

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 16.

KÖLN, 18. April 1863.

XI. Jahrgang.

Inhalt. Gluck und die Oper. Von E. Krüger. — Das Universal-Lexikon der Tonkunst von Eduard Bernsdorf. Von A. Schindler. — Julius Grunwald †. — Zehntes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Sivori — Musikfest in Königsberg — Liegnitz, Jean Vogt — Darmstadt, Concert — Mannheim, Fest-Cantate — München, Fräulein Molique, Lalla Rookh — Leipzig, Matthäus-Passion — Wien, Theater — Bern, Concerte — Paris, Thalberg — Wagner's Concerte in Petersburg.

Gluck und die Oper *).

Dieses neueste Werk des berühmten Musikgelehrten ist von der Kritik in sehr verschiedener Weise aufgenommen worden: während die Mehrzahl der Urtheiler ihm (freilich keiner unbedingt) beigefallen ist, haben sich andere eben so achtbare Stimmen gradehin erklärt, es ein leeres, überflüssiges zu nennen. Allerdings fordert die absonderliche Darstellungsweise des Verfassers, die pathetische Rhetorik, das unverhohlene Herauskehren der Subjectivität, die unmässige Breite und selbstwiederholende Einseitigkeit in Stil und Inhalt — natürlich dazu auf, dem positiven Gewinn, der aus solchen Erörterungen fliesse, desto nüchterner nachzuspüren; denn am letzten Ende muss ja doch über jede wie sehr auch verfehlte Ausdrucksweise der Gehalt, wo er irgend vorhanden ist, sich siegreich behaupten. Bei dem allem jedoch würde die Kritik schwerlich so weit aus einander gehen, wenn nicht besondere Zeit-Gegensätze hineinspielten, die, wie sie jetzt stehen, unversöhnlich scheinen.

Das Buch theilt sich in 5 Bücher: I. Vorbereitungen. II. Italische Zeit. III. Reformation der Oper. IV. Die französische Zeit. V. Der Ausgang. Die Unterabtheilungen der Bücher sind bezeichnet mit pikanten „Rubra über die Stücke“ in novellistischem Stil, ähnlich wie in des Verfassers „L. van Beethoven“.

„I. Vorbereitungen“ enthalten geschichtsphilosophische Betrachtungen über Musik, musicalisches Drama, Geist der Menschheit, Beruf, Gluck's Herkunft, Bildung, Zeitgenossen, italische Oper u. s. w. — Verdienstlich mögen wir es achten, dass hier viele, fast alle Fäden, die in dem wunderbaren Gewebe hoher Kunstwerke zusammenlaufen,

sorgfältig erlesen und gestrahlt werden zu immerhin anziehendem Geflechte; schädlich wirkt jedoch eben das, was Marx für den Herzschlag seiner Darstellungen hält, diese immerwährende Berufung auf geschichtliche Notwendigkeit, Beruf der Zeit, der Kunst, des Künstlers, und wie dies und das gar nicht anders kommen konnte etc. Der gleichen fordert den Zweifel heraus und verrennt sich selbst in Widersprüche: mindestens ist diejenige Freiheit der Völker, die der Verfasser, wie er pflegt, am Schlusse seines Werkes prophetisch herbeiruft, mit der unbedingten Geschichts-Notwendigkeit nur durch schillernde Sophistik vereinbar. — Den grösseren Theil des ersten Buches bilden Erzählungen aus dem Zeitalter, den Bühnen- und Volkszuständen in Deutschland und Europa etc., zuletzt die allgemeine Andeutung von Gluck's Beruf, dass er nämlich das „eigenst gemäss Organ“ gewesen für die Aufgabe, das Musikdrama zu reformiren, das Organ, das „der arbeitende Geist der Menschheit sich geschaffen zu diesem bestimmten Zwecke“ (S. 10. 11. 455). Wo wird das bewiesen? In der Geschichte, Wie beweist es die Geschichte? Aus dem einleitend construirten Gedankenbilde der Persönlichkeit. — Bei diesen und ähnlichen Anlässen verwendet der Verfasser die allerhöchsten Worte in feierlichstem Ernst: Priester, Prophet, Altar, Sendbote, Gottheiten, Mission nicht anders als Graf Laurencin in seiner Harmonik. Solcher Missbrauch ist zu rügen — desto strenger, je verbreiteter er ist: in solchen tropischen Redensarten liegt verborgen, dass dem Sprecher sein Beruf nicht bloss heilig, sondern das einzige Heilige ist.

Gluck's Person ist gut geschildert, theils aus den Erzählungen des gemüthlichen, gar nicht philosophischen Anton Schmid (C. W. Ritter v. Gluck etc. Leipzig, 1854), theils aus den zeitgenössischen pariser Berichten; eigene Quellensorschungen im Punkte des Biographischen treten nicht hervor, daher dann manche Züge aus poetischer Phantasie ergänzt und farbenreich ausgemalt wer-

*) Von Adolf Bernhard Marx. Mit Gluck's Bildniss, seinem Autograph und Musik-Beilagen. I. Th. 464 S. II. Th. 384 S. nebst 80 S. Noten-Beilagen. Berlin, Otto Janke, 1863. 8. — Vergl. Niederrheinische Musik-Zeitung 1862 Nr. 22 und 23.

