

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 41.

KÖLN, 8. October 1859.

VII. Jahrgang.

Inhalt. Die Compositionen des *Stabat Mater*. — „Zukunfts-musik“. — Die königliche italiänische Oper in London (Rückblick auf die letztverflossene Saison). Von C. A. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Fest-Cantate, Ordens-Verleihung — Coblenz, Concert von Fräul. Anna Zick — Magdeburg, W. Tschirch — Darmstadt, Theater — Karlsruhe — Leipzig — Warschau — Brüssel — Paris — Ernst Pauer).

Die Compositionen des Stabat Mater.

In seiner Abwehr gegen die Complimente und gegen die Vorwürfe, die ihm Madame Gjertz in ihrer in Nr. 37 dieser Blätter angeführten Schrift macht, kommt Fétis in der *Revue et Gazette musicale* auf die verschiedenen Compositionen des vortrefflichen Hymnus *Stabat Mater*, dessen Text aus dem dreizehnten Jahrhundert herrührt, um zu zeigen, dass der Eklekticismus in der Kunst nicht ein absolutes Schönes festsetzt, sondern auf Zeit und Zustände und den jedesmaligen Zweck des Kunstwerkes Rücksicht nimmt, folglich die aufgeklärte Unparteilichkeit ist. Die Dame hatte nämlich sich dahin geäussert, dass Herrn Fétis nach seiner klaren und schlagenden Darlegung der Geistigkeit der Musik nur übrig geblieben wäre, die Gesetze, welche die inneren Erregungen leiten, auf die Tonkunst anzuwenden. „Anstatt aber diese Gesetze“, fährt sie fort, „im Katechismus zu suchen, hat er sie bei den Philosophen gesucht. Nachdem er sich bei Allen Raths erholt, von Plato bis auf Cousin, ist er zum Eklekticismus gekommen“ u. s. w.

Fétis zeigt nun an dem Beispiel der Compositionen des *Stabat Mater* von Josquin Deprès bis auf Rossini, dass ein relatives Urtheil über das Musicalisch-Schöne seine volle Berechtigung hat. Er nennt als die bedeutendsten sieben Compositionen nämlich die von Josquin Deprès, Palestrina, Pergolese, dem Marchese Ligniville, Fürsten von Conca, J. Haydn, Boccherini und Rossini. Auffallend ist, dass Emanuel Astorga fehlt (siehe unten).

Josquin Deprès war zu seiner Zeit (er blühte von 1470 bis 1512) Herrscher im Reiche der Tonkunst. „Damals schrieb man Kirchenmusik nur für Gesang allein, selbst ohne Begleitung der Orgel; die Harmonie war auf den consonirenden Accord beschränkt. Für Josquin war das *Stabat Mater* eine Sequenz, ein Gebet, und er hatte keinen anderen Zweck, als diesem Gebete den Charakter der Ruhe und Andacht durch seine Töne zu verleihen. Der

Erlöser am Kreuze und der Schmerz der Maria haben nichts mit menschlichen Empfindungen gemein; das Mysterium der Erlösung erfüllt sich. Der Tonkünstler sah nichts Anderes darin, und für den Ausdruck der ruhigen Andacht hatte er, was er brauchte: den reinen Klang der Menschenstimme und die Consonanz in der Harmonie. Das Stück ist fünfstimmig im sechsten römischen Kirchentone. Eine Stimme führt den *Cantus firmus* in langen Noten ununterbrochen durch, während die vier anderen sich in angenehmen, nirgends schroffen Harmonieen und Imitationen um dieselbe schlingen — das Ganze in Betracht der Zeit und der Auffassung eine schöne und würdige Composition.

„Drei Viertel-Jahrhunderte später schrieb Palestrina sein *Stabat Mater*. Das musicalische System ist noch das-selbe, aber die Form ist bereits erweitert, und in die Auffassung hat Palestrina die Macht seiner Persönlichkeit getragen. Allerdings sind die Mittel zum wirkungsvollen Ausdruck noch beschränkt, aber das Streben, sie aufzufinden, ist schon vorhanden. Das *Stabat* ist achtstimmig in zwei Chören, die bald getrennt, bald vereint ergreifende Klangwirkungen hervorbringen. Man sieht offenbar, dass Palestrina in dieser erhabenen Composition sich durch die Worte des Evangelisten Matthäus hat begeistern lassen*); ein Gefühl des Schreckens herrscht in dem Werke vor. Die drei Dur-Dreiklänge, mit welchen der erste Chor auf die Worte *Stabat Mater* beginnt und mit welchen der zweite Chor die Worte *Juxta crucem* einsetzt, haben etwas Entsetzliches, das durch die Schroffheit ihrer Aufeinanderfolge das musicalische Gefühl verletzt. Das tritt ganz aus Palestrina's Weise heraus; aber da er einen Ausdruck des Schreckens wollte und die dissonirenden Accorde noch nicht bekannt waren, so blieb ihm nur diese harte Zusam-

*) Capitel 27, V. 51, 52: Und siehe da, der Vorhang im Tempel zerriss in zwei Stücke, und die Erde erbebete, und die Felsen zerrissen.

menstellung übrig. Beim Zusammentritt beider Chöre beginnt der Ausdruck des düsteren Schmerzes: *O quam tristis et afflita Fuit illa benedicta Mater Unigeniti!* welcher bis zum Schlusse das ganze Werk durchzieht.

„Zwischen Palestrina und Pergolese liegen hundert und fünfzig Jahre. Das neuere Ton-System ist gefunden und stellt dem Componisten bisher unbekannte Mittel zur Verfügung, und die Instrumente vereinigen sich mit dem Klange der menschlichen Stimme zu Einem Ganzen. Dem Ausdruck der Kraft und Grösse ist Pergolese nicht gewachsen, seine Natur ist dafür nicht geeignet, er fühlt sich nur wohl in Werken von kleinerem Maasse, er hat Töne für Liebe und Sanftmuth, keine für Kraft und Macht. Sein *Stabat Mater* ist daher keine Gomposition von grosser Entwicklung musicalischer Ideen und Ausdrucksmittel, daher auch keine Anwendung des Chors; eine Sopran- und eine Altstimme genügen ihm, und sein Orchester besteht nur aus dem Quartett der Saiten-Instrumente und der Orgel. Alles ist nicht von gleicher Schönheit in seinem Werke, zwei Sätze erscheinen besonders schwach an Erfindung; allein Welch ein rührender Gesang ist in den übrigen! es ist, als wären dem Künstler die Thränen der Maria aufs Herz gefallen. Durch vollendete Sängerinnen — denn diese gehören dazu — ausgeführt, hat Pergolese's *Stabat* die Zuhörer immer ergriffen und eine Berühmtheit erlangt, welche die früheren Compositionen verdunkelte. Auch jetzt noch hat es keineswegs an Werth für den Kenner verloren, der sich von dem Einflusse unserer Zeit frei hält.

