

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 40.

KÖLN, 29. September 1860.

VIII. Jahrgang.

Inhalt. Clara Novello (Lebensskizze). — Das Passionsspiel in Oberammergau. Schluss. — Die erste Aufführung von „Robert der Teufel“. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Hannover, Herr Steger — Leipzig, Der Musik-Verein „Euterpe“ — Wien, Hof-Operntheater — Richard Wagner in Paris — Rossini's Uneigennützigkeit — Warschau, Conservatorium der Musik).

Clara Novello.

Unter allen Künstlerinnen, deren Talent die Kunst des Gesanges verherrlicht und die Welt gezwungen hat, zu vergessen, dass England ihre Heimat war, hat keine einen höheren Gipfel des Ruhmes erreicht und diese Erhebung mehr verdient, als Clara Novello.

In dem Augenblicke, wo sie beschlossen hat, sich mit Ende dieses Jahres ganz und gar vom Schauplatze der Öffentlichkeit zurückzuziehen, dürfte ein Rückblick auf ihre Laufbahn an der Zeit sein, bei welchem wir in Bezug auf die Thatsachen den Verfasser eines ausführlichen Aufsatzes in der *Musical World* zum Führer nehmen. So gross auch die Erfolge der unvergleichlichen Sängerin auf dem Theater und im Concertsaale gewesen, so ist sie doch in England am meisten als Oratoriensängerin berühmt, und in dieser Beziehung wird ihr Zurücktritt eine für den Augenblick gar nicht wieder auszufüllende Lücke lassen. Ihre herrliche und durch Kraft und zugleich durch Weichheit und Anmuth des Wohllauts ausgezeichnete Stimme, ihr grosser Stil und ihr einfach erhabener Ausdruck im Vortrage dürften bei den grossen Oratoriens-Aufführungen unersetztlich sein. Wer ihr „*God save the Queen*“, ihr „*Ich weiss, dass mein Erlöser lebt*“, ihr „*Die Nacht ist vergangen*“ (in Mendelssohn's Lobgesang) gehört hat, wird zweifeln, ob er je wieder etwas so Herrliches, so Ergreifendes hören werde.

Clara Novello wurde in der Oxford-Street zu London am 10. Juni 1818 geboren.

Ihr Vater, Vincent Novello, gehörte zu den geschätztesten Musikern jener Zeit in London, zu den tüchtigen Männern, welche die Kunst in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts in London aufrecht hielten, wie Attwood, Crotch, der ältere Horsley, F. Cramer und sein noch berühmterer Bruder J. B. Cramer, Bishop u. s. w. Vincent Novello hat Mehreres, besonders für Gesang, geschrieben,

namentlich im Fache der katholischen Kirchenmusik. Bekannter ist er jedoch als Musik-Verleger geworden, und hatte als solcher grosses Verdienst um England durch die Ausgaben von Haydn's und Mozart's Messen und von Händel's Oratorien in Clavier-Auszügen und anderen verschiedenen Einrichtungen.

Er war einer von den Stiftern der philharmonischen Gesellschaft, die bekanntlich einen grossen Einfluss auf die Förderung der Tonkunst in England gehabt hat, und leitete lange Zeit, zuerst am Pianoforte, später am Directionspulte, die Aufführungen in den Concerten derselben. Auch unter den Organisten nahm er einen bedeutenden Rang ein und wirkte als solcher unter Anderem auch bei dem grossen Musikfeste in Westminster im Jahre 1834 mit. Sein Vater war, wie man erzählt, ein Italiener, der als Koch im Dienste eines prinzlichen Hauses nach London kam und nachher auf eigene Hand eine Conditorei einrichtete. Vincent, der sich mit einer Engländerin verheirathete, hatte die Freude, dass seine Kinder alle durch musicalisches und literarisches Talent sich auszeichneten. Sein Haus war der Sammelplatz geistvoller Schriftsteller und Künstler, was natürlich nicht ohne bedeutenden Einfluss schon auf die Kindheit und die allererste Entwicklung von Clara Novello sein konnte.

Clara erregte in wunderbarer Frühe des Lebensalters, wie einst die Catalani und Henriette Sontag, Aufsehen durch ihre starke, schöne Stimme und ausgezeichnete musikalische Anlage. Im Jahre 1824 ging ihre Familie nach Paris, und sie erhielt Musik-Unterricht von Fétis, dem jetzigen Director des Conservatoriums in Brüssel und berühmten Musikgelehrten. Fétis, damals Professor am pariser Conservatorium, empfahl das Wunderkind zur Aufnahme in diese Anstalt und hatte Mühe, dass dem sechsjährigen Mädchen gestattet wurde, die Prüfung unter den älteren Aspiranten mitzumachen. Choron leitete diese Prüfung, und in seinen Händen lag die Entscheidung über Aufnahme

oder Abweisung. Die kleine Clara sang eine damals berühmte Coloratur-Arie: „*The Soldier tired*“, aus der englischen Oper *Artaxerxes* von Arne. Der Vortrag gewann den strengen Professor noch nicht ganz für das frühreife Talent, und er verlangte noch eine Probeleistung in ernster Musikgattung. Clara sang das *Agnus Dei* aus Mozart's *F-dur-Messe* und entfaltete dabei ein so echtes musicalisches Gefühl und einen so ausgezeichneten Vortrag, dass sie damit den Sieg über neunzehn Aspiranten davontrug.

Ihre Studien wurden im Conservatorium vorzüglich auf Kirchengesang geleitet, und ihre Fortschritte darin erregten allgemeine Bewunderung. Sechs Jahre lang blieb sie in der Anstalt. Als aber im Jahre 1830 auch das Conservatorium unter den Einflüssen der Juli-Revolution Anfangs litt und auch Familien-Rücksichten hinzukamen, nahmen die Eltern die junge Sängerin, welche der pariser Anstalt den gediegenen Grund ihrer musicalischen Bildung verdankte, in ihr Haus nach London zurück.

