

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunztfreunde und Künstler.

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

Nr. 31.

KÖLN, 28. Juli 1860.

VIII. Jahrgang.

Inhalt. Berliner Briefe (Königliche Oper — Geh. Hofrath Teichmann † — Die Sommertheater — Offenbach's „Orpheus“ — Ueber komische Musik — Stern's Gesang-Verein — Sing-Akademie und Bach-Verein — Neue Compositiōnen). Von G. E. — Ausflug eines französischen musicalischen Kritikers von Paris nach dem Rheine (Schluss). — Noch ein neues Werk von Gluck. — Beethoven und Wilhelmine Schröder-Devrient. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Leipzig — Dresden — Wien — Salzburg — Paris).

Berliner Briefe.

[Königliche Oper: Marschner's „Templer“ — Gäste. — Geh. Hofrath Teichmann †. — Die Sommertheater. — Offenbach's „Orpheus“. — Ueber komische Musik. — Stern's Gesang-Verein, Schumann's „Paradies und Peri“, „Messias“. — Sing-Akademie und Bach-Verein. — Compositionen von Leidgabel, Dr. Papperitz, Wilh. Rust.]

Den 19. Juli 1860.

Die königliche Bühne, die jetzt seit einigen Wochen ihre Sommer-Ferien hält, brachte noch kurz vor dem Schlusse der Saison Marschner's „Templer und Jüdin“. So viel man auch an der Hofbühne auszusetzen haben mag, ein Vorzug bleibt ihr unbestritten: der eines sorgfältig gewählten, umfassenden Repertoires. Nur wenige Lücken dürften nachzuweisen sein, und zu ihnen gehörten allerdings Marschner's Opern, die von je her, vielleicht durch Spontini's Einfluss, nur vorübergehenden Zugang zu uns gefunden hatten. Wir können uns um so mehr der Hoffnung hingeben, dass man es nun auch mit anderen Schöpfungen von Marschner versuchen und ein altes Unrecht gut machen werde, als der Erfolg des Templers trotz der ungünstigen Jahreszeit ein sehr günstiger war.

Der musicalische Genius Marschner's hat sich in andern Werken, namentlich im Vampyr und in Hans Heiling, eigenthümlicher und selbstständiger entfaltet, als gerade im Templer, der — wenigstens im Vergleich mit den grossen Zeitgenossen Marschner's, mit Spohr, Weber, Meyerbeer, Mendelssohn — mehr ein gefälliges, als ein bedeutendes Talent verräth. Wollten wir den kunstgeschichtlichen Standpunkt geltend machen, von dem aus man eigentlich nur von denjenigen Compositionen Notiz zu nehmen hat, die irgend eine neue Seite der musicalischen Idee zur Erscheinung bringen, so würde es uns schwer sein, für Marschner's Templer eine Stelle zu finden; denn weder in den liedartigen Sätzen, noch in den grossen dramatischen Scenen tritt etwas ganz Besonderes, diesem Componisten

allein Angehöriges hervor; der Vorzug der Musik besteht in der Gewandtheit und Abgeschlossenheit der Form, in der — einzelne Nummern allerdings abgerechnet — ungesuchten Wahrheit des Ausdrucks. Der Fall kann eintreten, dass ein den künstlerischen Sinn wohlthuend berührendes Werk, weil der Eigenthümlichkeit entbehrend, für die Kunstgeschichte ohne Bedeutung ist, während ein in vielen Beziehungen verfehltes — wir erinnern nur an Wagner's Lohengrin — durch die Neuheit des Versuches immer von sich reden machen wird.

Das Leben macht indess andere Ansprüche, als der prüfende Verstand des wissenschaftlichen Forschers. Das grosse Publicum ist weit entfernt von der kritischen Belehrungsweise der heute nicht seltenen grübelnden Musiker, die sich nur für dasjenige interessiren, was auch im Einzelnen betrachtet irgend eine Eigenthümlichkeit im Rhythmus, in der harmonischen Structur verräth, und auf die geschmackvolle, sachgemäße Verwendung des vorhandenen und naheliegenden musicalischen Materials geringeren Werth legen — ein Standpunkt, von dem aus eines der bezauberndsten Lieder, Mozart's Veilchen, als ziemlich unbedeutend erscheinen könnte —; das Publicum hält in der Kunst das eigentlich Entscheidende, den Maassstab des Schönen, viel sicherer fest, als diejenigen Musiker es thun, die sich bemühen, Originalität um jeden Preis zu forciren; und es erfreut sich jedes Kunstwerkes, das ihm eben diesen Eindruck macht, wenn nicht der Mangel der Eigenthümlichkeit sich allzu äusserlich, in dem Entlehnern fremder Melodien, ankündigt.

So konnte es denn nicht fehlen, dass der Templer überwiegend einen erquickenden Eindruck machte. Man freute sich der ansprechenden Melodien, des bunten Wechsels charakteristischer Personen und Situationen, der abgerundeten Ensemblesätze, und es lässt sich mit Sicherheit erwarten, dass die Oper während des nächsten Winters nicht vom Repertoire verschwinden wird. In der Auffüh-

rung verdient Frau Köster den Preis. Wenige Sängerinnen dürften gleich ihr der hochliegenden und eben so sehr den zartesten Duft wie die äusserste Kraft des Organs in Anspruch nehmenden Partie gewachsen sein. Neben ihr errang Herr Woworsky (Ivanhoe) den grössten Erfolg; seine Stimme ist freier und voller geworden, und die männlich kühne Art, mit der er den schwungvollen Hymnus auf Richard Löwenherz vortrug, brachte ihm eine in den Räumen des königlichen Opernhauses fast unerhörte Auszeichnung, einen Da-Capo-Ruf, ein. Die Herren Bost (Bruder Tuck) und Wolf (Narr) waren, namentlich der Erstere, ihren Aufgaben durchaus gewachsen. Ungenügend war nur die allerdings sehr schwierige Partie des Templers besetzt. Herr Betz, der dieselbe gab, ist ein talentvoller Anfänger, aber eben ein Anfänger, der noch viel zu wenig von der technisch richtigen Behandlung der Stimme, von einem festen Ansatz des Tones und einer edlen Aussprache der Vocale versteht, als dass von geistiger Durchdringung die Rede sein könnte.

