

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstmunde und Künstler.

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

Nr. 7.

KÖLN, 14. Februar 1863.

XI. Jahrgang.

Inhalt. Pariser Briefe (Rückschau auf 1862 — *Così fan tutte* — Frech's Oratorium „Frühling“ — Semet's „Undine“ — Mozart's *Requiem* — Die Stumme von Portici — Adeline Patti). Von B. P. — Aus Darmstadt (Gounod's „Königin von Saba“). — Das Cäcilien-Concert am 6. Februar in Münster. — Aus Petersburg (Plane gegen die italiänische Oper — Das russische Nationaltheater). Von N. St. — Siebentes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Danzig, u. s. w.).

Pariser Briefe.

(Rückschau auf 1862 — *Così fan tutte* — Frech's Oratorium „Frühling“ — Semet's „Undine“ — Mozart's *Requiem* — Die Stumme von Portici — Adeline Patti.)

Ich habe länger als sonst geschwiegen: allein wenn nichts geschieht, so ist der Historiker überflüssig. Nun ist in der That in der ersten Hälfte des Winters bis zu Neujahr wenig Musicalisches geschehen, das sich über das gewöhnliche Kunstreisen in Paris erhoben hätte; denn dass Mario als Raoul von den Franzosen begraben, nach acht Tagen aber als Almaviva bei den Italienern wieder auferstanden, und dass Adelina Patti entzückt und Brillanten und Smaragde bekommen, sind doch keine Ereignisse für Deutschland. Zu erwähnen ist, dass die Italiener es mit Mozart's *Così fan tutte* einmal wieder versucht haben — die Frezzolini, Alboni, Marie Battü (Despina), Naudin u. s. w. —, aber die Oper, welche zuletzt im Jahre 1820 hier gegeben worden, konnte es trotz der trefflichen Musik jetzt so wenig wie früher zu einem dauernden Erfolge bringen, da die Handlung gar zu läppisch ist. Auch die Wiederaufnahme von Cimarosa's *Il Matrimonio segreto* ist verunglückt.

Als Curiosum ist zu berichten, dass ein deutscher Componist, ein Herr J. F. Frech aus Esslingen in Schwaben, Anfangs December ein Oratorium von seiner Composition im Saale von Herz aufführte. Nach Haydn's „Schöpfung“ und „Jahreszeiten“ den „Frühling“ — nannte sich das Oratorium — noch einmal zu besingen, war von Herrn Frech wenigstens dreist. Sein Streben nach Einfachheit wäre recht lobenswerth, wenn es ihn nur nicht zu oft auf das Flache, Gewöhnliche und Langweilige führte, wofür einzelne gelungene Stellen doch nicht entschädigen können. Für das Grosse und Erhabene scheint Herr Frech keine Ader zu haben, denn sein Gewitter und seine Scene nach dem Gewitter sind gar zu zahm und kraft- und saftlos. Herr Frech soll Verdienste um den Männergesang und

den schwäbischen Sängerbund haben, wie man hier sagte: wie er aber dazu gekommen ist, in Paris als Componist aufzutreten, weiss ich nicht.

Die tausendste Vorstellung von Boieldieu's *La Dame blanche* am 16. December v. J. war ein schöner Abend für das Theater der komischen Oper. Vorher wurde ein Act des *Jean de Paris* gegeben. Die Büste Boieldieu's wurde bekränzt und Achard sang Stanzen von Méry zur Feier des Tondichters. Der Kaiser und die Kaiserin waren zugegen. Die Einnahme betrug an 7000 Francs. Adrien Boieldieu schenkte seinen Einnahme-Antheil den Arbeitern in Rouen, der Geburtsstadt seines Vaters.

Die Wiederaufnahme von Gounod's „Faust“ im *Théâtre lyrique*, durch die Erfolge der Oper in Deutschland veranlasst, hat die Hoffnungen der Direction nicht erfüllt. Es scheint entschieden, dass der Inhalt des Stückes, die populäre deutsche Sage, bei Euch der Musik eine bessere Aufnahme sichert, als hier.

Sonst wüsste ich aus dem Jahre 1862 nichts Bemerkenswerthes weiter. An neuen Opern hat es so gut wie keine gebracht: nur Grisar's „La Chatte merveilleuse“ hat sich gehalten*); die „Königin von Saba“ ist wieder nach Arabien gegangen, von wannen sie gekommen. Ein Journal nennt in seiner Musterung des vorigen Jahres diese Oper „einen zweiten missglückten Versuch, die form- und melodielose Musik in Frankreich zu acclimatisiren“. Dagegen hat Offenbach's „Orpheus in der Unterwelt“, aufgefrischt durch Madame Ugalde, bereits über 400 Vorstellungen erlebt, was immerhin charakteristisch ist.

Das Beste vom vorigen Jahre ist die Bewilligung einer ansehnlichen Pension für Halévy's Witwe durch den gesetzgebenden Körper.

Das Jahr 1863 brachte uns gleich am 7. Januar im *Théâtre lyrique* eine neue dreiactige Oper: *Ondine*, Text

*) Vgl. Nr. 21 vom vorigen Jahrgang.

von Lockroy und Mestepès, Musik von Theodor Semet. Die Text-Versfasser haben aus dem schönen deutschen Märchen Undine ein höchst abgeschmacktes Stück gemacht, das keine zwei Worte der Besprechung werth ist, was man uns schon glauben wird, wenn wir nur sagen, dass der Wassergeist Kühleborn — *Fraisondin* genannt — zu einer Art von Kaliban gemacht ist, zu einem komisch sein solgenden plumpen Kerl, der gern isst und trinkt und sich in Rohheiten gefällt. Die Musik hat kaum zwei oder drei geniessbare Nummern, und dabei macht sie durch das Orchester Ansprüche auf den Stil von Weber oder Wagner!

Um sich von diesem grässlichen Unfalle zu erholen, hat die Direction den Plan gefasst, eine komische Oper nach Shakespeare's „Der Liebe Mühe umsonst“ mit Mozart's Musik zu *Così fan tutte* in Scene geben zu lassen, was noch diesen Monat geschehen soll. Wir sind neugierig.

