

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstmässige und Künstler.

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

Nr. 10.

KÖLN, 8. März 1862.

X. Jahrgang.

Inhalt. Das deutsche Lied. II. — Aus Kassel (Die Oper — Die Concerte des Hof-Orchesters). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Programm für das bevorstehende niederrheinische Musikfest — Frau Clara Schumann nach Paris — Wiesbaden, F. Hiller's Oper „Die Katakombe“ — Frankfurt am Main, Clavierspiel der Frau Clara Schumann — Ein bisher unbekanntes Violin-Quartett von Franz Schubert — Rotterdam, Quartett-Abende).

Das deutsche Lied.

II.

(I. s. Nr. 9.)

Wenn wir den Leser in dem vorigen Artikel mitten in das Buch hinein und fast bis an das Ende desselben geführt haben — denn nach dem dort mitgetheilten Epilog des zweiten Buches folgt nur noch das dritte, im Vergleich zu den anderen kürzeste Buch —, so müssen wir den Anfang und die Gliederung des Ganzen jetzt nachholen.

Nach einer kurzen Einleitung bespricht das erste Buch in 3 Capiteln die Ausbildung der Form des Liedes im Durchgang durch den Minne- und Meistersang zum Volksgesange und durch diesen zum Kunstliede. (S. 13 — 76.)

Man darf hier keine neuen Resultate geschichtlicher Forschung erwarten; nicht das specifisch Historische, sondern das Musicalische und das Musicalisch-Aesthetische bildet den Vorzug des Buches, weshalb denn auch das erste Buch, das die Entwicklung der Form bis zum Entstehen des Kunstliedes verfolgt, nur 76 Seiten einnimmt, während die beiden anderen Bücher, in denen der musicalisch-kritische Gesichtspunkt vorherrscht, 214 Seiten füllen. Allein auch die Darstellung im ersten Buche gibt eine klare Einsicht in das, was der Verfasser gewollt hat, in die allmähliche Gestaltung der musicalischen Form des Liedes. Das Resultat fasst er in folgenden Schlussworten des ersten Buches zusammen:

„Unser deutsches Lied, das seinen Stoff aus den innersten Tiefen der Menschenbrust heraufholt, konnte erst dann emporblühen, als diese Tiefen aufgeschlossen wurden, als der Mensch durch das Christenthum zum Bewusstsein der Schätze kommt, welche sein Inneres birgt. Indem es ihn dann drängt, dieselben im Gesange zu Tage zu fördern, sucht er nach einem eigenen Darstellungs-Material, und er schafft sich eine eigene Technik für die Bearbeitung desselben. Die Anleitung hierzu wird dem deutschen Geiste

in den so genannten „Jubeltönen“ durch die Kirche, und unter ihrem Einflusse arbeitet die entfesselte Innerlichkeit rüstig an ihrer künstlerischen Darstellung weiter. Diese scheidet sich bald nach zwei Seiten: in die künstlerische einer- und die volksmässige andererseits. Die kunstmässige nimmt die überkommenen künstlerischen Formen aus der Vergangenheit in die Gegenwart herüber, sucht sie dem neuen Geiste anzupassen und kommt dadurch zu neuen Formgebilden. Im Minnesange und im Meistersange vollendet sich diese erste Phase des deutschen Liedes. Allein in beiden ist die Macht der Innerlichkeit noch nicht gewaltig genug, um die wirklich natürlich rechte Form für die musicalische Darstellung zu finden; der gesammte Gefühls-Inhalt kommt in der Sprach-Melodie noch so vollständig zur Erscheinung, dass er keiner anderen bedarf. Daher sind die Lieder der Minnesinger wohl sprachlich, aber nicht musicalisch bedeutsame neue Schöpfungen, und ihre Melodieen und noch mehr die der Meistersänger sind nach Bedürfniss und Vermögen umgestaltete Sequenzen-Melodieen.

„Daneben ist der Volksgeist unablässig in gleicher Richtung thätig. Das Christenthum hat seine Sangeslust mächtig angeregt, und für den grossen Reichthum seiner Innerlichkeit erweis't sich bald sowohl die alte volksmässige, wie auch die neue kirchliche Gesangsweise unzulänglich, und daher drängt es ihn, neues Material für die Darstellung der Strömungen seines Innern zu suchen und es nach neuen Principien zu ordnen. So gewinnt er die rechte Form des gesungenen Liedes im Volksliede und in ihm zugleich die Grundlage für die weitere Kunstentwicklung. Das Volkslied hat nur den Einen Factor, die Macht der Innerlichkeit, und es ist der wahrste und treueste Ausdruck derselben. Was die Sprache nur in mehreren Strophen darzustellen vermag, das fasst die Melodie in einer zusammen zu schlagendem und gewinnendem Ausdruck. Dadurch zwingt es den Kunstgesang, der sich in unfrucht-

bare Speculation verloren, umzukehren und sich der Natur wieder zuzuwenden. Indem die Künstler das Volkslied aufnehmen und contrapunktiren, wird dieses hinübergeführt auf das Kunstgebiet und erzeugt dort eine neue Kunstmusik. Es gibt den Künstlern Anregung und Anleitung, neue Lieder zu erfinden, und so entsteht die rechte Form des Kunstliedes, welches das mit Bewusstsein ausführt, was das Volk nach dem Instinkt vollbringt, und welches darum tiefer und erschöpfernd den Inhalt darzustellen vermag, als jenes. Aber auch jetzt noch, obgleich vom einzelnen Künstler geschaffen, ist das Kunstlied noch das Lied der Massen ohne eigentlich individuelle Züge. Der Künstler lebt noch viel zu sehr in den Anschauungen seines ganzen Volkes, um individuel empfinden zu können, und das gesammte Darstellungs-Material ist auch noch nicht verfeinert genug, um Träger individueller Empfindung zu werden. Das Hauptbestreben ist daher auch jetzt immer noch mehr auf die Form und auf die verfeinerte Darstellung dessen, was im Volksgemüthe sich lebendig schaffend erweist, gerichtet, und an der besonderen Weise, in welcher sich dies im Kunstliede darstellt, haben Individualität und äussere Einflüsse wohl Anteil, nicht aber auch am eigentlichen Inhalt. Ehe das Einzel-Subiect sich in seiner lyrischen Isolirung empfinden lernte, mussten erst gottbegabte Männer die Leiden und Freuden der gesammten Menschheit austönen, und diese Periode beginnt, als die dramatischen Arbeiten das Lied verdrängten und die Ausbildung der selbstständigen Instrumentalformen mit Eifer begonnen wurde.“

Das zweite Buch, das bei Weitem wichtigste, umfasst in sieben Capiteln die Ausbildung der Liedform zu der grossen Mannigfaltigkeit, zu welcher der Inhalt der Dichtung Veranlassung wurde, zum Theil auch der Fortschritt, der in der Form-Erweiterung anderer Compositions-Gattungen sich bekundete.

