

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 47.

KÖLN, 21. November 1863.

XI. Jahrgang.

Inhalt. Aus Hamburg („Lorelei“, Schauspiel von H. Hersch — Concert- und Kammermusik). Von L. — Aus Berlin (H. von Bülow — Fuge von Rubinstein — Variationen von F. Kiel). Von G. E. — Aus Breslau (F. Hiller's „Zerstörung von Jerusalem“). — Zweites Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Fräulein Julie Rothenberger — Bonn, erstes Abonnements-Concert — Berlin, Theater — Wien, Todtenfeier — Znaim, Mendelssohn-Feier — Chopin's Clavier).

Aus Hamburg.

(„Lorelei“, Schauspiel von H. Hersch — Concert- und Kammermusik.)

Den 14. November 1863.

Seit drei Wochen füllt hier die Aufführung der „Lorelei“ von Hermann Hersch, der durch seine „Anne Liese“ sich einen Namen gemacht hat, das Stadttheater. Der Grund der Popularität des neuen Stückes liegt nicht in der dramatischen, sondern in der theatralischen Wirksamkeit des Werkes, womit dieses überhaupt im Allgemeinen ziemlich richtig charakterisiert sein dürfte. Der Abend der ersten Vorstellung (am 17. October) war zu einer Gedächtnissfeier E. von Merck's und die Hälfte der Einnahme zum Beitrag für das Denkmal des edlen Mannes bestimmt. Dies hatte natürlich eine Menge von Zuschauern herbeigezogen, was für das Werk sehr günstig war.

Im festlich erleuchteten Hause sprach Fräulein Götz einen Prolog, bei dessen Schluss sich eine Aussicht auf den Schauplatz der internationalen Ausstellung eröffnete. Von Beethoven's Trauermarsch eingeleitet und klar, frisch und empfindungsvoll vorgetragen, erreichte der Prolog, was er bezweckte, in ansprechender Weise: dem Abende seine Widmung in der Feier eines hochverdienten, für die Entwicklungs-Geschichte unserer Stadt bedeutsamen und derselben unersetzblichen Mannes zu geben.

Die Schauspiel-Neuigkeit, die darauf folgte, ward durchweg günstig und der letzte Act davon, unter dem Eindrucke neuer Decorationen und überraschend mit der Handlung und dem Orchester zusammenwirkender Maschinerieen, sogar mit stürmischer Dankbarkeit aufgenommen. Denn die Hervorrufungen nach dem Fallen des Vorhangs beruhigten sich nicht eher, als bis ausser den darstellenden Mitgliedern auch der persönlich anwesende Herr Verfasser wiederholt auf der Bühne erschienen war,

samt dem Maler der Lorelei-Landschaft, Herrn Witte, und Herrn Geissler, von dem die Rheinwogen und der Kahn herrühren, der von ihnen in den Abgrund hinabgespült wird. Selbstverständlich erstreckten sich die Kundgebungen des Beifalls auch auf Herrn Neswadba und die Musik, die er zu dem Stücke gesetzt hat. Diese Musik ist das Erzeugniss einer tüchtigen Capellmeister-Kenntniss. Glänzend in der Instrumentation, malt sie die Situationen theils vorbereitend, theils begleitend weiter aus. Am glücklichsten geschieht dies, wo sie die volksthümliche Melodie des „Ich weiss nicht, was soll es bedeuten“ in schöner Orchester-Verarbeitung zum Thema hat. Unter den Liedern ist der Lorelei-Gesang wegen der Leichtigkeit, womit er dem Vortrage durch eine Schauspielerin angepasst ist, hervorzuheben. Dass die Handlung durch den Hochzeitsmarsch so lange aufgehalten wird, um durch die Musik gleichsam zur Rolle eines „verbindenden Textes“ herabgedrückt zu werden, darüber hätte der Dichter mit Herrn Neswadba zu rechten, wenn sich der Erfolg nicht für die Orchester-Nummer erklärt hätte. Eben so ward unser Bedenken darüber, dass die Introduction zum letzten Aufzuge zu breit angelegt sei, von dem Hause durch ein Da-capo-Verlangen widerlegt.