„Wiewohl Haydn in seinen Kirchen-Compositionen nicht auf derselben Höhe des Genie's steht, wie in seinen Instrumentalwerken [mit jenen sind dann doch wohl nur seine Messen gemeint, überhaupt die eigentlichen Compositionen für die Kirche, nicht aber die beiden Oratorien], so ist doch sein *Stabat Mater* das Erzeugniss einer sehr glücklichen Eingebung. Der Adel der Gedanken, der im Allgemeinen darin herrscht, verbindet sich in diesem Werke mit einer sanften melancholischen Färbung. Es scheint, als habe er gefühlt, dass der Schmerz der Mutter Jesu kein menschlicher Schmerz sein konnte. Auf der Tiefe dieser Auffassung liegt das sich ganz hingebende Vertrauen auf die Früchte der Erlösung. Diese schöne Composition ist zu wenig bekannt; es sind nur einige wenige Figuren des Zeitgeschmacks darin, die man weg wünscht.

„Am wenigsten bekannt ist aber das *Stabat Mater* von dem Marquis von Ligniville, einem Dilettanten, dessen Genie hinter dem von Marcello nicht zurückstand, der aber jung starb und wenig geschrieben hat. Ein *Stabat*, ein entzückendes *Salve Regina* und ein *Dixit Dominus* für vier Stimmen mit Orchester sind alles, was ich von ihm

kenne. Er hat im *Stabat* seine Aufgabe anders aufgefasst, als die bisher genannten Componisten, er versucht nicht, Gefühle auszudrücken, die über die menschliche Natur erhaben sind, noch die Zuhörer in Schrecken zu setzen; die mystische Liebe der Menschheit zu Gott, der am Kreuze dahinstirbt, hat er ausdrücken wollen, und das ist ihm auf wunderbar schöne Weise gelungen. Drei Stimmen, bald gleiche, z. B. drei Soprane in dem ersten Vers, dann drei Altstimmen in dem *Quae moerebat et dolebat*, dann wieder Sopran, Tenor und Bass, oder Alt, Tenor und Bass, genügen ohne alle Begleitung dem Componisten, um den ergreifendsten Eindruck zu machen. Alle Sätze sind canonisch, aber die strenge Form schadet keineswegs dem Ausdruck*).

„Boccherini hat sich auf denselben Standpunkt gestellt, wie Ligniville; indess gebraucht er reichere Mittel, da sein *Stabat* zwar ebenfalls nur dreistimmig, aber mit Begleitung des Orchesters geschrieben ist. Die natürliche Fülle von glücklichen Motiven, die sich in allen Compositionen Boccherini's findet, verläugnet sich auch in seinem *Stabat* nicht, doch ist mehr melancholische Empfindung und selbst Kraft darin, als in seinen anderen Werken. Obwohl fast unbekannt, verdient es die Bewunderung der Kenner.

„Das fruchtbare Genie Rossini's endlich hat aus dem *Stabat Mater* ein Drama in Form eines Oratoriums oder einer Cantate gemacht. Um es richtig zu würdigen, muss man sich nothwendig auf seinen Standpunkt stellen. An und für sich als musicalisches Vocalwerk, nicht als kirchliches, betrachtet, ist es ein Werk, das viel Schönes in sich schliesst; namentlich sind die Introduction, die Tenor-Arie, das Quartett *Sancta mater* und das *Inflammatus* lobenswerth.“ —

So weit Fétis. Wir haben schon oben erwähnt, dass das *Stabat Mater* von Emmanuel Astorga in der Reihe der angeführten fehlt, obwohl es eines der berühmtesten, jetzt auch bekannteren, ist und seinen Ruhm verdient. Es ist im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts geschrieben, wahrscheinlich in London, da die Bibliothek der dortigen *Academy of ancient Music* lange Zeit die einzige Abschrift davon besass. Vgl. Rochlitz, Für Freunde der Tonkunst, Bd. II., wo auch Astorga's Leben, aber freilich etwas romhaft, geschildert wird.

Neuerdings gibt uns aber F. Chrysander von einem bisher ganz unbekannten, nach seinem Urtheil vortrefflichen *Stabat Mater* von Agostino Steffani Kunde. Steffani war Capellmeister des Herzogs Ernst August,

*) Wann hat dieser Marquis de Ligniville gelebt? Sind die angeführten Sachen gedruckt oder nur handschriftlich vorhanden? und wo? Wir finden in den uns zugänglichen Quellen nichts über ihn.
Die Redaction.

nachmaligem Kurfürsten von Hannover, wurde aber in den 1690er Jahren auch als Gesandter an verschiedenen Höfen gebraucht. Er war ein Gönner Händel's, der ihm seine Stellung in Hannover zu verdanken hatte. Nach ausführlichen und interessanten Notizen über diesen ausgezeichneten Musiker in seinem „G. F. Händel“, Bd. I., Leipzig, 1858, berichtet F. Chrysander über jenes *Stabat Mater* folgender Maassen (S. 350 ff.):