Am 9. Januar, dem Tage nach den Obsequien des Cardinals Morlot, Erzbischofs von Paris, wurde in der restaurirten und mit schönen neuen Glasmalereien geschmückten Kirche *Notre Dame* Mozart's *Requiem* aufgeführt. Die eigentliche Feierlichkeit, zu welcher die Aufführung Statt fand, war die Beisetzung der sterblichen Reste aller früheren Erzbischöfe von Paris in die Gewölbe der restaurirten Kirche. Die geräumigen Hallen waren gedrängt voll und das Requiem wurde in grösster Stille und Andacht angehört. Leider war die Ausführung nicht so würdig und sorgfältig, wie es die erhabene Composition verlangt. Bass und Tenor waren zu schwach besetzt, die Kinderstimmen frisch und sicher, die Solisten unbedeutend. Die bewegteren Tempi erlangten des geistigen Schwungs, es ging Alles zu lahm, und das ganz verkehrte Acceleriren und Retardiren, welches wahrscheinlich den gänzlichen Mangel an Nuancen des Ausdrucks ersetzen sollte, war unausstehlich. Lobenswerth ist, dass bei dem Bericht darüber die *Revue et Gazette musicale* die Gelegenheit ergriff, über Mozart's Musik im Gegensatz der jetzigen einige Worte an die Pariser zu richten, wiewohl es vergeblich sein wird. „Unsere Gewohnheiten“ — heisst es darin —, „die Fortschritte der neueren Instrumentation, Fortschritte, die wir oft zu theuer bezahlen, um darauf stolz sein zu können, der Missbrauch des neu aufgefundenen Reichthums an Harmonieen entfernen uns von Tag zu Tag weiter von der Klarheit und formellen Begränztheit, von der edelklingenden Kraft, von der künstlerischen Einfachheit und Bescheidenheit in Anwendung der Klangmittel, was alles bei Haydn und Mozart war und die Werke der Tonkunst aus ihrer Zeit unsterblich machte. Daher finden denn auch die Freunde vom Lärm, von Uebertreibungen, von Schwulst, von rohem und materiellem Effect Mozart's Requiem zu ruhig, zu einfach, zu klar. Ja, klar wie der

Himmel! Wenn der musicalische Gedanke an sich selbst schön, frei und lebendig ist und sich auch so entfaltet, was soll dann der sinnebetäubende Luxus der Instrumentation, mit dem man ihn umgibt?“ u. s. w. —

Ein Ereigniss war die Aufführung der *Stummen von Portici* von Auber (den 19. Januar). Sie ist jetzt gerade siebenunddreissig Jahre alt, im Februar 1828 wurde sie zuerst gegeben, und was sie für Erfolge auf der Bühne und im politischen Leben der Staaten gehabt hat, ist bekannt. Uebrigens hat das Theater noch niemals eine Revolution gemacht, die nicht schon völlig reif zum Ausbruche war. Bei der „*Stummen*“ waren sicher ihre Schöpfer, Scribe und Auber, die harmlosesten Politiker von der Welt, nicht Schuld an ihrer Wirkung in Brüssel.

Die jetzige Wiederaufnahme der Oper war schon lange im Werke: Michot, der zuerst bestimmte Masaniello, wurde krank und musste nach dem Süden gehen; Mario, der zweite, zog den Raoul als Debut vor, und dabei kam die „*Stumme*“ gut weg; nun blieb nur Gueymard, der Retter in der Noth, der, wenn's gilt, durch Dick und Dünn geht. Er wurde denn auch Masaniello, schrie wie gewöhnlich unter lauten Bravo's in dem Freiheits-Duett, war aber für die zarten Gesänge, das Schlummerlied, den Abschied von der Fischerhütte u. s. w. nicht gemacht. Auch die Rolle der Fenella musste gewechselt werden, da die unglückliche, halb verbrannte Emma Livry noch jetzt nicht ganz wieder hergestellt ist.

Durch die Alten, welche sich der ersten Aufführung erinnern, ist uns das Rätsel gelöst worden, wie es möglich gewesen, einer Sprachlosen die Hauptrolle in einer Oper zu geben. Allerdings kann es im Grunde nichts Wunderlicheres geben, allein es verliert doch am Gehässigen, das es für die Aesthetik hat, wenn man die Verlassung dazu erfährt. Diese entsprang nicht aus einer Laune oder einem Haschen nach dem Seltsamen, sondern war eine rein äusserliche. Nach dem Abgange der grossen Sängerin Madame Branchü hatte man an der grossen Oper keine dramatische Sängerin, welche der Rolle der Fenella, die ursprünglich auch musicalisch die wichtigste sein sollte, gewachsen gewesen wäre. Die Damoreau-Cinti war bloss treffliche Coloratursängerin, für die Prinzessin war also gesorgt, aber für die Fenella war keine ebenbürtige Sängerin da. Nun hatte aber eine Tänzerin, Demoiselle Noblet, die Kunst der pantomimischen Darstellung ernster Situationen auf eine bewunderte Höhe gebracht, und dies brachte die Verfasser der neuen Oper darauf, die Schwester Masaniello's stumm zu machen und die Fenella der Noblet anzuvertrauen. In Deutschland und überhaupt bei absoluter Kunst-Production wäre das unmöglich gewesen; allein in Paris, wo alle Opernrollen für bestimmte Künstler ge-

schrieben werden, wo die Wirkung zwischen allen Beteiligten, Dichtern, Componisten und Darstellern berathen wird, hatte das nichts Auffallendes, und wie Scribe und Auber den *Masaniello* auf *Nourrit*, die *Elvire* auf die *Damoreau* u. s. w. berechneten, so strichen sie auch die musicalische *Fenella* und gaben die pantomimische der *Noblet*.

Abgesehen von dieser Curiosität, ist es für die Geschichte der Oper unzweifelhaft, dass die „*Stumme von Portici*“ eine Revolution auf dem französischen Opern-Theater gemacht hat, dass ihr Erscheinen eine Epoche bezeichnet, mit welcher die neuere grosse Oper der Franzosen begann, die man äusserlich als die fünfactige und vier- bis fünfstündige charakterisiren kann. Innerlich aber trennte sie durch Inhalt und Form die Oper der alten Zeit von dem musicalischen Drama der neueren und wandte den Geschmack des Publicums, welcher der ernsten Oper immer noch als einer Art von antiker Tragödie anhing (Gluck, Sacchini, Spontini), auf den Realismus, man möchte in Bezug auf Musik sagen: Melodramatismus der Modernität, von welchem jetzt die Theater leben.