Was das Stück Lorelei von Herm. Hersch bietet, das ist kein im höheren Sinne poetisches Werk, aber ein theatralisch dermaassen dankbares, dass es seinen Weg desto sicherer machen wird, je weniger sein das dramatische Gewebe und je haltbarer es dafür den Ansprüchen der Menge gegenüber gerathen ist. Lore, eine Fischersstochter am Rheine, wird in die Handlung eingeführt, wie sie an einsamer Stelle des Ufers zur Nachtzeit den Geliebten erwartet und dabei schon einen Zug von Seelenverwandtschaft mit den Wassergeistern verräth, die dort, vom Christenthum zurückgedrängt, aber noch nicht beseitigt, ihr spukhaftes Wesen treiben. Das Volk verargt dem Mädchen die verstohlenen Gänge und ahnt einen heidnischen

Verkehr hinter denselben. Aber zum Ausbruch kommt der Hexen-Argwohn erst bei einem Kirchenfeste, wo Lore an dem bevorzugten Platze der Procession erscheint, um mit ihrer hellen Stimme das Loblied der Maria zu singen. Auf das Examen des Pfarrers gibt sie ungläubigen Bescheid, die fromme Gemeinde geräth darob in tobenden Zorn, und Lore wird vor gewaltthätigen Misshandlungen nur durch ihren Reitersmann gerettet, der sie aus dem Tumulte entführt. Für ein paar Tage bleibt sie darauf verschwunden und kehrt dann als eine schmählich Betrogene zurück, denn ihr geliebter Reitersmann ist kein Anderer als der Rheingraf gewesen, der bei Caub auf seinem Jagdschlosse sitzt und sich von hier gelegentlich zu einem gnädigen Scherze mit den Töchtern des Landes herablässt. Lore sieht sich durch ihr Abenteuer auf einmal um alles gebracht, woraus ihr Dasein bestand. Vom Vater verflucht, von den Dorfgenossen ausgestossen, will sie ihren Gram im Rheine ertränken. Da taucht der Nixenfürst aus den Fluten und weiht die Verzweifelnde zur rächenden Lorelei, die wir im letzten Acte in der Verwaltung ihres grausamen Amtes auf ihrem Felsen antreffen. Die Decoration gibt das Rheinthal wieder und den Loreleifelsen. Hier der Pfarrer mit dem Kreuze, das überhaupt mit seinen Attributen in dem Stücke mit einer Unbefangenheit zur Verwendung kommt, von der wir nur hoffen wollen, dass sie keine Empörung in vorurtheilsvoller Seelen hervorruft — dort oben aber die singende Fee. Dazwischen der tosende Rheinstrom, und endlich, nach dem Untergange des Fahrzeuges, worauf sich der Rheingraf selbst der verrathenen Geliebten zum Opfer geboten, der Sturz der Lorelei in das Wasser: das sind Schaustücke, die in Verbindung mit der Musik ihre Wirkung nicht verfehlten, wenn die Inscenesetzung dafür eine so geschmackvolle ist, wie im Stadttheater, und wenn die beiden Hauptkräfte der Aufführung ihren Aufgaben, wie hier in Fräulein Frohn (Titel-Partie) und Herrn Fritsche (Rheingraf), gewachsen sind. Die Erstere spielt ihre anstrengende Rolle mit einer Ausdauer, dass sie auch dem gesanglichen Theile derselben nichts schuldig bleibt, und Herr Fritsche ist in Ton und Gestalt der echte Rheingraf des sporenklirrenden Ritterstückes. Herr Raberg hat daneben den zweiten Liebhaber, eine Art von Brackenburg, Herr Hellmuth den lustigen Jochem, Herr Reinhardt den Vater der Lorelei, Frau Schaub eine tapfere Bäuerin Ursel, Herr Bernhardy den Vertrauten des Rheingrafen zu geben, und Alle sind mit Fleiss und Geschick an ihren Plätzen.