den. — Gluck's eigentlicher Musikgenius war „knapp gemessen“ (1, 11. — 2, 67. 147. 313). Ueber seinen inneren Bildungsgang ist wenig auszumitteln, weil Gluck erst im 18. Lebensjahr sich für die Kunst entschieden, bald als Musicant umher gezogen, dann 4 Jahre lang San Martini's Unterricht genossen, darauf seinem Berufe praktisch gelebt, eigene Tagebücher aber nicht hinterlassen hat. Die zusammenfassende Beschreibung von seiner Art und Kunst 2, 306 — 323 enthält vieles Interessante; unbequem sind jedoch die Wiederholungen und die gar sehr in abstracten Psychologem sich ergebende Darstellungsweise, wogegen die concreten Mittheilungen und Exegesen, wenn auch bestreitbar, doch immer anregend sind. Dankbar nehmen wir auch die reichlich gebrachten Beispiele entgegen: nur einige Mal wünscht man sie vollständiger, bei kritischen Beweisführungen, z. B. 2, 228. — 2, 79. 80. — Anderes Persönliche zwischenein gestreut ist mit begeisterter Theilnahme geschrieben, Anekdoten nicht zu viel, Zeitbetrachtungen nebst Parallelen, Reflexionen etc. reichlich eingefügt. Besonderes Gewicht legt der Verfasser auf die von Haus aus mitgebrachte „Dienstlichkeit“ seines Helden, kraft welcher er trotz künstlerischen Selbstgefühls dem Adel, dem Hofe, dem Publicum dienstbar gewesen, zumal in dem elendigen damaligen Deutschland, wie es aus Schlosser's Geschichte des 18. Jahrhunderts, als untrüglicher Quelle, abgemalt wird (1, 154. 155. 211. — 2, 133). Es war kaum nöthig, dies so oft zu versichern; unangenehm werden aber solche Erwägungen, wenn zu dem dienstlichen Charakter der ehrgeizige, nach Rang und Reichthum dürstende dargestellt, und dann jener mitleidig entschuldigt, dieser dagegen für wohlberechtigt erklärt wird, 2, 147. Vergl. die Ordensgeschichte 2, 214. 267, mit zeitgemässer Verspottung des sklavischen Ordenswesens.

Das II. Buch, überschrieben „Italische Zeit“, erzählt von der vor-reformatorischen Periode des Künstlers, wo er, dem Zeitgeschmacke „dienstlich“ ergeben, allerlei wälsches Zeug componirte, Zauberopern, Schäfer- und Ritterspiele, Ballets; Andeutungen anderen Strebens kommen daneben vereinzelt und allmählich hervor als „Erwachen und Aufrichten zum Fortschritt“ in den eigenen Idealen und im Anlehnern an andere Größen, namentlich Rameau und Händel. Von dem Letzteren hat Gluck wenig empfangen; da auch Händel sich zu ihm, Anfangs abwehrend, später gnädig protectionistisch verhielt (1, 133), so hat Gluck von ihm in der That wenig „davongetragen“, doch war die Frucht seiner londoner Reise, dass er „von Händel schied als ein Gehobener und Gekräftigter“ (1, 150)!

Das III. Buch: „Reformation der Oper“, ergeht sich nun mit grosser Kühnheit im Gebiete der historischen Con-

struction: es ist der Wendepunkt von Gluck's Künstlerschaft, eingetreten während des wiener Lebens 1760, wo er an seinem bisherigen Treiben Ungenüge empfand, so dass es ihn anders wohin trieb — wohin? ahnte er nur, da sein Eigenstes ihm in der „Semiramis“ und im „Telemach“, den wälsch gesinnten Opern, zum Bewusstsein gekommen sein „musste“ (284. 285). Dieses „Musste“ ist nun unserem Verfasser so unzweifelhaft, dass es „mit psychologischer Nothwendigkeit voraus zu sagen“ war (286). Hinsort waltet dann die „logische Nothwendigkeit der Geschichte“ durch einen grossen Theil des Werkes, namentlich bei allen Wendepunkten, unerklärlichen Ereignissen, Fortschritten (vergl. 1, 7. 37. 286. 175. 304. — 2, 14. 94. 344. 377) etc. — welchem allem man nur dann getrost beistimmen kann, wenn die Nothwendigkeit der Sache selbst zuvor erwiesen ist, z. B. dass es überhaupt ein musicalisches Drama geben müsse. Wer diese nicht erkennt, wird über jene Beweisführungen gleichgültig hinweg gleiten; wer sie aber annimmt oder anerkennt, wird sich doch erlauben, zu zweifeln, ob es mit jener Cirkelbewegung „die Sache war nothwendig, also kam sie zu rechter Zeit vom rechten Manne“ — und: „Der Mann war dazu berufen, also geschichtlich nothwendig“, denn wirklich seine Richtigkeit habe. Uns scheint der Schade da zu liegen, wo auch andere Schäden verborgen sind; alle geistvolle Construction der Geschichte geräth auf Abwege, wenn sie nicht entweder die Offenbarung des lebendigen Gottes zum Ausgang nimmt und ihr mit Demuth nachspürt: oder mit wirklich metaphysischem Scharfsinn sowohl das Ding als sein Werden und Wesen *ab ovo* beweiset. Letzteres aber kann selbst im günstigsten Falle doch nur von allgemeinen Ideen, nicht von einzelnen Ereignissen und Menschen mit einem Erfolge gelingen. — Es ist durchaus nicht befremdend, wenn dicht neben diesem scheinbar spinozistischen Logos sich eben so unbefangen der zeitgemässteste Radicalismus geltend macht, um unter dem Horte jenes ehernen Schildes desto nothwendig-freier sich zu geberden. Harmlos mögen noch die Anspielungen auf eitle Wachtparaden, legitime Kronerben, Volkswillen und dergleichen moderne Reminiscenzen mitgenommen werden (1, 246. 293. 2, 79. 200. 266); nicht so gleichgültig sehen wir aber anderswo die überwundenen Standpunkte Voltaire's und Rousseau's, so auch das Volk in Waffen, die Marseillaise (2, 76. 103. 235 etc.) zu glühenderer Färbung verbraucht. Und zu dem allem das mattgesungen alte Lied von deutscher Niederträchtigkeit (2, 22. 105. 107), während das, wenn auch verfaulde französische Volk doch gelegentlich gehätschelt wird (z. B. 2, 117 und öfter).

Die weitere Analyse des pariser Novellenstils, in wel-

chem die romanischen Kurzzeilen Alex. Dumas' und Victor Hugo's mit Behaglichkeit nachgeahmt werden, fast wie in den Mozart- und Bach-Romanen unserer deutschen Novellisten, erlassen uns die Leser wohl. Wenden wir uns zu den gehaltvolleren Seiten des Werkes, der positiven Darstellung künstlerischer „Thaten“, der technischen Entwicklungen, der ästhetischen Kritik.