Zwei schnell vorübergehende Gastspiele an der königlichen Oper können mit ein paar Worten abgemacht werden. Fräul. Langlois aus Pesth genügte in der kleinen Rolle des Pagen in den Hugenotten so wenig, dass von einer Fortsetzung des Gastspiels keine Rede mehr war. Das Fach der Opern-Soubretten ist also noch immer nicht neu besetzt. Herr v. Bukowics aus Wien, dessen recht angenehm klingende, aber nicht sonderlich metallreiche Stimme weder ein rechter Bariton noch ein rechter Tenor ist, sang den Czaar nicht ohne Beifall, den sein gefühlvoller und gebildeter Vortrag auch verdiente.

Ein neues Engagement ist mit Fräul. Lucin aus Prag geschlossen, von deren Gesangs-Talent das Günstigste berichtet wird. Dagegen haben wir in diesen Tagen einen empfindlichen Verlust zu beklagen gehabt. In der Stunde, in der ich diese Zeilen schreibe, findet das Begräbniss des Geheimen Hofrathes Teichmann Statt, der in der Verwaltung der Bühne dem General-Intendanten der Nächste war. Er hielt die Traditionen der classischen Zeit fest, der er durch seinen fein gebildeten Geschmack wie durch seine Vergangenheit — er stand schon unter dem Grafen Brühl in einem einflussreichen Verhältnisse zur königlichen Bühne — angehörte. Das äusserliche Virtuosenthum der heutigen Zeit, die damit zusammenhangende Zerfahrenheit, die Richtung auf das Materielle, die unaufhörliche Anwendung äusserster Kraftmittel in Gesang und Orchester behagten ihm wenig. Er hatte bessere Zeiten erlebt, und so konnte ihn der heutige Zustand der Kunst nicht sehr befriedigen.

Bei dem wenig zum Aufenthalt im Freien einladenden Sommer war es vielleicht diesmal nicht nothwendig, die königlichen Schauspielhäuser zu schliessen; bei dem Man-

gel fast jeder anderen Zerstreuung wendet sich daher das Publicum den Sommertheatern zu, die von Jahr zu Jahr zahlreicher und glänzender aufschliessen. Wallner's Theater und Kroll's Local, das Victoria- und das Friedrich-Wilhelmstädtische Theater, der kleineren Bühnen gar nicht zu gedenken, streiten sich um den Vorrang, und wie es scheint, macht keines dieser Institute schlechte Geschäfte. Von den Opern-Gesellschaften in Kroll's Local und in der Friedrich-Wilhelmstadt berichte ich Ihnen nicht, da sie zu geringe künstlerische Bedeutung haben; nur Eine Vorstellung, die des „Orpheus in der Unterwelt“, von Offenbach, die an der Friedrich-Wilhelmstädtischen Bühne Statt fand, ragt über das Gewöhnliche empor.

Dass der „Orpheus“ von Offenbach in der kurzen Zeit von etwa fünf Wochen bereits mehr als zwanzig Vorstellungen erlebt hat, kann den Berlinern nur zur Ehre gereichen. Zwar will das noch nichts sagen, wenn man sich erinnert, dass unsere Volksspossen: „Einer von uns're Leut“, „Die Maschinenbauer von Berlin“ und andere ähnliche, oft mehr als hundert Mal gegeben werden. Indess zeigt es doch immer, dass das grössere Publicum bei uns den Witz auch noch dann versteht, wenn er in einer etwas gewählteren, der Poesie näher liegenden Form auftritt. Dies ist im Orpheus durchaus der Fall. Denn wenn sich auch nicht die pariser Frivolität, die dem Texte zu Grunde liegt, vertheidigen lässt, so muss man doch zugeben, dass sie hier, wo sie als Fastnachtsscherz auftritt, viel unschädlicher ist, als in den feinen Conversations-Lustspielen, den sentimentalnen Dramen und den lüsternen Romanen, die sich von Frankreich aus über Deutschland verbreiten; und jedenfalls wird man anerkennen müssen, dass sich sowohl in der Entwicklung der Handlung als in der Zeichnung der Personen und dem Dialog ein glänzendes komisches Talent offenbart, reich, kühn und mit einem gesunden Sinne für die realistische Seite des Lebens, ein Talent, dem nur ein in seinem innersten Grunde eben so fühlendes Herz zur Seite stehen müsste, um wahrhafte Kunstwerke hervorzubringen. Sollte indess Dieser und Jener sich über die Schattenseiten des Textes nicht hinwegsetzen können, so wird die Musik ihn mit Manchem versöhnen. Schon das blosse Hinzutreten der Musik würde mildernd, beruhigend wirken; um so mehr ist dies der Fall, da sich an dem Componisten Offenbach ein ganz hervorragendes Talent zeigt. Die ihm zugefallene Aufgabe war nicht nur nicht leicht, sondern gewisser Maassen neu. Er sollte travestirende Musik schreiben, eine Gattung, von der es bis jetzt nur wenige Beispiele gibt, und von der man fast zweifeln könnte, ob sie überhaupt möglich sei. Aesthetiker haben mitunter sogar die Möglichkeit komischer Musik bestritten; und wenn auch die entschieden komische Wirkung man-