Einen nur einiger Maassen strengen Maassstab der Kritik hält das neue Schauspiel nicht aus. Zunächst hat der Verfasser nicht etwa bloss die Sage nach Brentano, Heine u. s. w. zum Stoff genommen und diese eigenthüm-

lich dramatisch gestaltet, sondern er folgt in der Behandlung derselben ohne Weiteres dem Opernbuche Geibel's, so dass wir hier, nachdem Hunderte von Dramen zu Operntexten haben herhalten müssen, auch einmal umgekehrt die Verarbeitung eines Opernbuches zu einem Drama vor uns haben. Eine Sterbliche, eines Fischers Tochter, wird von dem Pfalzgrafen hintergangen, der sich mit einer Ebenbürtigen vermählt, wird vom Volke und der Geistlichkeit für eine Zauberin gehalten, ergibt sich in Verzweiflung den dämonischen Gewalten — Alles dasselbe bei Geibel und Hersch, nur dass der letztere aus dem Pfalzgrafen einen „Rheingrafen“ und aus der Zauberin eine „Hexe“ macht! Wenn Geibel mit richtiger Einsicht die Operndichtung als Form seiner dramatischen Bearbeitung der Lorelei-Sage wählte, weil diese Form die Vermischung des Sinnlichen mit dem Uebersinnlichen, der Menschenwelt mit dem Geisterspuk, der lebensvollen Wirklichkeit mit den lustigen Gebilden der Phantasie, mit Einem Worte: die Einführung der Romantik ins Drama am besten gestattet, so hat Hersch bei seiner Nachbildung nur die handgreiflichere Wirkung durch den gesprochenen Dialog in Verbindung mit Maschinerie und Decorationen und melodramatischer Musik vor Augen gehabt und sich um dramaturgische Gesetze eben so wenig gekümmert, als um den Vorwurf eines Plagiats. Die einzige Entschuldigung für ein Verfahren, das stark an literarische Freiheit gränzt, dürfte darin aufzufinden sein, dass Geibel lange Zeit gegen jede Composition seines Opernbuches Verwahrung einlegte, Hersch mithin ein gutes Werk zu thun glaubte, wenn er sich des schönen Stoffes bemächtigte und Geibel's dramatische Arbeit, die für das Theater verloren schien, in veränderter Form dem deutschen Volke — denn er nennt seine Bearbeitung ein „Volksschauspiel“ — auf der Schaubühne darbörte! Sollte er aber nicht gewusst haben, was durch alle öffentlichen Blätter gegangen ist, dass Geibel zu Gunsten der Composition von Max Bruch längst auf jenen Protest verzichtet hat, dass Geibel's und Bruch's Loreley als Oper existirt und seit dem Juni dieses Jahres in Mannheim wiederholte Vorstellungen mit völlig übereinstimmendem Beifalle des Publicums und der Kritik erlebt hat und bereits an vielen anderen Bühnen angenommen ist? dass im Laufe des December der Clavier-Auszug und die Partitur in Druck erscheinen werden, was alles in den Zeitungen gemeldet und besprochen worden? In der That, bei diesen Verhältnissen liegt der Verdacht nahe, dass das Schauspiel gegen die Oper, das Machwerk gegen das Kunstwerk das Zuvorkommen habe spielen wollen, um die Empfänglichkeit des Publicums für den Stoff auszubeuten, bevor — was bei der Gleichgültigkeit der deutschen Bühnen-Vor-

stände für die deutsche Oper überhaupt leicht zu erreichen war, die weiteren Aufführungen der Oper dies unmöglich und die Speculation bankerott machten.

