

# Niederrheinische Musik-Zeitung

## für Kunztfreunde und Künstler.

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

Nr. 6.

KÖLN, 7. Februar 1863.

XI. Jahrgang.

**Inhalt.** Louise Köster. II. — Die Instrumentalmusik zum Drama. — König Oedipus in Kolonus. Zur Concert-Aufführung der Musik von F. Mendelssohn-Bartholdy. — Zur Geschichte des Liedes. Dr. Holland, Geschichte der Dichtkunst in Altbaiern. Von Dr. Dom. Mettenleiter. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Concert des körner Männer-Gesangvereins, III. Soiree für Kammermusik, Benefiz-Concert des Herrn Peters — Weimar, Hofconcert — A. Dörffel's Leihanstalt in Leipzig — Paris, Adelina Patti u. s. w.).

### Louise Köster.

(Schluss. S. Nr. 5.)

Die Gestalten Mozart'scher Opern, welche Frau Köster ins Leben rief, sind Donna Anna im Don Juan, die Gräfin in Figaro's Hochzeit (mit Frau Tuczek als Susanna), die Königin der Nacht in der Zauberflöte, die Vitellia in Titus. Dann war Beethoven's Leonore eine ihrer schönsten Rollen; ferner in Spontini's Vestalin die Julia, und in C. M. von Weber's Opern Agathe, Euryanthe (einige Male auch die Eglantine) und Rezia; in Meyerbeer's Robert die Alice, in den Hugenotten die Valentine und im Propheten die Bertha.

Als Leonore und Valentine brauchte sie den Vergleich mit der Schröder-Devrient nicht zu scheuen, wiewohl die letztere beide Rollen anders auffasste, heroischer und leidenschaftlicher als die Köster, welche zwar im Fidelio eine ergreifende Steigerung des entschlossenen Charakters der liebenden Gattin bis zu dem Gipelpunkte in der Kerker-scene entwickelte, aber nirgends das künstlerische Maass überschritt, was der Schröder-Devrient besonders in der letzten Periode ihres Bühnenlebens wohl zuweilen widerfuhr, womit wir übrigens nicht läugnen wollen, dass gerade solche Momente oft ihre genialsten und hinreissendsten waren.

Louise Schlegel wurde am 22. Februar 1823 zu Lübeck geboren. Stimme und theatralisches Geschick zeigten sich sehr früh bei ihr: noch nicht acht Jahre alt, trat sie schon als Genius in der Teufelsmühle von Wenzel Müller auf, dann im Jahre 1831 als Lilly im Donauweibchen, und im Jahre 1836 schon als Irma in Auber's Maurer und Schlosser, alle diese Rollen immer in Lübeck. Von da kam sie nach Leipzig, wo sie von Pohlenz den ersten kunstgemässen Unterricht in Gesang und Musik bekam und schon im Winter von 1837 auf 1838 als fünfzehnjähriges Mädchen in den Gewandhaus-Concerthen sang, im März 1838 in Lübeck als Prinzessin von Navarra

in Johann von Paris und als Giulietta in Romeo austrat, und im Juni bei dem Musikfeste zu Magdeburg unter Friedrich Schneider's Direction mitwirkte und allgemeine Bewunderung erregte.

In demselben Jahre wurde sie bei der leipziger Bühne angestellt, trat als Prinzessin von Navarra am 15. September auf und sang bis zum 1. Jan. 1839 die Agathe 2 Mal, die Rezia 5 Mal, die Giulietta im Romeo, und auch schon die Alice 2 und die Valentine 3 Mal. Im Laufe des Jahres vermehrte sie ihr Repertoire durch Halévy's Ginevra und Recha, Auber's Zeila im Feensee, gab im Mai und Juni fünf Gastrollen in Berlin, später auch in Dresden und Hamburg und nahm im December 1840 ein Engagement am Hoftheater in Schwerin an, wo sie bis zum Mai 1844 blieb. Hier sang sie im Jahre 1841 zum ersten Male die Donna Anna, die Leonore und die Gräfin in Figaro's Hochzeit und Spöhr's Jessonda, 1842 die Julia in der Vestalin, nachher auch die Amine in Bellini's Nachtwandlerin, die Lucrezia Borgia, die Elvira in der Stummen von Portici u. s. w. In Wien gastirte sie zum ersten Male im Herbste 1841.

Nach ihrer Verheirathung mit dem Dichter Hans Köster wurde sie am Stadttheater zu Breslau angestellt, wo sie am 10. August als Euryanthe zuerst austrat, bis Anfang Mai 1845 (jetzt auch die Amazily in Spontini's Cortez, die Desdemona und die Norma) sang, dann aber zwei Jahre sich von der Bühne zurückzog, um ihre angegriffene Gesundheit wieder zu stärken.

Im Jahre 1847 gab sie im Sommer wieder Gastrollen in Berlin und wurde an der königlichen Oper angestellt. Ihre Antrittsrolle war die Vestalin (am 5. October). Seitdem widmete sie sich ausschliesslich dieser Bühne und nahm selten Urlaub zu Gastspielen, höchstens auf acht Tage; nur in Wien sang sie im Jahre 1853 von Mitte Juni bis Ende August. Niemals liess sie sich zu der Ausbeutung ihres Talents und Rufes durch Hetzjagden nach

Beifall und Geld herab, wie sie andere Künstlerinnen in den letzten Jahrzehenden unserer Theatergeschichte alle Jahre regelmässig anstellten und noch anstellen. Seit 1853 hat sie nur noch ein einziges Mal auswärts gesungen, die Armide in Weimar auf besondere Einladung des Hoses.