cher Instrumentalsätze, von Haydn und Beethoven z. B., sie eines Besseren belehren müsste, so lässt sich doch nicht läugnen, dass in der komischen Gesangsmusik von Komik oft nichts mehr übrig bleiben würde, wenn man den Text fortliesse, und dass in Poesie und Malerei die Quellen des Komischen weit offener zu Tage liegen, als in Harmonie und Rhythmus. Worin es nun liegt, dass die Musik dennoch des Komischen fähig ist, wollen wir nicht weiter erörtern, uns mit der Thatsache begnügen; nur auf einen Unterschied der komischen von der travestirenden Musik möchten wir hinweisen. Wenn Bartolo auf seine Rosine, Osmin auf Belmonte und Pedrillo zürnt, wenn Leporello (in dem Septett) vor Furcht schaudernd um Gnade fleht, wenn Papageno verliebt ist, so ist das wirklicher Zorn, Furcht, Liebe. Alle diese Personen befinden sich in dem Zustande einer gemüthlichen Aufregung, und nur die Art, wie sich dieselbe äussert, ist komisch. Wenn dagegen Pluto im Orpheus als Schäfer auftritt und ein idyllisches Lied singt, wenn Jupiter in der Verkleidung einer Fliege um Euridice wirbt, und Beide sich zu einem zärtlichen Summ-Duett vereinen, so liegen eigentlich keine wirklichen Empfindungen mehr zu Grunde, sondern die Empfindung selbst wird Gegenstand des Spottes. Wenn es nun wahr ist, was die Aesthetiker behaupten und was der natürliche Sinn des Volkes gern zuzugeben pflegt, dass die Empfindung selbst der wahre Inhalt aller Musik sei, so scheint es, als ob diese travestirende Art der Komödie der Musik allen Grund und Boden nehmen müsse, da sie, weil eine Negation der Empfindung überhaupt, auch eine Negation der Musik überhaupt ist. Die Existenz von Offenbach's Musik würde nur dann das Gegentheil beweisen, wenn es sich zeigen liesse, dass sie genau eben so travestirend sei, als der Text. Dies ist aber, glaube ich, nicht der Fall. Zwar treten hier und da Züge hervor, z. B. wenn ein und dasselbe musicalische Motiv sich unendlich oft wiederholt, oder wenn ein Motiv in Bezug auf den Ausdruck auffallend gesteigert wird, die von dem Bestreben, travestirende Musik zu schreiben, Zeugniss ablegen; viele Musikstücke enthalten aber gar nichts dergleichen; und auch dort, wo sich die erwähnten Züge finden, ist nicht genug der Tact zu rühmen, mit dem Offenbach das Problem gelös't hat, einen leisen Schein des Travestirenden zu verbreiten und doch noch eine gefällige, originelle Musik zu schreiben, die durchweg melodiös, fliessend, ausdrucksvoll und ausserdem höchst geschmackvoll instrumentirt ist. Selbst die dem Couplet-Stil sich nähernden Stücke, z. B. das Spottlied auf Jupiter, die Tänze, z. B. die Götter-Polka, zeigen Geschmack und Feinheit; noch viel mehr treten diese Eigenchaften in den grösseren Ensembles, der Introduction (der Schlaf der Götter) und dem Finale des zweiten Actes (der

Aufbruch der olympischen Götter nach der Unterwelt), dem Summ-Duett, hervor. In der Instrumentation freuen wir uns, wieder einem Musiker begegnet zu sein, der nicht durch blosse Massen-Anhäufung, sondern durch geschickte Benutzung wechselnder Klangfarben zu wirken sucht, und dem die Leichtigkeit und Durchsichtigkeit des Instrumentalgewebes auch etwas werth ist.—Was wir oben andeutend sagten, dass die Musik zum Orpheus mildernd wirke, können wir jetzt mit bestimmterem Sinne wiederholen; denn indem sie nicht aufhört, wirkliche Musik zu sein, lässt sie die vollständige Empfindungslosigkeit, die der Grundzug des Textes ist, nicht ganz aufkommen, sie gewährt uns wenigstens die Illusion der Empfindung.—Die Aufführung war, wenn auch vom künstlerischen Standpunkte aus mangelfhaft, doch frisch und lebendig; recht beifallswürdig waren namentlich die Damen Limbach (Euridice) und Krantz (Cupido) und die Herren Tiedtler (Pluto), Hellmuth (Jupiter) und Winkelmann (Orpheus).

Von den Concerten, die am Schlusse der Saison Statt fanden, ist namentlich die Aufführung von Schumann's „Das Paradies und die Peri“ durch den Stern'schen Gesang-Verein hervorzuheben. Es war dieses Oratorium bisher nur ein Mal in Berlin, vor etwa zehn Jahren und unter Schumann's eigener Leitung, zur Aufführung gelangt. Damals war Schumann hier wenig bekannt und beliebt, während sich in den letzten Jahren sowohl seine Lieder als seine Instrumental-Compositionen viele Freunde erworben haben. Dennoch war, trotz der vorzüglichen Ausführung von Seiten der Chöre und des Orchesters—auch die Soli waren durch die Damen Wippert und de Ahne und die Herren Otto und Fricke ebenfalls in hervorragender Weise vertreten—auch diesmal die Aufnahme keine unbedingt günstige. Gesunde Naturen werden nie vollständig das Widerstreben gegen die schwächliche, sentimentale Poesie des Gedichtes aufgeben können, und die Musik leidet theils unter eben dieser Monotonie der zu Grunde liegenden Stimmung, theils unter der formellen Anordnung, die das Ganze in Folge des Wegfallens eigentlicher Recitative erhielt. Man würde aber sehr ungerecht sein, wenn man gegen die unendlich grossen Schönheiten des Werkes, das wir in Bezug auf den Reichthum musicalischer Ideen und die ungesuchte Natürlichkeit der Erfindung zu den besten Schumann's zählen müssen, unempfindlich sein wollte. Man kann eine gewisse Kränklichkeit der darin herrschenden Empfindungsweise zugeben und doch zugleich sich von dem süßen Zauber derselben angezogen bekennen. Es ist eine zarte, gebrechliche Schöpfung—ein Wesen, mehr dem Aether, als der Erde verwandt, aber in dieser Befangenheit doch von höchstem, einschmeichelndem Reize. Wir würden ein Pu-
[*]

blicum, das diesem Werke und denen verwandter Art vor Mendelssohn's viel objectiveren und geistig bedeutenderen Oratorien, oder gar vor Händel's Riesenwerken den Vorzug gäbe, als ein verweichlichtes, charakterloses bezeichneten müssen; aber sich ganz und gar davon abzuwenden, können wir auch nicht für recht halten. Wir hoffen daher, dass häufigere Aufführungen das Werk dem berliner Publicum näher bringen werden.

Der Stern'sche Gesang-Verein veranstaltete ausserdem noch eine Aufführung des „Messias“ (die dritte in diesem Winter), die durch die Mitwirkung der Frau Bürde-Ney einen besonderen Glanz erhielt. Der silberhelle Klang ihrer Stimme, die einfache Gediegenheit ihres Vortrages gewährten einen hohen Genuss. Wirkliche Kenner Händel's können eine überschwängliche Innigkeit des Ausdrucks, die dieser Sängerin allerdings fehlt, nicht verlangen.