Bisher hatte die Oper, wie das recitirende Drama, die Theilnahme der Zuschauer stets auf einzelne hervorragende Personen beschränkt, der Chor griff fast gar nicht in die Handlung ein und spielte nur bei Aufzügen, oder reflectirend, dem Chor der griechischen Tragödie hierin ähnlich, eine Rolle. In der „*Stummen*“ aber trat zum ersten Male das Volk mithandelnd auf, ja, es wurde ihm eigentlich die wichtigste Rolle im ganzen Drama zugetheilt, und somit war dem Chor eine ganz andere Stellung in der Oper eingeräumt, wie bisher, und die Musik musste in den Chören das Volk und dessen momentane Stimmungen und Situationen eben so zu charakterisiren suchen, als dies bei den einzelnen Hauptpersonen geschah. Dies war offenbar ein Fortschritt, den Auber that und den die folgenden Componisten ausbeuteten, Rossini im *Tell*, Meyerbeer in den *Hugenotten* und im *Propheten* u. s. w. Dieses handelnde Leben im Chor bedang nun auch mehr Wahrheit in der Regie und Scenirung, ja, im Costüme: die zwei steifen Spaliere zu beiden Seiten der Bühne, welche die Choristen zu bilden pflegten, verschwanden und machten natürlichen Gruppirungen Platz, wodurch ganz neue plastische Effecte erreicht wurden, und die passenden Trachten, an die wir jetzt gewöhnt sind, machten einen ganz neuen Eindruck. Haben wir doch ältere *Habitué's* der Oper jetzt erzählen hören, welches Aufsehen bei der ersten Aufführung die neapolitanischen Fischer und Lazzaroni in ihren offenen Westen, blosser Brust und blossem Beinen, ein jeder in andere Farben gekleidet, erregt haben, so dass von erschreckender Wahrheit, ja, von Scandal die Rede gewe-

sen. Nimmt man dazu, dass damals die Lust schwer war von revolutionären Dünsten, dass die Musik der Oper in vielen Stellen den Ton richtig traf, oft mehr durch hinreissende Gewalt des Rhythmus, als durch Neuheit der Melodie, so wird man sich über den ungeheuren Erfolg nicht wundern.

Die drei ersten Vorstellungen haben auch jetzt wieder, nachdem die Oper eilf Jahre geruht, gewaltig durchgeschlagen, und die Massen strömen bis heute immer noch zu. Eine Revolution wird es aber desshalb nicht geben; die dritte Vorstellung sahen sich der Kaiser und die Kaiserin ganz gemüthlich mit an und applaudirten gar merklich; das feurige Freiheits-Duett musste wiederholt werden, auch das Gebet vor der Revolution. An der Partitur ist nichts Bedeutendes geändert; nur das erste Allegro der Arie des Alfonso mit Chor ist gestrichen, dagegen dessen Recitativ, weil zum Verständniss der Handlung nothwendig, und das grosse Versöhnungs-Duett zwischen Alfonso und Elvira im Anfange des dritten Actes vor der Markt-Scene, das ich in Deutschland nie gehört habe, wieder hergestellt. Wenn die Ausführung der Hauptpartieen, hauptsächlich des *Masaniello*, Manches zu wünschen übrig liessen, so war dagegen die Anordnung und das Leben in den Volksscenen ganz vortrefflich. Im dritten Acte war vor der Tarantella noch eine Ballet-Scene eingelegt, in welcher eine junge Tänzerin, *Laura Fonta*, ein Mädchen von kaum siebenzehn Jahren, mit dem glänzendsten Erfolg austrat. Auber hatte dazu eine recht frische und anmuthige Musik geschrieben. Die *Fenella*, auch eine ganz junge Tänzerin, *Marie Vernon*, zeigte viel Talent, aber auch zuweilen eine sehr störende Uebertreibung. Der Schluss ist vernünftiger geändert; die Geographie ist zwar immer die schwache Seite der Franzosen gewesen, allein wir sind jetzt an vierzig Jahre weiter gekommen, man fürchtete doch, einige Zuschauer möchten erfahren haben, dass man von Neapel nicht während einiger Takte bis zum Krater des Vesuvs kommen könne, und so liess man die Schwester *Masaniello's* vor Schmerz bei der Nachricht von seinem Tode sterben, und Auber widmete ihr einige sanste Harmonieen. Der Vesuv speite indess zu seinem eigenen Vergnügen prachtvoll genug, zuletzt sogar im Wettkampf mit dem elektrischen Lichte des Sonnenaufgangs!

Nun noch ein Wunder! *Don Giovanni* ist vier Mal hinter einander bei brechend vollem Hause gegeben worden! Ei, haben sich die Pariser so zu Mozart bekehrt? Das nicht, aber zu *Adelina Patti* als *Zerline*, welche übrigens in dieser Rolle mehr als hübsche, feine, coquette Schauspielerin glänzt, als durch ihren Gesang. Aber auch dieser war reizend, wiewohl sie ihre wunderschönen Triller und Coloraturen nicht darin anbringen konnte, denn

sie sang Mozart, wie er geschrieben steht, was sehr lobenswerth war. Ihr *Batti, batti* und *Vedrai carino* waren für Masetto unwiderstehlich, und nicht bloss für ihn: aber dem Zuschauer raubten sie doch nicht die leisen Zweifel an Zerlinchens Treue. Die übrigen Partner waren ihrer Aufgabe keineswegs gewachsen: Delle Sedie der plumpen Schatten eines Don Juan, die Frezzolini eine Anna, deren Wollen mit den Trümmern einer abgesungenen Stimme kämpft, die Guerra ohne Wollen und Können, und so weiter. Aber die Einnahme fabelhaft: in der ersten Vorstellung, zum Benefiz der Patti, waren auch der Kaiser und die Kaiserin anwesend: ungeheurer Applaus, Blumenbouquets von noch nie da gewesenen kolossalen Dimensionen für die junge Helden des Tages. Sie hat hier die *Amina*, *Lucia*, *Rosina*, *Norina* (in *Don Pasquale*) und *Zerlina* gesungen: am 16. verlässt sie Paris, um Wien in Bewegung zu setzen.

Paris, den 8. Februar 1863.