Clara's öffentliche Laufbahn begann in merkwürdig frühem Lebensalter. Im Jahre 1832, vierzehn Jahre alt, in einem Alter, in welchem nach dem gewöhnlichen Laufe der Natur die Stimme sich noch nicht vollständig gesetzt hat und in welchem die meisten Sängerinnen erst ihre Studien beginnen, trat Clara Novello vor der Welt auf, und zwar mit reifen, natürlichen und bereits künstlerisch ausgebildeten Mitteln. Sie sang in den *Ancient Concerts*, einem Concert-Institute, das lange Jahre hindurch den ersten Rang unter allen ähnlichen in England behauptete; sie sang in den philharmonischen Concerten als jüngste Künstlerin von allen, die jemals in den Aufführungen dieser Gesellschaft aufgetreten waren, und sie sang auch schon damals auf den Musikfesten in der Provinz. Die grosse Zahl der Einladungen dazu, die sie erhielt, ist ein sicherer Beweis des Erfolgs, den sie hatte.

Bei dem berühmten Musikfeste in der Westminster-Abtei im Jahre 1834, mit welchem eine neue Epoche in der Geschichte der *Sacred Harmonic Society* eintrat, war Clara Novello eine der Hauptsängerinnen. Es ist merkwürdig, dass sie damals zu den dreissig Solisten gehörte, die man aus aller Welt zur Verherrlichung des Festes herbeizogen hatte, beim letzten grossartigen Händel-Feste im Krystall-Palaste aber die einzige Sängerin war, der man die Haupt-Soli in den Händel'schen Meisterwerken über gab, und dass jetzt ihr Name fast allein hinreichte, um ein zahlloses Publicum nach den ungeheuren Räumen hinzuziehen.

Mendelssohn war bei seiner ersten Anwesenheit in London ein häufiger Besucher des Novello'schen Hauses, und er war einer von denen, die am lebhaftesten und wärmsten Clara's geniale Begabung begriffen und aner-

kannten und ihre fernere Laufbahn ebneten und förderten. In der Sommerzeit wurden von der Familie oft Land-Partieen in die schönen Umgebungen Londons gemacht, bei denen Mendelssohn und Malibran stete Theilnehmer waren und die Musik immer eine Hauptrolle spielte.

Durch Mendelssohn erhielt Clara Novello die Einladung, im Winter 1836 in den Gewandhaus-Concerten zu Leipzig zu singen. Der Erfolg war ausserordentlich; wie sehr sie aber namentlich Mendelssohn selbst befriedigte, geht aus seiner Antwort an die Directoren der philharmonischen Gesellschaft in London hervor. Diese hatten ihn ersucht, ihnen grosse Sängerinnen aus Deutschland für ihre Concerte zu empfehlen. Er schrieb zurück: „Die grössten Sängerinnen in Deutschland sind Miss Clara Novello und Mistress Alfred Shaw.“

Von Leipzig aus trat sie eine Kunstreise durch andere Städte in Deutschland an, überall mit steigendem Erfolg. In Berlin machte die junge und schöne Sängerin vorzügliches Glück; der Kronprinz gab ihr einen eigenhändigen Brief an seine erlauchte Schwester, die Kaiserin von Russland, und mit so wirksamer Empfehlung ging sie nach Petersburg.

Wenn im Allgemeinen bedeutende Künstler in der russischen Kaiserstadt sehr gut aufgenommen, honorirt und beschenkt werden, so bewies sich dies in erhöhtem Maasse bei Clara Novello.

Von Petersburg kehrte sie nach London zurück. Hier sang sie eine ganze Saison durch in allen grösseren Aufführungen.

Darauf reiste sie mit ihrem Vater und ihrem Bruder nach Italien, um in Bologna Rossini zu Rathe zu ziehen, ob sie ihrer Neigung zur dramatischen Musik folgen und auf die Bühne gehen solle. Der Maestro war von ihrer Stimme und ihrem Talente entzückt, ermutigte sie aufs dringendste, zur Bühne zu gehen, rieth ihr aber, vorher noch einen besonderen Gesang-Cursus durchzumachen, um sich den ihr noch ungewohnten dramatischen Charakter im Ausdruck anzueignen.

In Folge dessen ging sie nach Mailand zu Micheron, dem Lehrer der grössten Sängerinnen der damaligen Zeit, und widmete sich ein ganzes Jahr lang den eifrigsten Studien unter Leitung dieses Meisters — ein schönes Zeichen von Charakter und Selbstbeherrschung, so lange den gewohnten Triumphen zu entsagen, um eine neue Stufe zum Tempel der Kunst und des Ruhmes zu ersteigen. Aber der Lohn dafür blieb nicht aus; als sie nach dieser langen Unterbrechung wieder in die Oeffentlichkeit trat, bot ihr die neue Laufbahn eine Fülle von Befriedigung und Beifall, die alles übertrafen, was ihr bisher zu Theil geworden.

Ihre erste Bühnenrolle war die Semiramis auf dem Operntheater zu Padua. Ihr Erfolg war vollständig; dennoch wuchs er täglich noch mehr mit der Uebung und Erfahrung in theatralischen Dingen. Sie trat dann nach und nach in Rom, Bologna, Fermo, Mailand und anderen Städten auf. Triumph auf Triumph folgte ihr auf dem Fusse, und die Italiener erschöpften sich in Huldigungen aller Art.

Rossini hatte damals sein *Stabat Mater* geschrieben. In Bologna sollte es unter Donizetti's Leitung aufgeführt werden, und natürlich befragte man den Componisten um seine Wünsche für die Besetzung der Soli. Rossini zog vor allen italiänischen Sängerinnen Miss Clara Novello für die Sopran-Partie vor, und das herrliche *Inflammatus* hörten Rossini's Landsleute zum ersten Male durch die prächtige Stimme einer Engländerin. Als das *Stabat Mater* im folgenden Jahre zu Florenz wiederholt wurde, äusserte Rossini denselben Wunsch wieder, und Clara Novello ärmte auch dort entschiedene Bewunderung.

Durch ein Versehen ihres Agenten oder Missverständniss der betreffenden Theater-Directoren befand sich Miss Novello gegen Ende des Jahres 1841 in der sonderbaren Lage, zugleich in Rom und in Genua für die Carnevalszeit von 1842 engagirt zu sein. Beide Directoren verlangten die Erfüllung des Contractes, beide hatten das Gesetz für sich. Allein der Impresario in den päpstlichen Staaten hatte mehr als das Recht für sich: er war im Besitz. In der Herbst-Theaterzeit 1841 war nämlich Clara Novello die Prima-Donna der Oper zu Fermo, einer Stadt im Gebiete des Kirchenstaates, die also unter der Jurisdiction der römischen Behörden stand. Ohne Pass konnte die Künstlerin Fermo nicht verlassen. Der römische Theater-Director legte bei der Policei Beschlag auf den Pass und suchte sich auf diese Weise das Talent der Sängerin für seine Bühne zu sichern.