Die Sing-Akademie führte Bach's Matthäus-Passion und der unter Vierling's Leitung stehende Bach-Verein die Johannis-Passion auf. Wenn die letztere im Allgemeinen auch nicht als ein der ersteren ebenbürtiges Werk gilt — eine Ansicht, die sich übrigens aus vielen Gründen bestreiten lässt —, so ist dies doch kein Grund, sie ganz zurückzusetzen, da sie eine grosse Anzahl von Stücken enthält, die man doch nun einmal zu den höchsten Wunderwerken der Kunst zählen muss. Wir nennen nur den Anfangs- und den Schluss-Chor, die Choräle: „O grosse Lieb“ und „O Herr, lass Dein lieb Engelein“, und die Alt-Arie: „Es ist vollbracht.“ Ich habe die Erfahrung gemacht, dass, je genauer man beide Werke kennt, die Entscheidung, welchem der Vorzug zu geben sei, um so schwieriger wird. Bach ist überhaupt nicht leicht zugänglich, man wird mit ihm erst durch genauere Bekanntschaft vertraut. Was Wunder, dass einem jedes seiner Werke, das man häufiger gehört hat, lieber ist, als ein eben erst zur Kenntnis gelangendes?

Von anderen musicalischen Aufführungen nenne ich Ihnen noch die wichtigsten. Ein Herr Leidgebel, der schon seit einer Reihe von Jahren in Berlin lebt, veranstaltete eine Aufführung eigener Instrumental- und Gesang-Compositionen, die nicht von hervorragender Erfindung und grossem Schwung der Phantasie, aber von achtungswertem Streben und Können Zeugniss gaben. Einen eigenthümlichen Versuch hat Herr Leidgebel mit der Composition des Göthe'schen Gedichtes „Und frische Nahrung“ gemacht. Dasselbe ist für Männerstimmen (Chor und Solo) mit Begleitung des Claviers gesetzt, in drei Sätzen, die um so mehr den drei Sätzen der Sonate entsprechen, als das Clavier eine sehr selbstständige Bedeutung neben den Singstimmen hat, und als auch in den einzelnen Sätzen sich eine sonatenartige Anlage erkennen lässt. Seit Beethoven's

neunter Sinfonie hat man verschiedene Versuche gemacht, den Gesang mit der Instrumental-Musik in neuer, eigenthümlicher Weise zu verbinden. Die meisten derselben haben etwas Zwitterhaftes, Amphibienartiges und können höchstens die Anerkennung in Anspruch nehmen, dass ihr Urheber in die Classe der denkenden Musiker gehöre. Die mit richtigem Instinct begabten sind uns aber lieber. Wir können uns nicht denken, dass ein Musiker von natürlichem Tacte das Göthe'sche Gedicht in dieser Weise componirt haben würde. Die Worte werden viel zu sehr wiederholt und durch lange Ritornelle aus einander gerissen; die Themen, weil sie sowohl gesang- als clavermässig sein sollen, sind weder das Eine noch das Andere; vom Standpunkte des Gedichtes aus betrachtet, entbehrt die Composition der natürlichen Frische und des seelenvollen Ausdrucks; als rein musicalisches Kunstwerk ist sie nicht architektonisch genug. — Von Dr. Papperitz in Leipzig hörten wir in einem der Dom-Chor-Concerte ein ausgezeichnetes *Salve Regina*, eine sehr gut ausgeführte, von der tiefsten harmonischen Kenntniss und dem feinsten Gefühl für Wohlklang und natürliche Stimmenführung zeugende und den classischen mit dem modernen Stil sehr glücklich vereinende Composition — ein Werk, das allein hinreicht, um seinem Urheber einen vorzüglichen Ruf in der deutschen Musikwelt zu gründen. Eine ähnliche Composition von Wilhelm Rust in Berlin (ein *Ave Regina*), die in knapperen Formen gleichfalls ein bedeutendes technisches Geschick verräth, brachte der Gesang-Verein des Herrn Mantius zur Aufführung.

G. E.

Ausflug eines französischen musicalischen Kritikers von Paris nach dem Rheine.

(Schluss. S. Nr. 30)

Das grösste musicalische Vergnügen in Mainz empfand der Verfasser beim Anhören der Militärmusik eines österreichischen Regiments, bei welchem er die Wahl der Stücke, die Tüchtigkeit des Ensembles und die Feinheit in Ausführung des Einzelnen nebst der Trefflichkeit der Instrumente lobte. „Ach!“ ruft er aus, „wie weit sind in Paris selbst die bevorzugtesten Garde-Regimenter davon entfernt, eine so wohlklingende, köstliche und geübte Musiktruppe zu haben! Die plumpen kupfernen Instrumente von Adolf Sax, welche die Sache machen sollen, klingen hohl oder unrein, und in der Geschichte der französischen Instrumental-Musik unseres Jahrhunderts muss man ihren verderblichen Einfluss auf die Zusammensetzung unserer Orchester und unserer Militär-Musiker tadelnd hervorheben.“ Wie es in Deutschland nach der Versicherung des

Verfassers, der Madame Staël und anderer Franzosen „überall“ Musik gibt, so liess sich auch an der Gasthaus-Tafel während der unschmackhaften deutschen Gerichte ein bescheidenes Trio von Streich-Instrumenten vernehmen, welches Einiges aus Verdi'schen Opern vortrug, die man am Rheine gern hört. [??] Auf des Verfassers Wunsch, auch etwas von Wagner zu hören, erwiderten die Leute, das sei nicht so leicht und hier zu Lande auch wenig beliebt; sie spielten gleichwohl etwas der Art, das weder Anfang, noch Mitte, noch Ende hatte, und zogen dann lachend ab.