Von dem, was Gluck geleistet, ist eine vollständige Uebersicht gegeben: indem wir das mit Dank anerkennen, beklagen wir doch die Weitschweifigkeit, mit der auch die geringeren Arbeiten durchgenommen werden, während von den vorzüglichen gern mehr gehört wäre, namentlich von den Peripetien der beiden Iphigenien, der Armida und des Orpheus. In der Beurtheilung der einzelnen Melodieen zeigt sich oft ein feiner Tact und eine absonderliche Bildsamkeit der Sprache, das Verbogene auszusagen. Diese ästhetische Kritik ist auch in früheren Arbeiten unseres Verfassers, wenn man einige Ueberschwänglichkeiten abrechnet, das Gelungenste; dem grösseren Theile kann man beipflichten; Einzelnes wird immer streitig bleiben. Dass man durchaus Componist sein müsse, um ein sicheres Urtheil zu finden (2, 231), mag zugestanden werden, sofern der Sinn ist: wer sich niemals selbst versucht in eigenem Werk, wird auch Anderer Werke nie vollkommen begreifen; — soll es aber heißen: Nur ein genialer, mindestens namhafter Componist hat das Recht, mitzusprechen — dann trifft der Spruch nicht, da manche schöpferische Künstler fremdes Werk misskennen, während umgekehrt unser Verfasser seinen Ruhm und sein Urtheilsrecht keineswegs durch seine Compositionen erworben hat. Dass aber kritische Gabe und Gesinnung mit philosophischer oder künstlerischer nicht immer verbunden ist, davon sehen wir neuerdings immer eindrücklichere Beispiele.

Bei jenen ästhetischen Erörterungen wird mehrmals geeisert wider die Reminiscenzen-Jägerei; theilweise mit Recht, da dergleichen oft sehr kindisch angestellt wird und ein vernünftiger Maassstab nicht eben leicht zu finden ist; ungerecht aber ist, dem tiefer erfahrenen Chrysander aus der Nachweisung mancher Reminiscenzen bei Händel einen Vorwurf zu machen (1, 205. 228., vergl. 94. 202), da einerseits Händel's Zeitalter, wie Chrysander so treffend sagt, von der „Originalitätssucht“ späterer Zeiten ziemlich frei war, gleichwie Phidias, Raphael und Palestrina, andererseits aber eben hier ein sehr wesentlicher Unterschied Statt findet auch zwischen gleichzeitigen ebenbürtigen Künstlern. Hat doch Händel und Mozart häufiger als Bach und Beethoven solche Selbstwiederholungen, die ihnen ganz wohl kleiden und keineswegs wegzuläugnen, sondern vielmehr psychologisch zu begreifen sind aus dem

Unterschiede der Künstlernaturen: je nachdem der Einzelne mehr die Darstellung der Schönheit oder die gedankenvolle Charakteristik zur Lebensaufgabe macht, werden die verweilenden oder fortschrittigen Momente, das modelhaft Normale oder das subjectiv Excentrische mehr hervortreten. Die Forderung, dass in jedem Kunstwerk Alles neu und selbst erfunden sei, ist von Shakespeare's bis Händel's Zeit nie unbedingt weder von Künstlern noch vom Publicum so aufgestellt, wie in der folgenden Epoche, welche sich selbst den Ehrentitel der Genie-Periode erfand, und wo jeder, der Etwas heissen wollte, mindestens ein Original sein musste. Uebrigens hat Schiller im Tell eben so unbefangen ganze Scenen aus älteren Volksbüchern entlehnt, wie einst Shakespeare aus Chaucer.

Ein anderer ästhetischer Fragepunkt, der noch in der Schwebe, ist die Entscheidung über gewisse übliche Kunstdformen, die sich im Verlaufe der Geschichte zu typischen Formunterschieden zu verdichten scheinen. Marx verhandelt öfter über die Namen Ouverture, Sinfonie, Sonatenform, Intrade und ähnliche. Sie beruhen auf historischer Beobachtung und erwerben ihre Namen als ein Gewohnheitsrecht; irrtümlich werden sie aber von Einigen als logisch bestimmbare Arten, von Anderen als ethisch bestimmende Normen angesehen. Dies führt zu leerem Gezänke und nutzt der Kunst und ihrer Lehre gar wenig. Die in Marx' Compos.-Lehre Ed. II. 3, 91 ... aufgestellten Beschreibungen der Rondo-Formen sind interessant entwickelt, maassgebend aber schwerlich; auch sind sie trotz ihrer mannigfaltigen Exemplificationen schwer festzuhalten und zu begreifen, namentlich in Bezug auf die Rangordnung der sogenannten fünf Rondo-Formen, denen schliesslich die Sonatenform als höhere oder höchste, gleichsam sechste, hinzutritt; so dass Marx selbst in gegebenem Falle bei erster Hörung eines neuen Werkes gar schwerlich die Rangnummer angeben würde; vergl. hier u. A. 2, 84 Anm. Die Entscheidung über die Kategorie — das Schubfach, wo ein Werk hingehört, z. B. ob ein Satz mehr Sonaten- oder Sonatinenform habe (1, 238) — ist der Kunsthissenschaft an sich vollkommen gleichgültig und hat keinen vernünftigen Sinn, als etwa zum Hülfsmittel der historischen Kritik, wenn ich z. B. entscheiden soll, ob das hier Genannte zu seiner Entstehungszeit Ouverture heißen konnte, daher echt sei oder nicht. Eine klare Definition ist um so weniger möglich, da die Meister selbst, und namentlich Händel und Bach, die Kategorien sehr gleichgültig behandeln; am allerwenigsten ist Lob oder Tadel daran zu knüpfen, ob einer die Schuldefinition erfüllt habe, ob das Ding da „verdiene“, eine Sonate oder Ouverture etc. zu heißen.

Geistreich ausgeführt sind manche technische Er-

örterungen über Accorde, Tonarten und Verwandtes. Können wir auch bezüglich der None und ähnlicher Verhältnisse, die seit Weber und Marx in eine unnatürliche Stellung hinein dogmatisirt sind, nicht durchaus bestimmen: so freuen wir uns desto mehr der naturgemässen Lehren vom übermässigen Dreiklang, der chromatischen Scala etc. (1, 73. 426), welchen sich alle nicht von falscher Romantik angesengte Leser mit uns anschliessen werden. Hervorzuheben ist die dem 2. Bande angehängte Charakteristik der Tonarten, die manches gute Neue bringt, anderes Alte lichtvoll zurecht stellt. — Von Recitativ und Declamation, namentlich französischer, ist eingänglich gehandelt 1, 65. 72. 126; vom Vocalen und Instrumentalen wiederholentlich, wo jedoch ein Tadel der Händel'schen Orchestration 1, 136 eben so wenig gerechtfertigt erscheint, als etwa zum Don Juan, wo einst Nägeli vergeblich Einspruch that gegen die klarsten, lieblichsten Tonbilder, in denen Mozart Person und Umgebung, oder auch Wirklichkeit und Lüge oft so treffend entgegen stellte, nachdem Gluck's Orest vorangegangen war (2, 279., vergl. 1, 419).

