

# Niederrheinische Musik-Zeitung

## für Kunstmunde und Künstler.

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

Nr. 12.

KÖLN, 21. März 1863.

XI. Jahrgang.

**Inhalt.** Aus Frankfurt am Main (Sinfonie von J. Rietz; Messe in D, *Requiem* für gemischten Chor, Sinfonie in D von Cherubini; *Lauda Sion* von Mendelssohn; Violin-Concert von Joachim; der Violoncellist B. Cossmann; die Pianistin Fräulein Luise Hauffe). Ferdinand Hiller und seine neue Oper. Von F. Pletzer. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Proben der Matthäus-Passion, Dr. Oscar Paul, Feier des 17. März — Düsseldorf, das niederrheinische Musikfest — Barmen, Concerte — Mainz, Hr. Wachtel — Paris).

### Aus Frankfurt am Main.

(Sinfonie von J. Rietz; Messe in D, *Requiem* für gemischten Chor, Sinfonie in D von Cherubini; *Lauda Sion* von Mendelssohn; Violin-Concert von Joachim; der Violoncellist B. Cossmann; die Pianistin Fräulein Luise Hauffe.)

Ihr Correspondent aus dieser Mainstadt hat sich diesmal einer ungewohnten Saumseligkeit anzuklagen. Mancherlei Gründe jedoch, darunter auch solche, die wochenlang zu geistiger Unthätigkeit zwingen, werden ihn entschuldigen. Andererseits will es ihm auch scheinen, als ob sein Mittheilungs-Vermögen mehr und mehr im Abnehmen begriffen sei, woran keineswegs die auf dem Rücken habenden Jahre, die ihm Gottlob in keiner Weise noch beschwerlich werden, vielmehr die höchst unerfreulichen, wirren Zustände und Verhältnisse in der Kunst und Kunswelt die Schuld tragen. Indess ich bin nicht gewillt, im Winde verhallende Klagen, wohl aber einen Bericht über mehrere in den Monaten Januar und Februar in unserem grossen Concertsaale zu Gehör gebrachte Werke niederzuschreiben, die theils zu den neuen Producten der Zeit, theils der früheren Epoche angehören, dennoch aber so gut als neu sind, die auch hierorts als Unbekannte erschienen und alles, was Interesse für Tonkunst hat, anzuregen und zu Urtheilen aufzufordern geeignet waren. Es sei demnach gestattet, auch unsere Stimme in diesem Chorus hören zu lassen.

Vorübergehend an zwei für unser Publicum neuen Ouvertüren von Gade, die beide einen sehr ruhigen Verlauf gehabt, wollen wir uns sogleich zur Aufführung der Sinfonie in Es-dur von Julius Rietz wenden, die am 16. Januar im Museum Statt gefunden. Auf dieses Werk des hier nicht unbekannten Componisten war Seitens des Vorstandes einiges Vertrauen gesetzt, als könne und werde es nicht bloss flüchtige Beachtung, wohl aber laute Würdigung finden. Allein ungeachtet sorgfältigster Feile, so-

nach vortrefflicher Ausführung, ward das Werk in allen seinen Theilen ohne einen Beifallslaut aufgenommen, ja, es ward mit einem Uebermaass von Strenge beurtheilt, die es dem Vorstande räthlich machte, das Auditorium mit keiner Sinfonie aus der jüngsten Epoche mehr in der laufenden Saison in Versuchung zu führen. Wodurch mag wohl diese Rietz'sche Sinfonie solch' rigorose Beurtheilung hervorgerufen haben? Wenn die Haupt-Eigenschaft eines sinfonischen Werkes ein allgemeines Interesse zu erwecken vermögender Grundgedanke sein soll, es gehöre derselbe dem Bereiche des Idyllischen, Heiteren, Grossen, Erhabenen oder Feierlichen an, so vermisst man einen solchen in dem Werke des dresdener Hof-Capellmeisters; wohl trägt es den Charakter des Ernstes, dem jedoch der erforderliche Wechsel von Licht und Schatten abgeht, daher Monotonie die unvermeidliche Folge und Langeweile die unablässliche Wirkung sein wird. Das, was der Componist Achtungswerthes an Beweisen angewandter Kunstmittel in Harmonie, Rhythmis und geschickter Anwendung aller Instrumente geleistet, womit sich der gebildete Zuhörer oft begnügt, das überhört ein gemischtes Publicum gänzlich, dem allein ein ausgeprägter, die Phantasie leicht erregender Grundgedanke, mit der gehörigen Dosis von Spiritus verarbeitet, imponirt. In dem in Rede stehenden Werke, den vierten Satz ausgenommen, geht Alles anscheinend mit so absichtlicher Ruhe, vermischt zuweilen mit unverkennbarem Phlegma, her, wie dergleichen am allerwenigsten in der Sinfonie Platz finden soll. Sogar das Scherzo bietet keine Entschädigung für das bis dahin Vermisste; obendrein gefällt es dem Componisten, auch diesen Satz ohne kraftvollen Abschluss hören zu lassen, um so sonderbarer, da Rietz als erfahrener Orchester-Director unbezweifelt die äusserlichen Hebel kennt, von denen sich jegliches Publicum am liebsten bewegen lässt.

Fügung des Zufalls war es, dass der Monat Februar von unseren drei Conservatorien hauptsächlich dem An-