Die herrliche Rheinreise mit dem Dampfboote von Mainz nach Köln zeigte ihm ausser unsäglichen Schönheiten der Landschaft und gesegneten Weinbergen auch Punkte historischer Erinnerungen, namentlich an die früh gefallenen, so hoffnungsreichen Revolutions-Generale Marceau und Hoche, die er glücklich preis't, für Frankreich gestorben zu sein und den 18. Brumaire nicht erlebt zu haben. In Bonn besuchte er das Geburtshaus Beethoven's, des grössten Symphonikers, „eines epischen Genius, den man ohne Lästerung mit Homer oder mindestens mit Shakespeare vergleichen kann.“ Erst nach vielem Suchen fand er das unansehnliche Häuschen in der Rheingasse, jetzt von einem Weinhändler benutzt, mit kaum noch leserlicher Aufschrift. „Die eherne Bildsäule Beethoven's an der Kathedrale ist eben so steif und hässlich, wie alle aus der neueren Schule, die ich in den Rheinlanden sah. Der erhabene Musiker steht, in einen grossen Mantel gehüllt, in einer Schauspieler-Stellung da, die den geheimnissvollen, von selbst erscheinenden und flüchtigen Augenblick der Begeisterung darstellen soll, und Herr Liszt mit seinen Cantaten führte 1845 das grosse Wort bei der ruhmreichen Kundgebung zu Ehren des Musikers, der in der Symphonie, so wie Göthe im Faust, Germaniens poetisch-philosophischen Genius verkündet hat.“

Von der sauberen, gelehrten, fröhlichen und wohlgeklärten Stadt Bonn zog der Verfasser über den Rhein ins Siebengebirge zu einem Gastfreunde, wo gegen Abend auf einem grossen Fahrzeuge eine Rheinfahrt in ziemlich zahlreicher Gesellschaft unternommen wurde. Selbstgefällig schwebte der Mond über jenen erinnerungsvollen Ruinen und Schlössern, die ihren Riesenschatten auf das Wasser des grossen Stromes herabwerfen, dessen fruchtbare Ufer so viele Eroberer kommen und verschwinden sahen. In einem Augenblicke des Schweigens und sanfter Schwermuth begann aus dem Kreise der zischelnden und lispelnden Mädchen hinten im Schiffe eine liebliche Stimme Schubert's Barcarole zu singen:

Ach, es entschwindet mit thauigem Flügel
Mir auf den wiegenden Wellen die Zeit!

Als nun das Mädchen an die reizende Modulation kam, wo es aus *Des-moll* in *A-dur* übergeht: „Ach, bei dir, wie so lieblich der Traum“, und die schöne Hausfrau mit ihrer zarten Palmengestalt und ihren blonden Haaren lautlos dazu nickte,— diese Nacht hat auf den französischen Gast einen unauslöschlichen Eindruck gemacht.

In Köln, wo er zunächst den Dom besuchte, traf er „in den schmutzigen, hässlichen Strassen“ glücklicher Weise Ferdinand Hiller, der ihn einlud, nach Crefeld zum Musikfeste zu kommen, und ihn telegraphisch an die Herren Schramm und L. Bischoff empfahl. Nachdem er deren herzliche Gastfreundschaft, Verstand und ausgesuchte Höflichkeit zu erkennen Gelegenheit gefunden hatte, ging es durch die mit Fahnen geschmückten Strassen voller Menschen, unter denen besonders die Scharen der jungen Sängerinnen Aufmerksamkeit erregten, zum hübschen, neu gebauten Concert-Locale. Unter Leitung des städtischen Capellmeisters Wolf führten 400 Personen (92 Soprane, 62 Alte, 56 Tenöre, 110 Bässe und 84 Instrumentisten) zunächst Haydn's „Jahreszeiten“ auf. Nicht nur die Soli waren trefflich besetzt, sondern namentlich zeigten auch die Chöre eine Sicherheit, Einheit und Nuancirung, wovon das pariser Conservatorium keine Ahnung hat. Es waren nur Sänger aus Liebhaberei, Frauen und Jungfrauen aus den verschiedensten Ständen, Töchter von Millionärs ohne Stolz und Anmassung neben einfachen Bürgermädchen, der Hauptzahl nach aus Crefeld, und mehrere auch aus Köln, Düsseldorf, Aachen u. s. w. „Ach, wie weit sind wir doch von solchen Sitten in Frankreich entfernt, besonders in den Provincialstädten, in denen die Eitelkeit eine so verderbliche Rolle spielt und das Leben vergiftet! Ein köstlicher Anblick war es, diese 1500 Personen beisammen zu sehen, von denen ein Theil ein Werk des Genius mit heiliger Ehrfurcht zur Ausführung brachte und die Anderen mit Theilnahme zuhörten. Nach dem Concerte dauerte das fröhliche Beisammensein Aller bis 2 Uhr Morgens, und ich kann Hiller nicht genug danken, dass er mir ein so lebhaftes und reines Vergnügen verschafft hat, wie ich es nur irgend bei meinem schnellen Ausfluge längs den Ufern des Rheines genossen habe.“

Der Verfasser fügt noch Folgendes hinzu: „Ehe ich diese bevölkerten und reichen Städte verlasse, will ich noch ein Wort von dem Geiste ihrer Bevölkerung sagen. Wenn Victor Hugo meint, dass das ganze Rheinufer uns Franzosen liebt, ja, so zu sagen erwartet, so möchte das vielleicht 1839 seine Richtigkeit haben, aber gewiss nicht 1858. Zu Mainz, Köln, Coblenz, Bonn sprach ich gebildete Leute verschiedener Parteien; sie alle waren im Ganzen zufrieden (*à peu près contents*) mit der gemässigten, sparsamen und sehr erleuchteten preussischen Regierung.

Alle diese Städte haben keine Lust, ihr freies städtisches Leben (*leur grande liberté municipale*) für das vermeintliche Glück des Anschlusses an die grosse französische Einheit hinzugeben. Uebrigens hoffen sie, auch die Keime der repräsentativen Regierungsform, die allmählich bei der Nation sich festgesetzt haben, sich entwickeln zu sehen, und erwarten manche Verbesserung, wenn der Prinz von Preussen die oberste Leitung des Staates haben wird. Sein Sohn, eben mit einer Tochter der Königin von England vermählt, ist gleich den Prinzen des Hauses Orleans mitten unter dem Volke erzogen worden, das er dereinst beherrschen soll. Alles dieses bildet einen Kranz von Hoffnungen, welche die rheinischen Städte an die preussische Regierung und an die grosse deutsche Familie festknüpfen.“

Danzig.

Prof. Dr. Brandstäter.

Noch ein neues Werk von Gluck.

Im September 1754 wurde zu Schlosshof, der Residenz des Prinzen Joseph Friedrich von Sachsen-Hildburghausen, kaiserlichen Feldmarschalls, dem Kaiser Franz I. ein Fest gegeben, bei welchem *Le Cinesi* (Die Chinesinnen), ein Gelegenheitsstück von Metastasio, mit Musik von Gluck am 21. aufgeführt wurde.