„Das grösste und vielleicht auch das letzte von Steffani's Tonwerken mache ich hier, so viel ich weiss, sogar dem Namen nach zuerst bekannt. Es ist ein grosses *Stabat Mater*. Die Handschrift, die ich sah, steht mit dem berühmt gewordenen *Stabat Mater* von Astorga in Einem Bande und ist diesem an Umfang ziemlich gleich. Wenn ich hinzufüge, dass Steffani's Composition ihm auch an Kunst ebenbürtig ist, so möge man dies nicht für eine jener billigen Phrasen halten, durch welche unbekannte Werke zweiten und dritten Ranges so oft mit bekannteren erster Grösse verglichen werden. Eine Uebertreibung zu Gunsten Steffani's würde eine zwiefache Ungerechtigkeit einschliessen. Emanuel d'Astorga's Werk ist das einzige Schäflein, von dem sein Ruhm sich nährt, Steffani hat eine ganze Herde, und seine Bedeutung steht fest, wie auch sein *Stabat Mater* beschaffen sein möge. Aber die kühlste Untersuchung muss gestehen, dass hier eine der merkwürdigsten Tondichtungen vorliegt, von der es völlig unbegreiflich ist, wie sie nur so lange verborgen bleiben konnte, um so mehr, da es wahrscheinlich derselbe Band ist, auf den alle Abschriften von Astorga's *Stabat Mater* zurückgehen. Einer Vergleichung mit diesem kann man sich kaum entschlagen, die Compositionen sind aber so verschieden, dass man sie nicht leichter und besser erklären könnte, als durch eine Aufführung unmittelbar hinter einander. Bei einigen der zwölf Sätze würde sich die Neigung für den Baron, bei anderen für den Bischof erklären. Der Eingang des letzten Chors: *Quando corpus morietur*, ist dem Astorga am schönsten gerathen, aber den Chor als Ganzes betrachtet, muss man Steffani's Arbeit den Vorzug geben. Aus einigen Sätzen leuchtet die Verschiedenheit der Auffassung so stark hervor, dass sie eine Abschätzung kaum zulassen, und beide Meister waren befähigt genug, ihre Absicht zu erreichen; doch würde ich dem einfachen und doch kunstvollen Chor des Astorga: *Virgo virginum praeclara*, vor dem mystischen Terzett des Steffani den Vorzug geben, eben wegen seiner Eindringlichkeit und Fasslichkeit; aus demselben Grunde aber auch dem Chor Steffani's: *Fac me plagis*, vor einem Bass-Solo des Barons. Im Ganzen genommen, erscheint Astorga vorzugsweise als edel, Steffani vorzugsweise als kirchlich. Das Tiefe und Feierliche haben

beide gemein, doch auch dies wieder mit einem erheblichen Unterschiede. In Astorga's Tondichtung waltet das Individuelle, das Persönliche vor, und so hat man sie auch immer aufgesasst; sein Werk wäre schwächlich, wenn es nicht darin seine Stärke hätte. Für die schmerzvollen Accente, mit denen er uns überrascht, suchen wir nach Erklärungen, nicht im Texte oder in kirchlichen Vorgängen, sondern in unglücklichen Schicksalen seines eigenen Lebens. Bei Steffani wird uns das niemals in den Sinn kommen. Wie tief und schmerzensreich intonirt bei ihm der zweite Sopran *Stabat Mater*, und von welcher Gewalt ist darauf der herrliche sechsstimmige Chor! Wie wirkt der vierte: *Pro peccatis*, und wie wundervoll kunstreich ist der sechste: *Eja mater!* Aber das Leben des Tonsetzers, wüssten wir auch noch viel mehr davon, als wir wissen, würde uns diese Gestalten schwerlich deutlicher machen, als Text, Kirchengebrauch und die Bedeutung der Sache thun können; wenn uns auch das Werk der schönste Beweis ist, dass der kleine, freundliche Mann unter seinem zarten Aeusseren ein tiefes Innenleben nährte. Der ganze Unterschied zwischen Steffani und Astorga ist in zwei Worten der zwischen Mystik und Romantik. Was Astorga, als der später Lebende, an moderner, an populärer Haltung, was er als der im Unglück erwachsene Mensch an einigen ergreifend leidenschaftlichen Sätzen voraus hat, das bringt Steffani wieder ein durch ein einheitliches, kirchlich-feierliches Ganzes und durch den wunderbaren, Astorga weit überragenden Tiefsinn seines Contrapunktes. Das Werk ist voll und merkwürdig instrumentirt: Violine 1 und 2, Viola 1 und 2 und 3 und Violoncell, sechs Singstimmen, sechs Instrumente und Orgel. Die Instrumente haben wesentlich das, was der Gesang hat, mitunter direct begleitend, mitunter in freier Verwebung. Hier ist eine merkliche Abweichung von Händel und eher eine Verwandtschaft mit Bach zu bemerken; in Wahrheit ist es aber nur die veredelte und vervollkommnete italiänische Weise, Chöre zu bauen. Auch die Soli sind zum Theil mehrstimmig begleitet, und es steckt Alles voller Contrapunkte. Für eine jetzige Aufführung liegt das Werk ganz fertig da. Wie die Sachen nun einmal stehen — ich will sagen: weil wir für die Duette keine Sänger haben —, dürfte das *Stabat Mater* diejenige Composition sein, durch welche uns der entfremdete Meister zuerst wieder nahe treten könnte. Bis es gedruckt ist, wird es mir ein Vergnügen sein, deutschen Gesang-Vereinen eine richtige Abschrift zu vermitteln.“

„Zukunfts-musik“.

Es gibt Namen und es gibt Benennungen. Namen entstehen, Benennungen werden gemacht; Namen sind der unwillkürliche Ausdruck einer Wahrnehmung, Benennungen werden gesucht und ausgewählt; Namen sind ein Gemeinproduct Vieler, eines Volkes, einer Partei, einer Anzahl Zusammenlebender, Zusammenstrebender, Benennungen sind das Ergebniss vereinzelter Interessen, äusserer Zweckmässigkeit; Namen treffen die Sache, Benennungen werden ihr aufgeklebt; aber Namen fassen die Sache in ihrer ersten, augenfälligsten Seite, Benennungen wollen das Ganze bezeichnen; daher sind Namen spitz und scharf und erscheinen schroff, einseitig, Benennungen sind nach allen Seiten wohl abgewogen und daher meistens stumpf, abgeschliffen; Namen beissen, Benennungen thun Niemandem was zu Leide; aber Namen besagen etwas, Benennungen wollen Alles sagen und sagen nichts; Benennungen werden nach Belieben angenommen und abgelegt, Namen bleiben; Spitznamen kleben an wie die Kletten, und selbst-hervorgerufene Spitznamen erträgt man am besten mit gutem Humor, sonst wird man lächerlich.