Am Rheine ist sie nur zwei Mal gewesen; im Jahre 1851 sang sie im Juni bei unserem niederrheinischen Musikfeste in Aachen neben Fräulein Bochkolz und Fräulein Schloss und gab darauf vier Vorstellungen in Frankfurt am Main. In dem Berichte über das Musikfest sprachen wir uns damals folgender Maassen über sie aus: „Bei Frau Köster, die wir am Rheine zum ersten Male hörten, hatten wir ein grösseres Volumen der Stimme erwartet, welche in den hohen Tönen etwas scharf ist und an die Fassmann erinnert. Ihr Gesang ist vorzüglich, ihr *mezza voce* wunderschön bei sich gleich bleibender Klangfarbe der Stimme, und an dem Vortrage der Recitative und Arien konnte man die dramatische Künstlerin erkennen, an deren Zauber von der Bühne herab wir gern glauben. In dem dritten Fest-Concert sang sie die Arie der Gräfin („Nur zu flüchtig“) aus Figaro's Hochzeit sehr schön und gab nach dem Hervorrufe noch zwei Lieder zu, welche ihr — besonders das Lied vom Rhein — Jubel und Fansaren nebst Blumenregen eintrugen; sie scheint uns jedoch als dramatische Sängerin auf weit höherer Stufe zu stehen, denn als Liedersängerin.“ (Rhein. Musik-Ztg. 1851. Nr. 52.) — Ausserdem sang sie am ersten Tage die Sopran-Partie im I. Theil von Händel's „Judas Maccabäus“ und am zweiten Tage die Partie der „Ilia“ in den Scenen aus Mozart's „Idomeneo“. Später sahen wir die Elektra im Idomeneo, ihre eigentliche Rolle in dieser Oper, auf der berliner Bühne und bewunderten die vortreffliche Auffassung und Darstellung dieser gewaltigen Partie, in welcher Mozart zum ersten Male sein Genie zu individueller musicalischer Charakteristik einer dramatischen Gestalt gezeigt hat. Wenn O. Jahn von den beiden grossen Arien sagt, dass „sie der lebendigste Ausdruck einer glühenden, kraftvollen Leidenschaft sind, die durch eine Beimischung von stolzer Würde über das Unedle, welches so heftige Ausbrüche der Eifersucht und Rachelust leicht annehme, gänzlich hinausgehoben wird“, so passt dies recht eigentlich auf die Ausführung dieser Musik in Verbindung mit der Darstellung durch Louise Köster.

Die neuen Partieen, wodurch sie ihr grosses Repertoire vervollständigte und deren Reihenfolge zugleich als ein historischer Beitrag zu den Leistungen des Opern-Instituts in Berlin gelten kann, sind folgende:

1847, Adriano in Richard Wagner's Rienzi, 5 Mal vom 26. October bis 25. December, dann nicht wieder.

1848, Königin der Nacht, zum ersten Male am 20. Juni und noch 5 Mal in demselben Jahre; bis 1862 ein und dreissig Mal. — Alceste den 29. November. — Constanze im „Wasserträger“ den 31. December.

1849, Mairose in Halévy's „Thal von Andorra“ den 8. April (9 Mal im Ganzen). — Armide von Gluck den 15. October (24 Mal im Ganzen).

1850, Bertha in Meyerbeer's „Prophet“ den 28. April (12 Mal bis zum 23. Juni, 26 Mal im Ganzen). — Die Grossfürstin von Flotow den 19. November (12 Mal bis zum April 1851, später nur noch 1 Mal).

1851, Iphigenia in Aulis von Gluck den 3. Juni (im Ganzen nur 4 Mal). — Olympia von Spontini den 15. October (im Ganzen 15 Mal).

1852, Pamina den 25. April. — Vitellia den 15. October.

1853, Indra von Flotow den 22. März. — Iphigenia auf Tauris von Gluck den 28. Mai (15 Mal im Ganzen).

1854, Eurydice in Gluck's „Orpheus“ den 24. October (5 Mal).

1855, Elektra in Mozart's „Idomeneo“ den 15. October (6 Mal).

1857, Leonore in Verdi's „Troubadour“ den 24. März. — Isabella im Robert den 11. December (6 Mal).

1858, Lodoiska von Cherubini den 25. Mai (2 Mal). Constanze in der „Entführung“ von Mozart den 1. Februar (8 Mal).

1859, Elvira in Verdi's „Hernani“ den 16. Mai (2 Mal).

1860, Rebekka in Marschner's „Templer“ den 5. Juni (8 Mal).

Endlich ersehen wir aus dem Rollen-Verzeichniss, dass Frau Dr. Köster die Armide 24 Mal, die Bertha 26, die Königin der Nacht 31, die Vestalin 34, die Rezia 52, die Gräfin im Figaro 59, die Donna Anna 68, endlich die Leonore im Fidelio 80 Mal gesungen hat! Das beweist denn doch, dass das Publicum in Deutschland noch an manchen Orten und namentlich in Berlin einen recht guten Geschmack in dem Zeitraume von 1838 bis 1862 gehabt hat.

Von dem Könige hat die Künstlerin bei ihrer Abschieds-Vorstellung von der Bühne ein kostbares Brillant-Armband, von der Königin einen überaus werthvollen Schmuck erhalten. Beim Empfange durch die Allerhöchsten Herrschaften während des Zwischenactes wurde sie zunächst durch Ihre Majestät die Königin, welche aufs huldvollste in die öffentlichen und häuslichen Verhältnisse der Künstlerin einging, über den ehrenden Erfolg ihres Festabends beglückwünscht. Als Ihre Majestät schliesslich

die Hoffnung aussprachen, „der Künstlerin wenigstens zeitweise wieder auf dem Gebiete der classischen Oper zu begreifen“, äusserte der König, der inzwischen ebenfalls eingetreten war, „das eben sei durch die Ernennung zum Ehren-Mitgliede heute Abend abgemacht“, und beide Majestäten ertheilten der tiefbewegten Frau die wärmsten Versicherungen der Anerkennung und des Wohlwollens.

Die Huldigung, welche der Künstlerin auf der Bühne gebracht wurde, bestand darin, dass das gesammte Opern-Personal sich versammelt hatte, an der Spitze der General-Intendant von Hülsen. Die Benefiziantin, von Herrn Capellmeister Taubert geführt, erschien, und Herr von Hülsen hielt eine Anrede, in welcher er die Verdienste, welche die Künstlerin sich um die königliche Bühne erworben, besonders betonte und ihr im Namen Seiner Majestät des Königs dessen Dank aussprach. Hiernach überreichte Frau Harriers-Wippern der scheidenden Künstlerin ein Geschenk von sämmtlichen Opern-Mitgliedern, eine grosse silberne Medaille, deren eine Seite das Bild der Frau Köster, die andere eine Ansicht des königlichen Opernhauses und, durch Guirlanden getrennt, acht der vorzüglichsten Rollen der Künstlerin zeigt.