Gluck's Biograph, Ant. Schmid, kannte die Partitur nicht; ihre Auffindung auf der Bibliothek zu Berlin in der Pölchau'schen Sammlung verdanken wir wiederum Herrn O. Lindner (vgl. Nr. 26 d. Bl.). Die Aufgabe des Componisten war hauptsächlich, die drei Stile: den tragischen, pastoralen und komischen, wiederzugeben.

„Ausser den trockenen Recitativen, die übrigens einzelne interessante Züge enthalten, besteht das Werk aus folgenden Stücken:

„1. Ouverture. *D-dur*, $\frac{4}{4}$. Andante, *H-moll*, $\frac{4}{4}$. Allegro, *D-dur*, $\frac{3}{8}$. Der erste und dritte Satz mit Oboen und Hörnern.

„2. (Lisinga, Alt.) Obligates Recitativ. Aria: „*Prenditi*“, *H-moll*, $\frac{4}{4}$. Mit Hörnern. (Tragisch.)

„3. (Silango, Tenor.) Aria: „*Son lungi e non mi brami*“, *A-dur*, $\frac{3}{4}$. (Pastorale.)

„4. (Sivene, Sopran.) Aria: „*Non sperar*“, *F-dur*, $\frac{4}{4}$. (Pastorale.)

„5. (Tangia, Alt.) Aria: „*Ad un riso, ad un' occhiata*“, *D-dur*, $\frac{3}{4}$. Mit Flöte und Hörnern. Der Mittelsatz *D-moll*, $\frac{3}{8}$. (Komisch: ein eingebildeter Stutzer.)

„6. Schlussgesang der vier Personen des Stückes: „*Voli il piede in lieti giri*“, *D-dur*, $\frac{3}{4}$. Mit Oboen und Hörnern.

„Am unbedeutendsten sind verhältnissmässig das breit angelegte, jedoch ansprechende Schluss-Quartett (6) und

die Arie des Silango (3), welche vorzugsweise auf den Sänger berechnet ist. Bedeutender in der Charakteristik zeigt sich die Arie der Sivene (4), die trotz ihrer Coloraturen das „*Non voglio delirar*“ durch eine mehrfach wiederkehrende chromatische Wendung der Begleitung zu ergötzlichem Ausdruck bringt. Reich an komischem Pathos, welches durch nachahmende Klänge der Hörner ungemein gewinnt, erscheint Tangia's Stutzer-Arie (5); ein Meisterstück dramatischen Ausdrucks aber ist die tragische Arie der Lisinga. Diese Arie steht den späteren verwandten in der Iphigenia in Aulis u. s. w. ebenbürtig zur Seite, und ist auch desswegen bemerkenswerth, weil sie keinen Dacapo-Satz hat. Hiedurch erleidet die Bemerkung Schmid's S. 87 zur ersten Arie der von Gluck acht Jahre später, 1762, in Musik gesetzten Oper: *Il Trionfo di Clelia*: „„Das *Minore* und *da Capo* fehlen natürlicher Weise dieser und den folgenden Arien noch keineswegs““ — eine erhebliche Einschränkung.“

Von der Decoration, die im chinesischen Geschmack und transparent war, erzählt Dittersdorf, damals Solo-Violinist beim Prinzen, in seiner Selbstbiographie (S. 71):

„Lackirer, Bildhauer und Vergolder hatten sie reichlich mit allem dem, was ihre Kunst vermochte, ausgestattet. Aber was der Decoration den grössten Glanz gab, waren prismatische gläserne Stäbe, die in böhmischen Glashütten geschliffen worden waren und, genau in einander gepasst, in die leer gelassenen Flecke gesetzt wurden, die sonst buntfarbig mit Oel getränkten werden. Es ist unbeschreiblich, welchen prächtigen, höchst überraschenden Anblick diese von unzähligen Lichtern erleuchteten Prismen, die schon im blossen Lichte und Sonnenschein eine grosse Wirkung thun, auf das Auge hervorbrachten. Man stelle sich den Spiegelglanz der azurfarben lackirten Felder, den Schimmer des vergoldeten Laubwerkes und endlich die regenbogenartigen Farben, die so viele Hundert Prismata mannigfaltig, gleich Brillanten vom ersten Wasser, spielten, vor, und die stärkste Einbildungskraft wird hinter diesem Zauber zurückbleiben müssen. Und nun die göttliche Musik von Gluck!“ u. s. w.

Beethoven und Wilhelmine Schröder-Devrient*).

In Dresden, wohin Wilhelmine Schröder im Sommer 1822 mit ihrer berühmten Mutter ging, erregte ihre Schönheit wie ihr Talent allgemeine Bewunderung; aber das, was sie zur grössten Sängerin aller Zeiten machen sollte, der unwiderstehliche Zauber, die Gewalt ihres Genius

* Aus „Erinnerungen an Wilhelmine Schröder-Devrient von Clara von Glümer“.

offenbarte sich zum ersten Male, als sie, nach Wien zurückgekehrt, den Fidelio sang.

Die Oper war seit einiger Zeit zurückgelegt, weil es an einer Darstellerin für die Hauptrolle fehlte. Im November 1822 sollte sie zur Namenstags-Feier der Kaiserin zum ersten Male wieder gegeben werden, und der siebenzehnjährigen Wilhelmine wurde die schwere Rolle des Fidelio übertragen*).

Als es Beethoven erfuh, soll er sich sehr unzufrieden darüber ausgesprochen haben, dass diese erhabene Gestalt „einem solchen Kinde“ anvertraut wäre. Aber es war einmal bestimmt; Sophie Schröder studirte der Tochter die schwere Partie so gut als möglich ein, und die Proben nahmen ihren Fortgang.

Beethoven hatte sich es ausbedungen, die Oper selbst zu dirigiren, und in der Generalprobe führte er den Tactstock. Wilhelmine hatte ihn nie zuvor gesehen; ihr wurde bang ums Herz, als sie den Meister, dessen Ohr schon damals allen irdischen Tönen verschlossen war, heftig gesticulirend, mit wirrem Haar, verstörten Mienen und unheimlich leuchtenden Augen da stehen sah. Sollte *piano* gespielt werden, so kroch er fast unter das Notenpult, beim *Forte* sprang er auf und stiess die seltsamsten Töne aus. Orchester und Sänger geriethen in Verwirrung, und nach Schluss der Probe musste der Capellmeister Umlauf dem Componisten die peinliche Mittheilung machen, dass es unmöglich wäre, ihm die Leitung seiner Oper zu überlassen**).