Die verschiedenen Abschnitte betrachten das Lied unter dem Einflusse der Arie im Oratorium und der Oper: das volksthümliche Lied; die Forderungen der neueren lyrischen Dichtung an das Lied; die Verleitung durch die neuere Lyrik zu scenischer Erweiterung und die aus dieser und dem gleichzeitigen Rückgang zur ursprünglichen Form erfolgte höchste Blüthe des deutschen Liedes; dann die einseitigen Bestrebungen für Erweiterung des Liedes bis zur Missachtung und Verwilderung der Form; endlich die aus dem Streben nach Popularität entstandene Richtung auf den Bänkelsang.

Hier ist Alles interessant und belehrend. Der Verfasser nimmt von vorn herein den höchsten Standpunkt für das Lied ein, das er in seiner reinen Kunstform für Grundlage und Quell aller Musik bezeichnet; diesen Standpunkt hält

er mit grosser Consequenz und eben so rücksichtsloser Strenge fest gegen alles, was der organischen Entwicklung jener reinen Kunstform entgegen getreten und ihr verderblich geworden ist. Man darf sich daher nicht wundern, wenn er über manche musicalische Berühmtheiten sehr aufrichtig und unumwunden seine Meinung sagt, so wie auch gegen ganze Gattungen des Gesanges eisert, wenn sie, wie z. B. der Männergesang, in den Hauptsachen ihrer Bestimmung untreu geworden und eher verderblich als förderlich für das deutsche Lied gewirkt haben.

In Bezug auf die Natur des Männergesanges begegnen wir hier einer Ansicht, welche auch wir in dieser Zeitung öfter gegen die Vierstimmigkeit desselben ausgesprochen haben.

„Die Natur“ — (heisst es S. 109 u. ff.) — „scheidet den gesammten Gesangchor in zwei Haupt-Partieen, in Frauen- oder Knaben- und in Männerstimmen, und jede derselben wiederum in zwei Stimmgattungen, jene in Sopran und Alt, diese in Tenor und Bass. Dieser natürlichen Scheidung nach kann es nur einen zweistimmigen Frauen- und einen zweistimmigen Männerchor geben. Nun lehrt allerdings die Erfahrung, dass häufiger fast noch in beiden Chören Stimmen vorhanden sind, welche nur durch die sorgfältigsten Studien zu einer oder der anderen jener Normalklassen erzogen werden können; aus diesen würde sich für jeden der beiden Chöre eine dritte Stimme ergeben, die nach Umsang und Klangfarbe vermittelnd zwischen beide tritt. Diese Ansicht, die auch bei den alten Italiänern, den feinen Kennern der Menschenstimme, ihre Bestätigung findet, war in der Zelter'schen Liedertafel, ja, selbst bei Nägeli noch vorherrschend. Die meisten uns bekannten Männerlieder, welche aus jener hervor-
gingen, sind ein- oder zweistimmige Sololieder mit Chor, und dieser tritt in der Regel nur dreistimmig auf.

„Auch die bedeutendsten Lieder für Männerchor der neueren Zeit, wie die von Mendelssohn, sind vorherrschend dreistimmig behandelt. Zur ausschliesslichen Herrschaft gelangte die Vierstimmigkeit erst durch die jüngere berliner Liedertafel, als sich dem Männergesange so bedeutende Talente wie Bernhard Klein, Louis Berger und später Karl Löwe zuwandten. Bedeutenden Anteil an diesen Erfolgen haben die verwandten Bestrebungen Carl Maria von Weber's auf demselben Gebiete eben so, wie auf dem der dramatischen Musik, der Oper. Als Klein sich dem Männergesange zuwandte, war es jenem Meister schon gelungen, von der Bühne herab durch den „Freischütz“ und die Musik und die Gesänge zur „Preciosa“ dem berückenden Zauber des Klang-Colorits und der unter seiner Herrschaft einzig und allein erfundenen Melodie Eingang zu verschaffen und sie volksthümlich

zu machen. Auch in seinen Liedern der Freiheitskriege, in den Liedern aus Körner's „Leier und Schwert“ ist es nicht die Macht der tief empfundenen, aus dem innersten Volksgemüthe heraustreibenden Melodie, welche ihnen eine so weite Verbreitung und auch sicher einen so bedeutenden Anteil an dem grossen Freiheitskampfe gewährte, als vielmehr das glanzvolle, das Ohr so anziehende und berückende Klang-Colorit. In ganz ähnlicher Weise erfasste Bernhard Klein das bei aller Gewalt doch so eigenthümlich weiche Klanggepräge des Männerchors und formte aus ihm echt künstlerische Gebilde.

— Dagegen halfen J. C. F. Schneider's Männer-Quartette und Chöre namentlich jene Zeit mit vorbereiten, die sich nur mit dem Reiz der Mehrstimmigkeit begnügte, auf alles Uebrige Verzicht leistend. Die Melodien Schneider's, wohlgebildet, aber reizlos, haben viel zur Ertödtung des Sinnes für eine inhaltreiche Melodik beigetragen. An ihnen zu allermeist gewöhnte sich das Ohr, darauf zu verzichten und sich durch den Reiz unterschiedener Klang-Effecte den Mangel ersetzen zu lassen. Die gesammte Männerlieder-Literatur schlägt jetzt mit wenig Ausnahmen jene Richtung ein, welche das Lied für Männerchor als gesungene Instrumentalmusik erscheinen lässt, und die leider bis heute die herrschende geblieben ist.