Was Hersch geändert oder hinzugehahat, ist keineswegs geeignet, dem Stücke eine höhere Weihe zu geben. Neben der „Lore“, ihrem Vater „Christophorus“ und dem „Rheingrafen“ sind episodische oder Hülfsfiguren „Kuno“, der Vertraute und böse Helfershelfer des Grafen, „Werner“, ein sentimental vershmähter Liebhaber der Lore, dessen Vorbild aber auch Geibel in seinem Minnesänger „Reinold“ schon hat, „Jochem“, eine Art von komischer Figur, ein Bruder Tuck, der nicht im Geringsten in die Handlung eingreift, der Nixenfürst u. s. w. Am meisten verballhornt ist der Schluss des Drama's. Bei Geibel liegt dem Schlusse eine tragische und zugleich moralische Idee zum Grunde: der Pfalzgraf geht durch Reue und durch das unlösbare Gelübde der Lorelei, das sie den Rheingeistern gethan, zu Grunde. Hersch verleiht durch den Nixenfürsten der Lore die Gabe des verderbenden Gesanges und lässt sie auf der Stelle ihr Amt antreten; sie singt und der „Rheingraf“ mit „Werner“ in einem und demselben Kahne werden durch ihr Lied behext und vom Strudel verschlungen. Aber sie fühlt dabei ein menschlich Rühren, bält sich für zu schwach, ihr Amt durchzuführen, und stürzt sich in den Strom! Hier fragt man doch mit Verwunderung nach der Logik! — Warum wird der gute Junge, der so treu liebt, mit dem schändlichen Rheingrafen ins Verderben gezogen? und wenn diese liebe Unschuld der Lore leid thut, warum singt sie denn? warum springt sie nicht lieber gleich in den Rhein und überlässt den Schuldigen der Rache des Himmels? — Aber freilich, die Hersch'sche Lore ist überhaupt eine unlogische Jungfrau: im ersten Acte bebt sie vor dem Drängen des Grafen, sich ihm zu ergeben, zurück; bald darauf aber bringt sie ein paar Tage auf seiner Burg zu, kehrt in ihr Vaterhaus zurück, nachdem sie „vor Gott sein Weib“ geworden, und wartet rühig, bis er kommen werde, sie zur Trauung abzuholen!

Leider ist auch die Sprache in dem Schauspiel weder gedankenreich noch poetisch; der Inhalt der Verse ist ein ganz gewöhnlicher, der Ausdruck nichts weniger als gewählt, und wo er sich zu einem gewissen Schwung erheben will, wird er schwülstig, zuweilen possierlich, wie wir uns denn z. B. bei Lore's Klage über „die klaffende Meute des Elends und Kummers“ mit Heiterkeit an Abraham's a Sancta Predigt: „Kreuz und Elend sind die Hunde, die den Hasen des menschlichen Lebens verfolgen“, erinnern mussten.

Ist aber die Aufgabe des Verfassers von Hause aus keine andere gewesen, als mit Bühnen- und Effect-Kennt-

niss Gelegenheit zu theatralischer Prunk-Ausstattung zu geben, also ein Spectakelstück über einen populären Stoff durch lose an einander gereihte Scenen zurecht zu machen, so hat er diesen Zweck vollkommen erreicht. Dass Zeuge ist, dass sogar der Kahn herausgerufen wurde! Aufzüge über Aufzüge, Tänze der Nixen, Sonne, Mond und Sterne, empörte Fluten, die selbst das Orchester bedrohen, der Lurleifelsen in treuem Abbild — was will das Volk mehr? es jubelt und rechtfertigt zum Vergnügen des Cassirers und des Verfassers den Titel „Volksschauspiel“.

Uebrigens fühlte Hersch wohl, dass das romantische Element seiner Lorelei Musik erfordere, und ging desshalb den Herrn Capellmeister Neswadba an, den nöthigen Bedarf dieses unentbehrlichen Ingrediens zu seinem Amalgama zu liefern. Was Herr Neswadba gegeben, ist zu gut, um ganz unbeachtet zu bleiben, und nicht gut genug, um Ansprüche auf besondere Berücksichtigung zu machen. Man kann von ihr sagen, was ein pariser Operndichter von der Composition seines Buches sagte: „Die Musik hat mir nichts daran verdorben.“ Mit Ausnahme zweier Lieder, des Liedes der „Lore“ und eines Trinkliedes des „Jochem“, ist sie doch im Grunde weiter nichts, als ein Vorspiel oder eine Begleitung zu einem wechselnden Panorama, und als solche besonders in der zweiten Hälfte ganz hübsch. Herr Neswadba ist hier mit Recht sehr beliebt, was einigen Einfluss auf die etwas überschwänglichen Kundgebungen am ersten Abende gehabt haben mag.