Unter den vielfachen Gaben der Erinnerung und der Freundschaft, welche Louise Köster während der letzten Wochen und Tage dargebracht wurden, befindet sich eine Aquarell-Arabeske von Fräulein Malvina Frommann, welche sich durch sinnige Erfindung und künstlerische Ausführung besonders auszeichnet: eine heilige Cäcilia, von Arabesken umschlungen, die in zwei Phantasieblumen ausgehen, deren Staubfäden in künstlich verschlungener Schrift die Hauptrollen der Künstlerin tragen.

### Die Instrumentalmusik zum Drama.

Der Gedanke, zu Schauspielen Musik zu schreiben, die den Inhalt derselben theils im Allgemeinen charakteristisch durch eine Ouverture andeute und das Publicum in die Stimmung, welche zur Auffassung des Drama's wünschenswerth ist, zu versetzen suche, theils einzelne Momente der Handlung und gewisse Situationen und Gefühle der dramatischen Personen entweder vorbereite oder mit entsprechenden Harmonieen begleite, oder die Empfindung, welche sie erregen, in Tönen nachklingen lasse — dieser Gedanke findet seine erste Veranlassung schon in den Traditionen über die Tragödie der Alten. Unsere Vorstellungen über die Art der Verbindung der Musik mit der Poesie in der griechischen Tragödie sind zwar durchaus nicht zu vollkommener Klarheit gediehen, allein so viel ist doch wahrscheinlich, dass der Vortrag

mehr dem Melodramatischen, als dem Opernhaften ähnlich gewesen sei.

Unter den Neueren regte J. J. Rousseau zuerst das Melodrama durch seinen „Pygmalion“ an, ein Werk, welches er in seinen späteren Jahren gedichtet und componirt hat. Es ist jedoch nicht ausgemacht, ob Georg Benda, welcher in Deutschland das erste Melodrama: „Ariadne auf Naxos“ im Jahre 1774 auf die Bühne brachte, das Werk Rousseau's gekannt oder auch nur davon Kunde gehabt habe. Georg Benda (1721—1795) der bedeutendste Musiker dieser Künstlersfamilie, die aus Böhmen stammte, war erst in Berlin, dann seit 1748 Capellmeister in Gotha und genoss eines ausgebreiteten Rufes als Componist von Opern, Sinfonieen, Concerten u. s. w. Im Jahre 1772 kam die Seiler'sche Schauspieler-Gesellschaft von Weimar nach Gotha; sie besass in der bewunderten Brandes eine ausgezeichnete Künstlerin, und diese begeisterte Benda zu dem genannten Melodrama, das einen ungeheueren Erfolg in Deutschland hatte, auch in Paris mehrere Aufführungen erlebte. Der „Ariadne“, von dem Manne der Brandes nach Gerstenberg's Gedichte der neuen Gattung gemäss eingerichtet, folgte eine „Medea“, von Gotter gedichtet, die nicht minderen Beifall fand. Ein drittes Melodrama mit Chören: „Almansor und Nadine“, wurde in Wien gegeben, fand aber weniger Verbreitung, als die beiden ersten. Auch in der Medea hatte er schon einen Chor angebracht. Dichter und Componisten die Fülle bemächtigten sich derselben Gattung, ohne jedoch dem Erfolge der Ariadne und Medea beizukommen.

Der Gefallen des Publicums an den Melodramen verlor sich durch die Vervollkommnung der Oper, und später kamen sie durch den Missbrauch, den die Franzosen mit dem Melodrama trieben, bekanntlich in Misscredit. Sonderbarer Weise führt aber das neueste Wagner'sche System der Oper und die Programm-Musik in ihrer letzten Consequenz, weil sie dem Worte die Hauptrolle zuweist und die Bedeutung der Musik ihm unterordnet, wieder auf das gesprochene Drama mit Musik zurück. Auch haben wir ja schon von Schumann und einigen Nachahmern Gedichte mit Pianoforte-Begleitung nicht für Gesang, sondern für Declamation. Das ist also schon wieder förmliche Melodramatik derselben Art, wie nach Benda's Zeit, als man Musik für Orchester zur Declamation oder plastisch-mimischer Darstellung von Gedichten componirte, wie Bernh. Anselm Weber (der um Gluck's Opern in Berlin hochverdiente Capellmeister) zu Schiller's „Gang nach dem Eisenhammer“, Zumsteeg zu Klopstock's „Frühling“, Lintpaintner zu Schiller's „Glocke“, A. Romberg zum „Taucher“ u. s. w.

Dass die Anwendung des Melodramas stellenweise im

Schauspiel und sogar in der Oper sehr wirkungsvoll sein kann, die Gattung also an und für sich durchaus nicht zu verwerfen ist, wenn nur der rechte Mann darüber kommt, zeigten Cherubini im 3. Acte des *Wasserträgers*, Beethoven im 2. Acte des *Fidelio* in der Kerkerscene und im letzten Acte von *Egmont*, und besonders C. M. von Weber in *Preciosa* und im 2. Acte des *Freischütz* in der Beschwörungs-Scene in der Wolfsschlucht.

Nach der Ouverture zum Drama „Ariadne“ war der Gedanke ganz natürlich, auch zu Schauspielen, besonders zu Tragödien, Ouvertüren zu schreiben, zunächst wohl zu solchen, in denen der Dichter an gewissen Stellen Musik verlangte, z. B. zu Liedern, Aufzügen u. dgl. Auch darin ging der schon genannte B. A. Weber voran, indem er zu Schiller's „Wilhelm Tell“ nicht nur die Lieder des Fischers, Hirten u. s. w. und den Gesang der Mönche an Gessler's Leiche, sondern auch eine Ouverture componirte. Eben so zur „Jungfrau von Orleans“ Ouverture, Krönungsmarsch und Musik hinter der Scene während des Monologs. Muster in dieser Art lieferte nachher bekanntlich Beethoven in seinen Eröffnungs-Sinfonieen zu den Tragödien Coriolan und Egmont. Von der Flut der nachfolgenden Drama-Ouvertüren, besonders in der letzten Periode unserer Zeit, wollen wir schweigen: sie brachte und da wohl ein gutes Orchesterstück, aber die Ueberschriften waren meist eben so bedeutungslos, wie die „Forellen“, „Lorelei's“, „Novelletten“ und ähnliche Kinde-reien an der Spitze von Clavierstücken.