„Die Melodien Kreutzer's sind phrasenhaft zerstückelt und nur sinnlich wirksam, und die Harmonik und Rhythmik seiner Lieder folgt dem gleichen Zuge. Diese ist so bunt, als möglich, und nirgends von der gestaltenden Kraft, wie sie selbst im volksthümlichen Liede noch lebt, und jene verlässt vielfach, auch in den einfachsten Liedern, den ursprünglichen natürlichen Gang, sie folgt überall nur dem Bestreben, klangreich, sinnlich reizvoll zu sein. Hierauf einzig und allein beruht die scheinbare Volksthümlichkeit dieser Lieder. Das Volk hatte bereits schon aufgegeben, jene höheren Mächte musicalischer Darstellung zu fordern; es begnügte sich mit dem sinnlichen Klange. Es ergötzt sich am Genusse dieser klangvollen Lieder, aber sie selbst zu singen vermag es schon nicht mehr. Darum darf man die Männergesang-Vereine, nachdem sie diesem Zuge einseitig folgten, nicht mehr als Pflanzstätten des volksthümlichen Gesanges betrachten. Sie fröhnen selbst nicht mehr der ganz allgemeinen Gesanges-, sondern der noch niedrigeren Klangeslust.“

„Zwei Künstler noch versuchten, dem Männergesange eine andere Richtung zu geben, indem sie aus echt deutschem Gemüthe und in festem Anschluss an das Kunstlied heraus volksthümlich sangen: Karl Löwe und Felix Mendelssohn-Bartholdy, aber erfolglos.“

„Die Männergesang-Vereine wurden jetzt die rechte Heimat des Dilettantismus, aber nicht jenes durchaus ehren-

werthen, der, als nothwendiges Product einer gesunden Kunstartwicklung, tief im Herzen des Volkes wurzelt, weil er sich mit liebevoller Hingebung in energischer, folgerichtiger Kunstabübung die volksthümlichen musicalischen Darstellungsmittel anzueignen strebt, sondern jenes Dilettantismus, der nur im müsiggängerischen Naschen Befriedigung findet. Alles, was nur irgendwie auf den anderen Gebieten der Tonkunst im Volke Glück macht: Instrumentalsachen, wie die Ouverture zur Zauberflöte, Polka's und Walzer, ja, Opern, Ensemblesätze und Finale's, werden für Männerchor arrangirt, und die Tenöre übernehmen ganz ernsthaft die Ausführung der Frauen-Partieen, ungeniert durch den Blödsinn, der in solchem Verfahren liegt. Die Literatur des Männergesanges kommt fast ausschliesslich in die Hände jenes Musik-Proletariats, das weder an der Kunst noch an dem Volksgesange gross gezogen, vom Kunstgesange einige Phrasen, und nicht einmal die klangvollsten, aber immer die bedeutungslosesten entlehnt und hiermit den gesammten Bedarf der Männergesang-Vereine bestreitet. Der letzte Rest künstlerischer Gestaltung musste schwinden, als in den „Burschen- und Gesellenfahrten“, „Der Mordgrundbrück“ und den verwandten Erzeugnissen August Schäffer's und Max Kunz' jene mittelalterliche Lanzknechtslaune herrschend wurde, die in ihrer neuen Auflage geradezu widerwärtig ist, weil sie überall da raffinirt roh werden musste, wo jene noch naturwüchsig realistisch derb ist. Vergebens waren Friedrich Silcher, Ludwig Erk und Wilhelm Greef bemüht, das Volkslied wieder einzubürgern. Die Männergesang-Vereine versorgten jene Richtung mit einem Eifer, dass ihnen Conradin Kreutzer und Karl Zöllner mit ihren Phrasen und Instrumental-Effecten gar bald zu Classikern wurden und dass nur an hohen Sonn- und Festtagen der Lieder-tafeln auch einige der überschwenglich sentimentalien Lieder von Jul. Otto, Abt, Becker und Möhring, oder gar eines der gesunderen von Reissiger, Heinrich Marschner und Ferdinand Hiller ihre Programme ziert. Wohl regte sich auch in diesen Vereinen noch ab und zu das Verlangen nach wirklichem Gesange, allein dieselben konnte der vierstimmige Männerchor nur in jener polyphonen Weise Bernhard Klein's und Mendelssohn's Rechnung tragen: ihr aber waren jene Vereine längst entfremdet, und so entstand das schmachvollste Erzeugniss dieser ganzen Richtung, das Lied mit Brummstimmen. Während eine Stimme, in der Regel der erste Tenor oder ein Bariton, eine immer im echten Bänkelsänger-Stil gehaltene Melodie ausführt, erniedrigen sich die anderen zur Ausführung einer halbstummen Begleitung, in einer Weise, welche die allgemeinsten Regeln des Anstandes verbieten. Es ist dies allerdings die letzte Conse-

quenz der ganzen Richtung. Weiter sind die Experimente mit dem rein sinnlichen Material kaum zu treiben; wenn es nicht etwa noch einer unternimmt, auch der Solostimme das Wort zu entziehen und ein Lied ganz brummen zu lassen.

„Mehr noch, als die ungenügende und meist verkehrte Gesangsbildung unserer Jugend in den Schulen, tragen die Männergesang-Vereine zu dem immer fühlbarer werden den Mangel an Tenorsängern bei.“

„Die durch die Zusammensetzung des Männerchors bedingte Scheidung des Tenors macht die Theilung seines ohnehin nicht bedeutenden Umsangs nöthig. Die höhere Hälfte fällt dem ersten, die tiefere dem zweiten Tenor zu. Die Töne des Stimmbruchs werden somit zur Gränze für beide Stimmen, und die dadurch verursachte häufige Verwendung derselben muss ungeschulte Stimmen früh ruinieren, um so eher, als ihnen der Gebrauch des ganzen Umsangs, der ihnen die nöthigen Ruhepunkte böte, versagt ist. Dazu kommt noch, dass die Beschränkung auf einen so geringen Umsang ermüdend und abspannend auch auf geschulte Sänger wirkt, und dass die den Gesang begleitenden geselligen Freuden der Stimme nichts weniger als förderlich sind.“