Der Policei-Präsident von Fermo, Graf Gigliucci, setzte die Sängerin von den Zwangs-Maassregeln in Kenntniss, die der Impresario in Rom gegen sie ergriffen habe, indem er bedauerte, das unglückliche Werkzeug zu ihrer Ausführung sein zu müssen und sich in der traurigen Notwendigkeit zu sehen, die Lady so lange ihrer Freiheit zu berauben, bis sie mit dem Kläger eine befriedigende Ueber-einkunft getroffen.

Allein das Blatt wandte sich — der strenge Hüter der Gefangenen verlor seine eigene Freiheit an sie und lös'te ihre Fesseln nur, um sie selbst zu tragen. Die Vorzüge und Reize der schönen Sängerin hatten den Grafen längst bezwungen, auch er war ihr keineswegs gleichgültig, und so endete die Arrest-Geschichte mit einer förmlichen Verlobung und wurde die Veranlassung zu der Verbindung

des Grafen Gigliucci mit Clara Novello. Die Processsache wurde endlich durch einen Vergleich geschlichtet, der auf einen päpstlichen Erlass begründet war, nach welchem die Carnevalszeit für 1842 auf zwölf Wochen ausgedehnt und die Sängerin auf die ersten sechs Wochen dem Impresario zu Rom, auf die anderen dem Director zu Genua zugesprochen wurde.

Um diese Zeit übernahm in London Macready das Drurylane-Theater, um den Versuch zu machen, den Geschmack durch eine National-Anstalt, die nach wahren Principien der Kunst geleitet würde, zu heben, — ein Versuch, der durch spätere Unternehmer eben so vergebens wiederholt worden ist. Herr Serle, Gatte der älteren Schwester Clara's, Sabilla Novello, die nach ehrenvollen Erfolgen als Sängerin sich schon seit Jahren von der Bühne zurückgezogen hatte, war die Seele der Unternehmung und vermittelte das Engagement Clara's, wodurch den Engländern zum ersten Male die Gelegenheit geboten wurde, ihre grosse Landsmännin auch als Opernsängerin zu hören.

Sie trat im Sommer 1842 dort auf und wählte dazu die Oper *Sappho* von Paccini, ein Werk, das mehr geeignet war, die Kenntniss und den Geschmack der Bühnen-Verwaltung in Bezug auf Inszenesetzung zu beweisen, als die vorzüglichen Eigenschaften einer grossen Sängerin in helles Licht zu stellen. Serle hatte das Buch ins Englische übersetzt, und es geschah Alles, um die Vorstellung so glänzend als möglich zu machen; allein nichts vermochte das schwache Werk in ein interessantes zu verwandeln, und die verfehlte Wahl des Stückes that dem Erfolg der gefeierten Sängerin nicht wenig Schaden.

Glücklicher Weise stand Händel's „*Acis und Galathea*“ auch auf dem Programm des damaligen Drurylane-Theaters; die Vorstellung dieses Meisterwerkes mit Stanfield's Scenerie und T. Cooke's Instrumentirung für grosses Orchester war ein Ereigniss in der Geschichte der Oper. Clara Novello sang die Hauptpartie und konnte ihre Künstlergrösse allerdings in diesem unsterblichen Werke ganz anders zeigen, als in der schwachen Musik des Italiäners*).

In demselben Sommer (1842) sang Clara Novello noch auf den Musikfesten in der Provinz, worauf sie sich, ohne vom Publicum förmlich Abschied zu nehmen, von dem Felde ihres Ruhmes zurückzog und Gräfin Gigliucci wurde.

Da wir nur eine Skizze der Laufbahn der Künstlerin geben wollten, so treten wir natürlich vor ihrem Privatleben zurück und nehmen den Faden erst da wieder auf,

*) Trotz alledem bewundert das londoner Theater-Publicum nach wie vor die schwachen Werke der Italiener in zwei grossen Opernhäusern bis auf den heutigen Tag, und weder eine englische noch eine deutsche Oper kann in London auffinden!

wo sie mit der Ausübung ihrer Kunst zum zweiten Male wieder in die Oeffentlichkeit trat.

Hierzu waren, wie bei Henriette Sontag, die Stürme des Jahres 1848, die alle Länder und alle Verhältnisse erschütterten, die hauptsächlichste Veranlassung. Clara Novello erschien wieder als Sängerin in Italien, Spanien, Deutschland und England, und ihre Erfolge ernenernten sich überall, wo sie auftrat. Ja, man kann mit Recht behaupten, dass die Künstlerin während der Zeit ihrer Zurückgezogenheit an Kraft und Fülle des Tones, an Grossartigkeit der Auffassung und an Gediegenheit des Vortrags noch gewonnen hatte.

Nach zwölfjähriger abermaliger Künstler-Laufbahn steht Clara Novello jetzt auf dem Punkte, mit Ende dieses Jahres auf immer dem öffentlichen Auftreten zu entsagen, da die Verhältnisse der hohen Familie, deren Mitglied sie durch ihre Heirath geworden, den politischen Stürmen auch der neuesten Zeit und ihren Folgen widerstanden haben.

Sie zählt jetzt zweiundvierzig Jahre. Von ihrem fünfzehnten Jahre an hat sie, mit Unterbrechung von sechs bis sieben Jahren, in fast allen Ländern Europa's gesungen, und ihre letzte Anwesenheit in Deutschland hat den Kunstfreunden in Berlin, Hamburg, Leipzig, Köln u. s. w. gezeigt, dass ihre herrlichen Stimmmittel auch jetzt noch in fast ungeschwächter Kraft bestehen und noch immer durch jenen Wohllaut ergreifen, durch den sie früher, z. B. bei dem Musikfeste in Düsseldorf unter Mendelssohn's Leitung, entzückte.

Der Charakter ihres Tones und ihres Vortrages war stets ein eigenthümlicher. Trotz der grossen Vollkommenheit ihrer technischen Gesangsbildung war es doch nicht die Virtuosität der Ausführung—mit Ausnahme des Trillers, der in jeder Lage und in jeder dynamischen Färbung bei ihr vortrefflich ist—, welche, wie bei Henriette Sontag, Bewunderung erregte. Eben so wenig kann man sagen, dass sie durch leidenschaftliche Erregung oder dramatischen Schwung hingerissen hätte; ja, Viele, besonders solche, die ein immerwährendes Aussichherausgehen und eine excentrische Aufregung verlangen, machten ihr den Vorwurf der Kälte und Einförmigkeit des Ausdrucks, und dieser Vorwurf war vielleicht in Bezug auf ihre dramatischen Leistungen nicht ganz unbegründet.