denken Cherubini's gewidmet war, und zwar führte der Cäcilien-Verein am 9. dessen Messe in *D* auf; dieser Feierlichkeit folgte schon am 23. der Rühl'sche Verein mit dem *Requiem* für gemischten Chor, und am 27. Februar brachte das Programm zum Museums-Concerte die einzige von Cherubini geschriebene Sinfonie, die bis zu diesem Tage noch Manuscript geblieben.— Der Messe, die im letzten Jahrzehend wiederholt in den Concerten des genannten Vereins mit Clavier-Begleitung und ganz ungenügenden Solostimmen gesungen worden, widerfuhr diesmal die gebührende Achtung, mit vollständigem Orchester und ausgezeichneten Solostimmen ausgeführt zu werden. Dieser Umstand stempelte das kolossale Werk (dieses Epitheton sei auf dessen ungeheuerliche Dimensionen, nicht minder auf die enorme darin niedergelegte Kunstherrschaft bezogen) zu einem fast ganz neuen. Selbst Ihr Correspondent muss gestehen, diese Messe zum ersten Male in ihrer Vollständigkeit gehört zu haben, denn eine einzige vor ungefähr vierzig Jahren in der Augustiner Hofkirche zu Wien Statt gehabte Aufführung davon hatte sich bis auf die Thatsache in meiner Erinnerung verwischt; eben so wüsste ich nicht mehr zu sagen, ob das Werk vollständig oder nur in einigen Theilen zur Aufführung gekommen. Wenn ich voraussetzen darf, dass vielleicht doch einem kleinen Theile der zahlreichen Verehrer des grossen französischen Tonmeisters bekannt geblieben, was die deutsche Kritik vor länger als einem Menschenalter den drei grossen Cherubini'schen Messen in *F*, *D* und *A*, die in kurzen Zwischenräumen an einigen Orten zur Aufführung gelangten, bei aller Würdigung derselben als grosse Kunstwerke entgegengestellt hat, so darf ich auch wagen, einige kritische Anmerkungen über die Messe in *D* hier niederzuschreiben; ausserdem wäre es gerathener, zu schweigen, um nicht solchen Bewunderern dieses Componisten Aerger zu verursachen, die sogar die Gedankenspäne ihres Kunstheiligen für unantastbar, für classisch erklären, speciel aber von katholischer Kirchenmusik Alles in Allem höchstens sechs Werke und diese nur aus dem Concertsaale kennen, nicht aber aus der Kirche in Verbindung mit der gottesdienstlichen Handlung, wo allein das wahre Verdienst des Componisten in dem Maasse der entsprechenden Wirkung auf die der Andacht wegen Dahinkommenden zu beurtheilen ist.

Von vorn herein wird dieses Tonwerk nicht als zum Gebrauche für den Gottesdienst bestimmt aufzufassen sein. Gründe hiefür finden sich, wie schon bemerkt, in seinen Dimensionen, aber auch im Stil desselben. Beide bezeugen fast evident, dass es nicht in der Intention des Schöpfers dieser Messe gelegen, selbe zur Erhöhung der gottesdienstlichen Feier bestimmt zu haben, denn ein festtägliches Hochamt in den

Kirchen Frankreichs gleicht vollkommen einem solchen in Deutschland, wird demnach auch im Maasse seiner Zeitdauer überall sich gleichen. Erfährt man, dass *Kyrie* und *Gloria* aus dieser Messe allein schon über eine volle Stunde in Anspruch nehmen und dass zu würdiger Ausführung des ganzen Werkes mehr denn zwei Stunden (mit den kürzesten Zwischenpausen) erforderlich sind, so wissen wir auch, dass in Verbindung mit der gottesdienstlichen Handlung das Hochamt mindestens zwei und eine halbe Stunde währen müsste. Solches Uebermaass an Zeitdauer steht jedoch im Widerspruch mit der wohl bemessenen, von Alters her eingeführten Kirchen-Ordnung in allen Ländern.

Wenn über Beethoven's *Missa solemnis* sowohl hinsichtlich ihrer anderthalbstündigen Dauer beim Gebrauche in der Kirche, zugleich wegen ihres mehr weltlichen als kirchlichen Charakters ein Streit zulässig und in der Sache selbst begründet ist (zu Frankfurt am Main war ein solcher Streit nach der Aufführung 1855 durch den Rühl'schen Verein lichterloh entbrannt), so wäre eine derlei Ereiserung über diese Messe Cherubini's unter Sachkennern gar nicht denkbar, weil diese beiden Streitpunkte durch ihr Gepräge vorweg entschieden sind. Dass der deutsche Meister bei Conception seiner Messe zunächst an die Kirche gedacht hat, steht geschichtlich fest; eben so ist es bei unbefangenen Beurtheilern seines Werkes ausgemacht, dass mehrere Theile desselben, als: *Kyrie*, *Qui tollis*, *Et incarnatus est*, *Sanctus* und *Agnus* mit *Dona*, bis zum *Allegro assai*, S. 262 Partitur, einen wahrhaft kirchlichen Charakter (versteht sich im Sinne der neueren Kirchenmusik) tragen, wohingegen über einige der andern Theile der Discussion Raum gegeben wird, sich—immer nur mit Rücksicht auf den Gottesdienst — für oder wider auszusprechen. Der französische Meister aber gebraucht nur zu offenbar die heiligen Worte des Messe-Textes zur Hervorbringung eines Werkes für den Concertsaal, denn wie in der ganzen Composition Spuren von religiöser Begeisterung nicht zu entdecken, so wird auch der Zuhörer in keinem Augenblicke angeregt, an die Kirche zu denken, weil ihn in allen Theilen, in denen die freie Schreibart vorwaltet, vorzugsweise aber in den Allegro-Sätzen, der Reiz prachtvollen Instrumentenspiels befangen macht, wodurch derselbe unfähig wird, einen anderen als einen sinnlichen Maassstab an das Gehörte zu legen. Aus diesem Grunde wird diese Messe nicht auf gleiche Stufe mit irgend einem geistlichen Oratorium zu stellen sein, wobei — meines Erachtens — die Spohr'schen Oratorien zunächst in Betracht kommen sollen. Gleiche Gründe geben den Maassstab bei Beurtheilung der kleinen Kirchen-Compositionen von Cherubini, die vor dreissig Jahren der Verleger Diabelli in Wien sämmtlich in Partitur heraus-

gegeben hat. In allen bekundet sich der grosse Opern-Componist. Wer vermöchte z. B. das *Pater noster* (für Chor und Orchester) so bar aller religiösen Stimmung zu Papier zu bringen, als wir es von Cherubini besitzen? Wie erhaben über solche allerdings wohlklingende Verstandes-Musik eines Katholiken stehen nicht die Protestanten S. Bach, Naumann, André, Friedrich Schneider u. A. in ihren Messen für die katholische Kirche! Nur dort, wo man die Schätze von katholischer Kirchenmusik, die wir Mich. Haydn, Eybler, Seyfried, Tomaschek, Witasek, Ett u. A. verdanken, nicht kennt, deren Bekanntschaft sich aber nicht im Concertsaale machen lässt, wird man zu so verkehrten Urtheilen kommen, denen man in einigen frankfurter Blättern über diese Cherubini'sche Messe begegnet. Es gibt dergleichen wiederum den Beweis, dass Beurtheiler, die von dem Ruhme ausgezeichneter Tonsetzer und der Vorzüglichkeit ihrer Leistungen in einem Fache musicalischer Composition geblendet sind, alles für gross, erhaben, himmlisch halten, was von demselben ausgeht, wäre es auch oft das pure Gegentheil\*).