„Von wirklich volksthümlichen Liedern, die eine Seite des allgemeinen Volksempfindens in noch künstlerischer Form darstellen, und die zum Theil durch jene Vereine weitere Verbreitung fanden, tragen wir noch nach; Graun's „Auferstehen, ja, auferstehen“; „Wie sie so sanft ruh'n“ von Friedrich Burchard Beneken (geb. am 13. August 1760, gest. am 22. September 1822 als Pastor zu Wülfingshausen bei Hannover); „Der alte Barbarossa“ von Joseph Gersbach (geb. am 22. December 1787 zu Säckingen bei Mannheim, gest. am 3. December 1830 als Musiklehrer des Schullehrer-Seminars in Karlsruhe); „Die Lorelei“ von Friedrich Silcher und wohl auch noch „Auf, Matrosen, die Anker gelichtet“ von August Pohlenz (zu Saal Gast 1795 geboren und am 10. März 1843 als Musik-Director in Leipzig gestorben). Ferner G. Reichardt's (geb bei Demmin in Vorpommern am 13. November 1797) „Was ist des Deutschen Vaterland?“ „Ich bin ein Preusse, kennt ihr meine Farben?“ von August Neithardt; und „Wer ist der Ritter hochgehobt?“, und „Im Herbst da muss man trinken“ von Heinrich Marschner.“

Dass in dem zweiten Buche die Charakteristiken von Mozart, Beethoven, Weber, dann besonders ausführlich von Schubert, Mendelssohn, Schumann als Lieder-Componisten den meisten Raum einnehmen und die meiste Theilnahme erregen, haben wir schon im vorigen Artikel erwähnt. Ueberall hält sich der Verfasser auf lobenswerthe

Weise fern von Ueberschwänglichkeit und Phrasenmachelei; er geht der Sache auf den Kern und bewahrt sich überall den freien Blick, der ihn bei aller Hochhaltung jener Meister doch nicht blind für ihre schwächeren Seiten macht, was selbst bei der Schilderung Schumann's, den er am höchsten stellt, so wenig der Fall ist, dass er in den späteren Liederheften (z. B. Lieder-Album für die Jugend, Op. 79, und namentlich in Op. 98, Lieder und Gesänge aus Wilhelm Meister) noch weit schärfer, als dies früher in dieser Zeitung geschehen, den Mangel an Formschönheit und die Herrschaft der Phantasie und der Combinationslust über die Technik rügt.

Das dritte Buch verfolgt das deutsche Lied in seinen weiteren kunstgeschichtlichen Beziehungen (S. 235—290). Das erste Capitel bespricht die Einwirkung des Lyrischen auf das Epische—die Romanze und Ballade; das zweite den Einfluss des Liedes auf die übrigen Vocalformen, auf Oper und Oratorium; das dritte den Einfluss desselben auf die Entwicklung der Instrumental-Musik.

Auch diese Capitel enthalten manches Anziehende; doch gibt der Verfasser hier mehr Allgemeines, mehr Winke und Aperçu's, als Ausführungen. Wir können hier nicht so vollständig, wie früher, mit ihm übereinstimmen, wenn er z. B. Joh. K. Gottfr. Löwe für den Schöpfer des eigentlichen musicalischen Balladen-Stils erklärt, den Zumsteeg, Reichardt, Zelter und selbst Franz Schubert zwar gesucht, aber nicht gefunden haben, und den dann wieder Schumann, wie Alles nach des Verfassers Meinung, vervollkommen hat. Doch müssen wir erwähnen, dass er die letzten Umarbeitungen Uhland'scher Balladen nicht billigt und die ernstesten Zweifel nicht zu unterdrücken vermag, „ob es gerathen sei, den gefesteten Bau der Ballade aus ihren Fugen zu treiben, und ob es künstlerisch gerechtfertigt sei (Gewiss nicht!), ein episch-lyrisches Gedicht ohne Weiteres wie ein episch-dramatisches zu behandeln oder für eine derartige Behandlung umzuarbeiten“. Auch die melodramatische Behandlung der Ballade in Schumann's Op. 122 scheint ihm künstlerisch nicht gerechtfertigt; aber dass diese Behandlung die letzte nothwendige Consequenz der Lehre vom musicalischen Wortausdruck, von der Herrschaft des Wortes im Dramatischen sei, das scheint ihm entgangen zu sein.

In dem Capitel über die Gewalt des Liedes auf Oper und Oratorium konnte freilich die „Genoveva“ nicht als der Culminationspunkt der Oper betrachtet werden; dagegen aber bezeichnet der Verfasser „Paradies und Peri“ als „das grösste und erste Product der neuen, in ihrem Gange durch die Lyrik bestimmten Zeit“. Wenn er nachher sagt, Schumann hätte in diesem Werke auch für das Oratorium „den Weg vorgezeichnet“, und „von allen

Lebenden dürste gegenwärtig Ferdinand Hiller denselben Weg am entschiedensten verfolgen“, so dürste Hiller selbst sehr bedeutend den Kopf dazu schütteln.

Dagegen unterschreiben wir wiederum völlig, wenn der Verfasser behauptet, dass nach Beethoven der Einfluss des Liedes auf die grösseren Vocalformen mehr zersetzend als fördernd eingewirkt habe. Was er in dieser Beziehung über Spohr und Weber, Meyerbeer und Wagner sagt, hat Hand und Fuss, so kurz es auch ist.

Mögen zum Schluss dieser Anzeige des sehr lösenswerthen Buches die Aeusserungen über Wagner und Liszt stehen (S. 270 und 271).

„Wagner thut nach dieser Richtung wohl den letzten Schritt, und so müssen wir auch seiner hier noch mit einigen Worten gedenken. So sehr auch seine Anhänger das Gegentheil versichern, in dem Streben, das musicalische Drama nur für die äussere Schaustellung zu schaffen, ist auch er dem Banne der grossen französischen Oper, gegen welche er sich ursprünglich auflehnt, verfallen.

„Noch mehr wie Meyerbeer ist er auf die blosse Wirkung durch das sinnliche Material verwiesen, weil er Melodie und Rhythmus vollständig dem Wortausdruck opfert. Er beschränkt sich nur auf jene die Sprach-Accente höchstens bis zum Recitativ steigernde Weise des Gesanges, und das Wort erfährt allerdings dadurch eine Steigerung und Bedeutsamkeit, welche die blosse Recitation ihr nicht geben kann, allein die ganze Musik ist dem Drama doch auch nur äusserlich angehängt, wie dem Melodrama. Grössere Bedeutung kann sie in solcher Beschränkung auf ihr niedrigstes Ausdrucks-Vermögen nicht erreichen.