Diese Gedanken mögen sich Manchem aufgedrängt haben, als er erfuhr, dass auf der letzten Tonkünstler-Versammlung in Leipzig der Name „Zukunfts-musik“ wegdecretiert worden ist. Dr. Brendel schlug — als eine im Interesse der Partei zu treffende Maassregel — vor, den sich selbst widersprechenden Namen fürderhin fallen zu lassen, und die Versammlung applaudierte beifällig. Das ginge nun so weit Niemanden etwas an; sich unter einander mögen die Herren heissen, wie sie wollen. Aber es scheint, man will jetzt dieselbe Forderung auch denen „draussen“ gegenüber aufstellen; man beginnt, Zeitschriften (z. B. die Grenzboten) mit Berichtigungen in dieser Hinsicht zu behellen; man versucht, Einzelne dafür zu maassregeln; man findet, dass „jeder Schusterjunge“ das Wort brauche, woraus wohl folgen soll, dass alle, die es brauchen, Schusterjungen sind. Das sieht sehr bedenklich aus, und bei jetzigen Zeitläufen mag vielleicht Mancher in sich gehen und sich fragen, ob er nicht ungebührlichen Spott auf die Häupter der Betreffenden geladen habe. Er mag sich trösten! Was im Jahre 1859 so anstössig scheint, hat im Jahre 1855 noch guten Klang gehabt; in diesem Jahre wenigstens berichtet die Neue Zeitschrift für Musik aus Weimar, dass Liszt selbst bei einer Antwort auf einen Toast hervorgehoben hat, der Name Zukunfts-musiker sei von der Partei als Ehrenname acceptirt worden, wie er denn auch nicht selten in solcher Bedeutung angewandt ist. Also keine Angst! Die „Schusterjungen“ sind in guter Gesellschaft, der Gesellschaft Zukünftelnder zwar, aber sonst

ganz anständiger Hof-Capellmeister, Concertmeister, Doctoren der Philosophie u. dgl. Um so weniger wird man es uns verdenken, wenn wir, etwas altmodisch, wie wir nun einmal sind, und nicht geneigt, uns über Nacht einen gäng und gebe gewordenen Namen von Anderen wegoctroyiren zu lassen, ohne Hass und Gunst ruhig überlegen, was wir an dem Worte haben, einen Namen oder eine Benennung, eine Redensart oder einen Begriff.

Wundern wird sich wohl über die Entstehung des Namens Niemand. Das „Kunstwerk der Zukunft“ ist so lange das Partei-Schlagwort gewesen, so laut das Kampfgeschrei der Streitenden, so heftig das gegenseitige Anstürmen, dass der Name ganz einfach dem unbeteiligten Beobachter noch spät nach beendigter Schlacht in den Ohren fortgesummt hat und gar manchmal als das einzige Verständliche in gewissen Expectorationen erscheinen mochte; es ist ein einfaches Rechen-Exempel, was das Wort in die Mode gebracht hat; das Wort, das von unserem gesammten Sprachschatze am meisten hin und her geschleudert wurde, musste wohl als Niederschlag haften bleiben. Und dass es etwas Charakteristisches auffasst, ist wohl auch nicht zu läugnen. Denn so viel wir auch schon Kunstrichtungen gehabt haben, überall ist es Brauch gewesen, dass man erst die Sache, das Kunstwerk, herstellte und dadurch hübsch sein in der Gegenwart blieb, und dann die Zukunft ihre eigene Entwicklung zuwege bringen liess. So hat Gluck das Vorwort zur Alceste nicht eher geschrieben, als bis diese Oper vollendet, aufgeführt und beifällig aufgenommen und damit die Zukunft zur Gegenwart gemacht war. So hat Mozart über die bereits fertige „Entführung“ sich ausgesprochen; so hat Schiller erst Dramen geschrieben und dann sein Volk auf den Weg der Bildung durch die Kunst hingewiesen. Wagner und noch mehr seine Anhänger haben es anders gemacht; erst Tannhäuser und Lohengrin, die noch nicht die rechte Zukunft sind, dann die theoretischen Schriften, erst Wagner's, dann all der anderen Accoucheure der Zukunft, und endlich tropfenweise die wirklichen Zukunftswerke. Das ist sicherlich wenigstens neu, noch nicht da gewesen und also wohl werth, in einem Worte verewigt zu werden. Kurz, man mag das Wort ansehen, wie man will, es rechtfertigt sich als rechter und berechtigter Name.

Aber Zukunfts-musik — da steckt es, sagt Dr. Brendel, der „bedauert, sagen zu müssen, dass darin (wenn es nicht gleich Fortschritt sein soll) gar kein Sinn und Verstand ist. Richard Wagner hat von einem Kunstwerke der Zukunft gesprochen, d. h. von einem solchen, in dem die einzelnen Künste zu Gunsten des Ganzen ihre Selbstständigkeit aufgeben, das also auch die Musik als selbstständige Kunst ausschliesst. In diesem Sinne von Zukunfts-musik zu

sprechen, ist also eine *Contradictio in adjecto*, wie wenn man sagen wollte: hölzernes Eisen, viereckige Rundung.“ Sehr scharfsinnig und für uns Schusterjungen sehr schlimm! Aber zu rechter Zeit fällt uns da ein Buch in die Hände: Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft, von einem gewissen Franz Brendel. — Derselbe Franz Brendel kann das wohl nicht sein; denn da steht S. 166 (und sonst): der Musik müsse eine vom Gesamtkunstwerke getrennte, obschon untergeordnete Sphäre erhalten bleiben. Ohne eine solche müsste dieselbe verschwinden, unfähig, ihre Eigenthümlichkeit zu wahren. Also auch hier der Trost: es wird auch in der Zukunft Sondermusiker geben, und die, welche nach der oben angewiesenen Stellung der Musik lüstern sind, werden ganz passend Zukunftsmusiker heissen, ohne darum schon hölzernes Eisen oder runde Vierecke zu sein. Denn wenn alle diese Zukunfts-Weissagungen sich erfüllen, wird das denn nicht auch eine andere Musik sein? Sollte die Musik aus dem engen Bunde mit der Poesie, der ihr zugesetzt ist, als dieselbe wieder hervorgehen? Geben uns die Düstereien, Sinnigkeiten und Unsinnigkeiten, die Auslegerkünste der Zukunfts-Aesthetiker nicht genug Vorschmack von dem, was wir da erleben werden? Und wird es nicht gut sein, dafür einen Namen zu haben? In der That, es ist zu fürchten, der Name wird, wenn die prophezeite Zukunft schon Gegenwart geworden sein sollte, die Gegner dann noch über die traurige Gegenwart täuschen, bis die Zukunftsmusiker ihnen auch diesen letzten Trost rauben, indem sie ebenfalls auf einer Zukünftlers-Versammlung den Anbruch der Zukunft und das Aussercoursetzen der Gegenwart decretiren.