So sass er denn am Abende der Aufführung im Orchester hinter dem Capellmeister, und hatte sich so tief in seinen Mantel gehüllt, dass nur die glühenden Augen daraus hervorleuchteten. Wilhelmine fürchtete sich vor diesen Augen; es war ihr unaussprechlich bang zu Muthe. Aber kaum hatte sie die ersten Worte gesprochen, als sie sich von wunderbarer Kraft durchströmt fühlte. Beethoven, das ganze Publicum verschwand vor ihren Blicken; alles Zusammengetragene, Einstudirte fiel von ihr ab. Sie selbst war Leonore, sie durchlebte, durchlitt Scene auf Scene.

Bis zum Auftritt im Kerker blieb sie von dieser Illusion erfüllt—aber hier erlahmte ihre Kraft. Die Grösse ihrer Aufgabe, die sie erst diesen Abend während des Spiels erkannt hatte, stieg riesenhaft vor ihr auf. Sie wusste jetzt, dass ihre Mittel für das, was sie in dem nächsten Momente darstellen sollte, nicht ausreichten. Die steigende Angst drückte sich in ihrer Haltung, ihren Mienen, ihren Bewegungen aus—aber das alles war der Situation so ganz an-

gemessen, dass es auf das Publicum die erschütterndste Wirkung übte. Ueber der Versammlung lag jene atemlose Stille, die eben so mächtig auf den darstellenden Künstler wirkt, wie laute Beifallszeichen.

Leonore rafft sich auf; sie wirft sich zwischen den Gatten und den Dolch des Mörders. Der gefürchtete Augenblick ist da—die Instrumente schweigen, aber der Muth der Verzweiflung ist über sie gekommen; hell und rein, mehr schreiend als singend, stösst sie das herzzerissende: „Tödt' erst sein Weib!“ hervor. Noch einmal will Pizarro sie zurückschleudern; da reisst sie das Terzerol aus dem Busen und hält es dem Mördert entgegen. Er weicht zurück—sie bleibt unbeweglich mit blitzenden Augen in ihrer drohenden Stellung. Aber jetzt erschallt die Trompete, die das Ende ihrer Qual, die Ankunft des Retters verkündigt, und nun wich auch die Spannung, die sie so lange aufrecht hielt. Kaum vermochte sie noch, mit vorgestrecktem Terzerol den Verbrecher dem Ausgange zuzutreiben, dann entsank ihr die Waffe—sie war todesmatt von der ungeheuren Anstrengung, ihre Kniee wankten, sie lehnte sich zurück, ihre Hände griffen krampfhaft nach dem Haupte, und unwillkürlich entrang sich ihrer Brust jener berühmte, unmusicalische Schrei, den spätere Darsteller des Fidelio aufs unglücklichste nachgeahmt haben. Bei Wilhelminen war es wirklich ein Aufschrei der von Todesangst befreiten Seele, ein Laut, der Mark und Bein erschütternd in die Herzen der Hörer drang. Erst als Leonore auf Florestan's Klage: „Mein Weib, was hast du um mich geduldet!“ mit dem halb weinend, halb jubelnd hervorgestossenen: — „Nichts, nichts, nichts!“ in die Arme des Gatten fiel, wich der Zauberbann, der jedes Herz gefangen hielt. Ein Beifallssturm, der nicht enden wollte, brach los—die Künstlerin hatte ihren Fidelio gefunden, und so viel und ernstlich sie später noch daran gearbeitet hat, in den Grundzügen ist er derselbe geblieben.

Auch Beethoven hatte seine Leonore in ihr erkannt. Den Ton ihrer Stimme zu hören, war ihm freilich versagt, aber die Seele ihres Gesanges offenbarte sich ihm in jeder Miene des von Geist durchleuchteten Gesichtes, in dem glühenden Leben der ganzen Erscheinung. — Nach der Vorstellung ging er zu ihr, seine sonst so finstern Augen lächelten ihr zu, er klopfte sie auf die Wange, dankte ihr für den Fidelio und versprach, eine neue Oper für sie zu componiren—ein Versprechen, das leider nicht erfüllt werden sollte. Wilhelmine kam nie wieder mit dem Meister zusammen, aber unter allen Huldigungen, die der berühmten Frau später zu Theil wurden, blieben die Worte der Anerkennung, die ihr Beethoven gesagt hatte, die liebste Erinnerung.

*) Ihre erste Rolle war die Aricia in Racine's Phädra; sie war damals fünfzehn Jahre alt. Die erste Gesangrolle die Pamina im Jahre 1821.

Die Redaction.

**) Ob Beethoven im Jahre 1822 noch einmal, und vollends in dem Operntheater, zu dirigiren versucht habe, dürfte zu bezweifeln sein.