„Auch Liszt hat seinem Liederstil eine objective Fassung in symphonischen Dichtungen und in Messen und Psalmen zu geben versucht. Jener gedenken wir noch im nächsten Capitel; diese, die Messen und Psalmen, entsprechen ganz dem bezeichneten Standpunkte. Ueberall begegnet uns ein feines Denken und Empfinden, das nach ungewöhnlichem Ausdruck ringt, ohne diesen anders als durch die vollständigste Auflösung des gesammten künstlerischen Organismus erreichen zu können. Liszt wird in seinen Messen sogar auf contrapunktische Formen geführt, und er hat dadurch selbst jene Contrapunktisten und Theoretiker gewonnen, welche überall nur das Handwerk verehren. Wir sind der Meinung, dass die canonischen Formen von der freien Nachahmung bis zu der strengsten Musterfuge nur Bedeutung gewinnen in ihrer durch Jahrhunderte herausgebildeten Gestalt. Nur indem Thema und Gefährte sich in einander fügen wie bei Bach, als im Reim verbundene Verszeilen, und die dialektische Entwicklung diesem Zuge folgt, erlangt die Fuge die Bedeutung der höchsten künstlerischen Form. Irgend ein Thema im

Quinten- oder Quarten-Cirkel oder in anderen Intervallen-Verhältnissen willkürlich oder nach ausserhalb des natürlichen Materials liegenden Principien einer Idee an die verschiedenen Stimmen zu vertheilen, entspricht doch dem Wesen dieser Formen nur ganz oberflächlich, kaum ganz handwerksmässig.

Aus Kassel.

[Die Oper — Die Concerte des Hof-Orchesters]

Den 1. März 1862.

Schon im vorigen Jahre verfehlte ich nicht, Ihnen die Versicherung zu geben, dass bisher die traurige politische Lage Hessens nur geringen Einfluss auf die Pflege und Ausübung der edlen Tonkunst ausgeübt habe. Unser Theater, besonders aber die Oper, steht, abgesehen von einer gewissen Rücksicht bei Aufstellung des Repertoires, in voller Blüthe; das Schauspiel hat freilich einen eng begrenzten Wirkungskreis, da Stücke wie Egmont, Wilhelm Tell, Macbeth, Fiesko, Cabale und Liebe u. s. w. aus politischen, andere wie Narciss, Anne Lise, Philippine Welser u. s. w. aus delicaten Gründen nach oben hin Anstoss erregen und daher niemals auf das Repertoire kommen. Bei der Oper hat man sich begnügt, Angesichts der italiänischen Ereignisse die Stumme von Portici zu verbannten, während man nach wie vor Rossini's „Tell“ ohne Anstoss über die Bretter schreiten lässt.

Dass unser Opern-Repertoire seit Beginn der Saison ein im Ganzen gediegenes ist, mag Ihnen die Aufzählung der einzelnen Werke beweisen, die bis jetzt gegeben worden sind.

Mozart: Don Juan (3 Mal), Zauberflöte, Figaro's Hochzeit, Entführung, neu einstudirt (3 Mal).

Beethoven: Fidelio, neu einstudirt (3 Mal).

Weber: Freischütz (2 Mal).

Kreutzer: Nachtlager in Granada.

Méhul: Joseph in Aegypten (3 Mal).

Cherubini: Wasserträger.

Maurer, L.: Aloyse, neu einstudirt (2 Mal).

Marschner: Templer und Jüdin (2 Mal).

Lortzing: Czaar und Zimmermann, Undine.

Nicolai: Die lustigen Weiber von Windsor.

Wagner: Tannhäuser.

Flotow: Al. Stradella, Martha.

Halévy: Die Jüdin (2 Mal).

Meyerbeer: Robert der Teufel (2 Mal), Hugenotten (3 Mal).

Auber: Des Teufels Antheil, neu einstudirt (3 Mal).

Adam: Der Brauer von Preston, neu einstudirt).

Rossini: Barbier von Sevilla, Tell (2 Mal).

Bellini: Die Nachtwandlerin.

Donizetti: Regimentstochter, Lucrezia (2 Mal), Belisar, Lucia.

Reiss: Otto der Schütz, neu (3 Mal).

Offenbach: Orpheus in der Unterwelt, neu (5 Mal).

In den nächsten Wochen wird auch Spohr's Jessonda nach fast dreijähriger Ruhe, sodann Marschner's Hans Heiling wieder in Scene geben. — Was die Aufführung der Mehrzahl obiger Opern betrifft, so darf dieselbe als eine sorgfältige, bei einigen derselben aber, z. B. Zauberflöte, Figaro's Hochzeit, Fidelio, Joseph, Undine, als eine vorzügliche gelten, da in derselben Besetzung und Ensemble gleich trefflich sind. In Bezug auf das Personal kann ich nur meine frühere Ansicht bekräftigen, dass das Ehepaar Rübsamen die grösste Zierde desselben ist. Frau Rübsamen, durch mütterliche Pflichten seit drei Monaten von der Bühne fern gehalten, wird demnächst zur Freude des Publicums, welches ihrem Wiederaufreten mit Ungeduld entgegenseht, als Susanne wieder erscheinen. Von neuen Erwerbungen für die Oper nenne ich vorzugsweise die dramatische Sängerin Frau Kapp-Young, welche im Besitze einer sehr umfangreichen, aber nicht in allen Lagen gleich sympathischen Stimme ist. Die talentvolle Dame, obgleich nicht mehr in erster Jugendblüthe, begann erst im vorigen Jahre ihre dramatische Laufbahn, und hat im Laufe dieser Saison in rascher Folge Partieen wie Donna Anna, Fidelio, Valentine, Elisabeth u. s. w. studirt und mit bestem Erfolge gesungen. Besonders überraschte sie allgemein durch ihren Fidelio. Einen nicht minder schätzenswerthen Gewinn hat unsere Oper in dem neuen Spiel-Tenor Herrn Baumann von Frankfurt gemacht. Derselbe ist durch und durch musicalisch gebildet, ein trefflicher, vielleicht etwas zu lebhafter Darsteller, und als Mitglied der Oper bereits eben so unentbehrlich als beliebt geworden. Die übrigen Mitglieder sind noch die alten, und darf ich mich daher einer wiederholten Aufzählung ihrer schätzenswerthen Eigenschaften enthalten, und somit zu den Concerten, deren bereits vier Statt gefunden haben, übergehen.