Worin die vollkommene Dramatik in Gluck bestehe, wird vieler Orten lebhaft untersucht. Nicht ausreichend aber ist es hier, zu sagen, Gluck wolle Leidenschaften erregen (2, 244) und ihm genüge nur, was Blut ziehe (1, 113, *tira sangue*); von dem Wesen der handelnden Dichtung, welche einer bestimmten ethischen Aufgabe nachringt in bestimmten Stufengängen vom Grunde bis zum Gipfel, und wie solches Wesen in tönender Kunst sich kund gebe: davon wäre eben an Gluck's Opern die Theorie wohl vollständiger abzunehmen, als hier geschehen ist. Ein guter Ansatz ist gelegentlich der Alceste gemacht (1, 353). Das: Vom Grund zum Gipfel steigen, die Aufgabe durch Gegensätze hindurchführen zu Sieg oder Untergang, dieses echte Drama aller Arten ist nicht in gewisse Kunstregeln von „Schicksals-Idee“, oder von „rein menschlicher That ohne göttliche Zwischenkunst“ — oder an andere ähnliche Beschränkungen gebunden; und Euripides' Dramatik ist, rein technisch angesehen, so berechtigt, wie Aeschylus, Gluck und Mozart in ihrer Auffassung.

Von Melodie und musicalischem Ausdruck ist die Rede in bald polemischer, bald lehrender Weise. Dass die Melodie auch ohne Worte sprechen könne (1, 384), wird jeder Musikfreund begreifen; wie sich zu ihr aber die Psalmodie verhalte, das ist nicht klar gemacht, wo es am Orte gewesen wäre, sondern die letztere fast nur als das Verkehrte, künstlerisch Verwerfliche genannt, neben dem Choralartigen, Kloster- und Nonnenhaften (vergl. 1, 385. 2, 270); eine Ansicht, die man der Consequenz wegen loben kann, denn sie findet sich bei Marx auch sonst häufig. Gelegentlich der französischen Declama-

tion, welche Gluck so sehr liebte, ist zu bedenken, ob nicht Rousseau mit seinem Zweifel an ihrer Schönheit endlich doch Recht behalte (vergl. 2, 107), sei's auch nur der lahmen Trochäen halber, die, am Ende der musicalischen Phrase häufig gebraucht, sehr ermüdend sind, vergl. die Beispiele 2, 271. 275. 276, deren Tonsfall bei Meyerbeer und neueren Italiänern freilich wieder beliebt wird, aber deutschen Ohren doch widerlich klingt, z. B. in dem berühmten Duett der Hugenotten zwischen Valentine und Raoul: *à la lueur de ces torches funèbres*.

Ueberhaupt ist die Exegese der Melodien nach ihrer schönen und verständigen, oder idealen und declamatorischen Seite, in diesem Werke, wie in den früheren unseres Verfassers, zwar oft mit vielem Glück durchgeführt; einzelne streitige Fälle hat er aber nicht überzeugend erledigt, so unter Anderem die vielbesprochene Arie des Orpheus nach dem zweiten Verlust seiner Gattin:

(Che farò senza Euridice
Dove andrò senza il mio ben —)

J'ai perdu mon Eurydice
Rien n'égale mon malheur —

über welche Hanslick „Vom musicalisch Schönen“ II. Ed. S. 25 die französische Ansicht mittheilt, dass die Melodietöne eben so wohl, ja besser zum Gegentheil der Worte sich eigneten

j'ai trouvé mon Eurydice
rien n'égale mon bonheur

wo Marx die künstlerische Rechtfertigung der Gluck'schen Melodie 1, 328 — 2, 373 mehr geistreich als zwingend durchführt; denn überwaltend ist allerdings der Ton sanster Freude, der in dramatischer Hinsicht mindestens anders motivirt sein müsste, als dort geschieht.

Vieles von dem, was das Geheimniß der melodischen Schönheit angeht, wird wohl immer unsäglich bleiben, und dem feinsten Scharfsinne nur annähernd gelingen, zu umschreiben, weil alles Schöne nur in der Wissenschaft des Unbegreiflichen (wie Schelling die Speculation der Mathematik, der ganz begreiflichen, gegenüber nennt) seine Erklärung findet. Eben so unbegreiflich, aber doch wirklich, wie das Ich, die lebendige Persönlichkeit, ist auch die Melodie, vergl. 2, 48; und darin ist sie zuweilen über dem Worte: „Das Wort kann lügen und heucheln, die Musik nicht“, 2, 319.

Der Gesamt-Eindruck des Werkes wird, wie das mehreren Büchern unseres Verfassers widersabren, verschiedenartig sein und bleiben. Dass es eine fühlbare Lücke im historischen Gebiete unserer Kunst erfülle, wird Niemand behaupten; zudem ist des Verfassers eigenes Urtheil über Gluck nicht immer so enthusiastisch gewesen, wie es

hier im biographischen Gebiete geschehen; vergl. sein Buch: *Die Musik des 19. Jahrhunderts*; — und das Vertrauen zu seiner historischen Kritik und Kunst ist seit „Beethoven: Wirken und Schaffen“, selbst nach kürzlich erschienener zweiter Auflage, nicht gewachsen. Dass mehr die praktische Lehre als die wissenschaftliche Forschung des Verfassers Gebiet und Beruf ist, bezeugen seine bisher erschienenen Werke; die lange versprochene „Musikwissenschaft“ lässt auf sich warten; unterdess erheben sich andere Kräfte, die auf diesem Felde zu wirken berufen neue Bahnen aufschliessen, in Chrysander's Jahrbüchern.