Was in ihrem Gesange bezauberte, war der schöne, überall gleichmässig volle Ton, der auf jeder Stufe vom Entstehen bis zum Vergchen, im Ansatz, in der unzerstörbaren, auch nicht der geringsten Schwebung unterworfenen Reinheit, in der niemals umschleierten Klarheit, in dem meisterhaften An- und Abschwellen eine wunderbare

Vereinigung der günstigsten Naturgabe mit den Resultaten eines ungemein fleissigen Studiums offenbarte. Wenn der Vortrag der Oratorien-Partieen und des einfachen Liedes durch Clara Novello mit Recht classisch genannt wird, so kann man mit eben so viel Recht auch ihren Ton an und für sich classisch nennen.

Dieser Ton, über welchen sie die vollste Gewalt hatte, ist es denn auch hauptsächlich, der sie zu dem classischen Vortrage namentlich Händel'scher Musik in so hohem Maasse befähigt. Da ist von keinerlei Affectation oder Effecthascherei die Rede, niemals wird das Maass des Schönen überschritten; und dennoch liegt ein Zauber darin, von dem man kaum begreift, dass er durch Mittel, die sich innerhalb so eng gesteckter Gränzen des Ausdrucks bewegen, erreicht werden kann. Wer den Vortrag der Arien im Messias, namentlich der letzten: „Ich weiss, dass mein Erlöser lebt“, und in dieser wieder besonders der Stelle: „Ein Erstling derer, die schlafen“, von Clara Novello gehört hat, wobei ihr Ton, mit halber Stimme genommen, wie ein wunderbar tönender Hauch aus einem unbekannten Klang-Instrumente das Ohr entzückt, der wird verstehen, was wir meinen.

Warum muss sich an die Betrachtung der Laufbahn solcher Sängerinnen wie Henriette Sontag, Jenny Lind, Clara Novello und an die Erinnerung des gar nicht zu beschreibenden Genusses, den ihre Gesangweise gab, stets der wehmüthige, betrübende Gedanke knüpfen: „So etwas wirst du schwerlich je wieder hören!“ Leider ist dieser Gedanke nicht Ausfluss einer philistermässigen Anschauung unserer Zeit und unserer Kunst, nicht die mit allem Ge- genwärtigen grollende Ansicht eines *laudator temporis acti*, sondern er ist das traurige Ergebniss einer scharfen, auf künstlerischem Gefühle eben so wie auf theoretischen Grundsätzen beruhenden kritischen Betrachtung der jetzigen Gesangesgrössen und des Publicums, das sie bewundert und—verderbt!

Das Passionsspiel in Oberammergau.

(Schluss. S. Nr. 39.)

Endlich habe ich mich noch über die Darstellung der lebenden Bilder auszusprechen. Ich muss hier vorausschicken, dass ich derartigen Compositionen nie einen besonderen künstlerischen Werth beizulegen vermocht habe. Mir ist es immer wie etwas Unpassendes und Verkehrtes vorgekommen, mit lebendigen Menschen, die mehr zu leisten vermögen, nur leblose Bilder herzustellen, welche, wie *lucus a non lucendo*, „lebende“ genannt werden. Wenn aber irgendwo, so habe ich dieselben bei diesem Spiel pas-

send und wirksam gefunden. Ihre Zahl ein wenig zu beschränken, wie überhaupt das Ganze zu concentriren, dürfte indess zweckmässig sein. Diejenigen unter den siebenunddreissig Tableaux, welche vorzugsweise durch schöne Gruppierung oder durch Reichthum und Pracht sich auszeichneten, waren etwa folgende: Der junge Tobias nimmt Abschied von seinen Eltern; die Braut des hohen Liedes klagt den Verlust des Bräutigams; König Ahasver verstösst die Vasthi und erhebt Esther; der Herr gibt dem Volke Israel das Manna und die Weintrauben aus Canaan; die Söhne Jakob's verkaufen ihren Bruder Joseph um zwanzig Silberlinge; Adam muss im Schweiße des Angesichts sein Brod essen; Hiob erduldet von seinem Weibe und seinen Freunden bittere Schmähungen; Kain, von Gewissensbissen gequält, irrt unstat umher; Joseph wird als Landesvater dem Volke vorgestellt; Moses erhebt eine aus Erz gegossene Schlange auf dem Querholze; die Israeliten werden durch den Hinblick auf die eherne Schlange vom Biss der feurigen Schlangen geheilt; Jonas wird vom Wallfisch gesund an das Land gesetzt; das Volk Israel zieht trockenen Fusses durch das rothe Meer, während seine Feinde darin ihren Untergang finden, und endlich die Schluss-Vorstellung, welche Christus in seiner Herrlichkeit zeigt.— Abgesehen von ihrer meist trefflichen künstlerischen Anordnung, waren diese Bilder besonders noch wegen der Ruhe und Schnelligkeit zu bewundern, mit welcher sie hergestellt wurden. Bei vielen derselben wirkten etwa 500 Personen und unter diesen selbst kleine Kinder mit. Trotzdem waren sie oft binnen wenigen Minuten und ohne dass man hinter dem Vorhange die geringste Unruhe vernommen hätte, sammt allem Zubehör aufgestellt, so dass man an einen Zauber hätte glauben mögen. Nicht weniger zu bewundern war die Sicherheit und Ausdauer, mit der man länger, als es sonst üblich ist, in der angenommenen Stellung ohne eine Spur von Bewegung verharrte und den Zuschauern Zeit gewährte, sich die Bedeutung der Gruppe, der Interpretation des Chors gemäss, zum Bewusstsein zu bringen. Wenn schon Andere behauptet haben, dass alles, was Oper und Ballet in diesem Betracht zu liefern pflegen, dagegen als dürftig oder wenigstens als minder exact und minder naturwahr erscheine, so liegt darin keine Uebertreibung.