Ueber die edleren Genüsse, welche Hamburg und Altona in diesem Winter den Musikfreunden von Concert- und Kammermusik bieten werden, erlaube ich mir ein anderes Mal zu berichten. Begonnen hat die Saison Ende October mit den Soireen, welche die Herren Julius Stockhausen und C. Rose für Kammermusik im kleinen Wörner'schen Saale eröffnet haben. In demselben Saale finden die Quartett-Unterhaltungen der Herren Böie (erste Violine), Lee (Violoncell), Breyther und Hohnroth statt. Am 6. November war der Saal von einem kunstsinnigen und aufmerksamen Auditorium gefüllt, das sich an der Ausführung dreier Quartette von Mozart (D-dur), Rubinstein (G-dur) und Beethoven (F-dur), hauptsächlich aber an den Werken der beiden Altmeister erbaute. Rubinstein ist urprünglich als Clavier-Virtuose bekannt und hat sich dann als Componist auf das Gebiet der grösseren Stilarten begeben. Wenn auch viele Stellen seines Quartetts einer Improvisation ähnlich sehen, andere nicht frei von leeren Passagen und Phrasen sind, so brachte dasselbe doch namentlich im letzten Satze Eindruck hervor. Die Stärke unserer Künstler aber entfaltet sich am sichersten in der Wiedergabe des Classischen, und hier hatten sie sich eine der schwierigsten Aufgaben

in der Vorführung des Beethoven'schen Quartettes gestellt, in dessen Vortrage sie das beste Verständniss mit dem Werke und eine vollendete Uebereinstimmung unter den einzelnen Partieen im Vortrage an den Tag legten, was durch den einstimmigen Beifall der Zuhörer und nach dem Schlusse durch Hervorruf anerkannt wurde. Dieselben Herren geben auch in Altona Quartett-Soireen.

Für die Aufführung von Händel's „Messias“ unter Leitung des Herrn Deppe sind die Proben in so gutem Zuge, dass die Chöre am 26. November vortreffliche Leistungen in Aussicht stellen. Die Solostimmen werden von Fräulein Therese Tietjens, Frau Joachim (Hannover), den Herren Brunner und Stockhausen gesungen, und der Billetverkauf ist ein so starker, dass die Auswanderung mit dem Concerfe in die grosse Michaeliskirche erfolgt, um desto mehr Raum für Zuhörer zu gewinnen.

In Altona bereitet man sich in der unter musicalischer Leitung des Herrn John Böie stehenden Sing-Akademie darauf vor, in dem ersten diesjährigen Concerfe am 17. November das neue Oratorium „Belsazar“ von Karl Reinecke, dem Capellmeister der Gewandhaus-Concerfe in Leipzig, zur Aufführung zu bringen. Reinecke ist geborener Altonaer und wird von Leipzig herüberkommen, um die Ausführung seines Werkes in Person zu dirigiren und um gleichfalls in dem Concerfe in seiner Eigenschaft als Piano-Virtuose mitzuwirken. — Für die Soli im „Belsazar“ sind die Herren Sabbath und Otto vom Dom-Chor in Berlin engagirt. L.