Das erste Abonnements-Concert betreffend, fühle ich mich vor Allem gedrungen, den ehrenvollen Erfolg zu bestätigen, dessen sich Herr Hermann Levi aus Mannheim als talentvoller Componist und gediegener Pianist durch den Vortrag seines Concertes für Pianoforte und Orchester zu erfreuen hatte. Kann man auch in dem fraglichen Clavier-Concerte Mendelssohn'sche und Schumann'sche Einflüsse nicht erkennen, so lässt sich doch die Selbstständigkeit des Componisten durchaus nicht wegläugnen, und verdient namentlich die treffliche Instrumentation des Werkes die grösste Anerkennung, so wie die Faktur im Allgemei-

nen als eine durchaus gediegene bezeichnet werden muss. Dass der junge Violinist Isidor Lotti aus Warschau einen noch glänzenderen Erfolg erzielte, bedarf wohl kaum noch einer Versicherung; denn wo hat eine so fabelhafte Technik, gepaart mit so schönem Tone, nicht bereits Aufsehen erregt? Er spielte das Concert in *E-dur* (erster Satz) von Vieuxtemps und das *Perpetuum mobile* von Paganini.

Im zweiten Abonnements-Concerte war es vor Allen Hans von Bülow, der das allgemeinste Interesse für sich in Anspruch nahm; die Wahl der Musikstücke verdiente solches aber auch nicht minder, als sein treffliches, geistvolles Spiel. Imponirte er im Henselt'schen Concerte (*F-moll*) mehr durch Technik und Ausdauer, so waren es in Beethoven's Sonate Op. 110 die ruhige Klarheit des Vortrags und die Tiefe der Auffassung, welche das complicirte Werk dem Publicum rasch zugänglich machten, die Musikfreunde der verschiedensten Richtungen aber sofort für den Künstler einnahmen. Die Liszt'sche Phantasie („über ungarische Melodien“ für Pianoforte und Orchester — Manuscript), welche auf Bravour berechnet ist und sich durch eine höchst farbenreiche Instrumentation auszeichnet, konnte durch einen Interpreten wie Hans von Bülow eine schlagende Wirkung auf das Auditorium kaum verfehlt. Der Concert-Flügel von Bechstein in Berlin zeichnete sich durch Kraft und Fülle des Tones vor manchen in den letzten Jahren hier gehörten Instrumenten aus.

Das dritte Concert brachte uns einen alten, hier immer gern gesehenen Gast, Alfred Jaell, der auch dieses Mal wieder die freundlichste Aufnahme fand. Sein Vortrag des Spohr'schen Quintetts in *C-moll* (Pianoforte, Flöte, Clarinette, Horn und Fagott) war eben so nobel als technisch vollendet; er wurde von den ersten Mitgliedern der Hofcapelle dabei auf das glücklichste unterstützt. In demselben Concerte spielte Herr Wipplinger das zwar schon oft, aber immer gern wieder gehörte Mendelssohn'sche Violin-Concert, und zwar in so gediegener Weise und mit so gutem Erfolge, dass wenige Tage darauf seine Ernennung zum Concertmeister erfolgte.

Im vierten Abonnements-Concerte führten zwei einheimische Künstler die Instrumental-Vorträge aus, nämlich Herr Concertmeister Graff und Herr Knoop. Ersterer, ein Schüler von Vieuxtemps, besitzt eine respectable Technik und grosse Eleganz des Vortrags und hat hier wiederholt durch den Vortrag Vieuxtemps'scher und Beriot'scher Compositionen vielen Beifall geärrtet. Weniger glücklich war er jedoch mit dem Beethoven'schen Violin-Concerte, zu dessen Bewältigung ihm nicht sowohl Grösse des Tones als Tiefe der Auffassung, so wie vor Allem die technische Beherrschung der Aufgabe fehlen. Die von dem Künstler eingelegten Cadenzen waren ein *Mixtum compositum* von

Vieuxtemps, Joachim, Laub u. s. w., konnten daher nur einen ganz rhapsodischen Eindruck machen. Der Vortrag unseres ersten Violoncellisten Knoop erfreute sich der allgemeinsten und gerechtesten Anerkennung. Er verbindet mit einer nahezu vollendeten Technik einen grossen Ton und eine stets natürliche, niemals hypersentimentale Vortragsweise. — In demselben Concerte debütierte die grossherzoglich hessische Hof-Opernsängerin Fräul. Kristinus, welche durch eine sonore und umfangreiche Altstimme und treffliche Gesangsbildung Aufsehen erregte. Sie wurde wiederholt und stürmisch gerufen und dürfte für unsere Oper, zumal das Fach einer Altistin dermalen gänzlich verwais't ist, eine treffliche Acquisition werden. Interessant war in demselben Concerte auch die gute Ausführung des reizenden Finale's des ersten Actes von Mozart's *Così fan tutte*. — Zum dritten Concerte muss ich noch nachtragen, dass Cherubini's lieblicher Chor aus „*Blanche de Provence*“ eine besonders freundliche Aufnahme fand, so wie überhaupt unter der Leitung des an Stelle des abgegangenen Musik-Directors Weidt berufenen Musik-Directors Hempel die Leistungen unseres Chors an Präcision wie an Nuancirung ungemein gewonnen haben, was auch von dem Publicum bei jeder passenden Gelegenheit anerkannt wird. In demselben Concerte trug der Hoftheater-Chor auch zwei von Schumann's „*Liedern im Volkstone*“ vor.