Und so bedenklich steht es auch schon. Der Harmonielehre wird bereits mit Preis-Aufgaben Behufs der Verzukünftelung zugesetzt; natürlich, ist erst bewiesen, dass, was Schumann an Berlioz abscheulich gefunden, schön ist, dass alle Ergüsse einer maasslosen, ausschweifenden, zügellosen Phantasie bei Liszt richtig sind und nur dem „bornirten“ Musiker unfasslich, dann kann man mit Columbus Land! Land! rufen, dann hat man den ersten Strahl des neuen Lichtes in Spiritus verwahrt. Doch hoffen wir mit den Zukunftsmännern selbst noch auf eine nicht allzu kurze Gnadenfrist, denn „erst nach geraumer Zeit (meint Liszt noch 1857, N. Ztg. f. Musik, S. 26) kann über solche Dinge ein entscheidendes Urtheil Statt finden; denn welchem Richterspruche würden sich die Orthodoxen einerseits oder die Häresiarchen andererseits unterwerfen? Die Einen wie die Anderen müssen also wohl einer mehr oder minder entfernten Zukunft die Lösung derartiger Probleme anheimgeben.“ Also auch in solchen Punkten des Details einer Kunst dieselbe Berufung auf die Zukunft.

Und man soll nicht von Zukunftsmusik sprechen? In was wird man denn sonst noch die Zukunft beschwören? Applaudirt ein Publicum nicht, vertröstet man auf die Zukunft; fallen Damen in Ohnmacht, betäubt von der Materie des Schalles, so wird die Zukunft stärkere Nerven haben; findet man etwas unverständlich, die Zukunft wird's erklären. Wie? und ihr wollt nicht Zukunftsmusiker heissen? Freilich nicht; denn alle diese Wechsel, die ihr auf die Zukunft ausstellt, — wer bürgt uns dafür, dass sie honoriert werden? Und wer Wechsel ausstellt, ohne Sicherheit, dass sie acceptirt werden, — fragt doch einen Juristen, was dem das gemeine deutsche Wechselrecht in Aussicht stellt.

Aber wie anmaasslich bescheiden diese Anweisungen auf die Zukunft sind! Natürlich, alle grossen Geister sind ja erst von der Zukunft anerkannt worden; also — — sind auch alle, die von der Gegenwart „verkannt“ werden, grosse Geister! Kann es einen schlagenderen Beweis geben? Und wie rührend pfiffig zugleich! Da ist man ein Martyrer, stempelt sich selbst dazu und hat alsbald die Sympathieen aller mitleidigen Seelen. Und wenn nichts bleibt für die Gegenwart, so hat man doch wenigstens Unsterblichkeit. Woher wisst ihr denn, dass euch überhaupt die Zukunft nur nennen wird? Und wird es euch genug sein, wenn sie Manchem das Urtheil spricht, dass er zu den mancherlei Verschrobenheiten einer aus den Fugen gerathenen Zeit noch einige neue hinzugefügt, und mit ihnen, da die Gegenwart keinen Raum mehr bot, auch noch die Zukunft belastet, ihr zugemuthet, eure Kuckuckseier auszubrüten? Arme Zukunft! Was sie doch alles aufs Gewissen nehmen soll! Andere, eingedenk, dass, wer den Besten seiner Zeit genug gethan, für alle Zeiten gelebt hat, bescheiden sich, in der ihnen zugewiesenen Spanne Zeit nach Kräften zu wirken, gewiss, wo es in Treue und Redlichkeit geschehen, nicht umsonst gewirkt zu haben, unbekümmert, ob der eigene Name mit so vielem Anderen, Besseren verfliegt oder fortklingt. Dort scheint das Wichtigste der süsse Wahn, wenigstens genannt zu sein, und sollte auch die künstlich erzwungene Frühgeburt der Zukunft mit noch so grossem Rechte die unberufenen Hebammdienste als Charlatanerie und gemeingefährliche Wunderdoctorei brandmarken.

Also, es bleibt dabei: ihr heisst nicht nur, ihr seid Zukunftsmusiker. All die Ungeohrenheit, der Schwindel, all die Eitelkeit, all die Selbstbespiegelung, all die Trägheit, der Zukunft zuzuschreiben, was man selbst leisten müsste, all die Hohlheit und Saalbaderei der ästhetischen Schwätzer — wie schön fasst sich das alles in dem Einen Worte „Zukunftsmusik“ zusammen!

Und ihr selbst habt euch den Namen gegeben, freilich unwillkürlich. So werdet ihr ihn auch nicht los werden.

Neudeutsche Schule möchtet ihr lieber heissen, ihr, d. h. der Magyare Liszt, der Franzose Berlioz und der in wesentlichen Entwicklungspunkten ganz mit Meyerbeer'schem Orchester hantierende, in seinen theoretischen Ansichten (laut Brendel) den französischen Socialisten analoge Wagner? — Geht doch, macht uns keine schlechten Witze!

Lp.

Die königliche italiänische Oper in London.

Sie beklagen Sich, verehrter Herr, über die Verspätung meines Berichtes über die vergangene Saison der königlichen italiänischen Oper. Wo aber nicht viel zu berichten ist, wo Alles sich bis auf einige persönliche Ausnahmen Jahr aus, Jahr ein in demselben Geleise fortschiebt, da verliert man die Theilnahme und die Lust an der Sache der Kunst, wenigstens an dieser Gattung derselben.

Die Saison wurde wieder mit Verdi eröffnet und mit Meyerbeer geschlossen; der *Trovatore* und *Le Pardon de Ploërmel* bildeten den charakteristischen Rahmen, in welchen sich Rossini, Bellini, Donizetti, von Flotow und aus altem Usus auch Mozart wenigstens Ein Mal fügen mussten.