Aus Vorstehendem ist schon zu ersehen, wie leicht es Cherubini mit Auffassung kirchlicher Texte im Allgemeinen genommen hat, gewiss leichter, wie mit Opern-Texten. Auffassung und Behandlung des Textes vom *Credo* in der fraglichen Messe mag dem Auge des Verständigen etwas näher gerückt werden. Bekanntlich bietet dieser Theil des Messe-Textes vorzugsweise grosse Schwierigkeiten dar. Vor Allem hat der Componist zu beachten, dass die anwesende Gemeinde vereint das Glaubensbekenntniss betet. Das wird ihm Fingerzeig sein, den Text im Ganzen der Gemeinde in den Mund zu legen und nur aus Rücksicht auf Colorit und Mannigfaltigkeit in dem Tongemälde stellweise Solostimmen mit dem Chor abwechseln zu lassen. Zu einer Modificirung des gewählten Zeitmaasses ergibt sich nur das *Et incarnatus est* bis *Et resurrexit* als geeignet. Dem Geiste dieser Worte gemäss findet sich deren Behandlung bei den Tonsetzern aller Epochen gleich, wie überhaupt alle sich bestrebt haben, den Text des *Credo* von Zerstückelung fern zu halten.—In der in Rede stehenden Messe findet sich das wesentlich anders. Der Chor beginnt den Satz *Allegro* und singt ihn cursorisch durch bis

zum *Et incarnatus est*, wobei sich verschiedene bei Cherubini öfter vorkommende Störungen im Gebrauche des Sylbenmaasses, als: *Déum vérum, filius* u. s. w. bemerkbar machen. In die Textes-Stelle *Et incarnatus est* bis zu *homo factus est* theilen sich sechs Solostimmen im Tempo „*Sostenuto assai*“, da hingegen die folgenden Worte: *Crucifixus* bis einschliesslich *sepultus est* in demselben Zeitmaasse vom Chor gesungen werden. Hierbei hat der Componist nach einem Effect gestrebt, der am wenigsten in Kirchenmusik passend ist. Sämtliche Chorstimmen singen nämlich diese Worte mit dem Tone *e piano*, während die Saiten-Instrumente, gleichsam arabeskenartig und in mancherlei Tonarten ausweichend, dieses *e umschlingen* — ein Kunststück, wenn es ja noch so zu nennen, das an jener Stelle nur zu beklagen ist.—Beim *Et resurrexit* tritt wieder der Chor in aller Stärke ein und singt bis *non erit finis*. Die folgende Textes-Stelle *Et in spiritum sanctum* bis zum Schlussworte *Amen* singt ein Quartett. Gerade in dieser nicht kurzen Stelle häufen sich die Schwierigkeiten für den Componisten, wenn er sich nicht bloss von den Wörtern, aber auch von seiner Begeisterung fortreissen lassen und unkirchlich oder wohl gar flach werden will, was so manchem tüchtigen Tonsetzer schon geschehen. Cherubini weicht allen diesen Gefährlichkeiten damit aus, dass er sein Quartett im *Tempo Larghetto* singen lässt. Dadurch wird der Begeisterung ein schwerer Hemmschuh angelegt. Er lässt ferner die vier Solostimmen meist nach einander erklingen und, was am seltsamsten, die Worte: *Et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam*, singt der Tenorist in einer wahrhaft ordinären Ton-Phrase! Nachdem die vier Stimmen auch das *Amen* genugsam hören gelassen, ergreift es der Chor zu einer gewaltigen Fuge mit einem chromatischen Motiv von vier Tacten, *g, fis, f, e*, das sich zur Umkehrung, Verlängerung und sonstigen im Fugenbau zur Anwendung kommenden Beweisen von Gelehrsamkeit des Componisten leicht gebrauchen lässt.

Ist es denn aber nicht Frevel, solcher Geringfügigkeiten in dem Werke eines grossen Componisten zu erwähnen, nicht vielmehr, Anderen gleich, Alles darin gross, erhaben, himmlisch zu finden? Wäre ich um vierzig Jahre jünger und zählte ich gleichfalls zu den Cherubini-Enthusiasten à tout prix, ich würde es wahrscheinlich selber dafür halten; allein ein Musiker in meinem Alter, der sich noch vollkommen gesunder Sinne und der Empfänglichkeit für alles wahrhaft Gute und Schöne bewusst ist, welchen Namen es auch tragen und welcher Epoche es immer angehören mag, der nimmt sich zuweilen mehr heraus, als andere Menschenkinder, und erlaubt sich, etwas abweichender Meinung zu sein. Aus diesem Grunde wird er

\*) Mit Besonnenheit urtheilt allein *Didaskalia* über diese Messe. Der Referent sagt unter Anderem: „Wenn in dieser Messe eine gerade diesem Meister sonst ganz fremde Breite, die sich in öfteren, nichts Neues sagenden Wiederholungen kundgibt, auffällt, wenn zuweilen eine dem edlen, einfachen Stile Eintrag thuende Ueberfülle in der Harmonisirung, ja, an einzelnen Stellen ein allzu weltliches Klingen sich geltend macht, so bleibt doch immer so viel des Herrlichen und Schönen, dass für die Kritik in diesen Blättern Schweigen als ein Recht beansprucht werden darf.“