B. P.

Aus Darmstadt.

(Gounod's „Königin von Saba“.)

Am 25. Januar fand die erste Aufführung der neuen Gounod'schen Oper: „Die Königin von Saba“, und zwar unter persönlicher Leitung des Componisten Statt. Der Erfolg übertraf alle Erwartungen. Die Musik ist in breitem, grossem Stile ausgeführt und enthält prachtvolle Einzelheiten, die das überaus zahlreiche Publicum in wirklichen Enthusiasmus versetzten. Wie im Faust, so ist auch in der Königin von Saba der dritte Act musicalisch der bedeutendste, und die reizenden Frauenschöre, das Duett zwischen Balkis (Frau Bertram-Meyer) und Adoniram (Herr Grimminger), das darauf folgende Quartett und Finale (Septett) gehören unbedingt zu dem Besten, was die Neuzeit producirt hat. (!) Die Ausstattung war eine wahrhaft überraschende. Die Frische und Farbenpracht der Costüme blendete eben so, wie die prächtigen Décorations (von Schwedler)—darunter vorzüglich eine panoramatische Ansicht von Jerusalem—zur Bewunderung hinrissen. Doch das Grossartigste leistete der Maschinen-Künstler Karl Brandt in der Vorführung des Gusses des „ehernen Meeres“ (Act II.). Es ist dies ein Bild, eine Handlung, wie man wohl noch auf keiner Bühne gesehen. Brandt hat alle französischen vorgeschriebenen Feuerwerks-Künste verschmäht und sich an die Natur der Sache gehalten. Dem Hochofen entströmt das glühende Metall; bald findet es die Canäle zur Form verstopft, füllt die Grube, worin Form und Model stehen, und breitet sich dann in feuriger, rothglühender Masse über den Boden, den ganzen Bühnenraum aus. Die Gluth erfasst die hohen,

geschmückten Säulen des Thrones, das gewaltige Balkenwerk, welches im Zusammenbrechen den Hochofen zertrümmert, während im Vordergrunde das reiche thronartige Gebäude, gleichfalls durch das Feuer zerstört, mit seinen Trümmern die Bühne bedeckt. Es war ein ergreifender Anblick, und noch nie hat wohl das darmstädter Hoftheater das Publicum in gleicher Aufregung gesehen. Brandt wurde mehrmals gerufen, eben so der Maler Schwedler. Von gleich grosser Wirkung ist auch die Apotheose des fünften Actes. Der Erfolg der ganzen Oper war, wie schon bemerkt, gewaltig, entscheidend. Gounod wurde mehrmals jubelnd gerufen. Er empfing vom Grossherzog den Philipps-Orden, vom Orchester ebenfalls eine sinnige Anerkennung, und Alles vereinigte sich, ihn für den Nichterfolg seines grossen Werkes in Paris zu entschädigen. Er wird die zweite Aufführung, Sonntag den 1. Februar, abermals persönlich dirigiren. Jetzt hat er Darmstadt verlassen, um, einer Einladung von Berlin folgend, alldort seinen Faust zu dirigiren. Eine Menge künstlerischer Notabilitäten, Intendanten, Directoren wohnten der Aufführung der Oper bei, welche nicht verfehlt wird, gleich dem Faust die Runde über alle deutschen Bühnen zu machen.

Wir geben diesen Bericht, der uns von guter Hand zugeht, als historischen über den Erfolg der „Königin von Saba“ in Darmstadt, und weil er zugleich charakteristisch für die jetzigen Zustände der dortigen dramatischen Kunstanstalt ist. Es scheint fast, als kehrte die Zeit wieder, wo deutsche Höfe die Lösung für ihre Bühnen-Vorstellungen aus Frankreich holten! Doch nein—dies ist im vorliegenden Falle nur in so fern wahr, als die darmstädter Hofbühne den grossen Kostenaufwand, der den deutschen Componisten so oft als Grund der Nichtaufführung ihrer Opern entgegen gehalten wird, für eine französische Oper nicht gescheut hat; im Uebrigen aber findet dieses Mal das umgekehrte Verhältniss Statt, die deutsche Bühne soll einer Oper, die in Paris durchgefallen ist, wieder auf die Beine helfen! Und worauf stützt sich diese Hoffnung, die auch der geehrte Herr Correspondent in Obigem ausspricht? Auf zwei Dinge: auf den Erfolg von Gounod's Faust in Deutschland und auf die Nachahmung eines dramatischen Stils in der Königin von Saba, nämlich des Wagner'schen, wofür man in Darmstadt schwärmen soll, wie es heisst.

Wir erlauben uns, an der Erfüllung dieser Hoffnung zu zweifeln. Gounod's „Faust“ verdankt seine grosse Popularität in Deutschland—die Pedanten mögen klagen, so viel sie wollen, über die Gutmuthigkeit des deutschen Volkes, das die Misshandlung seines grossen Dichters ruhig

erträgt —, er verdankt gerade diesem Inhalt, der allbekannten und echt deutschen Volkssage vom Faust und dem Teufel, den grössten Theil seines Erfolges; der Inhalt verschaffte der Musik Aufmerksamkeit und Theilnahme, und dadurch kam ihr Kunstwerth ebenfalls zur Geltung. Dieser ist aber im „Faust“ bei Weitem bedeutender, als in der „Königin von Saba“. Das Buch vollends der neuen Oper ist so entsetzlich dumm, dass unser pariser Correspondent wahrlich vollkommen Recht hat, wenn er behauptet, dass das so genannte lyrische Drama der Franzosen jetzt zur Caricatur geworden sei, und dass alles Unsinnige und Monströse, was man im „Juif errant“, im „Jüngsten Gericht“, in der „Blutigen Nonne“, „Herkulanum“ u. s. w. gesehen habe, nichts sei im Vergleich zu dem Widersinnigen, Ungeschickten und Ungeheuerlichen, das diese „Königin von Saba“ auf die Bühne bringe, wo einst Gluck's, Cherubini's und Spontini's Werke glänzten*). Es ist wahr, dass die Bearbeiter des deutschen Textes für Darmstadt, der uns vorliegt, die Herren Dräxler-Manfred und Pasqué, ihr Bestes gethan haben an einzelnen Stellen, wie sie denn auch die kolossal lächerliche Phrase Adoniram's, der, als er sich selbst verbannt, dem Könige Salomo zuruft: „Je n'emporterai que mon manteau!“ und anderes Schwülstiges geändert haben: allein die Missgestalt des Ganzen konnte die Tilgung einzelner Flecken doch nicht bessern. Nun ist es aber klar, dass der Wagner'sche musicalische Stil sich nur an Wagner'schen Dramen oder Legenden ertragen lässt, und wenn er schon bei Wagner's eigenen Gedichten oft ins Monotone, Gewöhnliche, Unmelodische und bloss Klangreiche umschlägt, wie soll er dann bei seinem Nachahmer in Verbindung mit einem so unpoetischen Texte, der durch seine Schwülstigkeit oft geradezu ins Possenhafte fällt, irgendwie auf die Dauer wirken können?