Ueber die Orchester-Leistungen im Allgemeinen kann ich nur sagen, dass sie denjenigen der letzten Jahre in keiner Weise nachstanden und Vorbereitung wie Ausführung derselben gleich sorgfältig waren. Herr Hof-Capellmeister Karl Reiss hat sich um das Concert-Institut grosse Verdienste erworben, die um so höher zu schätzen sein dürften, als es keineswegs überall der Fall ist, dass die Opern-Dirigenten eben so viel Mühe und Sorgfalt auf die Concerte verwenden, als auf das Theater. Wie sehr seine Oper: „*Otto der Schütz*“, hier gefallen und bei jeder Aufführung wärmeren Applaus gefunden, habe ich Ihnen schon früher berichtet.

Unter den Ouvertüren („*Die Hebriden*“ von Mendelssohn, zum „*Vampyr*“ von Marschner, zu den „*Abencerragen*“ von Cherubini) fand eine neue in *D-dur* von August Walter grosse Anerkennung. — Von Sinfonien hörten wir die von F. Schubert in *C-dur*, von Beethoven Nr. 8, von Niels W. Gade Nr. 4 (*B-dur*) und von Rob. Schumann Nr. 2 (*C-dur*). Die letztnannte sprach an, wiewohl die wenigsten von den Zuhörern nach einmaligem Hören volles Verständniss des Werkes gewonnen haben dürften.

Im nächsten Concerte werden wir Ferdinand Laub zum ersten Male hier hören, und freut man sich allgemein

auf die nähere Bekanntschaft dieses trefflichen Künstlers. Auch die hiesige Liedertafel hat durch Aufführung der bei dem vorjährigen deutschen Sängersête in Nürnberg executirten Chöre ein rühmliches Zeugniß von dem Streben und der Tüchtigkeit ihres Dirigenten, des Hof-Organisten Schuppert, abgelegt.

In der Oper trat als Gast die schwedische Hofsängerin Frau Michal-Michaeli zwei Mal (als Königin der Nacht und als Margarethe in den „*Hugenotten*“) mit grossem Beifalle auf. Die Stimme ist zwar nicht mehr in erster Jugendsfrische und besonders in der Mittellage sehr dünn, Schule, Coloratur und Triller sind jedoch tadellos.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Das Comite für das an den Pfingsttagen hier zu feiernde niederrheinische Musikfest hat folgende Werke zur Aufführung bestimmt:

Am ersten Tage: „*Salomon*“, Oratorium von Händel, nach der Original-Partitur und mit der Orgel-Begleitung, welche Mendelssohn für die Aufführung im Jahre 1835, die ebenfalls in Köln Statt fand, geschrieben hat.

Am zweiten Tage: Ouverture und Scenen aus Gluck's „*Iphigenie in Aulis*“. — *Sanctus* und *Osanna* aus der *H-moll*-Messe von Joh. Seb. Bach. — Sinfonie Nr. IX mit Chor von Beethoven.

Am dritten Tage: Sinfonie von J. Haydn — „*Hymne an die Nacht*“ für Soli, Chor und Orchester von Ferdinand Hiller. — Ouverture zu „*Ruy Blas*“ von Mendelssohn. — Verschiedene Sologesang-Vorträge.

Die Solo-Partieen haben übernommen: Frau Louise Dustmann-Meyer aus Wien (Sopran); Fräulein Francisca Schreck aus Bonn (Alt); die Herren Schnorr von Karolsfeld aus Dresden (Tenor) und Becker aus Darmstadt (Bass).

Dirigent der Fest-Aufführungen: Capellmeister Ferd. Hiller. Anführer des Orchesters: die Concertmeister J. Grunwald und O. von Königslöw.

Frau Schumann ist der Einladung, nach Paris zu kommen und dort Concerte zu geben, gefolgt und ist dahin abgereis't. Das Etablissement Erard hat die Arrangements übernommen; der Saal ist bereits für vier Concerte abonnirt.

Wiesbaden, 5. März. Zu dem grössten Bedauern der Kunstreunde in unserer Stadt und in den Nachbarstädten Mainz und Frankfurt hat die Wiederholung der mit so grossem Erfolg hier aufgeführten Oper „*Die Katakombe*“ von Ferd. Hiller noch nicht Statt finden können, da Herr Schulz, welcher die Partie des römischen Präfeten singt, durch Krankheit am Auftreten verhindert ist. So musste die zweite Aufführung schon vor acht Tagen auf morgen Donnerstag den 6. d. Mts verschoben werden, kann jedoch nicht Statt finden, da der genannte Sänger noch nicht ganz wieder hergestellt ist. Es muss sich denn das Publicum bis Mittwoch den 12. gedulden, wo die Oper gegeben werden wird. Die Wiederholung wird für diejenigen, welche der ersten Aufführung beigewohnt haben, noch ein besonderes Interesse dadurch gewinnen, dass der Componist dem Vernehmen nach einige Kürzungen vorgenommen und im letzten Acte eine neue Scene (Duett zwischen Frau Déesz [Clythia] und Herrn Schneider [Lucius]) eingelegt hat.

Der „Volksfreund“ schreibt über die Concerte der Frau Schumann in Frankfurt am Main: „Das Clavierspiel der Frau Clara Schumann ist, wie ihr Aufreten, gross und edel. Wir dürfen füglich unterlassen, bei dieser Künstlerin in Einzelheiten einzugehen. Der Eindruck, welchen ihre Vorträge machten, war hinreissend, bewältigend. Das A-moll-Concert von R. Schumann durchzieht, wie beinahe alle Werke des zu früh dahingeschiedenen Gatten, der Faden tiefer Melancholie. Es ist ein imposantes Tonwerk und wurde von der geistvollen Spielerin als solches vorgeführt. Das Concert, so wie ihr Notturno und Impromptu von Chopin und die D-moll-Gavotte von J. S. Bach erregten wahre Stürme des Beifalls, und das auf wiederholten Hervorruf von der Meisterin gespielte Spinnerlied von Mendelssohn versetzte das Auditorium in wahrhaften Enthusiasmus, und es gewährt in der That in unserer kunsttrockenen Zeit eine erhebende Freude, einem so echt poetischen Künstler-Gemüthe zu begegnen.“