noch eines anderen wichtigen Punktes, dieses Cherubini'sche Werk betreffend, erwähnen. — Es ist wohl begreiflich, dass, wenn der Componist sich in so breiten Dimensionen ergeht, wie oben schon gezeigt, er genöthigt wird, das Capitel von der Lehre der Modulation, resp. ihres Gebrauches, fast zu erschöpfen. Hübsch in der gewählten Haupt-Tonart zu verbleiben und nur die verwandten Klangfarben zum Ausmalen seines Gemäldes zu gebrauchen, wie man dies Beethoven in seiner *Missa solemnis* nachrühmen muss, war in unserem Falle auch noch auf Grund der vielen Zerstückelung der Sätze *Gloria* und *Credo* eine selbst für einen Cherubini schwer zu lösende Aufgabe. Wenn sich z. B. das *Gloria* in so vielen „nichts Neues sagenden Wiederholungen“ kund gibt, um den Satz bis auf drei Viertelstunden Dauer auszudehnen (das *Qui tollis* wechselt sechs Mal die Bewegung und kehrt darunter drei Mal zum *Tempo primo* zurück), so kann dies selbstverständlich nur mittels unzähliger Modulationen bewerkstelligt werden. Am reinsten, weil frei von modulatorischen Absonderlichkeiten, ist der Stil im *Benedictus*, das sich in einem natürlichen Flusse bewegt und dadurch wohlthuend wirkt. Könnte ein solches Superplus oder auch Meer von Modulationen in der freien Schreibart noch zu ertragen sein, in der Fuge ist es dies schlechterdings nicht, und gerade hierin hat Cherubini jede auch in der Natur begründete Regel in Rücksicht auf Klarheit und Verständlichkeit — gewiss im vollsten Bewusstsein — ausser Acht gelassen. Aber Cherubini war ja mit Recht der gefeierte Director einer Musikschule, in welcher Reicha's berühmte Lehre von der Fuge als Leitfaden gedient hat! — So werden wir z. B. im ersten Theile der Fuge zum *Gloria*, Haupt-Tonart *D-dur*, durch eine Menge präcipitirter Modulationen bis nach *Fis-dur* geführt und zehn Takte lang auf dieser Bergeshöhe gehalten (Orgelpunkt *cis*), bis das Heruntersteigen über *Fis-moll* beginnt. Im zweiten Theile dieser ungeheuer gelehrten Fuge führt uns der Componist nach *B-dur* hinab, und lässt uns nach eben so langem Aufenthalte dort unten, wie vordem auf *Fis-dur*, über *D-moll* wieder in das freundliche Thal *D-dur* hinaufsteigen\*).

\*) Ausser den Fugen zum *Gloria* und *Credo* schliesst auch das viertheilige *Kyrie* mit einer langen Fuge, und *Dona nobis pacem* ist gleichfalls eine Fuge. Eine andere Messe mit einer gleichen Anzahl vollständiger Fugen, wovon jede von ausserordentlicher Gelehrsamkeit des Autors Zeugniss gibt, dürfte wohl nicht wieder existiren. Jedoch, auch diese Anzahl von Fugen zählen wir ungescheut zu dem Superplus, womit dem sachkundigen und aufmerksam die Dinge verfolgenden Zuhörer arg zugesetzt wird. Von der Fuge zum *Gloria* lässt sich mit weit mehr Recht sagen, was Meister Cherubini 1806 über Beethoven's Ouverture zu *Fidelio* gesagt hat, dass er nämlich wegen Bunterlei an Modulationen darin die Haupt-Tonart nicht zu erkennen vermochte. Dieses Urtheil Cherubini's ist in die-

— Wer im Stande wäre, ohne vorheriges Studium dieser Fuge jede ihrer Modulationen sofort mit Sicherheit zu nennen, verdiente, von der Universität zu Oxford zum *Doctor doctissimus in Musica* creirt zu werden. Bekanntlich ist diese Universität die einzige in Europa, die Musik-Doctor-Diplome ertheilt. Und wir Kritiker wollen die Componisten unserer Tage ob des angewandten Superplus an Modulationen in ihren Arbeiten tadeln!? Wolle man doch bedenken, dass unsere Zeit ausser der Oper „Der Wasserträger“, dann den Ouverturen und drei Streich-Quartetten nichts Anderes mehr von Cherubini kennt! Dass hierorts 1860 die Oper „Faniska“ wieder einige Vorstellungen erlebt und nun die Messe in *D* vollständig zur Ausführung gekommen, ist eine Ausnahme von der Regel. Wie will man sonach seiner Muse Universalität zuerkennen und sie in allen Beziehungen der unserer drei Heroen gleichstellen?

Auffallend erscheint es, über die Zeit des Entstehens dieser Messe in Fétis' *Biographie universelle des Musiciens* gar nichts Näheres zu finden, während doch über die dreistimmige in *F* und über die Krönungsmesse in *A* die geschichtlichen Daten dort nicht fehlen. Eine Aufführung der Messe in *D* scheint wohl in Paris niemals statt gefunden zu haben, wenigstens vollständig nicht; wie und wo auch, wenn wir ihren Umfang betrachten?

Der Aufführung dieses in vocaler wie orchestraler Hinsicht eben so schwierigen wie in Bezug der erforderlichen Schattirung sehr delicaten Werkes in unserem Concertsaale muss nach jeder Seite hin mit dem grössten Lobe gedacht werden. Vor Allem gebührt Herrn Musik-Director Müller gerechte Anerkennung; er war in der That an diesem Abende die Seele des Ganzen. Die Haupt-Solostimmen befanden sich in den Händen der Frau Zickwolf, Mitglied des Cäcilien-Vereins (Sopran), des Fräuleins Schreck aus Bonn (Alt), dann der Herren Brandes aus Karlsruhe (Tenor) und Hill (Bass) von hier. Ueber dem Ganzen waltete eine Weihe, wie sie nur selten in solchem Grade getroffen wird. — Nun wäre es in vieler Beziehung erwünscht, der conservative Verein machte sich alsbald an das Studium der Krönungsmesse, über deren Charakteristik Fétis sich also äussert: „Diesem Werke hat Cherubini aber einen so grossartigen Charakter gegeben, dass es als ein monumentales für ewige Zeiten dasteht durch Grösse und Erhabenheit der Gedanken, Tiefe der Auffassung, Adel des Ausdrucks, Reichthum und Pracht der Harmonie und Klangfarben und durch leuchtende Klarheit in allem Polyphonien und Harmonischen.“ — Selbstüber-

sen Blättern bezweifelt worden; es beruht jedoch auf Wahrheit und wird von noch lebenden Gewährsmännern beglaubigt werden.

zeugung wird gerathen sein, ob dieses Urtheil in allen Stücken wahr.

(Schluss folgt.)

## Ferdinand Hiller und seine neue Oper.

Von F. Pletzer.

Bremen, den 11. März 1863.