Da man nun einmal zu Ouvertüren zu Schauspielen gekommen war, so entwickelte sich daraus leicht der Gedanke von Zwischenacts-Musik im Drama, entweder als Nachklang des Eindrucks der letzten Scene eines Actes, oder häufiger als Vorbereitung der Stimmung für den folgenden, zuweilen auch Beides verbunden. Auch fehlte es dazu nicht an Vorbildern in der Oper, z. B. Cherubini's Vorspiele zum zweiten und dritten Acte des *Wasserträgers*, Beethoven's zum zweiten Acte des *Fidelio*, Weber's zum dritten Acte des *Freischütz* u. s. w.

So sind wir denn zu einer Gattung von Musik gekommen, welche offenbar als ein Fortschritt zu betrachten, allein nichts Anderes ist, als eine Entwicklung der melodramatischen Gattung, angewandt auf das reine Drama durch Eröffnungs- und Zwischenacts-Musik, wozu denn auch die Composition von denjenigen Accessorien des Drama's, bei denen der Dichter Musik fordert (Chöre, Lieder, Märsche, Tänze), und das rein Melodramatische gehört.

In dieser Gattung, die wir für einen Gewinn der Kunst halten, haben uns Beethoven zum *Egmont*, C. M. von Weber zur *Preciosa*, F. Mendelssohn-Bartholdy zum Sommernachtstraum und mit vorherrschendem Chorge-

sange zu der *Antigone*, zum *Oedipus* und zur *Athalia* treffliche Werke geliefert. Ihnen haben sich Meyerbeer durch die Musik zu *Struensee*, Schumann durch die zu *Mansfred* angeschlossen, Anderer nicht zu gedenken, deren Leistungen nicht so bekannt geworden sind.

Nun wird uns aber der reine Genuss dieser Art von Musik im Theater meist sehr verkümmert. Unser Publicum ist nun einmal kein athenisches; es hält fünf Acte einer Tragödie hinter einander mit gespannter Aufmerksamkeit nicht aus, es muss dazwischen Pausen haben, die Männer, um frische Lust zu schöpfen und ans Buffet oder in den Foyer zu gehen, die Damen, um die Toiletten zu mustern und zu plaudern — und wohl uns, wenn sie nur im Zwischenact plaudern! Indessen vor dem Aufziehen des Vorhangs hat das Theater-Publicum Respect; so wie der Schleier, der die Geheimnisse der Zukunft verhüllt, emporrauscht, legen sich die Wogen der Unterhaltung, und Alles sucht sich schnell, so gut wie möglich, aus der nüchternsten Prosa wieder in die poetische Illusion zu versetzen. Wie die Regierenden den Volks-Charakter, so müssen die Regisseurs die Volks-Sitten studiren, folglich die Musik zu Schauspielen so viel als möglich bei offener Scene geben, wobei dann auch kleine Zwischenpausen durch Senken des Vorhangs anzubringen sind. (Wir haben ein ausführliches Scenarium zu Beethoven's *Egmont*-Musik Behufs einer derartigen Einrichtung schon im I. Jahrgang d. Bl., in Nr. 6 vom 6. August 1853, gegeben: allein — es ist wohl, wie so mancher andere Versuch, zu würdiger Aufführung classischer Meisterwerke beizutragen, ein Stück „Danaiden-Arbeit“ gewesen, denn unsere Intendanten, Regisseure und Capellmeister haben keine Zeit, dergleichen zu lesen!)

Da nun die melodramatische Musik, die musicalische Illustration des Drama's, in den Theatern selten eine würdige und ungestörte Ausführung erlebt, so versuchte man, sie in den Concertsaal zu verpflanzen, und mit Recht. Geschieht dies aber, so muss durchaus durch Declamation der Zuhörer auf die Bedeutung der Musik aufmerksam gemacht, ja, wo möglich, durch das gesprochene Wort ein Anklang derjenigen Stimmung in ihm geweckt werden, welche der Componist aus der Handlung des Drama's gerade ausgegriffen hat\*). Die so genannten „verbindenden Gedichte“, die man dazu benutzt, verfehlen grössttentheils ihren Zweck durch ihre Länge, die aus dem Bestreben entsteht, dem Publicum die ganze Handlung des Drama's vorzuerzählen. Dies ist aber unnötig und wird fast immer

\*) Ganz ohne erläuternde Declamation, als eine Art von Sinfonie in mehreren Sätzen, lässt sich von den oben angeführten Compositionen allenfalls nur Mendelssohn's Sommernachtstraum-Musik aufführen.

langweilig, daher dem Eindruck der Musik eher schädlich, als förderlich. Unserer Ansicht nach muss eine solche Declamation vor allen Dingen kurz den Hauptstoff des Drama's und die Scene, wo die Handlung vorgeht, angeben, dann aber nur diejenigen Momente hervorheben, an welche die Musik sich anschliesst oder welche sie vorbereitet\*).

Meyerbeer's Musik zu „Struensee“, deren Aufführung hier in Köln im 5. Gürzenich-Concerete ohne Declamation statt fand, konnte desshalb, zumal bei der Unbekanntschaft des grossen Publicums mit der Tragödie von Michael Beer, nicht zu vollem Verständniss und zu einheitlichem Eindrucke gelangen. Die Andeutungen im Programme reichten dazu nicht aus. Freilich müssen wir gestehen, dass die uns zu Gesicht gekommenen verbindenden Gedichte die beabsichtigte Wirkung ebenfalls schwerlich erzielt haben würden. Meyerbeer hat diese Musik im Jahre 1845 componirt, nach Robert (1831), den Hugenotten (1836), dem Feldlager in Schlesien (1842), und vor dem Propheten (1849), mithin in der Zeit der höchsten Blüthe des grossen Meisters.