Dass die Anklage eines grossartigen Plagiats, die vielleicht in dem vorstehenden Berichte über die Lorelei von Hersch Manchem zu scharf betont scheinen möchte, ihren vollen Grund hat, beweisen die Berichte aus Berlin, wo dasselbe Stück auf dem Victoria-Theater gegeben worden ist. Wir ergänzen daraus den Inhalt noch durch Folgendes:

„Lore ist eine Fischerstochter, welcher der Rheingraf unter fremdem Namen nachstellt. Er greift zu dem sonderbaren Mittel, das Volk, welches Lore wegen ihrer nächtlichen Wanderungen am Rheine für eine Hexe hält, durch seine Vertrauten gegen sie aufsetzen zu lassen. Bei einer Procession, wo Lore, als die beste Sängerin, ein Lied zu Ehren der Heiligen singen soll, rottet sich die aufgeregte Menge gegen sie zusammen und bedroht sie mit dem Tode. Im Augenblicke der höchsten Gefahr erscheint der verkappte Rheingraf mit seinen Reisigen und rettet sie vor der Wuth des Pöbels. Mit vollster Hingebung hängt sie an ihrem unbekannten Beschützer, bis sie ihm auf dem Wege zum Traultare an der Seite seiner vornehmen Braut begegnet. Ausser sich, klagt sie ihn vor aller Welt wegen seiner Treulosigkeit an, während ihr Verführer, um

sie zu schützen und sich zu reinigen, sie verläugnet und für wahnsinnig erklärt. In Folge dieses neuen Vorganges wird sie von ihrem Vater verflucht, von allen Bekannten gemieden und verstoßen, selbst von ihrem letzten Freunde, einem jungen, sie unglücklich liebenden Schiffer, verlassen. So von aller Welt verstoßen, beschliesst sie, ihrem Leben ein Ende zu machen und sich in den Rhein zu stürzen. Da erscheint ihr der Flussgott, als Repräsentant des alten Heidenthums und der früheren Natur-Religion im Gegen- satz zu dem neuen Christenthum (!), und fordert sie auf, sich und ihn an den verhassten Menschen zu rächen. Zu diesem Zwecke begibt er sie mit dem wundervollen Zauber des Gesanges, der jedem Sterblichen, der ihr nahte, verderblich werden sollte, warnt sie aber vor jedem Gefühl von Mitleid. So wird sie zur Lorelei. Tausende von Opfern sind ihr bereits gefallen, als der Rheingraf selbst mit dem jungen Fischer, der einst Lore so treu geliebt, den Nachen besteigt; Beide finden ihren Untergang, während die Lorelei von ihrem Felsen niederblickt und zur Harfe singt. Aber das Schicksal des armen, treuen Schif- fers röhrt ihr Herz, sie beklagt ihn und der Zauber schwin- det; sie selbst stürzt sich in die Fluten, und mit ihr zu- gleich versinkt das alte Götterreich.“ (!)

Auch die berliner Kritik ist darüber einig, dass dem theatricalischen Bühnenstücke das eigentlich dramatische und rein menschliche Interesse fehlt und dass die Sprache nicht die fesselnde Kraft der Poesie besitzt, welche ein der- artiger Stoff fordert. „Das Ganze macht mehr den Ein- druck einer dialogirten Oper, als eines Volksschauspiels, dessen Wesen nicht in prachtvollen Decorationen, Aufzü- gen und theatricalischen Aeusserlichkeiten, sondern in dra- matischer Wahrheit und poetischer Erhebung besteht.“

Wir wollen hoffen, dass die Freibeuterei wenigstens das Gute haben werde, dass die deutschen Bühnen-Vor- stände, namentlich die Hoftheater, das Geld für die Lorelei-Ausstattung lieber an ein Kunst- werk, wie die Oper von Geibel und Bruch ist, wenden werden, als an ein Spectakelstück.

Aus Berlin.

(H. von Bülow — Fuge von Rubinstein — Variationen von F. Kiel.)

Den 16. November 1863.