Für die Besprechung der Oper „Die Katakomben“ von Ferdinand Hiller haben wir die dritte Aufführung des Werkes abgewartet, um mit demselben immer mehr vertraut zu werden und so den festen Boden für ein eingehendes Urtheil zu gewinnen. Wir haben die bisherigen Darstellungen mit Interesse verfolgt und den Clavier-Auszug der Oper durchgesehen. Allerdings gehören „Die Katakomben“ zu denjenigen Tondichtungen, auf welche die vielfach missbrauchte Regel, dass man erst nach mehrmaligem Hören urtheilen dürfe, im vollsten Maasse Anwendung findet. Diese Forderung bietet sich ungemein bequem dar, um Mittelmässiges und Hohles, das sich die Miene gibt, gross zu sein, vor den scharfen Streiflichtern der Kritik zu bewahren. Die Erfahrung beweist, dass dieses Verlangen ganz besonders dringend von solchen Componisten gestellt wird, denen ihr eigenes Gewissen sagt, dass die Leute eigentlich mit dem besten Willen aus ihren Werken bei wiederholtem Hören nicht mehr heraushören können, als beim ersten: nämlich, weil überhaupt nichts darin ist. Da sieht es denn der Menge gegenüber immerhin nach etwas aus, wenn einer ungünstigen Kritik, welche sich ungenirt hervorwagt, erwidert wird, es sei ungerecht, so rasch abzurtheilen.

Bei der Oper Hiller's steht die Sache aber in Wahrheit anders. Der Stoff sowohl als die Ausführung desselben durch den Componisten geben so viel zu denken und haben so viel Eigenartiges, so manche Abweichung von den breitgetretenen Wegen, dass der erste Gesammt-Eindruck bei näherer Bekanntschaft die vielfachste Berichtigung erhält. Obwohl der Componist nicht nach blendender Originalität hascht und dadurch den Zuschauer so fremdartig berührt, dass er sich nicht zurechtzufinden vermöchte, so hat er doch so viel interessante Selbstständigkeit, dass man sich von der Stimmung, mit welcher man im Uebriegen heutzutage einer neuen Oper entgegen zu treten pflegt, losmachen muss. Wir wollen, um deutlicher zu sein, einen Vergleich aus der Gegenwart heranziehen. Der „Faust“ von Gounod und „Die Katakomben“ von Hiller sind Producte unserer Zeit, stehen insbesondere bei uns hart neben einander, sind auf demselben Boden der heutigen Opernmusik, welche alle Fortschritte und Consequenzen der

Entwicklung der dramatischen Musik benutzt und gezogen hat, erwachsen, sind beide Werke, die als werthvoll und bedeutend anzusehen sind. Und wie unendlich verschieden sind diese Opern, wie charakteristisch hebt sich in ihnen der Gegensatz des französischen und des deutschen Stils ab! Oder richtiger, der Gegensatz des französischen und des deutschen Meisters, denn von einem einheitlichen und festen Stil kann bei Gounod nicht die Rede sein. Der pariser Componist findet mit der Gewandtheit und Leichtlebigkeit seines Stammes rasch die Stellen und Seiten heraus, mit denen eine gute Wirkung, ein glücklicher Effect zu erreichen ist, und bringt denselben dann geschickt zum Ausdruck, so dass er sofort den Zuhörer gewinnt. Dieser findet sich angenehm angeregt, indem er einfach und naiv geniessen kann, ohne dass man ihm zumuthet, nachzudenken. Auch wo von Rechts wegen etwas Tiefe sein sollte, wird er glatt darüber hinweggehoben, indem Gounod gerade nicht zu denjenigen gehört, die „in der Wesen Tiefe trachten“. Dabei ist er aber ein so guter Musiker, dass er alles vermeidet, was ihm den Vorwurf der Gewissenlosigkeit oder der affectirten Uebertreibung zuziehen könnte. Im Ganzen hat der Zuhörer das Gefühl, dass er sich in guter und anständiger Gesellschaft befindet, bei der er sich nicht compromittirt, der er sich vielmehr mit Behagen und ohne grosse Gewissensbisse hingeben kann.

Wenn aber die Kritik, welche jede neue Erscheinung mit Ernst und unparteiischer Ruhe zu prüfen hat, dem französischen Componisten, so gern sie ihn mit seinem Werke willkommen heisst, die Schwächen und das Unzulängliche aufweisen und rügen muss, so hat sie dagegen den deutschen Meister freudig zu begrüssen wegen seiner ernsten und würdevollen Haltung, die man um so höher schätzt, je näher man seine Oper kennen lernt. Die Vorteile und Schönheiten derselben liegen durchaus nicht auf der flachen Hand; ihre besten Eigenschaften sind nicht kokett herausgeputzt und so an die Oberfläche gebracht, dass man ihrer im ersten Augenblicke gleich habhaft würde und sie bequem mit sich nach Hause tragen könnte. Hiller will seine Zuhörer nicht bloss einige Stunden lang angenehm unterhalten; es ist nicht damit abgethan, dass die Leute sich behaglich im Sperrsitz ausstrecken, eine pikant zurecht gemachte Handlung mit ganzem Auge ansehen und mit halbem Ohr süsse Melodieen schlürfen. Es wird vielmehr von den Leuten verlangt, dass sie denken, vom landläufigen und hergebrachten Opernstil absehen und sich in die Sache vertiefen. Das Denken ist nun nicht Jedermanns Sache, namentlich nicht eine Beschäftigung, welche mit besonderer Vorliebe von der grossen Mehrzahl der regelmässigen Theaterbesucher getrieben würde. Bei Gounod geniesst man den Teufelsspuk, die Chöre mit viel Blech,

die lusternen Tänze der Damen der Walpurgisnacht, die hübschen Gesichter in der Schluss-Apotheose ohne alle geistige Anstrengung. Bei Hiller sind die nach dieser Seite einschlagenden Bestandtheile der Oper rein nebensächlich, wie sie es im Kunstwerke sein sollen; er verschmäht sie nicht in puritanischem Hochmuthe, aber er lässt dergleichen nicht weiter zu, als der Stoff es verlangt, fordert dagegen aber vom Zuhörer, dass er seine ganze Aufmerksamkeit der Musik selbst zuwende. Das französische Werk wird man immer gern hören, das deutsche mit jedem Male höher schätzen.