Die Partitur enthält eine grosse Ouvertüre, die aus einem *Andante religioso* und einem feurig stürmischen *Allegro appassionato* besteht, in welches das Thema des *Andante's* wieder eingreift. Dieses Thema ist aus dem Melodrama, in welchem Struensee's Vater ihn zuerst wiedersieht, genommen, kehrt aber auch bei Struensee's Traume, bei seiner Ergebung in sein Schicksal und bei dem Abschiede von seinem Vater, der ihn segnet, wieder. Es konnte nicht gut einem anderen Instrumente, als der Harfe gegeben werden, wie denn Meyerbeer in solchen Dingen immer das Richtigste trifft; die Harfe ist daher von Anfang bis zu Ende in dieser Musik wesentlich. Der Zeitpunkt, in welchem sie entstand, lässt schon darauf schliessen, was sich auch vollkommen bestätigt, dass sie alle Eigenthümlichkeiten von Meyerbeer's Stil in der Periode seiner vollsten Productionskraft enthält. Ausser der Ouvertüre gibt er noch 13 Nummern, theils Zwischenacte, theils Melodramen: überall treten sowohl die vorzüglichen, als seltsamen Eigenschaften jenes Stils hervor; geniale Züge, tüchtige Durcharbeitung, ästhetisches Urtheil, originelle und effectvolle Instrumentirung, ausdrucksvolle melodische Stellen erscheinen neben Gemachtem und Erkünsteltem, aus Neigung zum drastisch Wirksamen und zu bedeutungsvollem Detail durch Reflexion Gesuchtem, Begeisterung neben Klügelei. Der „Aufruhr“ der Garden (Entreact Nr. 3) hat uns wenig befriedigt, obwohl er sehr geschickt

gemacht ist. Das eingewebte dänische Volkslied: „Held Christian steht am hohen Mast“, ist trotz eines Anklangs an die Marseillaise viel zu zahm zu einem Revolutionsliede: indess mag der Chor, der es nach M.'s Vorschrift hinter dem Vorhange und allmählich in immer weiterer Entfernung singen soll, alsdann mehr Effect machen, als im Concertsaale. Der ganzen zweiten Hälfte der Partitur, welche mit der glänzenden „Polonaise“ Nr. 8 (S. 107 bis 143) beginnt, worauf die Musik in der „Dorfschenke“ Nr. 9 (S. 144—170) folgt, dann den Nummern, welche theils die tragischen Scenen vorbereiten, theils sie melodramatisch begleiten, wandte sich bei der hiesigen Aufführung der Beifall des Publicums am meisten zu. Auch unserer Ansicht nach bilden sie den vorzüglicheren Theil der Struensee-Musik und sind reich an wirklichen Schönheiten.

### König Oedipus in Kolonos.

Zur Concert-Aufführung der Musik von F. Mendelssohn-Bartholdy.

(Introduction.)

Was eines grossen Dichters Geist geschaffen,  
Und was das Volk der Griechen in Athen  
Vor länger als zweitausend Jahren tief  
Bewegt, im Bilde soll es sich euch zeigen,  
Wozu den Rahmen uns die Tonkunst leihet.  
Folgt in Gedanken denn uns nach Athen,  
Wo Theseus herrscht, der Held aus Aegeus' Stamme.  
In seinem Reiche liegt die Stadt Kolonos:  
Dorthin und in den Hain der Eumeniden  
Führ' ich euch jetzt. — Es naht ein blinder Greis,  
Gestützt auf einen Stab und auf die Schulter  
Der Tochter, die ihn liebevoll geleitet.  
In ihm erscheint euch Oedipus, der König  
Von Theben, einst beneidet in der Fülle  
Des Glückes, jetzt ein Mann des schnöden Jammers!  
Des Schicksals grauenvolle Wogen rissen  
Ihn mit sich in den Abgrund. Schrecklich hellte  
Des Sehers Spruch die Nacht des Unheils auf,  
Das den Unschuldigen mit Fluch umstrickte:  
„Vernimm, o Laëos' Sohn! Du hast den eig'nenn Vater  
Erschlagen und der eig'nenn Mutter dich vermählt!“ —  
Da raubt' in Schmerz und Wahnsinn Oedipus  
Sich selbst das Licht der Augen; arm, verbannt  
Irrt' er umher: die eig'nenn Söhne haben  
Vertrieben ihn, das Volk im Grimm verhöhnt  
Den Fluchbeladenen. Doch einen Trost  
Vergönnt ein Gott: es ist der Tochter Liebe.  
Es führt Antigone den Vater, ist  
Sein Stab, sein Aug' und nimmt die Gaben an,  
Die einem Könige das Leben fristen!

Er setzt sich nieder auf den rauen Stein:  
Doch Ruhe ward dem Müden nicht beschieden.  
Kolonos' Bürger nah'n: er weicht scheu  
Von ihnen, denn er weiss es nicht, ob sie  
Ihm neues Leiden bringen, oder Frieden.

\*) Wir geben am Schlusse dieses Artikels verbindende Worte zu Mendelssohn's Musik zum „Oedipus in Kolonos“, welche keinen anderen Anspruch machen, als zur praktischen Erläuterung der oben ausgesprochenen Ansicht zu dienen.

(Nr. 1. „O schau', er entflohn!“\*)]

(Dann Nr. 1b. — 5 Takte *D-dur* —.)

Da naht ein neuer Flüchtling sich aus Theben:  
Ismene ist's, des Königs and're Tochter.

Doch neuen Jammer nur berichtet sie.

Der jüng're Bruder stiess den älteren  
Vom Thron, Eteokles den Polynikes,  
Und dieser rückt mit Heeresmacht vor Theben.

Und ein Orakel auch verkündet sie:

„Dass Theben Unheil drohe, wenn Oedipus  
Dereinstens nicht in Thebens Erde ruhe.“

Drum wird der Fürsten Einer, Kreon, kommen,

Den König zu versuchen, heimzukehren,

Doch an der Heimat Gränze nur zu wohnen. —

Der König, zornentbrannt, flucht seinen Söhnen,  
Und niemals werd' er diesen Ort verlassen,

Wohin ein Gott ihn sichtbarlich geführt.

Im Hain der Eumeniden soll sich sein

Geschick erfüllen; diese Göttinnen

Durch Opfer zu versöhnen, geht Ismene

Auf sein Geheiss zum stillen Heiligthum.

Das regt die Männer von Kolonos auf;

Von Neuem drängen ihre Fragen ihn.

(Nr. 2. „Grausam ist es.“ — Ohne die Worte des Melodramas,  
bis zum Schlusse in *D-moll*, S. 18.)

Das Unheil, das die Götter über ihn  
Verhängt, verkündet Oedipus den Männern.