Die Ausstattung des Marx'schen Werkes ist splendid, mit einer zumal durch unmässig zahlreiche französische Zeilen-Absätze und leere Zwischenseiten bewirkten Raumverschwendungen. Dabei dürfen wir bei sonst sorgfältiger Correctur doch die folgenden Druck- und Schreibfehler nicht ungerügt lassen. Es ist zu lesen:

Band 1, S. 35 Z. 5 ixionisch — 36*) dialogo — 67, 1 Feust king — 126 das dritte Viertel im Notenbeispiel muss 2 Achtel haben — 157**) Cantatrici — 289, 25 Erinnen — 314 Tact 6 am Ende $\frac{3}{2}$ — 357, 3 Ananke — 398, 6 Hera — 409 in der mittleren Notenzeile T. 2 ist $\frac{1}{4}$ zu viel — 433, 6 und: espormi al — 459, 11 und ihr st. ihrer. — Band 2, 89, mittlere Notenzeile unten muss Violinschlüssel haben — 368, 14 u.: Es st. E.

E. Krüger.

Das Universal-Lexikon der Tonkunst

von Eduard Bernsdorf.

Es hat Herrn Eduard Bernsdorf gefallen, in dem von ihm herausgegebenen, bei Joh. André in Offenbach gedruckten Universal-Lexikon der Tonkunst, wovon der 3. Band dem Unterzeichneten erst jetzt zu Gesicht gekommen, auch über mich einen geschichtlich wahr sein wollenden Lebensabriß zu bringen, in welchem unter Anderem dem Satze, der mein Verhältniss zu Beethoven betrifft, folgender Nachsatz angehängt erscheint: „Dass sich Schindler übrigens auch, auf dieses Zusammensein gestützt, bei seiner Anwesenheit in Paris im Jahre 1842 auf seinen Karten als *Ami de Beethoven* introducirt, ist wohl allgemein bekannt.“

Was vor langen Jahren schon in einem der verbreitetsten Blätter Deutschlands in evidentester Weise als leichtfertige Erfindung von Heinrich Heine dargelegt worden und abgethan war, das erdreistet sich Herr Bernsdorf als wirkliches Factum wieder vorzubringen und somit meinem

Charakter einen Makel aufzudrücken, der demselben für alle Zeit zu eigen bleiben soll. In Anbetracht, dass das deutsche Publicum seit vollen vierzig Jahren Zeuge meiner künstlerischen Wirksamkeit und Gesinnung nach mehreren Seiten hin gewesen, auch aus diesem Grunde fühle ich mich verpflichtet, den mich im genannten Lexikon betreffenden ehrenrührigen Passus aufs ernste zu nehmen, daher ich die Redaction dieser Musik-Zeitung höflichst ersuche, dem Vorliegenden den nöthigen Raum gönnen zu wollen.

Diejenigen unter den lebenden Künstlern und Kunstreunden, die um die vierziger Jahre unserer Epoche schon mündig waren und der musicalischen Presse einige Aufmerksamkeit zuwandten *), werden sich vielleicht zu erinnern wissen, dass der schon damals in Paris wohnende Heine längere Zeit hindurch der augsburger Allgemeinen Zeitung Briefe kritischen Inhalts zu schreiben pflegte, in denen Staatsmänner und Künstler in immer schnöder Weise mit allem diesem Correspondenten zu Gebote stehenden Vorrath an Witz, Spott und Hohn tractirt worden. Unter den Künstlern waren es insbesondere die Musiker, die Heine, selbst aller Musik abhold und auch vollkommen ignorant in dieser Kunst, am meisten zu begeistern liebte, nur einen ausgenommen, Franz Liszt, dessen Verehrer und Vertheidiger er zur Zeit gewesen. Wiederholte aus Paris an die Redaction der Allg. Ztg. ergangene Reclamationen in Betreff von Heine's ehrverletzendem Gebahren fand man in Augsburg für gut, zu „reponiren“, wahrscheinlich aus dem Grunde, weil den Lesern der Allg. Ztg. das wohlschmeckende Ragout aus der unsaubern Küche dieses beliebten Correspondenten nicht entzogen werden sollte. Ausserdem hatte Heine's Dichterruhm und sein Anhang im jungen Deutschland in hohem Grade des Mannes Uebermuth gesteigert.

Aus solcher Stimmung war auch der Brief hervorgegangen, den die Beilage zur Allg. Ztg. vom 29. April 1841 gebracht, in welchem verschiedene sehr geachtete Musiker schwer verletzt und gleichzeitig auch des Unterzeichneten, ohne jedoch ausdrücklich seinen Namen zu nennen, gedacht worden. Das mich darin Betreffende beginnt: „Minder schauerlich als die Beethoven'sche Musik war für mich der Freund Beethoven's, *l'Ami de Beethoven*, wie er sich hier überall producirt, ich glaube sogar auf Visitenkarten.“ Weiterhin moquirt sich Heine über die mir eigen sein sollende „Leichenbitterniene“ und ganz besonders über meine „entsetzlich weisse Cravatte“. Wenn ein bevorzugter Dichtergeist sich bis zu derlei Albernheiten

*) Herr Bernsdorf sass zu jener Zeit noch auf den Schulbänken seiner Vaterstadt Dessau.

herabwürdigt, so hat er sich und sein Thun schon selber gerichtet.

Damit aber meine Erwiderung in Augsburg nicht das Schicksal der pariser Reclamationen erfübre, überschickte ich dieselbe der Deutschen Allgemeinen Zeitung nach Leipzig, die zur Zeit schon in allen pariser Lese-Cabinetten zu finden war (Beilage zu Nr. 173, am 22. Juni 1841). Der Inhalt züchtigte den verleumderischen Heine in einer Weise, zu der sich damals schwerlich ein Anderer entschlossen haben würde, auch aus Furcht vor der grossen Schar seiner Jünger in der Journalisten-Clique. Es braucht kaum versichert zu werden, dass solche Sprache über Heine's Urtheilslosigkeit in Sachen der Musik und dessen schmählicher Missbrauch der Presse zum Nachtheil so vieler tüchtiger Männer auch in Deutschland Aufsehen erweckt hat. Um von der Wirkung dieses Panegyrikus auf den Betreffenden zu sprechen, darf im Gefühle voller Genugthuung gesagt werden, dass das Land dadurch von dem giftspeienden Drachen für immer befreit war; er zuckte nicht mehr. An Dank für diese That hat es nicht gefehlt, als ich im Spätherbst desselben Jahres wieder nach Paris zurückkam.