Auf die Parallelen, welche wir so eben aufgestellt haben, legen wir keinen grossen Werth, wissen vielmehr sehr gut, dass sie, wie alles dergleichen, ein wenig hinkt. Allein sie kann doch dazu dienen, unsere nächsten Leser in ihrem Urtheile, wenn es anders mit dem unserigen übereinstimmt, zu bestimmen, die entfernteren aber, welche die Hiller'sche Oper nicht kennen, einiger Maassen zu orientiren. Es sollte uns freuen, wenn dadurch etwas zur Verbreitung dieses Werkes beigetragen würde. Allerdings sind bei dem Schicksal deutscher Opern die Bühnen-Leitungen in weit höherem Grade eine entscheidende Instanz, als man glaubt. Die mit allen Mitteln reichlich ausgestatteten Intendanten der Hofbühnen nicht nur, sondern auch Directionen städtischer Bühnen, wenn sie ernsten Kunstsinn und wahre Liebe zum Guten haben, können unendlich viel thun für Unterstützung und Beförderung der musicalischen Production. Man sagt wohl, der Geschmack der Masse neige sich besonders dem Mittelmässigen und Schlechten zu, er zwinge die Vorsteher der deutschen Theater, denselben Weg zu gehen. Das ist aber nur halb wahr; es ist ganz wohl ausführbar, wie gerade in diesem Augenblicke die hiesige Bühne beweist, das Gute zu fördern und die Guten für dasselbe zu gewinnen. Die Directoren und der Capellmeister wissen recht wohl, dass der Faust ihnen weniger Mühe macht und mehr Geld einbringt, als die Katakomben Hiller's, aber sie haben doch nun die Genugthuung, dass die Oper des deutschen Meisters grosse, und zwar, was das Entscheidende ist, steigende Theilnahme gefunden hat. Selbst der Versuch, das Werk an einem Sonntage zu geben, dessen Publicum am allerwenigsten sich gern mit ernsten Dingen beschäftigt, ist gelungen.

Denn ernst müssen allerdings Stimmung und Neigung derjenigen sein, welche diese Oper würdigen wollen. Der Componist hätte mit leichter Mühe den von Handlung und Musik leichtsinnig und frivol denkenden Leuten eine Reihe von Concessionen machen können. Er hat das verschmäht und auf die Aussicht, der Masse zu gefallen, verzichtet, um dagegen von dem besseren Theile der musicalischen Welt das Zeugniß zu erhalten, dass er ein werthvolles Werk

geschaffen hat, dessen treffliche Eigenschaften sich immer klarer herausstellen werden, je mehr man sie betrachtet und geniesst, das dem Modegeschmack des Tages nichts von der Würde und der Gewissenhaftigkeit des Kunstwerkes opfert.

Von dem Texte Moriz Hartmann's war schon bei Gelegenheit der ersten Aufführung der „Katakomben“ die Rede. Wir haben hier eine der besten Arbeiten vor uns, eine der wenigen wirklich guten, die deutschen Componisten zu Gebote gestanden haben. Die heutige Musik ist ja, wie neulich näher ausgeführt wurde, zum Glück über den unsinnigen Satz hinaus, den die Romantiker aufstellten oder doch guthiessen, dass auf den Text gar nichts ankomme. Begabte Dichter halten es jetzt nicht mehr für eine unwürdige Aufgabe, Opernbücher zu schreiben. Julius Rodenberg hat für Bott in Meiningen eine „Actäa“ und für Anton Rubinstein eine „Lalla Rookh“ verfasst, die poetischen, selbstständigen Werth haben. Freilich hat Bott aus jenem ersten Stoffe nichts weiter als eine ganz gewöhnliche Capellmeister-Oper gemacht, die in Berlin trotz neuer Decorationen keinen Erfolg hatte, und Rubinstein's Dichtung scheint des dramatischen Nervs zu entbehren; indess das ist eine Sache für sich. Moriz Hartmann's Text-Dichtung „Die Katakomben“ ist ein Buch, das in poetischer Stimmung gemacht ist und gewisser Maassen schon „Musik hat in sich selbst“. Wir haben dabei nur zwei Bedenken. Zunächst sind der Stoff und die ganze Behandlung so ernst und streng, dass vom Zuschauer eine von der gewöhnlichen und alltäglichen völlig abweichende Stimmung verlangt wird. Die Handlung hat etwas, von dem die Leute sagen werden, dass es derbe und spröde sei. Der Gegensatz des in Sinnenlust verkommenen Römerthums und des puritanischen Wesens der ersten Christen eignet sich ganz vorzüglich zum Vorwurf für ein so genanntes weltliches Oratorium, stösst aber auf der Bühne, die ein frisches, volles Leben verlangt, auf grosse Schwierigkeiten. Sodann ist doch Lavinia eine Figur, welcher die Sympathie der Zuschauer sich nicht leicht und voll zuwendet. Sie bewegt sich zu viel in Gefühls-Aeusserungen, für die man keine rechte Theilnahme hat; Weltschmerz und Lebensüberdruss sind Kategorien, die unsere realistische Zeit nicht mehr gelten lässt, sie sind heutzutage nur noch der Vorwurf der Komödie, nicht mehr des ernsten Drama's. So wie sie klarer wird und sich entschliesst, nicht mehr in Gedanken zu wühlen, sondern das Glück des Lebens zu suchen, wird die Gestalt fasslicher und gewinnt, mag sie immerhin falsch handeln, doch die Zuschauer. Für den Erfolg der Oper hat diese Sachlage den Nachtheil, dass man Anfangs nicht recht warm werden kann, dagegen den Vortheil, dass Handlung und Theilnahme sich künstlerisch richtig stei-

gern, während gerade an dem Mangel dieser Nothwendigkeit unzählige Werke scheitern.