Selbstverständlich wird nun die Wirkung aller dieser Leistungen noch sehr bedeutend durch die Erwägung erhöht, dass alles, was man hier sieht und was man bewundern müsste, auch wenn es von Personen höherer Bildung, ja, von geübten Künstlern dargestellt würde, das Werk ländlicher Gebirgsbewohner ist, die sogar mit Strenge darauf halten, jede fremde Hülfe auszuschliessen und sich in allem, was zur Vorbereitung und Herstellung

des Spiels nothwendig ist, lediglich auf die Mittel und Kräfte, welche die Gemeinde selbst bietet, zu beschränken. Die Oberammergauer sind eigentlich von Alters her eine Art Künstler-Gemeinde, oder wenigstens hat die künstlerische Beschäftigung unter ihnen dergestalt vorgewaltet, dass sich der Sinn für das Schöne und Neigung zur Nachbildung nach und nach der ganzen Bevölkerung mitgetheilt hat. So sind sie bekanntlich zugleich als Bildschnitzer in Holz und Elfenbein berühmt.

Bei dieser Geistes-Richtung hat ohne Frage Oberammergau auch der Darstellung von Mysterien und Passionsspielen schon sehr früh seine besondere Aufmerksamkeit gewidmet. Zwar liegen darüber, so viel mir bekannt, keine ausdrücklichen historischen Documente vor; aber da diese Spiele damals in Deutschland, und namentlich in Baiern, mit Vorliebe gepflegt wurden, so lässt sich nicht annehmen, dass gerade ein Ort wie Oberammergau hinter weit unbedeutenderen Orten zurückgeblieben sein sollte. Wenn daher die Oberammergauer im Jahre 1633 zur Abwendung der damals in dortiger Gegend wüthenden Pest das feierliche Gelübde thaten, die Passionsgeschichte regelmässig alle zehn Jahre zur Darstellung zu bringen, so gelobten sie damit, wie auch Clarus annimmt, sicherlich nichts Neues, sondern verpflichteten sich nur zu einer regelmässigen Weiterführung dieser damals schon im Verschwinden begriffenen Sitte; ja, dass sie gerade dieses und kein anderes Gelübde thaten, spricht dafür, dass sie mehr als andere Ortschaften einen besonderen Werth auf diese Darstellungen gelegt haben müssen. Noch mehr wird diese Vermuthung dadurch unterstützt, dass der älteste uns bekannte Text (der von 1662), welcher wahrscheinlich auch der ersten Aufführung nach dem Gelübde (1634) zum Grunde lag, einerseits schon so ausgebildet und abgerundet ist, und andererseits so entschieden an die Texte des Mittelalters erinnert, dass die Annahme, er sei damals zuerst angefertigt, nicht wohl zulässig ist; auch wird dieser Text in seiner späteren Bearbeitung mehrmals eine „neue Passionsgeschichte“ genannt.

Jedenfalls hat man also das oberammergauer Spiel nicht sowohl für eine blosse Folge des religiösen Gelübdes, als vielmehr dieses Gelübde selbst für eine Folge der in Oberammergau vorherrschenden Geistesrichtung, die ihren religiösen Bedürfnissen am liebsten in künstlerischen Formen genügte, anzusehen, und in dieser zugleich ästhetischen und religiösen Richtung muss daher auch der Grund der Beharrlichkeit und Ausdauer gesucht werden, mit welcher die Oberammergauer nicht bloss die formelle Erfüllung des Gelübdes, sondern auch die zeitgemässen Fort- und Weiterbildung des Spiels sich angelegen sein liessen. Waren sie bloss religiösen Motiven gefolgt, so hätten sie noth-

wendig in Zeiten, wo man gerade vom religiösen Standpunkte an diesen Spielen ein Aergermiss nahm, entweder davon zurückkommen oder wenigstens der Darstellung immer mehr einen specifisch-kirchlichen und weniger künstlerischen Charakter geben müssen. Dies ist aber nicht geschehen; vielmehr hat man immer eben so viel Gewicht auf die ästhetisch-artistische Vervollkommnung des Spiels, wie auf eine Erhöhung der Feierlichkeit und Kirchlichkeit gelegt, und daher sind diejenigen im Irrthum, die den ausserordentlichen Eindruck, welchen das Spiel in seiner gegenwärtigen Gestalt macht, lediglich auf Rechnung seines religiösen Charakters und des kirchlichen Sinnes, mit dem es gespielt wird, schreiben zu müssen glauben, ja, im Hinblick auf dasselbe sich für berechtigt halten, auf anderweitige Kunstleistungen und alles das, was in das Gebiet des Aesthetischen als solchen gehört, mit Verachtung hinabzublicken.

Gerade das eigentlich Wirksame und tief Ergreifende verdankt das Spiel hauptsächlich der ästhetisch-artistischen Form seiner Darstellung, und diese hat ihren Grund nicht bloss in der Frömmigkeit, sondern nicht weniger in dem einmal dem Schönen zugewandten Sinne der Oberammergauer, der sich von dem ästhetischen Sinne, wie er in anderen Sphären herrscht, nur dadurch unterscheidet, dass er mit dem religiösen Sinne enger und unmittelbarer verwachsen ist und sich heimischer, aber auch einseitiger im Gebiete des Heiligen und Erhabenen bewegt. Ich halte dies nachdrücklich hervorzuheben darum für nothwendig, weil es zu ganz falschen Consequenzen verführt, wenn man das ästhetische Element bei derartigen Dingen gering-schätzigt behandeln zu dürfen glaubt. Wäre dies wirklich so bedeutungslos, wie es Manche hinstellen, so müsste auch das erste, beste Muttergottesbild an der Strasse, weil es vielleicht mit eben so gläubigem und frommem Sinne gearbeitet ist, denselben Werth besitzen wie Raphael's Sixtinische Madonna; und bei dem oberammergauer Spiel selbst hätte die Darstellung der heiligen Frauen trotz der schwächeren künstlerischen Ausführung einen gleich tiefen Eindruck machen müssen, wie die Mehrzahl der männlichen Rollen, da sicherlich nicht anzunehmen ist, dass die Darstellerinnen minder frommen Sinnes gewesen sind, als die Darsteller. Gerade die besten Leistungen in der Darstellung sind fast regelmässig aus dem Stande der Bildschnitzer hervorgegangen—Beweises genug, dass da, wo es sich um Versinnlichung des Göttlichen handelt, nicht mehr die Frömmigkeit als solche, sondern Bildung, Geschmack, Kunstfertigkeit u. dgl. entscheidet, womit jedoch nicht gesagt sein soll, dass nicht ein Durchscheinen echter Frömmigkeit auch minder vollkommene Kunstleistungen in gewissem Grade zu erklären vermöchte, oder dass ein

gänzlicher Mangel an religiöser Empfindung durch eine bloss angelernte Kunst ersetzt werden könnte.