Neu in der Gesellschaft waren die Prima Donna Signora Lotti della Santa und der Bariton Debassini. Die erstere machte als Leonore im *Trovatore* keinen grossen Eindruck, namentlich nicht auf die alte Garde von Coventgarden, welche die Grisi als absolute Beherrscherin wie eine jährlich wiederkehrende Festung umgibt und sie durch ihr schweres Geschütz mit Beifallssalven gegen jeden Angriff der Kritik schützt. Mit jedem späteren Auftreten setzte sich jedoch Signora Lotti fester in der Gunst des Publicums, da ihre Besangenheit schwand und die schöne, volle und kräftige Stimme das ersetzte, was ihr an dramatischer Darstellungskunst und freilich auch an Gewandtheit im Kunstgesange fehlt. Debassini war schon vor sechs Jahren hier, doch ist Stimme und Gesang bei ihm noch recht frisch, wenn er auch seinen Vorgänger Graziani in der Partie des Grafen Luna nicht erreichte. Noch weniger konnte der Tenor Neri-Baraldi Mario und Tamberlik, die früheren Darsteller des Manrico, ersetzen. Die Mezzo-Sopranistin (Azucena), Mad. Nantier-Didié, war in ihrer Partie zu Hause und auch für London eine alte Bekannte. Das Ensemble war über Erwartung gut; aber bei dem Opern-Publicum in London ist das Nebensache, und die Solisten erregten durch diese erste Vorstellung eben nicht hochfliegende Hoffnungen.

Nach dem *Trovatore* kam die *Sonnambula*, etwas ganz Neues, wie Sie sehen, an die Reihe. Eine Mademoiselle Calderon zeigte als Amina, dass von dem dramatisch-poetischen Geiste ihres grossen Ahnen in Spanien nichts auf sie

übergegangen war, und dass auch Stimme und Gesang der Aufgabe, erste Partieen auszufüllen, nicht genügten. Sie trat auf und wieder ab: wir haben sie nicht wieder gesehen.

Das war also ein schlimmer Anfang, und Herr Gye war etwas Weniges in Verzweiflung. Er slog nach Paris und holte Madame Penco. Zwar weigerte sie sich, die Partie der Dinorah zu übernehmen, übrigens aber war sie doch eine gute Acquisition. Trotzdem konnte Rossini's Barber in der Saison nicht zur Aufführung kommen—etwas Unerhörtes in der Geschichte der italiänischen Oper zu London! Eben so wenig konnte Auber's *Fra Diavolo*, der mit der Bosio als Zerline früher sehr gezogen hatte, auf die Scene kommen. Ueberall hörte man nichts als Sehnsuchtsruf nach dieser in der That höchst liebens- und bewunderungswürdigen Sängerin, die der Tod so früh dahin gerafft hatte.

Maria di Rohan machte bei der ersten Aufführung nichts; das Haus war sehr voll; man erwartete das erste Auftreten von Ronconi (als Herzog von Chevreuse) in dieser Saison, allein statt seiner erschien Debassini, da er unwohl geworden war. Das nächste Mal sang Ronconi. Jeder, der ihn jetzt zum ersten Male hört, wird ein Publicum, das ihm entzückt zuhört und seine Leistung mit Enthusiasmus begleitet, wunderlich, ja, vielleicht etwas unzurechnungsfähig vorkommen. Aber in Alt-England ist das etwas Anderes; da lässt man vom Alten so leicht nicht ab und freut sich der Ruinen auf den Höhen der Kunst.

Die *Gazza ladra* wurde—wiederum merkwürdig für den hiesigen Geschmack—eine Zug-Oper der Saison. Und doch war weder die Lotti vollkommen, noch vermochte Debassini die Coloratur seiner Partie zu bewältigen; aber freilich machte Ronconi als Podesta seine Galerie-Spässe zur Ergötzung der Zuhörer im Frack und in Seide.

In Verdi's *Rigoletto* zeigte sich Signora Lotti auf glänzende Weise und gewann endlich den Sieg auch über den Theil des Publicums, der stets nur an altberühmten Namen hängt. Mario entzückte, und — man kann es nicht läugnen—with Recht; der Triumph der Kunst, die abnehmende Kraft der Natur fast unbemerkbar zu machen, muss rühmend anerkannt werden. Was wir aber zu der Leistung der Grisi als Valentine in den *Hugenotten* sagen sollen, wissen wir in der That nicht, da wir, leider! in der Kunst keine Anhänger der Pietät sind, zumal, wenn alles Hörbare entweder gar nicht oder widrig klingt. Da auch solche Opern hier ohne Probe gegeben werden, so kann man ein vollkommenes Ensemble niemals erwarten.

Madame Penco trat zum ersten Male in Verdi's *Traviata* auf; sie drang indess erst mit der Zerline im *Don Giovanni* durch, welche Partie eine ganz vortreffliche Le-

stung der Künstlerin war, die, ohne gerade eine jener imponirenden grossen Stimmen zu besitzen, durch reizenden Vortrag und treffliche Eigenschaften in Gesang und Spiel fesselt, wenngleich ihre Schule nicht so vollendet genannt werden kann, wie bei einer Sontag und Garcia und deren Gleichen. Uebrigens war der Don Juan, in welchem man durch Alary's Misshandlung der Partitur Mozart häufig gar nicht wiedererkennt, eine Vorstellung, die jedem wahren Kenner und namentlich jedem Deutschen zuwider sein musste, wozu denn auch Mario als Don Juan selbst nicht wenig beitrug. Es ist wahrlich ein heilloser Frevel, den diese Italiener an Mozart begehen, und er wird in einem Lande geduldet, das auf die Heilighaltung der musicalischen Tradition stolz sein will und dieselbe auch an Händel wirklich bewährt!

Von Lucrezia Borgia, Norma und Othello (Grisi, Tamberlik und Ronconi) ist nicht viel zu sagen. Tamberlik hat auch im Don Juan den Ottavio schön gesungen; die Unart mit dem hohen *b* am Schlusse kann man ihm freilich kaum vergeben. An Rossini's Othello wollte das Publicum indess keinen rechten Anteil nehmen, und doch ist der letzte Act wohl mit das Schönste, was er geschrieben hat. Dass Flotow's Martha keine ausgezeichnete Anziehungskraft bewährte, lässt man sich schon eher gefallen.