Der Componist hat den Ton, welchen er für Wesen und Haltung seiner Musik wählen musste, sehr glücklich getroffen. Es ist überall dem Werke die richtige Färbung verliehen und mit grosser Kunst, dabei ohne allen Zwang und Affectation, festgehalten. Hat man sich hineingefunden in die Handlung, so bewegt man sich durch die verschiedenen Situationen mit grossem Interesse und hat durchweg das Gefühl, dass die erste und höchste Forderung der dramatischen Musik, einheitlicher und wahrer Charakter, erfüllt und ohne die geringste Abweichung durchgeführt ist. Dichtung und Musik decken sich vollständig, der entsprechende Ausdruck fehlt nie, er wird weder unschön in der Leidenschaft, bei welcher die Verlockung zu grellen Farben so nahe liegt, noch frivol in den weichen Stellen, in denen eine üppige und triviale Melodik leichte und grosse Erfolge verheissen würde. Der Componist, der über einen reichlich fliessenden Quell der Melodie zu verfügen hat, könnte hier wohlseile Wirkungen ohne Mühe erreichen und wäre des Dankes Vieler gewiss. Die Contraste liessen sich gewinnender gestalten, aber das Gesetz künstlerischer Würde und angemessenen Ausdrucks steht ihm höher als der Beifall der gedankenlosen Masse. — Eine zweite vortreffliche Eigenschaft seines Werkes ist die, dass es echt musicalisch, natürlich und sangbar gedacht ist. Als guter Musiker im besten und strengsten Sinne des Wortes schreibt er nichts, das nicht zu rechtfertigen wäre; er vermeidet alles Grelle, Unschöne, Unnatürliche, das Richard Wagner's Verderben zu werden scheint. Schwer ist seine Musik sehr oft, aber nie unsangbar; er muthet den Sängern nichts zu, was allen Gesetzen der Entwicklung und Leistungsfähigkeit der Stimmen Hohn spräche und sie misshandelte, wie es die grosse französische Oper gethan hat und der Componist der Zukunft zu thun im Begriffe steht. Die Hauptrolle der Lavinia ist allerdings sehr weit davon entfernt, eine dankbare Opern-Partie im hergebrachten Sinne zu sein; die Sängerin hat eine Anzahl von hochdramatischen Stellen, welche eine bedeutende Künstlerin erfordern, mit der vollen Kraft eines Talentes, das sich auf Charakteristik versteht, vorgetragen sein wollen und nur dann den vom Componisten gedachten grossen Erfolg haben. Einen leichteren Stand hat der eigentliche Träger der Handlung, Lucius, indem seine Rolle nicht nur auf mehr Sympathie beim Zuhörer rechnen darf, sondern auch den Vorzug grösserer Concentration hat. In der glücklichsten Lage befindet sich die Sängerin Clythia, welche sich auf dem lyrischen Gebiete bewegt und mit den ihr zugewiesenen Stellen mühelos die Herzen gewinnt. Soll unter den Bestandtheilen, welche das vortrefflich gruppirte Ganze bilden, ein

Unterschied gemacht werden, so scheint uns, dass dem Chor der Preis zu ertheilen sei. Die Aufgabe, dem Chor seine volle Bedeutung innerhalb des dramatischen Kunstuwerkes zuzuweisen, hat Hiller glänzend gelöst. In der Introduction gleich bildet er die feste Grundlage, auf welcher die Exposition sich aufbaut, und den kräftigen, scharf gezeichneten Hintergrund, auf dem sich die Gestalten des Drama's abheben. In vielleicht noch höherem Grade und im allerbesten Sinne ist dies der Fall in allen drei Finalen, welche meisterhaft gearbeitet sind und als Kunstuwerke an sich gelten können; die eindrucksvollste unter diesen Nummern ist wohl das zweite, Musiker möchten vielleicht das erste Finale für das vollendetste erklären. Unter den kürzeren Scenen vermag das Duett des ersten Actes zwischen Lavinia und Claudio weniger zu erwärmen, als die Auftitte zwischen Clythia und Lucius im zweiten Aufzuge und die Scenen des dritten. Wir heben besonders den Anfang der zweiten Abtheilung, Clythia's Lied an die Laute, in der dritten das Duett der Lavinia und des Lucius wegen des vortrefflich geschilderten Gefülswechsels, dann das Duett zwischen Clythia und Lucius hervor. Was die Instrumentation betrifft, so ist es überflüssig, zu sagen, dass sie vorzüglich sei, da sich das bei Hiller von selbst versteht. Das schöne Maass, welches er beobachtet, muss indess der Verwilderung gegenüber, in welcher die neuromantische Schule ihre Genialität sucht und das wahre Heil findet, noch besonders rühmend hervorgehoben werden. Ginge es nach den Grundsätzen dieser Schule, so wären wir gerade so weit, das Natürliche und Gesunde für langweilig und krankhaft zu erklären.

In den „Katakomben“ hat die musicalische Welt nach unserer Meinung ein sehr werthvolles und bedeutendes Werk zu begrüssen, das mit dem ganzen Ernst und der würdevollen Haltung eines ausgezeichneten Musikers, dem die Gesetze der künstlerischen Schönheit die höchste Richtschnur sind, componirt ist. Es steht mitten in der jetzigen Phase der dramatischen Musik, bewegt sich in den geläuterten und geklärten Formen, welche die Oper sich allmählich geschaffen hat, überschreitet aber nie zu Gunsten frivoler Zwecke die Gränzen und Linien des Erlaubten. Der musicalisch fühlende Theil des Publicums wird ihren Werth überall nach Gebühr zu schätzen wissen und ihr eine der ehrenvollsten Stellen unter den Erzeugnissen der heutigen dramatischen Musik anweisen. Alle Bühnen, die sich um die Förderung der Kunst bemühen, mögen es sich angelegen sein lassen, die Oper Hiller's mit der Sorgfalt, welche sie verlangt, einzustudiren, und es wird keine es zu bereuen haben, dass sie um die Verbreitung des Werkes eines deutschen Componisten sich bemühte.

## Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** Die Proben für die Aufführung der Matthäus-Passion von J. S. Bach am Palmsonntag im Gürzenich haben bereits begonnen; die Soli sind den Damen Büchner (Sopran) von hier, Weiss (Alt) von Hannover, den Herren Gunz (Tenor) von Hannover und Hill (Bass) von Frankfurt a. M. übertragen worden.

In der letzten Sitzung der musicalischen Gesellschaft bewährte sich Herr Dr. Oscar Paul aus Leipzig, ein junger Componist und musicalischer Schriftsteller, dessen gründliche Studien in theoretischen und historischen Kenntnissen bereits sehr achtungswerte Früchte tragen, auch als ausübender Künstler auf dem Pianoforte durch den technisch fertigen und geschmackvollen Vortrag des schönen Fis-moll-Concertes von F. Hiller, für welchen er den lebhaften Beifall des Componisten und der Versammlung ährte.

Am 17. März wurde im Stadttheater eine glänzende Vorstellung veranstaltet zur Erinnerungsfeier des Aufrufs Friedrich Wilhelm's III. im Jahre 1813. Zu dem Gedichte „Germania's Erwachen“ von L. Bischoff, das durch prächtige lebende Bilder illustriert wurde, kam Beethoven's Ouverture und Musik zu Göthe's Egmont und Beethoven's „Schlacht bei Vittoria“ zur Aufführung.