Durch ein glückliches Zusammentreffen ist der Schönheitssinn der Oberammergauer bis zu einem für ihre Verhältnisse bewunderungswürdig hohen Grade ausgebildet, und dem zufolge machen ihre Darstellungen schon jetzt einen merkwürdig ergreitenden Eindruck. Aber es unterliegt keinem Zweifel, dass derselbe durch eine bedeutende Concentration des Textes, durch Beseitigung mancher mittelalterlichen Cruditäten und modernen Plattheiten, durch entsprechende Hebung der Frauen-Partieen und Anderes noch um das Doppelte und Dreifache gesteigert werden könnte, und diese Steigerung der ästhetischen Wirkung würde ohne Frage auch dem religiösen Eindruck zu Gut kommen.

Bei dem richtigen Tacte, mit welchem die Oberammergauer ihr Spiel bisher weiter gebildet haben, werden sie sicherlich über das, was ihnen noch zu thun übrig bleibt, selbst zum Bewusstsein gelangen und darauf bedacht sein, bei der nächsten Aufführung zweckdienliche Modificationen eintreten zu lassen. Entschieden zu wünschen aber ist, dass sie sich hierbei lediglich auf ihr eigenes Gefühl verlassen und insbesondere die Aenderungen selbst keinen fremden Händen anvertrauen; denn jeder Eingriff einer von aussen kommenden Kraft würde das Spiel um seine ganze ihm eigenthümliche culturhistorische Bedeutung bringen.

Die erste Aufführung von „Robert der Teufel“.

In Véron's *Memoires d'un bourgeois de Paris* finden sich im dritten Theile anziehende Schilderungen über die tragi-komischen Unfälle, welche die erste Aufführung von Meyerbeer's „Robert der Teufel“ heimsuchten.

Nach der Juli-Revolution im Jahre 1830 wurde beschlossen, die Ausgabe für die grosse Oper in Paris von der Civilliste zu streichen. Véron leitete noch vom 1. März bis Ende Mai 1831 die berühmte Kunst-Anstalt für Rechnung des Staates und übernahm sie vom 1. Juli an als Privat-Unternehmung auf eigene Gefahr. Am 21. November setzte er „Robert der Teufel“ in Scene, und damit war der Erfolg seiner Unternehmung entschieden.

Anfangs war das Werk für die komische Oper bestimmt. Die baupräzähliche musicalische Aenderung, als Meyerbeer sich mit Véron einigte, bestand darin, dass der Componist die Rolle des Bertram, früher Bariton-Partie, für den Bassisten Levasseur umarbeitete.

Bei der sorgfältigst vorbereiteten Aufführung schien es, als hätte sich das Schicksal in Gestalt der Theater-Maschinerie dagegen verschworen. Im dritten Acte stürzte

eines von den Lampengestellen, die an der Innenseite der Coulissen angebracht sind, mit seinem ganzen Apparat vor die Füsse der Alice (Mad. Dorus-Gras) zu ihrem Entsetzen nieder. In der Ballet-Scene in den Kloster-Ruinen fiel eine dunkle Wolke, mit schwerem Eisendraht gearbeitet, plötzlich vom Himmel herab und verscheuchte Helene (Madeleine Taglioni) und alle ihre Nonnen von der Bühne.

Das Schlimmste und Gefährlichste kam aber zuletzt.

Nach dem herrlichen Terzett am Schlusse der Oper — erzählt Véron — muss sich Bertram bekanntlich in die Oeffnung der Versenkung stürzen, um zur Hölle zurück zu fahren. Robert (Nourrit), bekehrt durch Gottes Stimme und das heisse Flehen der Alice, muss auf Erden bleiben, um endlich die Prinzessin Isabella zu heirathen; aber Robert, voll Leidenschaft und hingerissen durch die Situation, vergisst, dass die Pforte der Hölle noch offen steht, und stürzt dem Satan nach. Hinter den Coulissen ein Schrei des Entsetzens: „Nourrit ist todt! er ist todt!“ Alice, die vorher bei ihrer persönlichen Gefahr sich stark gezeigt hatte, brach in Thränen und Schluchzen aus und eilte ab. Nun gab es auf dem Theater, unter dem Podium und vor demselben im Zuschauerraume drei verschiedene Scenen. Das Publicum, überrascht, glaubte, dass Robert sich am Ende doch dem Teufel ergebe und ihm ins Reich der Finsterniss folge. Auf dem Theater Jammer und Verzweiflung. Als Nourrit hinabstürzte, hatte man glücklicher Weise die Matrassen und Betten, auf welche Levasseur fiel, noch nicht weggenommen. Nourrit kam mit heiler Haut und ganzem Gebein davon. Levasseur, der unter der Bühne ruhig nach seiner Loge ging, wird auf einmal Nourrit gewahr und ruft: „Was Teufel machst du hier? ist der Schluss geändert worden?“ Aber Nourrit schoss ohne Antwort an ihm vorbei nach der Treppe, denn es lag ihm zu sehr daran, die Mitspieler und das Publicum zu beruhigen. Mit Madeleine Dorus, die jetzt vor Freude Thränen vergoss, trat er heraus, und stürmischer Jubel empfing ihn.

Der Vorhang fiel, und die Namen des Dichters und des Componisten wurden unter unbeschreiblichem Beifall bekannt gemacht.

Nourrit musste den Abend noch zur Ader lassen, und die zweite Vorstellung wurde desshalb auf den dritten Tag verschoben.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Hannover. Der Tenorist Steger soll für die hiesige Oper (während Niemann's Abwesenheit) mit einem Jahrgehalt von 5000 Thalern engagirt worden sein

Dem Musik-Verein „Euterpe“ in Leipzig steht für nächste Saison eine Veränderung bevor. An die Stelle des Dr. Langer, der

in Folge seiner Berufung an die Universität seine Stelle niedergelegt hat, tritt Herr v. Bronsart als Musik-Director der Euterpe. Bei dieser Gelegenheit haben zugleich die Vereins-Statuten eine Umgestaltung erfahren, so dass gegenwärtig die Gesellschaft in ihrer Organisation mehr dem Vorbilde der Gewandhaus-Concerte sich nähert. Ein Comite hat sich gebildet, welches sich der geschäftlichen Leitung unterzieht und die Concerte auf eigene Rechnung zu führen gedenkt, während früher die Mitglieder des Orchesters ihre Angelegenheiten selbstständig verwalteten.