Bevor wir die Partitur gesehen oder einer Aufführung beigewohnt, haben wir allen Grund, an der Ansicht unseres Correspondenten in der angeführten Nummer 11 des vorigen Jahrgangs und an dem übereinstimmenden Urtheil der pariser Kritik, welche sonst Gounod mit Recht sehr wohl will, festzuhalten. Wir sind neugierig, ob ein allgemeinerer Erfolg der Oper in Deutschland den französischen Kritiker Lügen strafen wird, der vor einem Jahre sagte: „Wir müssen es mit diesem Bedauern, aber mit dem Freimuth, den man einem Genie, das sich verirrt, schuldig ist, aussprechen, dass Gounod sich in eine um so bedauernswertere Stilgattung geworfen hat, als es ihm zu einer verzeihlichen Durchführung derselben eben so sehr an Wagner's interessanten Excentricitäten, als an der deutschen Tiefe fehlt.“

*) S. Nr. 11 vom Jahrgang 1862 und Nr. 14 eben desselben.

Das Cäcilien-Concert am 6. Februar in Münster.

Der Musikverein in Münster pflegt jedes Jahr am Cäcilien-Tage ein grösseres Concert zu geben, welches dieses Mal vom November des vorigen Jahres bis zum 6. Februar dieses Jahres verschoben worden ist, um den eben fertig gestellten neuen Saal benutzen zu können. Der Einsender dieser Zeilen hat das Concert besucht und ermangelt nicht, einige Mittheilungen zu machen.

Vor Allem ist dann von dem neuen Saale zu sprechen, denn es ist gar nicht gleichgültig, ob ein Concert in schön und zweckmässig ausgestatteten Räumen gehalten wird, oder ob der Dirigent mit akustischen Schwierigkeiten und dergleichen zu kämpfen hat.

Der neue Saal ist im Rathhaus-Gebäude errichtet, in welchem sich schon der berühmte so genannte Friedensaal befindet, misst 80 Fuss in der Länge, 42 in der Breite; die Decke, in Eichen-Construction errichtet, läuft in der Form eines so genannten Tonnengewölbes spitz zu, bei einer Höhe von vielleicht 40 Fuss, das Ganze in gothischem Styl reich und in harmonischen Farben geziert, und bot der Saal bei glänzender Beleuchtung einen imposanten Anblick, welcher durch die vielen in reichem Blumenschmuck prangenden Damen noch erhöht wurde. Zu Concerten und anderen Festlichkeiten ist das Local ganz geeignet, es steht mit einem Civil-Casino in Verbindung, hat ausreichende Vorräume, und sogar der Corridor und die Treppenfluren sind geheizt! Der Hauptsaal erfreut sich dabei einer vorzüglichen Akustik, so dass die Bewohner Münsters auf dieses Festlocal stolz sein dürfen.

Unter Leitung des dortigen Capellmeisters Herrn Julius Otto Grimm wurde der „Messias“ von Händel aufgeführt, also ein gutes Zeichen, indem man es als eine Pflicht angesehen hat, das Festlocal mit einem classischen Werke einzuweihen. Das Concert selbst gereicht dem Dirigenten und den Ausführenden zur Ehre, und in Verbindung mit dem für den folgenden Tag arrangirten Künstler-Concerte verdient es die Benennung eines westfälischen Musikfestes; namentlich zeichnete sich der Chor und unter diesem wiederum Alt und Tenor aus, wodurch dann die einzelnen Stimmen in den gewaltigen Chören klar und deutlich hervortraten, besser, als wir es in Köln zu hören gewohnt sind. Die Bewohner von Münster sind aber auch klüger, wie wir in Köln, und halten nicht zehn grosse Concerte im Jahre, weshalb denn dort auf die so wichtigen Chorproben mehr Sorgfalt verwandt werden kann.

Es war auch eine Orgel im Saale aufgestellt, aber keine vollständige, und fehlten die schweren Register, so dass die Orgelbegleitung bei dem vollen Chor gar nicht zur Wirkung kam, sogar im Saale nicht gehört werden

konnte. In dem Programm war angegeben, dass die Instrumentirung Mozart's zugleich mit der vorgeschriebenen Orgelbegleitung statt finde; wie diese Verbindung ins Werk gestellt und was von der Instrumentirung Mozart's beibehalten worden, ist mir nicht klar geworden; fast durchgängig wurde die Orgel nur bei den Recitativen gebraucht, wogegen die Arien von dem Orchester begleitet wurden. Die Soli waren sehr tüchtigen Kräften anvertraut, nämlich: Sopran Fräulein von Siebold aus Göttingen, Alt Fräulein Weiss aus Hannover, Tenor Herr Otto aus Berlin und Bass Herr Bletzacher aus Hannover. Die Sopranistin, dem Vernehmen nach eine Schülerin des Dirigenten, hat zwar keine sehr starke, aber doch ausreichende Stimme, und hat ihre Partie mit Nachdenken, Gemüth und, ich möchte sagen: mit Adel durchgeführt. Die drei anderen Solisten sind bekannter und auch schon in Köln gehört worden. Die Stimme des Bassisten Bletzacher kam in dem mässig grossen Saale zu schönerer Entwicklung, als bei seinem letzten Auftritt in Köln, und kann man diesem Sänger eine gute Zukunft versprechen, namentlich wenn er durch fleissiges Studium den noch holperigen Vortrag der Rouladen zu überwinden verstehen wird.