Und wenn die That auch Grau'n erregt, so ruft  
Des Thäters Unschuld doch das Mitleid wach.

— Da tritt zu ihnen ihres Landes Herr,

Theseus, der König von Athen. Es spricht

Vertrauend würdig Oedipus ihn an,

Und bittet um ein Grab an diesem Haine.

Der Edle weigert es dem Edeln nicht;

Wer kann den Staubgebor'nen glücklich preisen,

Bevor das Ziel des Lebens er errungen?

„Ich bin ein Mensch“ — so spricht des Aegeus Sohn — :

„Auch mir kann jeder Tag das Unglück bringen.

Das weiss ich wohl; doch Eines weiss ich auch,

Dass Keiner mit Gewalt, so lang' ich hier

Gebiete, Dich von hinten führen soll.“

(Nr. 3. „Zur rossprangenden Flur.“)

So winket auf Kolonos' Prachtgefilden  
Dem Oedipus mit seinen Töchtern endlich

Die goldne Ruhe nach der Qual des Lebens. —

Da dröhnt der Rosse Huf, es blinken Waffen:

Das Unheil, das Ismene schon verkündet,

Es bricht herein. Kreon, der Fürst von Theben,

Hat frech die Jungfrau vom Altar hinweg

Gerissen, wo nach Oedipus' Gebot

Durch Opfer sie die Eumeniden sühnte.

Jetzt tritt er kühn heran, durch schlaue Rede

Den blinden Greis zur Rückkehr zu bewegen.

Der aber schleudert ihm des Zornes Blitz,

\*) Bis zu dem Schlusse in *A-moll*. S. 15 des Clavier-Auszugs.  
Die Worte des Melodramas werden nicht gesprochen. S. 13  
singt der Chor: „So bist du Oedipus!“ anstatt: „So bist du  
der!“ — Nach dem Schlusse in *A-moll* eine kleine Pause,  
dann Nr. 1b ohne Worte.

Ein Rachegeist der undankbaren Heimat,  
Ins Antlitz, reisst der Falschheit Mantel ihm  
Von Haupt und Schultern, stellt den Heuchler hin,  
Der nur für sich um Gunst und Macht gebuhlt,  
In seines Eigennutzes ganzer Blösse.

Da ruft Kreon: „So büsse deinen Stolz!  
Ohnmächt'ger Bettler!“ — und mit frechem Hohn  
Reisst er Antigone, des Blinden Stab  
Und Auge, aus des Vaters Armen: Seht,  
Die Krieger führen sie hinweg — und Er,  
Der Freyler, legt die Hand selbst an den König!

(Nr. 4. „Wohin, Fremdling?“ S. 33 bis S. 34. Dann S. 36:  
„Ha, welch dreister Stolz!“)

Vom Ruf der Seinen aufgeschreckt, erscheint  
Theseus, der dem Poseidon Opfer brachte.  
Doch hat er kaum den argen Raub vernommen,  
So tönet laut sein königlich Gebot:

„Vom Altar weg sprengt mit verhängtem Zügel  
Den Freyler nach und stellet sie zum Kampfe.  
Schamloser Fürst! Du bleibst in meinen Händen.  
Du aber, Oedipus, vertrau' auf mich:  
Wenn mich der Tod nicht abruft, rast' ich nicht,  
Bis ich Dir Deine Kinder wieder gebe!“

(Nr. 5. „Ach, wär' ich bald“)

Sie kehren an der Hand des Theseus wieder;  
Antigone stürzt in des Vaters Arme:

„O, dass die Götter ein Mal, Vater, nur  
Dein Auge öffneten, dass Du ihn schaustest,  
Den besten Mann, der uns Dir wiederschenkt!“

— „Seid ihr es wirklich?“ — ruft der blinde Greis:  
„Der Quell der Freudentränen ist versiecht,  
Mein Liebstes aber halt' ich fest umschlungen,  
Es soll unselig doch mein Tod nicht sein,  
Wenn sich die jammervolle Irrfahrt endet!“

(Nr. 6. „Wer ein längeres Lebenstheil.“)

Die Männer von Kolonos steh'n gerührt:  
Und dennoch regt in ihrem Innern sich  
Die dunkle Ahnung eines Unheils, das  
Dem Lande drohe, wenn den blinden Gast  
Nicht sein Geschick erreicht. — Doch droben walitet  
Allmächtig Zeus: er wird sein Schicksal lösen,  
Dess Nahen schon des Donners Stimme kündet.

(Nr. 7. „Auf uns bricht von dem blinden Greis.“)

Auf diesen Ruf erscheint der König Theseus.  
Und Oedipus beginnt; „Die Gottheit drängt mich,  
Die gegenwärtige. Folgt mir, o Kinder,  
Und Du, o König! Das erlosch'ne Licht  
Umklärt auf einmal meiner Augen Höhlen,  
Zum letzten Mal, ich fühl' es, leuchtet's mir.  
Ich will euch leiten, wie ihr mich geleitet,  
Zum heil'gen Ort, dorthin, wo mir vergönnt ist,  
Zu ruhen in des Grabes Schooss. — Seid glücklich!  
Im Glück gedenket mein, des Scheidenden!“

(Nr. 8. Quartett und Chor: „Ist es verstattet.“)

Wie er verschied, kein Sterblicher vermag  
Es zu verkünden. Nicht Zeus' feuriges  
Geschoss hat ihn entrafft, ein Sturm vom Meere

Ihn nicht entführt. Die Götter winkten, und  
Das Thor der seligen Gefilde that sich auf:  
Dort wandelt er entsühnt mit seinen Ahnen.