Die Redaction.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Leipzig. Nachdem der Riedel'sche Verein im Laufe dieses Jahres durch zwei Aufführungen der Beethoven'schen *Missa solemnis* nach der Seite des Gewaltigsten und Complicirten bereits bewiesen hatte, dass er keine Schwierigkeiten mehr kenne, zeigte uns die Soiree am Sonntag den 8. Juli in der Thomaskirche, dass über der Pflege des Ausgedehnten und vor allen Dingen durch grosse Massen Wirkenden auch der *a-capella*-Gesang älterer Meister keineswegs verloren hat; wir müssen im Gegentheil betonen, dass gerade diese Aufführung in einer Précision und einem weihevollen Schwunge vor sich ging, wie uns von keiner anderen aus früherer Zeit erinnerlich ist. Die gedrängt besetzte Kirche zeigte dabei erneut aufs deutlichste den segensreichen Einfluss, den das Institut auf die Bevölkerung auszuüben vermag, und eine grosse Anzahl von Fremden gleichzeitig, dass auch nach aussen hin die Bekanntschaft stetig wächst. Möchte auch fernerhin der Besuch fremder Künstler und Kunstfreunde immer mehr zunehmen; die hohe Vortrefflichkeit der Ausführung wird eine etwaige Mühe der Fahrt reichlich lohnen. — Eröffnet wurde das Programm durch Allegri's Miserere, von zwei Chören auf gegenüberliegenden Räumen der Kirche gesungen. Die diesmalige Aufführung übertraf die vorige noch weit an Sicherheit der Einsätze, an edler Klangfärbung und Ruhe des Vortrags. Das folgende *Crucifixus* von Lotti mit seinen aufsteigenden Chormassen, dem kunstvollen achtstimmigen Satze, war ein Meisterstück sicheren und zugleich fein nuancirten Vortrages. Frau Dr. Reclam trug nun die Arie „Quis est homo“ aus dem *Stabat mater* von Michele Mortellari vor mit grossem Ausdruck, eine wenig bekannte, gefällige Composition dieses Schülers Piccini's. Es folgten: „Ein' feste Burg ist unser Gott“, dreistimmig von Matthäus le Maistre, wo der *Cantus firmus* wohl etwas entschiedener hätte hervortreten können; „A Dieu ma voix j'ay haussée“, ein altfranzösisches, schlicht ergreifendes Psalmlied, Harmonie von Claudio le Jeune, und das „Vater unser“ von H. Schütz für fünf Solostimmen mit Chor, in dem sich namentlich die Herren Scharfe und Egli rühmlich hervorhatten. Den Schluss bildete der fünfstimmige Choral: „Ich lag in tiefer Todesnacht“ von Johannes Eccard in gelungenster Ausführung.

Dresden. Im Saale der Dreissig'schen Sing-Akademie wurde vor einem gewählteren Auditorium, das grösstenteils aus Musikern und Kunstliebhabern bestand, eine Operette in einem Acte von Arnim Früh, betitelt: „Nachtigall und Savoyarde“, am Clavier vorgetragen. Die Musik hat allgemein angesprochen, da die Motive gefällig und melodiös sind und das Ganze leicht und doch mit Sorgfalt behandelt ist. Frau Sophie Förster, welche aus Gefälligkeit die Hauptpartie übernommen hatte, sang dieselbe mit innigem Ausdruck und Geschmack, in der bekannten wohlthuenden Correctheit ihrer Tonbildung. Dem Vernehmen nach wird diese Operette auf hiesiger Hofbühne zur Aufführung kommen. L. N., geb. K.

Wien. Bei dem Concuse, den Bau eines neuen Hof-Opernhau- ses in Wien betreffend, steht in- und ausländischen Architekten die Beteiligung frei. Der Bau wird auf dem Platze zwischen dem Kärnthnerthore und der künftigen Ringstrasse geführt werden. Die Bau- stelle, ein Rechteck, hat eine Länge von 57 und eine Breite von 50 wiener Klaftern. Der Situationsplan, die Profile des Baugrundes und das Bau-Programm, an dessen Bestimmungen sich genau zu halten ist, können von den Concurrenten beim k. k. Oberst-Hofmeister-Amte behoben werden. Vorerst handelt es sich nur um Entwürfe, aus denen entnommen werden kann, durch welche Raumtheilung der Concurrent das Bau-Programm zu erfüllen gedachte. Diese Entwürfe sind bis längstens 10. Januar 1861 bei dem k. k. Oberst-Hofmeister- Amte einzureichen. Sie sind mit einer Devise zu bezeichnen u. s. w. Der Ueberbringer erhält eine auf die Devise lautende Empfangs-Be-

stätigung. Die eingelangten Entwürfe werden durch zehn Tage öffentlich ausgestellt und sodann einer Prüfungs-Commission vorgelegt, welche wenigstens drei, nach Umständen auch mehrere Entwürfe als die vorzüglichsten zur Honorirung auswählt. Das Honorar beträgt Eintausend Vereinstaler für jeden der gewählten Entwürfe. Die Devisen der gewählten Entwürfe werden durch die Wiener Zeitung veröffentlicht. Jene Concurrenten, deren Entwürfe zur Honorirung ausgewählt wurden, sind verpflichtet, nachträglich die Detailpläne zu liefern. Der Termin dieser Lieferung wird bekannt gegeben werden. Erst die durch diese Detailpläne ergänzten Entwürfe werden die eigentlichen Projecte bilden. Die Preise der drei als die besten anerkannten Projecte bestehen in den Beträgen von dreitausend, zweitausend und eintausend Vereinstalern.

Das Opern-Theater wurde am 15. Juli mit einer Vorstellung des Lohengrin wieder eröffnet, die im Ganzen eine leidliche heissen konnte, wenn man davon absehen will, dass von den Darstellern der Hauptrollen eigentlich keiner seine Stelle so ausfüllte, wie man es wünschen möchte, und wie es früher zum grösseren Theile der Fall war. Nur die k. preussische Hof-Opernsängerin Frau Harries-Wippern, welche als Elsa ihr Gastspiel begann, kam ihrer Vorgängerin noch am nächsten. Wir bemerken nur noch, dass diese Vorstellung sich vor Allem durch einen trostlosen Mangel an Besuch auszeichnete,

Salzburg, 15. Juli. Am 8. Juli wohnte Ferdinand Hiller aus Köln einer durch die Mozarteums-Capelle in Salzburg aufgeführten Messe bei; künftigen Sonntag wird in der Domkirche zum ersten Male eine neue Messe von Veit in Prag zur Aufführung gelangen.

Paris. Der ausgezeichnete Caricaturen-Zeichner und Bildhauer Dautan hat neuerdings zwei Chargen Rossini's und Meyerbeer's geliefert. Rossini ist an einer Schüssel mit Maccaroni dargestellt, den Kopf geneigt, eine Lyra im Arm. Er scheint halb eingeschlafen zu sein, aber nach dem Lächeln, das seine Lippen umspielt, zu schliessen, merkt man, dass der Meister nur wachend träumt, und dass sein Erwachen das eines Löwen sein könnte. — Der Verfasser des „Robert“ sitzt vor einer Orgel, einen Bleistift in der Hand, und scheint Noten mit seinen Kinnbacken zu zermalmen. Man sieht, dass er die grössten Anstrengungen macht, um seiner widerspenstigen Einbildungskraft die Begeisterung zu entlocken. Um die Charge zu vervollständigen, hat Dautan hinter dem Rücken des Meisters, und zwar etwas tief am unteren Ende desselben, eine Partitur angebracht mit dem Titel: „Die Africanerin“.

Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung und 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.