Es ist mir abermals aufgefallen, dass, wenn auch die Solisten einzeln alle vier vortrefflich sind, die Ensembles nicht gut gelingen. Im „Messias“ kommen mehrere Quartette mit Chor vor, wobei die Solisten zuerst dasjenige vorzutragen haben, was später der ganze Chor wiederholt. In diesen Nummern löste der Chor seine Aufgabe besser, wie die Solisten. Diese mögen indess zu entschuldigen sein, sie kannten sich vielleicht gar nicht, kamen von verschiedenen Seiten und aus weiter Ferne daher und sollten nun nach kurzen Proben sofort das Vollendete leisten!

Dass die dortigen Solisten wirkliche Befähigung besitzen, hat sich bei dem Duett im dritten Theile gezeigt, welches Fräulein Weiss und Herr Otto sehr gut und übereinstimmend vorgetragen haben.

Ich kann die Bemerkung nicht unterdrücken, dass ich den Wunsch hege, die Dirigenten möchten die Pietät gegen grosse Meister dann und wann ausser Acht lassen und Kürzungen vornehmen; der bei Weitem grösste Theil des Publicums würde es gut aufgenommen haben, wenn durch Auslassung einiger Arien und Chöre die vierstündige Dauer des Concertes verringert worden wäre.

Dem für den folgenden Tag arrangirten Künstler-Concerte habe ich nicht beigewohnt; ohne Zweifel ist es bei den bedeutenden vorhandenen Kräften sehr gut ausgefallen.

Köln, im Februar 1863.

Aus Petersburg.

(Plane gegen die italiänische Oper — Das russische Nationaltheater.)

Den 25. Januar 1863.

Wiewohl wir jetzt noch inmitten der Saison der italiänischen Oper sind, so bereitet sich doch schon eine dumpf grollende Revolution gegen dieses kaiserliche Kunst-Institut vor. Sie hat ihre Quelle in zwei Dingen: erstens sieht man ein, dass die Kosten der Unterhaltung zu enorm sind, und zweitens empört sich der Nationalsinn immer mehr gegen alles Fremde und will auch in der Kunst und Literatur nur das Einheimische begünstigt wissen. Es heisst, der Beschluss sei von der Verwaltung bereits gefasst, für den nächsten Winter die italiänische Oper fallen zu lassen, wenn das Abonnement nicht vollständig die Kosten deckt. Man hofft dadurch das Gleichgewicht in dem Theater-Budget wieder herstellen und dagegen die russischen Theater unterstützen zu können. Der Vorschlag, die italiänische Oper, wie in London und Paris, auch hier einem Privat-Unternehmer zu übergeben, wird ernstlich erwogen. Ein solcher würde eben so gut wie seine Collegen in London, Paris, Wien u. s. w. im Stande sein, vorzügliche Künstler zu engagiren, wie das sein eigener Vortheil erheische, während die Verwaltung jetzt alle Engagements in die Hände von Agenten legt, die gar kein Interesse an der Kunstanstalt selbst haben, und auf diese Weise Hunderttausende von Franken verschwendet werden, um europäische Celebritäten zu bekommen, wenn auch an gar manchen von ihnen oft schon der freche Zahn der Zeit sichtbar genagt hat. Auch würde dann in das ewige Einerlei des Repertoires, das Einen zur Verzweiflung bringt, eher einiger Wechsel kommen. Kann man sich bei den jetzigen Zuständen darüber wundern, dass auch die reichsten Dilettanten es müde werden, sich ein so monotonen Vergnügen für so enorme Kosten zu verschaffen? Eine Loge im ersten Range kostet für einen Abend 25 Silber-rubel (zu 1 Thlr. 2 $\frac{1}{4}$ Sgr.), im zweiten Range 12; ein Fauteuil im ersten Range 8 Rubel, und der niedrigste Preis im ganzen Hause ist immer noch 2 Rubel.

Nun stehen bis jetzt auch das deutsche und das französische Theater unter kaiserlicher Verwaltung; auch auf diese soll nach den Ansichten der Nationalen das Conkurrenz-System durch Unternehmer eröffnet und alle Staats-Unterstützung nur der russischen Oper und dem russischen Schauspiel zugewendet werden.

Im Princip kann man nichts dagegen haben: ob aber Petersburgs hoher Adel, dessen Bildung und Geschmack, man mag sagen, was man wolle, noch immer auf Franzosen- und Deutschthum basirt ist, und die Masse von

Fremden die ausländischen Kunst-Institute entbehren können, ob auf der anderen Seite das russische Drama und vollends die russische Oper bereits so erstarkt sind, dass sie alle Gebildeten befriedigen können, das ist eine andere Frage. Denn wenn die kaiserliche Verwaltung aufhört, so werden sich nur sehr schwer Unternehmer finden, welche die grossen Gefahren nicht scheuen, die in Petersburg für ein Theater als Privat-Unternehmen bestehen, zumal da ein ungeheures Capital erforderlich wird, um, wie es hier Sitte ist, von vorn herein allen Ausgaben für Hausmiethe u. s. w. durch baare Vorausbezahlung gerecht zu werden.

Das russische Schauspiel und Lustspiel machen in der That grosse Fortschritte; man gibt zwar viele Uebersetzungen, aber es fehlt auch keineswegs an National-Producten, freilich von sehr verschiedenem Werthe. Der fruchtbarste dramatische Schriftsteller ist jetzt Ostrowski; in seinen Schauspielen und Sittengemälden fällt er stark in die Manner der Frau Birch-Pfeiffer. Die Darstellung zeigt mitunter treffliche Talente: bei dem weiblichen Personal ist Schönheit hier ein Haupt-Erforderniss, das dann aber auch hier, wie anderswo, oft zu Heirathen führt, welche die Talente der Kunst wieder entziehen. In diesen Tagen machen zwei der besten Schauspielerinnen und eine Tänzerin, alle drei geborene Russinnen, glänzende Partieen, die eine vermählt sich sogar mit einem Officier der Garde-Cuirassiere! Das ist in der That ein grosser Fortschritt, und man darf nicht mehr sagen, dass die steigende Civilisation in Russland nur nach der steigenden Scala der Steuer-Einnahme von Champagner zu beurtheilen sei!