(Von Nr. 9 der Schluss-Chor: „So lasst denn ab von  
Klage!“)

### Zur Geschichte des Liedes.

„Dr. Holland, Geschichte der Dichtkunst in Altbaiern. Pustet, Regensburg, 1862.“ Behandelt auch dies auf Veranlassung und durch Unterstützung Königs Max herausgegebene gelehrte Werk mehr die Dichtkunst, so war es doch nicht zu vermeiden, die Musik, so weit sie mit dem Kirchenliede zusammenfällt, herein zu ziehen. Da dieser Theil der ausgezeichneten, nicht genug zu empfehlenden Arbeit hohes musicalisches Interesse bietet, hoffte ich nichts Ueberflüssiges zu thun, wenn ich das Bezugliche im Auszuge andeutete. In drei Abtheilungen verbreitet sich das Buch über Kirchenlied, Minnesang und Volkslied. Im Eingange sagt der Verfasser bezüglich des Kirchenliedes, dass es jetzt „eine glücklicher Weise antiquirte Meinung“ ist, als habe vor dem 16. Jahrhunderte kein deutsches Kirchenlied existirt; es ist vielmehr das Gegentheil wahr. In den deutschen Sängerschulen zu Fulda, Eichstädt, Würzburg, welche der heilige Bonifaz gegründet hat, galt als Norm im Singen das Antiphonar des Papstes Gregor d. Gr. Eine ähnliche Schule gründete Corbinian zu Freising, wo die Musik so in Blüthe kam, dass der Ruf davon nach Italien erscholl, und Papst Johann VIII. sogar bairische Orgelspieler nach Rom berief.

In Baiern haben sich als Kirchenlieder-Dichter hervorgethan der als epischer Dichter bekannte Metellus aus Tegernsee; der Bischof Heribert von Eichstätt, der auch die Melodieen zu seinen Liedern setzte und dieselben öffentlich singen liess; Arnold von Vohburg, Conrad von Scheyern und der grosse Philosoph und Meister Albert der Grosse. Die Verfasser der zahlreichen Kirchenlieder vom 10. bis 16. Jahrhundert können nicht namhaft gemacht werden, weil zuverlässige Angaben hierüber fehlen. Hier muss bemerkt werden, was der Autor S. 417 schreibt: „Für die Wahrheit, dass solche Lieder auch öffentlich gesungen wurden, gibt Propst Gerhoh Zeugniss, der ungefähr um 1148 in seinem goldenen Commentar der Psalmen schreibt, dass im Munde der weltlichen Gottesstreiter Gottes Lob allgemeiner werde; denn es sei Keiner im ganzen christlichen Reiche, der die hässlichen weltlichen Lieder öffentlich zu singen wage, sondern die ganze Welt jubelt Christus Lob auch in Liedern der Volks-

sprache, am meisten unter den Deutschen, deren Sprache zu wohlklingenden Liedern geeigneter ist.“ In der folgenden Zeit ist ausser Walther von der Vogelweide, wenigstens unter den Minnesängern, die zu Baiern gehören, keiner zu finden, der besonders mit religiöser Dichtung sich befasst hätte. Der berühmte Prediger Berhtold munterte zwar zum Singen beim Gottesdienste auf, dass er aber selbst Kirchenlieder geschrieben hat, ist nicht bekannt.

Die folgenden Jahrhunderte, insbesondere das 15. Jahrhundert, sind überaus reich an geistlichen Liedern, namentlich an populär gewordenen Uebersetzungen der alten lateinischen Kirchenhymnen, so dass der Verfasser am Schlusse dieser Abtheilung mit Recht sagen kann: „So war denn der weltlich-geistliche Gesang und das Kirchenlied schon lange vorbereitet und ausgewachsen, als die Reformation kam, und mit kluger Berechnung die volksthümliche Sangeslust für ihre Zwecke gestaltete.“

Als zweite Abart der lyrischen Dichtung betrachtet der Verfasser den Minnesang. Unter den Minnesängern ist der vorzüglichste Walther von der Vogelweide. Von diesem heisst es S. 470: „Was immer an Minnelust und Minneleid durch das Herz eines Dichters ziehen kann, das hat er im reichsten Grade empfunden und erlebt, und diese Zustände und Gefühle schildert er mit der zartesten Reinheit und innigster Klarheit; eine rührende Unschuld und heitere Naivität tönt aus seinen Liedern, so dass er mit keinem seiner Zeitgenossen verglichen werden kann.“

Mit dem Minnesänger Neidhart von Reuenthal tritt die Lyrik in ein neues Stadium. Sie verlässt den tiefen Ernst, welcher die Lieder älterer Zeit kennzeichnet, und neigt sich zur leichtfertigen, gemeinen Lebensanschauung hin. Dieser Verfall erreicht in den Meistersängern seinen Höhepunkt. Dagegen entfaltet sich die volksthümliche Lyrik in reicher Fülle. Als Beweis hiefür werden von dem Nürnberger Hans Rosenplüt einige Proben mitgetheilt.

Das dritte Buch des Werkes bildet die Geschichte der dramatischen Dichtung. Aus der Liturgie ist das religiöse Drama hervorgegangen und aus der Entartung dieses das weltliche Schauspiel und die Oper. Meisterhaft hat der Verfasser die mannigfaltige Entwicklung und allmähliche Verkümmерung des religiösen Schauspiels geschildert. Ueberhaupt muss genanntes Werk als ein vor treffliches bezeichnet werden. Der Verfasser versteht den massenhaften Stoff zu beherrschen und denselben in anziehender Weise dem Leser zugänglich zu machen.

Dr. Dom. Mettenleiter.

## Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** Der kölner Männer-Gesangverein hat am 2. Februar ein Vocal- und Instrumental-Concert im grossen Gürzenichsaale unter der Leitung des königlichen Musik-Directors Herrn Franz Weber zum Besten des Baufonds der Mauritiuskirche gegeben. Es waren an 2500 Personen anwesend. Fräulein Adeline Büchner und Herr Simons (von Düsseldorf) ärnteten durch Solo-Vorträge stürmischen Beifall, und Herr Louis Brassin erregte durch sein bewundernswerthes Clavierspiel gewaltigen Enthusiasmus. Wir berichten darüber, so wie über die dritte Soiree des Kammermusik-Vereins und das Gastspiel des Herrn Marchesi an der Oper in nächster Nummer. — Auch das Benefiz-Concert des Herrn Peters, Dirigenten der Dickopfschen Capelle, im Kometensaale den 30. Januar, war über die Maassen zahlreich besucht und brachte ausser mehreren recht gut ausgeführten Orchesterstücken (Sinfonie Nr. 15 in G-dur von Haydn mit gewaltigem Applaus, und Ouvertüren von Cherubini und C. M. von Weber) auch einige Pianosachen, namentlich den ersten Satz von Hummel's herrlichem A-moll-Concert, welches Herr Emil Kayser, Zögling des hiesigen Conservatoriums, sehr brav vortrug. Wir hatten grosse Freude daran, diese echte Clavier-Composition, welche die Pianofortehelden unserer Zeit verschmähen, wieder einmal in einem *Concert populaire* zu hören. Auch brachte sie dem Spieler rauschenden Beifall.

