Anzeige vom 8. d. Mts. erwähnten vierzehn Nonetten, für welche die Herren L. Hetsch, V. Lachner und J. Moscheles als Preisrichter erwählt waren, hat das Werk des Herrn Eduard Silas in London eine Stimme für den Preis und eine für besondere Belobung erhalten. Ausser diesem erhielten die folgend benannten je durch eine Stimme besondere Belobung zuerkannt, nämlich die Werke der Herren V. E. Becker in Würzburg, Johannes Hager in Wien, H. Neumann in Heiligenstadt (Eichsfeld) und Thomas Täglichsbeck in Dresden.

Indem wir dieses hiermit anzeigen, machen wir die übrigen Herren Preisbewerber darauf aufmerksam, dass ihre Werke nur auf unmittelbares und frei einkommendes Verlangen an den Gezeichneten rückgegeben werden, nach Verlauf von sechs Monaten, von heute an, aber solche Rückgabe nicht mehr verlangt werden kann (Ver eins-Satzungen 14 i).

Mannheim, 29. August 1859.

Der Vorstand.  
I. A. d. A.: Schüssler, Schriftführer.

### Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung gesprochenen und angekündigten Musikalien 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 Petizeile 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.