Mit der russischen Oper will es dagegen nicht recht vorwärts; wir haben wohl Componisten, die Opern auf russische Texte schreiben, aber ihre Musik hat nichts Eigenthümliches mehr, es ist eben Allerwelts-Musik. Seit Michael Glinka's „Das Leben für den Czaar“ (1839) haben wir eigentlich keine wirkliche National-Oper wieder gehabt, es war die erste und die letzte. Schon seine zweite Oper: „Ruslan und Ludmilla“, ist dem Charakter der ersten entfremdet und hat neben den Volksliedern viel Italiänisches, Französisches und Deutsches. Dasselbe ist der Fall bei den Opern seines Nachfolgers Dargomyski. Das hindert indess nicht, dass die Russen jeden neuen Versuch mit Begeisterung aufnehmen und ihm Erfolg bereiten, der aber freilich nicht lange vorhält. Man ist jetzt wieder in der Erwartung eines solchen Versuches: in diesen Tagen wird „Natascha“, eine Oper von Villebois, einem Erzrussen, obgleich von französischen Einwandertern stammend, zur Aufführung kommen. *Nous verrons!*

N. St.

Siebentes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,
unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn
Ferdinand Hiller.

Dinstag, den 10. Februar 1863.

Programm. I. Theil. 1. Sinfonie in *B-dur* von J. Haydn. — 2. Arie aus „Idomeneo“ von Mozart (Frau Lemmens-Sherrington). 3. *Salve Regina* für Solostimmen, Chor und Orchester von F. Wüllner. 4. Fünftes Concert für die Violine von Molique (Herr Concertmeister L. Strauss). 5. Variationen für Sopran von Pucitta (Frau Lemmens-Sherrington).

II. Theil. 6. *Les Arpèges* von Vieuxtemps (Herr L. Strauss). 7. Schatten-Walzer aus Dinorah von Meyerbeer (Frau Lemmens). 8. Ouverture zu „Olympia“ von Spontini.

Frau Lemmens-Sherrington, eine der gefeiertsten Gesangsgrossen in England und als solche auch den Lesern der Niederrheinischen Musik-Zeitung aus den Berichten über die dortigen Musikfeste und die londoner Saisons bekannt, trat zum ersten Male in Deutschland auf mit einem Erfolge, der zu den glänzendsten gehört, die wir hier erlebt haben. Der Vortrag der Mozart'schen Arie zeigte neben edler Auffassung, dass wir eine wahre Künstlerin vor uns hatten, eine Sängerin, deren Stimmbildung durch reinste Intonation, untadelhaften Tonansatz und ganz vortreffliche Behandlung des Athems seine Vollendung erreicht hat, die auch bei vorzüglicher Naturanlage nur durch die andauerndsten Studien erlangt werden kann, und die in unserer Zeit der Herrschaft des rohen Materialismus immer seltener anzutreffen ist. Diese schöne Bildung einer nicht grossen, aber höchst lieblichen, wohlautenden, biegsamen, sympathischen Stimme hat die Sängerin denn auch zu einer vollkommenen Meisterin der Technik in der Coloratur und im Triller gemacht: in beiden erinnert sie an Henriette Sontag durch die perlende Abrundung, die Reinheit und Correctheit. Dabei ist ihre Virtuosität frei von aller Ziererei und Affectation, ihr Auftreten so bescheiden und anspruchslos, so gemessen und doch natürlichen Anstandes, dass ihr Wesen eben so einnimmt, wie ihr Gesang. Am meisten entzückt haben uns die Variationen über *Sul margine d'un rio*, womit einst die Catalani ihre Triumphe feierte. Mit dem Dinorah-Walzer können wir uns freilich trotz der kunstvollsten, wunderbar nuancirten Aufführung, so dass man das Stück einen Schattirwalzer, statt Schattenwalzer nennen könnte, nicht versöhnen. Dabei fallen uns die französischen Rivalinnen der Frau Lemmens-Sherrington ein; von diesen könnten wir nur Madame Miolan-Carvalho ihr zur Seite stellen, Madame Cabel braucht ihr zwar an Fertigkeit nicht zu weichen, aber ihre scharfe, bereits sehr verbrauchte Stimme und ihr forcirter Vortrag machen jeden Vergleich mit der Annuth und Natürlichkeit des Gesanges der Frau Lemmens unmöglich. Leider werden wir so bald nicht wieder Gelegenheit haben, die liebenswürdige Künstlerin zu hören, da sie nach einer kurzen Concert-Tour in Holland schon Anfangs März wieder nach England geht, wo freilich neben Ruhm und Ehre mehr Guineen zu ärnten sind, als in Deutschland. Doch wollen wir die Hoffnung nicht aufgeben, sie nächsten Winter wieder am Rheine zu sehen.

Herr Concertmeister Ludwig Strauss aus Frankfurt am Main geniesst eines ausgebreiteten Rufes als Violinspieler in der musicalischen Welt. Er rechtfertigte diesen auch hier durch den Vortrag des fünften Concertes von Molique und der „Arpeggien“ von Vieuxtemps mit obligatem Violoncell und Orchester. Ohne gerade Sensation zu erregen, was hier, wo wir seit langen Jahren durch die Concerte und Quartett-Leistungen ausgezeichneter Violinisten, wie Hartmann, Pixis, Grunewald, v. Königslöw, etwas verwöhnt sind, ärntete Herr Strauss doch namentlich durch den schönen und edlen Vortrag der beiden ersten Sätze des Concertes von Molique, einer gediegenen Composition, deren Wahl dem Künstler Ehre machte,

lebhaften Beifall und hohe Anerkennung. In dem letzten Satze störte uns die zu häufig angebrachte Manier, die Ornamente mit springendem Bogen zu machen, was dem Stile der Composition, besonders bei dem zweiten Hauptmotiv des Finale, offenbar widerspricht.

(Schluss folgt.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Danzig. Der hiesige Musik-Director Rehfeldt, welcher einen von ihm gegründeten Gesangverein mit Erfolg leitet, bringt neben den anerkannten Meisterwerken der classischen Zeit auch die besseren Versuche jetzt lebender Componisten zur Aufführung. So brachte er am vorigen Samstag die Musik zu Shakespeare's „Sturm“ von dem Capellmeister Taubert in Berlin mit den Kräften seines Gesangvereins und einem aus den besten hiesigen Musikern zusammengesetzten Orchester zur Aufführung. Der Eindruck dieses Werkes auf das zahlreich versammelte Publicum war im Ganzen ein recht günstiger.