Liszt's neueste musicalische Schöpfung: „Die heilige Elisabeth“, mit einem Texte von Otto Roquette, wird wahrscheinlich, einem Wunsche des Grossherzogs von Weimar zufolge, zuerst auf der Wartburg aufgeführt werden.

**Weimar.** Das bei uns am Neujahrsabende regelmässig in den Räumen des grossherzoglichen Schlosses statt findende Hof-Concert brachte diesmal ausserordentlich interessante Genüsse. Nicht nur, dass die Capelle mit gewohnter Präcision die Wagner'sche, dem stillen nürnbergischen Zunftsänger-Leben seltsam rauschend voranstürmende Meistersänger-Ouverture und die etwas farblose Meyerbeer'sche Welt-Ausstellungs-Introduction vorführte, auch die individuelle und persönliche Kunstleistung war auf das glänzendste vertreten. Camillo Sivori, der kleine Geiger aus Genua, schon vor Jahren in Deutschland als Schüler Paganini's gefeiert, taucht mit seinem mächtigen Geigenspiel wieder auf. Zu allgemeiner Bewunderung trug er drei bedeutende Piecen vor. Neben ihm glänzte Johanna Jachmann-Wagner in den anziehendsten *beaux restes* ihres musicalischen Ruhmes. Sie sang Rossini, deutsche Lieder und Gluck mit einer Stimme, deren sonorer Klang dem Schauspiele jetzt angehört, die aber auch noch in der Oper unbestreitbar die alte mächtige Wirkung hervorbringen würde. Aus tiefster Seele quoll ihr: „Ich grolle nicht“, ihr Gluck'sches: „Unaussprechlich ist mein Schmerz“. Es geschah auf besonderen Wunsch der Grossherzogin, dass die grosse Opern-Tragödin sich im „classischen Weimar“ noch einmal auf dem Gebiete zeigte, wo ihr sonst die reichsten Lorbernen blühten.

Am 19. Januar hat Hans von Bülow ein Concert zum Besten der Schiller-Stiftung gegeben, wozu in gewohnter Huld der Grossherzog die Räume des Theaters zu benutzen gestattete. Eine Ouverture von Lassen, ein Prolog von Gutzkow eröffneten den Abend.

A. Dörffel's Leihanstalt in Leipzig. Es ist heutzutage eine Nothwendigkeit für jeden Musiker, sich mit den zur Musik gehörigen wissenschaftlichen Studien und Lehren bekannt zu machen, da ein blosser Praktiker gar leicht in das Handwerkerthum oder in oberflächliche, wenn auch oft glänzende, Seichtigkeit verfallen möchte. So allgemein nun unter den praktischen Musikern der Wunsch nach mehrseitiger Bildung in ihrem Fache hervorgetreten ist, so hat es doch bis jetzt an einer Anstalt gefehlt, welche für ein billigeres Honorar die oft so kostbaren musicalisch-theoretischen und

historischen Werke, so wie die Partituren älterer und neuerer Meister hätte leihen können. Wir freuen uns daher aufrichtig, dass diesem Uebelstande durch einen tüchtig wissenschaftlich gebildeten, so wie praktischen Musiker abgeholfen ist, nämlich durch Herrn Alfred Dörffel in Leipzig, der schon vor einem Jahre eine Leihanstalt für musicalische Literatur für heimische und auswärtige Abonnenten gegründet hat, eine Anstalt, die nicht nur die seltensten Werke, wie z. B. Glareanus' Dodecachord, Gerbert's *Scriptores ecclesiastici*, *De cantu et musica sacra* desselben Verfassers u. s. w., sondern auch die meisten hervorragenden Componisten, wie Beethoven, Mozart, Mendelssohn, Schumann, Hiller u. s. w. in ihren sämtlichen Werken vollständig besitzt. Die historisch geordnete Partituren-Sammlung würde für Kunstjünger und praktische Musiker ganz besonders zu empfehlen sein. Wir machen also alle sich für die Tonkunst Interessirenden auf diese Anstalt aufmerksam, da wir uns durch eigene Anschauung und Benutzung derselben überzeugt haben, dass sie ihr von vorn herein reichhaltiges Material nicht nur binnen einem Jahre mit vielen wichtigen Werken vervollständigt hat, sondern auch mit Anstrengung aller Kräfte von Tag zu Tag zu vermehren sucht. Ein jeder Musiker und Freund der Tonkunst möge sich daher einen Katalog beziehen und aus dem von Herrn Dörffel trefflich geschriebenen Vorworte zu der reichhaltigen Sammlung von musicalischen Werken den Standpunkt dieses überaus wichtigen Instituts kennen lernen. Die Bestellungen sind unter dem Titel: „Leihanstalt für musicalische Literatur von Alfred Dörffel in Leipzig, Petersstrasse Nr. 24 im grossen Reiter“, anzubringen, worauf in der kürzesten Zeit die gewünschte Antwort und Auskunft erfolgen wird. Möge zum Nutzen der Kunst und Wissenschaft die Unterstützung des Publicums eine immer regere und theilnahmvolle werden.

**Paris.** Adelina Patti hat am Mittwoch den 28. Januar zu ihrem Benefiz in der italiänischen Oper *Don Giovanni* gegeben. Die Oper wurde am Donnerstag, Samstag und Sonntag bei überfülltem Hause wiederholt. Der Kaiser und die Kaiserin liessen die Künstlerin in ihre Loge rufen und übersandten ihr am folgenden Tage ein prächtiges Armband von Diamanten und Smaragden. Die Sängerin bleibt bis zum 15. Februar in Paris.

Der König von Holland hat Herrn Dufour, Herausgeber der *Revue et Gazette musicale*, den Orden der Eichenkrone ertheilt.

Von fremden Künstlern wird Frau Clara Schumann (erstes Concert den 15. Februar) erwartet. Jean Becker ist angekommen (erstes Concert den 25. Februar im Saale von Herz). Becker beabsichtigt, drei historische Concerte zu geben; im ersten wird er italiänische, im zweiten deutsche, im dritten französische und belgische Compositionen spielen.

## 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, 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 Number 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.