**Düsseldorf,** 16. März. Es ist jetzt entschieden, dass das niederrheinische Musikfest in diesem Jahre hier an den Pfingsttagen gefeiert wird. Frau Jenny Lind-Goldschmidt hat ihre Mitwirkung durch den Vortrag der Sopran-Partie in Mendelssohn's „Elias“, Händel's „Ode am Cäcilienfeste“ und Haydn's „Schöpfung“ (III. Theil) bestimmt zugesagt.

**Barmen.** Am 28. Februar brachte das vierte Abonnements-Concert die Suite für Orchester von F. Lachner, F. Schubert's Ouverture zu Rosamunde, Molique's Violin-Concert in A-moll, gespielt von Herrn Franz Seiss, und J. S. Bach's Cantate „Bleib' bei uns“ u. s. w. — Im letzten Concerete, den 11. April, kommt Händel's „Samson“ zur Aufführung.

Ueber das Gastspiel Wachtel's in Mainz seit dem 4. d. Mts. sagt die Süddeutsche Musik-Zeitung unter Anderem: „Wachtel's Stimme ist in ihrer unvergleichlichen Frische und bei der fabelhaften Sicherheit, mit welcher der Sänger sich in den höchsten Lagen bewegt, wohl geeignet, nicht nur zu überraschen, sondern auch zu fesseln. Dass Wachtel, der seit Jahren sich in Gastrollen auf fast allen bedeutenderen Bühnen Deutschlands bewegt hat, sich auf eine gewisse Effecthascherei, auf ein virtuosenmässiges Hervorheben gewisser Stellen vorzugsweise verlegt hat, ist, wenn auch nicht zu billigen, doch leicht zu begreifen, und die ausserordentliche Vollendung, mit der er sie ausführt, entwaffnet die strengere Kritik. Sein Raoul war in gesanglicher Beziehung jedenfalls die grösste Leistung. Bei allem Vergnügen, das seine herrliche Stimme uns bereitet hat, können wir doch seine Erfolge nur eben dieser unvergleichlichen Naturgabe und einem glücklichen Naturalismus zuschreiben, der bei ihm in Verbindung mit einer grossen Routine den Mangel an eigentlicher Schule, so weit dies überhaupt möglich ist, verdeckt. Dass es diesem begabten Künstler nicht an Streben nach dem Beseren fehlt, dafür spricht das Urtheil Sachverständiger, die ihn früher und jetzt wieder gehört haben und eine auffallende Besserung in der Tonbildung, so wie auch in seiner Vortragsweise in Folge zunehmender Gesangs-Routine zugestehen. Allein trotz alledem wiederholen wir, dass Wachtel's Leistungen in hohem Grade anziehen und durch die wunderbar schönen Stimmmittel, die diesem Sänger zu Gebote stehen, einen Genuss gewähren, der jedem, dem derselbe zu Theil geworden, unvergesslich bleiben wird.“

**Paris.** Frau Clara Schumann und Frau Wilhelmine Szarvady-Clauss geben in Erard's und in Pleyel's Salons Con-

certe, bei welchen sich die beiden grossen deutschen Künstlerinnen wechselseitig unterstützen und die gebildete Musikwelt durch ihre wundervollen Leistungen entzücken.

## Ankündigungen.

Bei dem Unterzeichneten erscheinen demnächst:

### Sechs Gedichte

von

Adolph Boettger,

für

eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung componirt

von

Oscar Paul.

Op. 3. Preis 17½ Sgr.

Köln, den 20. März 1863.

**Gottfried Küpper.**

Im Verlage von L. Holle in Wolfenbüttel erscheinen:

Subscriptions-Preis à Bogen 1—1¼ Sgr.

L. van Beethoven's Trio's für Streich- und Blas-Instrumente.

7 Hefte. Partitur 1 Thlr., Stimmen 1 Thlr. 12½ Sgr.

Franz Schubert's sämmtliche Clavier-Compositionen 2 Bände à

2 mains, 2 Bände à 4 mains. à Band 2½ Thlr.

Classische Opern in Clavier-Auszügen mit Text. Nr. 1. Mozart's Don Juan. 25 Sgr. (Wird fortgesetzt.)

Kirchenmusik (Oratorien, Messen, Cantaten) im Clavier-Auszuge.

Nr. 1. Händel's Messias, 22½ Sgr. Nr. 2. Händel's

Judas Maccabäus, 22½ Sgr. Nr. 3. Händel's Samson, 15 Sgr. (Wird fortgesetzt.)

Hugot & Wunderlich's Flötenschule. 15 Sgr.

Hugot's 25 grosse Uebungsstücke für Flöte. 10 Sgr.

Haydn's 8 Duos für Pianoforte und Violine. 28 Sgr.

Ausführliche Prospekte über Obiges, so wie über den sämmtlichen Holle'schen classischen Musik-Verlag gratis. Das erste Heft ist zur Ansicht, die Fortsetzung nur auf feste Bestellung durch jede Buch- und Musicalienhandlung zu beziehen.

## Musikschule zu Frankfurt am Main.

Mit dem 20. April beginnt der neue Unterrichts-Cursus. Unterrichts-Gegenstände sind: Theorie in ihren verschiedenen Theilen (durch die Herren J. C. Hauff, Oppel und Buchner), Geschichte der Musik (Oppel), Gesang (Ferd. Schmidt), Clavierspiel (Heinr. Henkel, Herm. Hilliger), Violine (Concertmeister Heinrich Wolff, Rup. Becker), Violoncello (Siedentopf), Orgel (Oppel), Ensemble-Partiturspiel (Heinr. Henkel).

Das Honorar beträgt jährlich 154 Fl. (88 Thlr. Cour.) An einem einzelnen Fache können sich Schüler gegen ein jährliches Honorar von 42 Fl. (24 Thlr.) beteiligen.

Anmeldungen sind spätestens bis zu obigem Tage an den unterzeichneten Mitvorsteher zu richten, welcher auch zur Mittheilung des gedruckten Planes, so wie zu jeder weiteren Auskunft bereit ist.

Frankfurt am Main, den 9. März 1863.

**Herm. Hilliger,**  
Ulmenstrasse Nr. 9.

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.