Von Stuttgart schreibt man uns, dass Herr Concertmeister Goltermann bedenklich erkrankt sei.

Dresden. Am 17. Januar feierte Tichatscheck den fünfundzwanzigsten Jahrestag seiner Anstellung bei dem hiesigen Hoftheater. Dieses für einen Tenorsänger seltene Fest fällt in das dreiunddreissigste seiner Künstler-Laufbahn, und wer diesen Heros des Gesanges an diesem Abende als Cortez hörte, musste staunen über die fast unvergleichliche Kraft und Frische, die er sich in dieser langen Laufbahn, und zwar fast unausgesetzt im Kampfe mit der modernen Instrumentation der grossen Oper erhalten hat. Tichatscheck ist während seines Engagements in Dresden, seine zahlreichen anstrengenden Gastspiele ungerechnet, in 69 verschiedenen Partieen 1414 Mal aufgetreten und hat außerdem in 25 Concerten im Hoftheater mitgewirkt. Er sang während dieses Zeitraumes den Max 108, den Hüon 77, den Adolar 50, den Raoul 107, den Robert 73, den Prophet 72, den Masaniello 92, den Rienzi 64, den Tannhäuser 50, den Lohengrin 19, den Stradella 62, den Ivanhoe 52, den Cortez 51, den Sever 42, den George Brown 36, den Rinaldo (Armide) 22 Mal. Tichatscheck hatte sich für seinen Ehrentag jede geräuschvolle Ehrenbezeugung verbeten. So erschien zuerst gegen 10 Uhr eine Deputation seiner Collegen, Herrn Porth an der Spitze, welche ihm ein kostbares und sinniges Ehrengeschenk überreichten. Es ist ein Bergkrystall, aus silbernen Felsen hervorspringend, den silberne Lorberzweige schmücken. In goldener Tafel sind die Widmungsworte, in dem Fels die Namen der Geber eingegraben, und ein am Fusse des letzteren aufgeschlagenes Buch enthält die Namen der hervorragendsten Rollen des Jubilars. Eine goldene Lyra und andere Attribute zieren das im Atelier von Wigant angefertigte schöne Kunstwerk. Danach erschien eine Deputation der Capelle und dann der General-Director des Hoftheaters, Herr v. Konneritz, in Begleitung des Herrn Hofrathes Pabst, und machte dem Jubilar die Mittheilung, dass der König ihn zum Kammersänger ernannt habe. Unter der grossen Anzahl der Glückwünschenden befand sich auch der Herr Minister v. Beust. Aus der Nähe und Ferne brachte der ganze Tag zahllose Glückwünsche, das Publicum stattete dieselben in der Aufführung des „Cortez“ durch jubelvollen Beifall ab.

Wien. Mozart's „Così fan tutte“ ist im Opern-Theater abermals verschoben worden. Es waltet ein eigener Unstern über dieser Oper, und wir fürchten sehr, dass er auch während der Aufführung in der wenig entsprechenden Besetzung nicht verschwinden wird. Im Laufe der Woche enthielt die Krankenliste des Opern-Theaters die Namen Dustmann, Ander, Walter, Schmid und Draxler.

Die Geigen-Virtuosin Caroline Ferni excellirt angenblicklich als Sängerin im *Teatro nationale* in Turin. In ihrer Benefiz-Vorstellung trat sie als Rosine im „Barbier von Sevilla“ auf und spielte im zweiten Acte auf der Geige eine Phantasie von Vieuxtemps.

Das Theater in Glasgow ist trotz der schnell bereiten und anstrengten Arbeit von dreizehn kräftigen Feuerspritzen bis auf den Grund abgebrannt.

Ankündigungen.

Ludwig van Beethoven's sämmtliche Werke.

Erste vollständige, überall berechtigte Ausgabe.

Durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:
Partitur-Ausgabe. Nr. 47, 48, enth. Quartette für Streich-Instrumente, Op. 95 und 127. 1 Thlr. 12 Ngr.

— Nr. 120, enth. Sonate für Pianoforte zu vier Händen, Op. 6. Nr. 121, enth. Drei Märsche zu vier Händen, Op. 45. Nr. 122, enth. Variationen (Waldstein) in C zu vier Händen. Nr. 123, enth. Sechs Variationen (Ich denke dein) zu vier Händen. 1 Thlr. 6 Ngr.
Stimmen-Ausgabe. Nr. 47, 48, Quartette für Streich-Instrumente, Op. 95 und 127. 2 Thlr.

Leipzig, im Januar 1863.

Breitkopf & Härtel.

Im Verlage von J. A. Schlosser's Buch- und Kunsthändlung in Augsburg sind so eben erschienen und durch alle Buchhandlungen des In- und Auslandes zu beziehen:

Die kirchlichen Festzeiten in der Schule.

Dreistimmige Chorgesänge von **H. M. Schletterer**, Capellmeister an den protestantischen Kirchen Augsburgs.

Op. 28. 2 Hefte. Broschirt. Preis 24 Kr. rhein. oder 7½ Sgr. Jedes Heft einzeln à 12 Kr. rhein. oder 3¾ Sgr.

Der Verfasser bietet in diesen Heftchen den Religionslehrern sowohl wie den Gesanglehrern eine gewiss willkommene Gabe. Indem er es versucht, die Fest-Evangelien mit dem Kleide einfacher, lieblicher Töne zu schmücken, ist er zugleich bestrebt, die heiligen Geschichten und Zeiten dem Kinderherzen recht nahe zu rücken und unvergesslich zu machen. Es ist ein neues Beginnen und doch ein alter Gedanke; denn es ist ein Versuch, der Schule das wieder zu gewinnen, was sie vor Jahrhunderten schon besessen hat: eine lebendige Theilnahme an den Festen der Kirche. Die Gesanglehrer aber erhalten dadurch einen Uebungsstoff, wie er sich ihnen anderswo nicht leicht wieder darbieten dürfte. Bekanntes in einer Anzahl herrlicher alter Melodien, Neues in einer Reihe von Tonsätzen, die z. B. in der Passion zu wahrhaft dramatischem Ausdruck sich steigern und doch nirgends die Würde des Gegenstandes und die Rücksichten auf die ausführenden Kräfte aus den Augen lassen.

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.