Wien. Herr C. Eckert hat, wie bereits gemeldet, seine Stelle als artistischer Director am Hof-Operntheater niedergelegt und verlässt, wie man sagt, Wien in kürzester Frist, ohne den Ablauf seines ursprünglichen Engagements abzuwarten. Wir können nicht umhin, diese Lösung der eingetretenen Wirrnisse aufrichtig zu bedauern; denn was man auch mit Recht über die Leitung dieses Instituts durch Herrn Eckert sagen kann, es sind wenig Hoffnungen vorhanden, dass die künftige eine unseren Ansichten entsprechendere sein werde. Zudem verlieren wir durch Herrn Eckert jedenfalls einen guten Lirigenten, und die durch ihn wieder ins Leben gerufenen philharmonischen Concerte sind durch seinen Abgang neuerdings in Frage gestellt. Wie man hört, ist die technische Leitung des Hof-Operntheaters provisorisch einem Comite, gebildet aus den Herren Capellmeister Esser, Regisseur Schober und Oekonomie-Controleur Steinhauser, übergeben worden. Wir wünschten nun vor allen Dingen das Zustandekommen eines besseren Repertoires, denn das seit Beginn der Saison (15. Juli) beliebte kann in keiner Weise eines k. k. Hof-Operntheaters würdig genannt werden. (D. M.-Z.)

Die vieractige Oper „Die Kinder der Haide“ von Rubinstein, welche von dem Hof-Operntheater zur Aufführung angenommen worden ist, soll noch in diesem Jahre in Scene gehen. Die Hauptrollen sind den Damen Czillag und Krauss, den Herren Ander, Wachtel, Hrabanek und Meyerhofer zugeschrieben.

Das bis jetzt bestgelungene Standbild Beethoven's, von Schönfeld, befindet sich in der prachtvollen Entree-Halle der Bösendorfer'schen Pianoforte-Fabrik in Wien.

Richard Wagner in Paris. Die N. Zeitschrift f. Musik enthält folgende Correspondenz aus Paris: „Wohlunterrichtet, theils durch Aeusserungen Wagner's selbst, theils durch Mittheilungen seiner näheren Freunde, kann ich Ihnen der Wahrheit gemäss Folgendes als richtigen Sachverhalt eröffnen. Nie hat Wagner's Wunsch aufgehört, seinen neuen Werken zu Liebe, die einzige nur in Deutschland aufgeführt werden können, nach Deutschland, wenigstens zeitweise, wieder zurückkehren zu können. Da derselbe jedoch noch im vorigen Jahre keine günstigen Zusicherungen darüber erhalten konnte, wandte er sich nach Paris und fasste den Plan, im verflossenen Mai mit deutschen Sängern Tristan und Isolde zum ersten Male hier aufzuführen, zum Theil allerdings auch dazu durch pecuniäre Rücksichten bestimmt. Diese Unternehmung ist nicht „fehlgeschlagen“, sondern einfach nicht zu Stande gekommen, weil die erforderlichen Kräfte nicht zu gleicher Zeit hier zu vereinigen waren. Wenn unter den veranstalteten Aufführungen, welche „fehlgeschlagen“ sein sollen, die drei von Wagner gegebenen Concerte gemeint sind, so ist bekannt, dass sie schon in so fern vollkommen geglückt sind, als diese Concerte, welche einen grossen Eindruck machten, aller Welt Augen plötzlich so anhaltend auf Wagner wandten, dass bereits vier Wochen nach den Concerten der Kaiser, der am Hofe überall von Wagner reden hörte, den Befehl zur Aufführung des Tannhäuser gab, ein Erfolg, an den Wagner nicht gedacht hatte. Erst nachdem dieser ganz unerwartete Erfolg eingetreten war, Wagner aber trotzdem in seinem Innern erkennen musste, dass das, was Anderen als ein glänzendes Ziel erschienen wäre, ihm in Wahrheit nur eine äusserliche, durchaus aber keine innere Befriedigung gewähren könne,

so dass seine Blicke noch immer auf Deutschland gerichtet waren, benutzte er die ihm zu Theil gewordene freundschaftliche Theilnahme des königlich sächsischen Gesandten, Frhrn. v. Seebach, um die durch ihn zu vermittelnde Erlaubniss, Deutschland zum Zwecke der Aufführung seiner Werke wieder betreten zu können, Seitens der sächsischen Regierung zu erwerben. Er über gab Herrn v. Seebach ein Schreiben, worin er seinen dringenden Wunsch dadurch motivirte, dass, nachdem ihm für seinen Ruhm und für seine äussere Lage gerade jetzt in Paris die glänzenden Aussichten eröffnet wären, er nun erst recht inne würde, wie hiedurch sein Inneres nicht befriedigt werde, sondern sein Herz einzig an der Möglichkeit hänge, seine neuen Werke in Deutschland aufführen zu können. Sie begreifen, welchen Eindruck es auf uns machen musste, dieses edelste Motiv in deutschen Blättern in Geldnoth umgesetzt zu sehen, und wie unsinnig uns zugleich diese Mittheilung vorkommen musste, da Wagner in Paris eben jetzt dasjenige erreicht hatte, was ihn wahrscheinlicher Weise künftig der Sorge um die äussere Existenz überheben dürfte. Ausser dem Interesse, welches Wagner die Aufführung seiner Werke in Paris natürlich einflössen muss, namentlich der grossen Theilnahme näherer und entfernter Freunde gegenüber, die er in Paris gefunden hat, ist es gerade dieser Umstand, in Folge der grossen Vortheile, welche die Autoren in Frankreich geniessen, der Geldfrage künftig überhoben zu sein, um dieselbe bei späteren Unternehmungen in Deutschland mehr als bisher ausser Acht lassen zu können. Sein grösstes Leiden bestand gerade darin, seine Werke in Deutschland bisher zur Waare machen zu müssen, während dies nun allem Erwarten nach jetzt aufhört, so dass er fortan für seine neuen Werke nur noch das künstlerische Interesse im Auge zu haben braucht, mit Sorgsamkeit der Garantien einer vorzüglichen ersten Aufführung derselben sich versichern und schlechten Aufführungen dadurch wehren kann, dass er die Erlaubniss dazu zurückhält, was er bisher aus Rücksichten für seine Lage oft nicht konnte. Wie sonderbar! Gerade jetzt fängt man an, in Deutschland sich um seine pecuniäre Lage zu bekümmern, wo er die besten Hoffnungen hat, dieser Sorgen überhoben zu sein. Schliesslich will ich für diesmal noch hemmerken, dass auch jene Nachricht, Wagner habe beabsichtigt, einer Aufführung des Lohengrin in Wiesbaden beizuwollen, vollständig aus der Luft gegriffen ist. Wagner machte eine Rheinreise von wenigen Tagen zu seiner Erholung und befindet sich längst wieder in Paris.“