Da Herr Bernsdorf mit der Deutschen Allgemeinen Zeitung als deren musicalischer Referent in Verbindung steht, so wird es ihm ein Leichtes sein, die bezeichnete Beilage nachzuschlagen, um sich Ueberzeugung zu verschaffen, wie exemplarischer Leichtsinn und verleumderisches Gebahren dort bestraft sind, — was er sich wohl zu Gemüthe führen möge. Und wenn Herr Bernsdorf seiner Ehrenhaftigkeit selber ein Zeugniss ausstellen will, so wird er nicht säumen, jene Erwiderung unverkürzt dem Publicum vorzulegen, damit auch die Witwe von Louis Spohr zu Kassel von diesem Panegyrikus Kenntniss erhalte*).

Eine andere Stelle in dem von Herrn Bernsdorf mir gewidmeten Lebensabriss ist nachstehende: „Hauptsächlich ist er als Mitarbeiter verschiedener musicalischer Zeitschriften thätig, und als solcher fühlt er vornehmlich sich berufen — die Berechtigung dazu ist ihm allerdings schon von manchen Seiten abgesprochen worden —, in Sachen Beethoven's, seiner Werke und der Ausführung derselben die Autorität zu spielen.“

Auf diese wahrhaft unverschämte Aeusserung des noch immer unmündig scheinenden Herrn Bernsdorf ist einfach zu erwidern, dass die 1831 zur Wiener Theaterzeitung von mir allein verfassten Beilagen, von deren Existenz Herr Bernsdorf Kenntniss hat, in Folge Aufforderung von ausgezeichneten Künstlern und Kunstfreunden Wiens zu

Stande gekommen waren, dass ihr Inhalt fast ausschliesslich Beethoven's und Schubert's Musik zum Gegenstande der Besprechung gehabt und fortan haben sollte, dass die Verlagshandlung Diabelli & Co. sämmliche Kosten der Auflage dieser Beilagen getragen und für die Folgezeit zu tragen zugesichert hatte, dass jedoch dieses Unternehmen nur durch meine zu Ende desselben Jahres erfolgte Abreise von Wien eine Unterbrechung erlitten hat. Diese Thatsachen müssen hier angeführt werden, weil sie den hohen Grad des von Fachmännern mir geschenkten Vertrauens in diesen Dingen constatiren, denen es wohl bekannt war, welches Vertrauen Beethoven selber in Bezug auf Verständniss seiner Schöpfungen mir laut bewiesen hatte. Uebrigens darf ich wohl an die sachkundigen Leser meiner Schriften über Beethoven wie auch meiner vielen Aufsätze in verschiedenen Zeitschriften appelliren und die weitere Beleuchtung der Bernsdorf'schen Unverschämtheit mir ersparen*).

Aber unterlassen darf ich nicht, diesem wahrheitsliebenden Manne meinen Dank hiermit auszusprechen für die Kunde, der zufolge ich im Jahre 1831 Dom-Capellmeister in Münster geworden. Das war mir selber bis jetzt unbekannt und ich bin nicht wenig davon überrascht. Was ist doch Herr Bernsdorf für ein gründlicher Forscher in verwickelten Verhältnissen Jener, die mit ihm auf der Stube wohnen! Da muss doch nothwendiger Weise auf die aus gediegener Feder erflossenen Beurtheilungen dieses Universal-Lexikons hingewiesen werden, die in diesen Blättern gleich nach Erscheinen der ersten Lieferung — diese noch unter Schladebach's Redaction — in Nr. 22, 1855, dann wieder in Nr. 37, 1856, und zum dritten Male in Nr. 1 des laufenden Jahres zu lesen waren. Das Ergebniss dieser kritischen Untersuchungen über den kunstliterarischen Werth dieser leichtenfertigen Compilation des Herrn Bernsdorf erhellt zur Genüge aus nachstehenden Worten: „Was soll nun eigentlich solch' ein Buch in der Welt? Kann der Erfolg ein anderer sein, als das oberflächlichste Geschwätz über Musik und Musiker zu begünstigen und noch weiter verbreiten zu helfen, als es leider schon verbreitet ist?“ (Vergl. Niederrhein. Musik-Ztg. Nr. 1, S. 4, 1863.)

A. Schindler.

**) Ja wohl! Uebrigens verdienen die Angaben einer von wissenschaftlicher Oberflächlichkeit, Gewissenlosigkeit und Liederlichkeit strotzenden Buchmacherei, wie sie besagtes Lexikon überall aufweist, gar nicht so ausführliche Widerlegungen.

Die Redaction.

*) Siehe Spohr's Selbstbiographie, II, 249.

Julius Grünwald †.

Köln, 17. April 1863.

Heute Morgen, um 4½ Uhr, erlag Julius Grünwald, Concertmeister am hiesigen Orchester und Lehrer am Conservatorium der Musik, der schon lange an seinem Leben zehrenden Krankheit. Die genannten Musik-Institute verlieren an ihm einen pflichttreuen, thätigen und geistvoll anregenden Mitarbeiter, die Tonkunst und das musicalische Leben in hiesigen Kreisen einen Künstler ersten Ranges und ein treibendes Element, seine Schüler einen geliebten Lehrer, seine Freunde einen liebenswürdigen und edeln Freund. Seit dem Jahre 1856 nannten wir ihn den unserigen, wunderbar entwickelte sich sein Talent, und in der schönsten Blüthe desselben raffte ihn der Tod in seinem neunundzwanzigsten Lebensjahre dahin! Am Montag den 20. d. M., Nachmittags um 3 Uhr, werden wir seine irdische Hülle zu der friedlichen Stelle geleiten, wo Franz Hartmann und Theodor Pixis ruhen!

Beihites Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn

Ferdinand Hiller.

Dinstag, den 14. April 1863.

Programm. I. Theil. 1. Ouverture zur Oper Euryanthe von C. M. von Weber. 2. Arie für Sopran aus der Oper Sargines von Paer (Frau Offermans van Hove). 3. Concert für Pianoforte in B-dur (Op. 67) von W. A. Mozart (Herr Capellmeister F. Hiller). 4. „Die Nacht“, Hymne von M. Hartmann, für zwei Solostimmen (Sopran und Tenor), Chor und Orchester componirt von F. Hiller.