Mercadante's *Il Giuramento*, seit mehreren Jahren auf dem Abonnements-Programm versprochen, wurde endlich in dieser Saison (den 9. Juli) zu Tage gefördert und — begraben, um nie wieder zu erscheinen. Ein so auffallendes Fiasco ist hier selten erlebt worden, trotz der Besetzung mit Grisi, Mario u. s. w. — Was war zu thun? Der *Trovatore* musste noch einmal vor dem Schlusse herhalten, und zwar mit Grisi, Mario und Graziani. Alles in Allem war die Season ein Armuths-Zeugniss für Herrn Gye und die heutige italiänische Oper in London.

Meyerbeer's *Dinorah ossia il Pelerinaggio di Ploërmel* schloss mit sechs Vorstellungen die Saison. Ich habe Ihnen schon früher darüber berichtet. (Vergl. Nr. 34 vom 20. August d. J.)

Das Coventgarden-Theater soll übrigens bald wieder eröffnet werden, aber nicht durch eine italiänische, sondern durch eine englische Oper. Dass eine National-Oper in der Hauptstadt von England ein heißer Wunsch aller wahren Musikfreunde ist, lässt sich eben so wenig läugnen, als dass bis jetzt jede feste Grundlage zum Durchdringen einer solchen bis zu Popularität und einträglichem Erfolg gefehlt hat. Der Patriotismus der Engländer erstreckt sich nicht bis auf die Kunst, und die neue Unternehmung der wackeren Sängerin Miss Louise Pyne und des Herrn W. Harrison wird am Ende, wie so manche Versuche einer deutschen Oper in London, an dem Mangel

an Sinn für tiefere dramatische Musik bei dem grössten und leider reichsten Theile des londoner Theater-Publicums scheitern. Man spricht von neuen National-Opern in Text und Composition, einer *Lorelei* oder *Lurline* von Wallace, einer dritten Oper von Basse unter Mitwirkung eines englischen Dichters und Sängers. Wir können diesen Opern keinen durchschlagenden Erfolg prophezeien, so wie wir das hiesige Publicum kennen. Etwas Anderes wäre freilich die ebenfalls projectirte Inszenesetzung von Meyerbeer's *Pardon* mit englischem Texte. Kann das aber als dann eine National-Oper genannt werden? C. A.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Bei den grossen Festlichkeiten am 3. October bei der Einweihung der stehenden Rheinbrücke hierselbst, welche durch die Anwesenheit Ihrer Königl. Hoheiten des Prinz-Regenten und des Prinzen Friedrich Wilhelm verherrlicht wurden, wurde eine zu dieser Feier von Ferd. Hiller für Männer- und Knabenchor mit Militärmusik-Begleitung componirte Cantate, Text von L. Bischoff, von einem zahlreichen Chor im Freien auf einer erhöhten Bühne an der Ostseite des Domes aufgeführt. Der Eindruck war grossartig.

Der städtische Capellmeister Herr Ferdinand Hiller hat bei dieser Gelegenheit den Rothen Adler-Orden vierter Classe erhalten.

**** Coblenz.** Vor einigen Tagen gab Fräul. Anna Zick, eine junge Sängerin, deren Leistungen schon im September v. J. in diesem rheinischen Musik-Organe besprochen wurden, nachdem sie ihr drittes Studienjahr in dem brüsseler Conservatorium beendigt hatte, und aufgemuntert durch mehrere Musikfreunde, hier ein Concert, dessen zahlreicher Besuch den Beweis lieferte, welch grossen Anteil alle Musikverehrer ihrer Vaterstadt an diesem hoffnungsvollen Talente nehmen. Zu ihren Vorträgen wählte sie natürlich zumeist solche Sachen, welche der durchgemachten Schule des italiänischen und französischen Gesanges entsprechen, nämlich: 1) die von de Beriot für seine Gattin, die berühmte Malibran, componirte Arie; 2) eine Arie aus Buondelmonte von Donizetti; 3) eine Scene für Sopran, Tenor und Chor aus *Trovatore* von Verdi, worin sie durch unseren Tenor Herrn S. und mehrere Mitglieder unserer Concordia in sehr gelungener Weise unterstützt wurde. In allen diesen Vorträgen bekundete Fräul. Zick ihre durch grossen Fleiss besonders im letzten Jahre erlangte Ausbildung. Ihr Vortrag ist viel bestimmter, sicherer geworden — der getragene Ton kommt mit Geschmack und poetischem Gefühl zur Geltung —, die Coloraturen wurden präcis und brillant, die chromatischen Passagen sehr deutlich und die Triller sowohl in der Höhe als in der Tiefe so schön und kunstgerecht ausgeführt, als man es von einer noch nicht völlig ausgebildeten Sängerin nur irgend erwarten durfte. Sie wurde dafür auch mit grossem Beifall beschenkt. Die Arie aus Don Juan: „*Botti, Botti!*“ schien ihrer Methode nicht so zuzusagen, wie der colorirte Gesang. Ausserdem hörten wir noch mit Vergnügen den Vortrag eines Clavierstückes durch Herrn K. und zwei vierstimmige Lieder durch Mitglieder der Concordia. Fräul. Zick geht nun ehestens in das Conservatorium nach Paris, worin sie durch Vermittlung ihres geehrten Protectors Herrn de Beriot mit grosser Munificenz Aufnahme erhält, um den Schlussstein zu ihren Studien zu legen. Möge sie diese mit beharrlichem Fleisse und gutem Erfolge beendigen und sich bei ihrem dñeinstigen öffentlichen Auftreten als eine Künstlerin

bewahren, die ihrer Vaterstadt zur Ehre gereicht. Unsere besten Wünsche begleiten sie dahin.