(Ein bisher unbekanntes Violin-Quartett in B-dur von Franz Schubert.) In dem dritten Quartett-Cirkel von Hellmesberger und Genossen in Wien ist dieses Quartett gespielt worden. Die „Wiener Zeitung“ sagt: „Wie wir hören, soll dieses Quartett bereits vor mehreren Jahren von Herrn Spina, in dessen Besitzthum sich dasselbe befindet, Herrn Professor Hellmesberger übergeben worden sein. Wie es nun möglich wurde, dass Herr Professor Hellmesberger dieses Werk bis jetzt in seinem Notenschranke verschlossen hielt, ist etwas schwer zu begreifen. Dass er sich um daselbe gar nicht sollte gekümmert haben, ist ihm wohl nicht zuzumuthen; wurde es aber ein einziges Mal von ihm und seinen Herren Commititonen gespielt, so konnte man doch über seinen Werth keinen Augenblick zweifelhaft sein; gleichwohl muss dies der Fall gewesen sein, da man mit der Aufführung bis heute zögerte, was aber freilich einen wunderlichen Kunstgeschmack voraussetzt, besonders wenn man sich so mancher Novitäten erinnert, welchen dadurch factisch der Vorzug vor dem Schubert'schen Manuscript eingeräumt wurde. Und es ist dies ein so reizendes, liebenswürdiges, in allen Theilen lebensvolles, dabei so einheitsvoll concipirtes, musicalisch streng organisch, sogar ungewöhnlich knapp gegliedertes Werk, dass wir (und das Publicum nicht minder) auf das freudigste davon überrascht waren. Es gehört zwar keineswegs in die Reihe der tieferen, den Genius Schubert's so ganz einzig aussprechenden Werke, wie z. B. das G-dur-Quintett, aber wir möchten es nicht missen, und an Prägnanz der Erfindung ist es dem jüngst gehörten Octett des unerschöpflichen Meisters bei Weitem überlegen. Wie schon angedeutet, wurde das Werk mit Enthusiasmus aufgenommen und hat also Aussicht, demnächst in entsprechender Form der Nachwelt übergeben zu werden.“ — Die „Deutsche Musik-Zeitung“ berichtet: „Es kam ein bisher unbekannt gebliebenes und ungedrucktes Streich-Quartett in B von Fr. Schubert zur Aufführung, welches sofort den lebhaftesten Beifall errang. Namentlich entzückte uns darin das Adagio in G-moll und das höchst eigenthümliche lebhafte Finale; auch das Scherzo, welches jedoch aus einem anderweitigen Fragment an die Stelle des ursprünglichen, wie man uns mittheilt, alzu „ländlerartigen“ Menuets eingeschoben wurde, ist ein sehr wirksames Stück und musste wiederholt werden. Wir hoffen, da nunmehr dieses Quartett in Druck erscheinen wird, demnächst darauf zurückzukommen.“

Rotterdam, 26. Februar. Im Foyer-Saale des Theaters sind in diesem Winter Quartett-Abende für Streich-Instrumente von den Mitgliedern des Orchesters veranstaltet worden. Die Leitung derselben hatte der erste Violinist, Herr Rappoldi, übernommen. Die Kritik, wie verschiedenartig sie sich über andere Leistungen unserer Künstler geäussert haben mag, hat diese Quartette einstimmig gelobt. Nicht nur die Berichterstatter hiesiger Zeitungen erkannten die Vorzüglichkeit derselben an, sondern auch das einzige holländi-

sche Ehren-Mitglied der berliner Akademie der Künste, der bekannte Gründer der *Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst*, Herr Vermeulen, äusserte sich wiederholt, dass in einer Reihe von Jahren so vollendete Ausführungen classischer Kammermusik hier nicht gehört worden sind. Es wird mit Recht allen vier Instrumentalisten wegen des vortrefflichen Zusammenspiels und der feinen Schattirung des Vortrags Beifall gespendet, am reichlichsten jedoch dem Herrn Rappoldi. Die Freunde classischer Musik waren über diesen unverhofften Genuss sehr erfreut, und es steht zu erwarten, dass auch andere niederländische Städte diese Künstler zu Productionen einladen werden. F. W.

Ankündigungen.

NEUE MUSICALIEN

im Verlage von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Beethoven, L. van, Op. 55, Troisième Symphonie (Eroica). Arrangement pour le Piano à 4 mains. 2 Thlr. 15 Ngr.

Billema, R., Op. 42, Une Soirée sur l'Eau. Morceau de Salon pour le Piano. 18 Ngr.

— — Op. 45, Fleur d'espérance. Nocturne p. le Piano. 15 Ngr.

Blumner, M., Op. 8, Abraham, Oratorium in zwei Theilen. Clavier-Auszug.

Hieraus einzeln:

Nr. 7, 8, 9, 24, 25, 30, 32, 33. 1 Thlr. 7½ Ngr.

Bönische, H., Op. 10, Vier Lieder für vier Männerstimmen. Partitur und Stimmen. 1 Thlr.

Bruch, M., Op. 13, Hymnus für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte.

Ausgabe für Sopran. 15 Ngr.

Ausgabe für Alt. 15 Ngr.

— — Op. 14, Zwei Clavierstücke (Nr. 1. Romanze. Nr. 2. Phantasiestück). 25 Ngr.

Gade, Niels W., Op. 38, Fünf Gesänge für Männerchor, 5. Heft der Lieder für Männerchor. Partitur und Stimmen. 1 Thlr. 5 Ngr.

Mendelssohn-Bartholdy, F., Op. 25, Erstes Concert (G-moll) für das Pianoforte mit Begleitung des Orchesters. Partitur. 2 Thlr. 25 Ngr.

Mozart, W. A., Serenade für 2 Oboen, 2 Clarinetten, 2 Bassethörner, 2 Fagotte, 4 Waldhörner und Fagott. Stimmen. 4 Thlr.

Sabinin, Marthe, Op. 5, Portraits musicaux. 11 Pièces de Salon pour le Piano. 1 Thlr. 20 Ngr.

Street, J. Op. 14, Zweite Symphonie (D-dur) für Orchester.

Partitur. 7 Thlr. 20 Nbr.

Orchesterstimmen 10 Thlr.

Wohlfahrt, H., Clavierübungen für Kinder, um selbige nach seiner Kinder-Clavierschule weiter zu führen. Erste Lieferung, enthaltend 136 Etuden. Zweite Auflage. 20 Ngr.

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, grosse Budengasse Nr. 1, so wie bei J. FR. WEBER, Appellhofplatz Nr. 22.

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.

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.