II. Theil. 5. Sinfonie Nr. V. in C-moll von Beethoven.

Ueber die Hymne von F. Hiller (Op. 99. Verlag von Leuckart in Breslau) haben wir in Nr. 26 vom vorigen Jahrgang dieser Blätter bei Gelegenheit ihrer Aufführung auf dem hiesigen Musikfeste bereits ausführlich gesprochen. Die Ausführung am 14. d. M. konnte nur in den Chören und im Orchester einen Vergleich mit der früheren, eben erwähnten, aushalten: der Vortrag der Sologesänge durch Frau Offermans aus dem Haag und Herrn Göbbels aus Aachen stand dagegen nicht auf gleicher Höhe mit dem Schwung der Chöre. Die Orgel, für welche Hiller für dieses Concert eine besondere Stimme hinzugefügt hatte, vergrösserte den an sich schon imposanten Eindruck der Chöre.

In der Arie mit obligater Clarinette aus Sargines von Paer, welche immerhin noch eine brillante Concert-Arie ist, bewährte sich Frau Offermans als eine sehr gebildete Sängerin, obgleich die Stimme in Folge einer Indisposition nicht ganz die fröhliche Frische zeigte.

Herr Capellmeister Hiller erfreute die zahlreiche Zuhörerschaft durch den unnachahmlich schönen Vortrag des Clavier-Concerts in

B-dur Op. 67 von Mozart und gewährte dadurch einen Kunstgenuss, der nach ihm, dem letzten Meister der Mozart-Hummel'schen Schule, für das kommende Geschlecht ganz und gar verschwinden dürfte. Möge das gegenwärtige denn noch recht oft dadurch entzückt werden!

Das Orchester hatte das Concert mit Weber's Ouverture zur Euryanthe eröffnet und beendigte es mit einer trefflichen, begeisterten Ausführung der C-moll-Sinfonie von Beethoven, welche den glänzenden Schluss der Saison bildete.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Der König von Preussen hat dem Geiger Sivori den Kronen-Orden 3. Classe verliehen.

Am 27., 28. und 29. Mai findet in Königsberg das dreitägige dritte Musikfest statt, zu welchem Anton Rubinstein aus Petersburg als Dirigent berufen worden ist.

Liegnitz. Unser Landsmann, der königliche Musik-Director Jean Vogt, hat sein Domicil seit dem Herbste v. J. in Dresden und findet daselbst als Lehrer und Componist verdiente Anerkennung. Sein Oratorium: „Die Auferstehung des Lazarus“, welches kürzlich in Dresden zur Aufführung gelangte, fand eine sehr günstige Aufnahme und wurde von Fachmännern als eine Composition bezeichnet, die viel Beachtung verdient. Der von ihm verfasste „Nachtgesang“ macht überall, wo er zur Aufführung gebracht wird, einen grossartigen Eindruck.

Darmstadt. Das 3. philharmonische Concert grossherzogl. Hofmusik am 7. März hat gleich den früheren das Publicum sehr befriedigt. Das Orchester führte die Mendelssohn'sche Sinfonie und die Ouverture zu Spohr's Jessonda in gewohnter Virtuosität aus. — Herr Wolters erfreute, wie immer, durch seinen schönen Gesang. Besonderes Interesse erhielt auch noch das Concert durch die Mitwirkung einer jungen Clavierspielerin, Fräulein Anna Mehlig aus Stuttgart, Schülerin der stuttgarter Musikschule, mit dem Vortrage der drei Sätze des H-moll-Concerts von Hummel. Bei ihrer unverkennbaren Begabung ist es eine Pflicht, die Aufmerksamkeit der Kunstreunde der jungen Dame zuzuwenden.

Der Tenorist Wachtel hat von dem Grossherzoge von Hessen die goldene Medaille für Kunst etc. erhalten.

Das V. Mittelrheinische Musikfest in Darmstadt ist auf den 16. August d. J. festgesetzt worden. Die Musik-Aufführungen sollen, wie schon im vorigen Jahre beschlossen war, im Theater statt finden, jedoch hofft man, dass das ungleich günstigere und ein grösseres Publicum fassende Zeughaus dazu bewilligt wird.

Am Sonntag den 12. April kam in Darmstadt Gounod's „Königin von Saba“ zum letzten Male für diese Saison zur Aufführung, indem gegen Ende des Monats das ganze Hoftheater-Personal nach Mainz übersiedeln und während der Anwesenheit des Grossherzogs daselbst, welche den ganzen Monat Mai über dauern soll, im mainzer Theater zwanzig Vorstellungen geben wird.

Mannheim. Für das im Juli d. J. in Frankfurt a. M. zu haltende deutsche Männer-Gesangfest wurde vom Präsidium der vereinigten frankfurter Männergesang-Vereine ein Preis von zehn Duoden auf die beste Composition einer Fest-Cantate ausgesetzt

und zu Preisrichtern Capellmeister Ignaz Lachner, Componist W. Speier und Musik-Directer Hauff erwählt. Unter 17 Bewerbern hat Herr Kuhn von hier den Sieg davon getragen.

Am 13. März ging Abert's Oper „König Enzio“ in Karlsruhe in Scene, und fand auch dort eine sehr freundliche Aufnahme.

Gouvy's dreiactige Oper, zu welcher Moriz Hartmann den Corneille's „Cid“ entlehnten Text gedichtet hat, ist nun fertig und soll in Mannheim bald zur Aufführung kommen. [?]

(Bl. f. Theat., Mus. u. K.)

München. Fräulein Molique, Tochter des berühmten Componisten und Violinspielers Molique in London, hat hier eine sehr besuchte Soirée gegeben, in welcher sie als Clavierspielerin sich des grossen Künstlernamens würdig zeigte, indem sie in dem Vortrage eines Trio von Molique, Variationen von Mendelssohn, einer Sonate von Beethoven und eines Salonstückes von Pacher grosse Bravour und beseelten Ausdruck bekundete.