Rossini gab neuerdings in Paris bei Gelegenheit der projectirten Aufführung seiner Semiramis im französischen Opernhause einen Beweis seiner Uneigennützigkeit. Er schrieb an seinen Freund Carafa folgendes Billet:

„Mein theurer Freund! Da es im Plane ist, die Semiramis an der grossen Oper in Scene zu setzen, und ich mich, wie Sie wissen, mit solcherlei Dingen nicht abgabe, so bitte ich Sie, Sich dieser Aufgabe zu unterziehen. Ich gebe Ihnen die ausgedehnteste Vollmacht zu allen Einrichtungen, die Ihnen nöthig scheinen. Da diese Arbeit dann Ihr Werk ist, so muss sie auch Ihr Eigenthum sein, und alle Autorenrechte in und ausser dem Theater gehören Ihnen gerade so, wie bei einer Oper von Ihnen selbst. Ihr Sie liebender G. Rossini.“

Eben so unbegränzte Vollmacht räumte er dem Uebersetzer des Libretto ins Französische, Herrn Méry, ein.

Allein wozu weder Carafa, noch Méry, noch der Director der Oper, Herr Royer, ihn bewegen konnten, war, in eine einzige Probe, geschweige denn in die Vorstellung selbst, zu gehen. Ja, er ging so weit, am Sonntag vor der ersten Vorstellung in einer Gesellschaft bei sich allen Anwesenden Carafa als den Componisten der neuen Semiramis vorzustellen. Unter Anderem erzählte er, dass er seine Semiramis in einem Monat für Venedig geschrieben, aber sechs Monate habe correspondiren müssen, um das vertragsmässige Honorar,

fünftausend Francs (Mozart hundert bis dreihundert Ducaten!), für Abtretung aller Rechte auf Vorstellung der Oper und Veröffentlichung der Partitur zu erhalten.

Semiramis war bekanntlich die letzte Oper, die er in Italien schrieb. Bis dahin hätten ihm seine Opern nicht mehr als 500 oder höchstens 1000 Francs eingebracht. Der *Barbiere* sei in vierzehn Tagen für nicht mehr als 500 Francs geschrieben. „Nun, es ist wahr,“ setzte er selbst, als er es erzählte, hinzu: „es ist auch nur leichte Musik.“

Am 1. October soll in Warschau das allgemein ersehnte musicalische Conservatorium, zu dessen Director Herr A. Kotski, augenblicklich in St. Petersburg anwesend, ernannt ist, eröffnet werden. Am 28. August 1859 hatte Herr A. Kotski die Allerhöchste Erlaubniss erhalten, die Idee eines musicalischen Instituts zu verwirklichen, unter der Bedingung, dass das Gründungs-Capital, an nähernd auf 45,000 R. geschätzt, im Verlauf von sechs Monaten in der Bank niedergelegt werde; der Gründer war zu gleicher Zeit ermächtigt, Gaben von 500 R. von Seiten der Stifter, von 300 R. von Seiten der Gründer von Stipendien und auch von geringeren Summen anzunehmen, um selbst auch Stipendien zu stiften. Die Regierung hatte sich bereit erklärt, die nöthigen Baulichkeiten für das Institut zu überlassen, und die Verpflichtung übernommen, die nöthigen Summen für den Umbau und die Reparatur anzuweisen, 2000 R. jährlich zu zahlen und einige Vorrechte den Lehrern und denjenigen Schülern zu gewähren, welche ihre musicalische Ausbildung in diesem Institut mit Erfolg vollendet. Nicht nur die polnischen Magnaten, die Geistlichkeit, die Grundbesitzer, der Beamtenstand, sondern auch die Künstler selbst haben Gaben dargebracht, indem sie die Nothwendigkeit der Gründung eines Instituts eingesehen, welches sowohl die theuren Reisen ins Ausland zur musicalischen Ausbildung unnöthig machen, als auch zu gleicher Zeit die Mittel bieten wird, Orchester zu bilden und zu ergänzen, und Künstler und Meister für alle Instrumente heranzuziehen. Ausserdem hatte man in Warschau zum Nutzen dieser Stiftung vier Feste gegeben, welche eine bedeutende Einnahme erzielten, und in vielen volkreichen Städten des Königreichs wurden Concerte von Liebhabern zum Besten des Instituts veranstaltet. Gegenwärtig ist das erforderliche Capital in der Bank deponirt, alle Instrumente sind angeschafft, und das Institut zählt schon 250 Candidaten. Die jährliche Zahlung der Eleven ist sehr gering im Verhältniss zu ähnlichen Instituten und auf 50 R. bestimmt, während sie im Conservatorium zu Leipzig 75 R. beträgt. (Petersb. Zeitung.)

Ankündigungen.

Einige Familien wünschen gegen ein jährliches Fixum von mindestens 600 Thlrn. einen Privatlehrer der Musik anzustellen; derselbe bleibt zugleich berechtigt, seine reichliche Musse auch in weiteren Kreisen zum Unterricht zu benutzen. Man verlangt von ihm, dass er die Violine gut spiele, auch Gesang und Clavier, so wie die elementare Musik-Wissenschaft gründlich lehren könne. Auf besondere Anlage und Neigung zur Lehrthätigkeit wird mehr gesehen, wie auf künstlerische Productivität, und eine gebildete Persönlichkeit beansprucht.

Reflectirende wollen sich schriftlich, unter Beifügung von Zeugnissen, Referenzen und Lebenslauf an Friedr. Curtius in Duisburg am Rhein wenden.

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.

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.