Man schreibt aus Magdeburg: „Zu den Männern, die in neuerer Zeit sich ein grosses Verdienst um die Blüthe des Männergesanges erworben haben, gehört besonders auch der Hof-Capellmeister W. Tschirch in Gera. Viele geistliche und weltliche Gesänge für Männerchor, die sich durch melodischen Reichthum und textgemäss Auffassung auszeichnen, verdanken ihm ihr Dasein und sichern dem wackeren Meister unter den Freunden des Männergesanges für alle Zeiten ein ehrenvolles Andenken. Die bedeutendste von diesen Compositionen für Männerchor ist das dramatische Tongemälde: „Eine Nacht auf dem Meere“ (Dichtung von Erdmann Stiller) Bei der Aufführung derselben hat er einen wohlverdienten grossen Triumph gefeiert. Von dem Lehrer-Gesangverein zur persönlichen Leitung der öffentlichen Production des Musikstückes eingeladen, wurde derselbe am 16. September durch ein Ständchen, das ihm 200 Sängerstimmen brachten, willkommen geheissen. Die Aufführung selbst fand am 17. Abends Statt und wurde mit grossem Beifall aufgenommen.“

Darmstadt. Das im September wieder eröffnete grossherzogliche Hoftheater hat in den bis jetzt statt gehabten Vorstellungen den Erwartungen der Kunstmäuse wohl entsprochen. Die Mitglieder der Oper, Fräul. Emilie Schmidt (Helene, Melanie), die Herren Becker (Montfort, Asthon), Dalle Aste (Procida, Ankarström), Künzel (Nota), Pecz (Gustav) erfreuten sich des lebhaftesten Beifalls, und die neu eingetretenen wurden in ihren Debuts vom Publicum aufs freundlichste aufgenommen. Fräul. Schnaidttinger, vom deutschen Theater in Pesth, gab als Lucia in Gesang und Spiel, und eben so Herr Garso, vom Stadttheater zu Danzig, uns schon durch sein Gastspiel am Schlusse der vorigen Saison in guter Erinnerung, als Edgar in derselben Oper eine tüchtige Leistung. Beide wurden durch warmen Beifall und Hervorruft ausgezeichnet. Gleich freundliche Aufnahme fand Fräul. Louise Limbach, vom Stadttheater in Breslau, eine angenehme Erscheinung, als Page im Maskenball. — Mit Freude sahen wir unseren trefflichen Hof-Capellmeister Herrn Schindelmeisser, nach längerem Unwohlsein glücklich hergestellt, wieder auf seinem Posten.

Karlsruhe, 20. Sept. Die Oper studirt jetzt, wie bereits mitgetheilt wurde, Wagner's „Tristan und Isolde“. Ein kundiger Beurtheiler schildert uns die Aufführung dieses Werkes als eine Aufgabe, „nicht nur ohne Beispiel, sondern auch noch nie als denkbar gedacht.“ Man ist um so begieriger auf das Resultat.

Leipzig. Rubinstein hat eine Zeitlang hier verweilt und ist sodann nach Berlin und Königsberg gegangen, um nach Petersburg zurückzukehren. Neulich fanden wir unter Inseraten eines hiesigen Theater-Journals eines, welches ein paar Operntexte zum Componiren anbot; am liebsten für Rubinstein, wie der Dichter naiv hinzusetzte.

Liszt hat ein grösseres musicalisches Werk vollendet, die Legende der heiligen Elisabeth (Text von Otto Roquette) in sieben Gesängen, für Soli, Chor und Orchester. Die Composition ist bestimmt, Ihrer Majestät der Kaiserin von Oesterreich gewidmet zu werden, und es verlautet, dass das Werk zuerst in Wien zur Aufführung gelangen soll.

Aus Warschau berichtet man, dass nach dem günstigen Erfolge von Moniusko's Oper „Halka“, der ersten eigentlichen polnischen Oper seit Elsner und Kurpinski, sich gegenwärtig vielfach warme Sympathieen für die Wiedererweckung dieses nationalen Kunstgebietes zu zeigen beginnen. Die bedeutendsten literarischen Talente haben sich an Bearbeitung von Librettos gemacht. Mendelssohn's „Paulus“ und Beethoven's neunte Sinfonie haben hier eine anerkennenswerthe Aufführung und dankbare Aufnahme erlebt.

Paris. Am 21. September gaben Offenbach's *Bouffes Parisiens* in der *Passage Choiseul* eine neue Operette, *Veuve Grapin*, in einem Act, Text von de Forges, Musik von Herrn von Flotow. — Im *Théâtre de l'Opéra comique* werden die Proben zur Oper *L'Ame en peine* von demselben Componisten eifrig fortgesetzt.

Meyerbeer ist am 23. September von Baden wieder hier eingetroffen.

Dem Sänger Roger ist jetzt wirklich vom Minister der Antrag der Stelle eines Professors am Conservatoire und zugleich Gesang-Inspectors am kaiserlichen Operntheater gemacht worden. Roger hat geglaubt, diesen Beweis der höchsten Gunst nicht annehmen zu dürfen, da er für jetzt noch nicht gesonnen ist, der Ausübung seiner Kunst zu entsagen. Er wird, wie es heißt, gleich nach seiner vollständigen Heilung eine Reise durch Frankreich und das Ausland machen, um Gastdarstellungen zu geben.

Ein hiesiger Musik-Verleger, Herr Maho, hat das Eigenthum der Partitur von Lortzing's *Czaar* und *Zimmermann* für Frankreich an sich gebracht. Der „Martha“ droht also eine andere Concurrentz aus Deutschland.

Die italiänische Oper ist am 1. October mit Verdi's *Traviata* (Madame Penco) wieder eröffnet worden.

Die Stadt hat den Grund und Boden und das Gebäude des *Théâtre lyrique* für 1,400,000 Francs gekauft, um es niederzureissen, was jedoch erst im März 1860 geschehen wird. Man versichert, dass auf dem Platze Chatelet ein neues Haus gebaut werden und der jetzige Director, Herr Carvalho, sein Privilegium behalten wird.

Mario ist nach einer Erholungsreise in Italien vor einigen Tagen hier angekommen und begibt sich mit einer italiänischen Operngesellschaft als Director derselben nach Madrid.

Brüssel. De Beriot ist hier und wird den russischen Fürsten Yussupoff, einen enthusiastischen Musikfreund, nach Russland begleiten.

Herr Ernst Pauer, einer der ersten Pianisten der Gegenwart, der seinen bleibenden Aufenthalt in London genommen, ist zum Professor erster Classe der Clavierschule an der königlichen Akademie in London ernannt worden.

Ankündigungen.

Bei A. Cartellieri in Stettin erschien und ist durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

C. Kossmaly, Ueber die Anwendung des Programms zur Erklärung musicalischer Compositionen. Ein Vortrag. Preis 3 Sgr.

Alex. Ritter, Eine Vorlesung über Programm-Musik von C. Kossmaly beleuchtet. Preis 3 Sgr.

Alle in dieser Musik-Zeitung gesprochenen 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.