München. Am 16. März ging Fél. David's Oper „Lalla Rookh“ zum ersten Male über unsere Bühne. Die Musik David's fand hier eine Ausführung, die nichts zu wünschen übrig liess, und die Intendanz hatte die Oper in Bezug auf Decorationen und Costume prachtvoll ausgestattet. Kein Wunder also, dass enthusiastischer Beifall sowohl die Leistungen der darstellenden Künstler, so wie der beiden königlichen Hoftheatermaler Döll und Quaglio und des Hoftheater-Maschinisten Penkmayer anhaltend begleitete. Die Hauptpartieen waren in trefflicher Weise besetzt durch die Damen Fräulein Stehle (Lalla Rookh) und Fräulein v. Edelsberg (Mirza) und die Herren Grill (Nureddin) und Bausewein (Kadi). Orchester und Chor leisteten Vortreffliches. (Südd. M.-Z.)

Leipzig. Am 3. April fand hier in der Thomas-Kirche die Aufführung der Matthäus-Passion von Seb. Bach unter Leitung des Capellmeisters Reinecke Statt. Als Solisten fungirten Herr Director Beer aus Bremen (Bass), Herr Dr. Gunz aus Hannover (Tenor) und die Damen Fräulein Ida Dannemann (Sopran) und Frau Leo (Alt). Von den genannten Solisten konnten uns nur die Herren befriedigen, da die Damen, und zwar namentlich Frau Leo mit ihrem unangenehmen Stimmansatze, ihren Aufgaben in keiner Weise gewachsen waren. Was sollen wir aber von den Chören sagen? Ist Leipzig wirklich nicht mehr im Stande, eine exacte und sichere Durchführung in Chorsätzen herzustellen? — Ein Localblatt meint sehr richtig: „was soll man auswärts zu solchem Treiben sagen, das doch sicher nicht zum Ruhme Leipzigs beitragen kann?“ Wir behaupten, dass auf diese Weise die Chor-Aufführungen mehr und mehr rückwärts schreiten und nach und nach dahin kommen werden, dass sogar kleinere Provincialstädte einen sichereren Chor aufweisen können, als man ihn in Leipzig zu hören vermag. Wir sprechen natürlich hier von dem Chor, welchen die Concert-Direction zu ihren Aufführungen gewinnt, da wir den Riedel'schen Verein unter Leitung seines vortrefflichen Dirigenten Riedel bereits sehr wacker singen hörten. — Beregte Aufführung konnte also im Ganzen betrachtet keineswegs genügen, da die Chöre ohne Präcision gesungen wurden und die Solistinnen ihre Partieen nicht genügend durchführten. Möchte es in dieser Hinsicht hier bald besser werden! π.

Wien. Im Burgtheater spielte kürzlich Fräulein Janauschek als dritte Gastrolle, statt der Phädra, die Lessing'sche Orsina, und zwar mit bedeutendem, wohlverdientem Erfolge.

Im Opern-Theater tauchte plötzlich ein neuer Tenorist auf. Er heißt Dalfy und sang den Gomez im „Nachtlager“. — Das Engagement des Herrn Wachtel auf fünf Jahre um den fabelhaften Preis von 18,000 Gulden jährlich soll bereits definitiv entschieden sein. Der Sänger wird im September seinen Eintritt halten.

Wagner's „Tristan und Isolde“ ist nun wieder auf unbestimmte Zeit, im günstigsten Falle auf den Anfang der nächsten Saison, verschoben — nachdem das Opern-Theater diese ganze Saison daran studirt —, 57 Proben davon abgehalten — und Manches darüber versäumt hat.

Bern. Unser 4. Abonnements-Concert enthielt: Beethoven's Pastoral-Sinfonie, Moscheles' Clavier-Concert aus *G-moll*, vorgetragen von Herrn Frantzen, und die Tell-Ouverture. Ausserdem sang Herr Marchesi, und unser Herr Wagener gab eine hübsche Fantasie für Horn zum Besten. — Im 5. Concert hörten wir Mozart's *D-dur*-Sinfonie und die Ouverture zu „Ruy Blas“ von Mendelssohn. Die willkommensten Gaben aber brachte diesmal Herr Concertmeister David, welcher ein Violin-Concert von Viotti, so wie eine eigene Composition, „Variationen über ein russisches Volkslied“, vortrug. In einem Concert, das die Musikgesellschaft im Theater veranstaltete, wurden die Sinfonie und Ouverture des letzten Concerts wiederholt und dazu durch Herrn Franck Beethoven's Clavier-Concert aus *Es-dur*, so wie durch Herrn Brassin Spohr's 8. Violin-Concert (Gesangsscene) vorgetragen. Noch ist der drei Concerne zu gedenken, welche die hiesigen Vereine veranstalteten: die „Liedertafel“, der „Frohsinn“ und der „Studenten-Gesangverein“. Herr Methfessel, Vice-Director der Musikgesellschaft, gab sein Benefiz-Concert, in welchem er auf seinem Instrument, dem Violoncell, mitwirkte.

Paris. Thalberg veranstaltet auch jetzt wieder, wie im vorigen Jahre, einen Cyclus von Clavier-Soiréen im Erard'schen Saale. Die erste sollte am 8. April Statt finden.

Im zweiten am 8. März Statt gehabten Concert R. Wagner's in Petersburg kamen zur Aufführung: *C-moll*-Sinfonie von Beethoven und Piecen aus den beiden Opern „Tristan und Isolde“ und „die Meistersinger von Nürnberg“. Die erstgenannte Oper lieferte „das Präludium“ (Liebestod) und Finale (Verklärung), die letztere „die Versammlung der Meistersängerzunft“, „Pogner's Anrede“ (Bassarie, von Mr. Soboleff gesungen) und die Ouverture. Ausserdem kam aus dem zweiten Theile der Nibelungen „die Walküre“ und Sigmund's „Liebesgesang“ zur Aufführung. — Ein drittes Concert gab Wagner im grossen Theater. Es fand am 10. März Statt und führte folgende Nummern vor: Die Ouverture, die Entrée-Scene der Elisabeth und das Duett derselben mit Tannhäuser aus „Tannhäuser“, das Vorspiel und die Balcon-Scene aus „Lohengrin“, die Cavalcade aus der „Walküre“, Sigmund's Liebes- und Schmiedegesang, Wotan's Lebewohl an Brunhild und den Tannhäusermarsch.

(Bl. f. Theat., Mus. u. K.)

Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigte 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.