Die erste der von Herrn von Bülow veranstalteten Soireen für ältere und neuere Claviermusik fand am Sonn- tag im Saale der Sing-Akademie Statt. Das Programm gewährte durch mannigfaltige Auswahl einen Einblick in die verschiedensten Richtungen der Claviermusik; wir fan-

den die Fugenform durch zwei neuere Componisten, Mendelssohn und Rubinstein, vertreten, die Salonmusik älterer Zeit durch Seb. Bach's Concert im italiänischen Stil, die Variationen-Form in dem Sinne, wie Beethoven sie aufgefasst und ausgebildet, durch F. Kiel, den Virtuosen-Stil der an Mozart sich anlehnenden Clavierschule durch eine Phantasie von Hummel, den modernen Stil endlich des Clavierspiels durch einige Compositionen von Liszt. Mit bewunderungswürdiger Kraft und Ausdauer spielte Herr von Bülow ganz allein zwei Stunden lang, ohne die geringsten Spuren der Ermüdung zu zeigen, und mit der ihm eigenen Objectivität suchte er die Eigenthümlichkeiten jeder Stilgattung in Auffassung und Vortrag zu wahren. Zu einer besonderen Bemerkung fordern die Fuge (E-dur, Op. 53, Nr. 3) von Rubinstein und die Variationen (Op. 17) von Kiel auf. Rubinstein hat den Versuch gemacht, der Fuge einen modernen, subjectiven Gefühls-Inhalt zu geben. Der strenge, polyphone Stil lässt bekanntlich nie seine Freiheit der Melodie, d. h. mit anderen Worten, jene Richtung auf ein bestimmtes, endliches Gefühl zu, die im freien Stile herrscht; in dem polyphonen Stil ist Alles auf das Unendliche bezogen. Wenn neuere Componisten dennoch auch in dieser Beziehung die äussersten Gränzen zu erreichen versuchen, so ist wenigstens dann nichts dagegen einzuwenden, wenn, wie in diesem Falle, die Absicht glücklich erreicht wird; es wird sich aber immer nur, wie uns scheint, in vereinzelten Fällen die Fugenform solchergestalt ausdehnen lassen, es ist eine Nachblüthe, nicht eine Entwicklung der Fuge, die nach ihrem inneren Gehalt und in Bezug auf den Reichthum bedeutender Werke neben die älteren gestellt werden könnte. Auch Mendelssohn versuchte in seinen Fugen der modernen Empfindungsweise gerecht zu werden, aber doch in viel gemässigterer Weise, wie denn überhaupt sein Streben mehr dahin ging, durch den Anschluss an die älteren Formen der Musik sich über die moderne Subjectivität zu erheben, als dieselben dem modernen Geiste zu unterwerfen. Kiel's Variationen, die ebenfalls in einer trefflichen Fuge endigen, gehören zu den bedeutendsten Variationen, die überhaupt geschrieben sind. Sie enthalten ein geistreiches, empfindungsvolles Thema, eine höchst lebendige und einheitsvolle Entwicklung desselben zu den verschiedensten Tongestalten und innerhalb derselben eine weit sich über die blosse Form erhebende tiefe und innige Empfindung. Es ist Kiel, dem Componisten des *Requiem*, im Laufe weniger Jahre gelungen, die Aufmerksamkeit aller Musiker auf sich zu ziehen, die nicht in ganz exclusiver Weise einer bestimmten Parteirichtung angehören; wir sehen seiner weiteren Entwicklung mit der grössten Theilnahme entgegen, denn

durch Leistungen, die sich über das einseitige Parteigetreibe erheben, wird die Kluft besser ausgefüllt werden, die in jüngster Zeit zwischen den Anhängern des Alten und des Neuen entstanden ist, als durch Kampf und Propaganda.

G. E.

Aus Breslau.

(F. Hiller's „Zerstörung von Jerusalem“.)

Den 15. November 1863.

Am 4. November führte die Sing-Akademie unter Leitung des Herrn Musik-Directors Jul. Schäffer das Oratorium „Die Zerstörung von Jerusalem“ von Ferd. Hiller auf. Herr Schäffer hatte über den Inhalt desselben einen vorbereitenden Aufsatz in der „Schlesischen Zeitung“ abdrucken lassen. Ueber die Composition und die Aufführung spricht sich Dr. Baumgart, nachdem er einige Bemerkungen über den Text des Werkes gemacht, in welchem er mehr dramatische Handlung in Ensemble-Sätzen wünscht, „da der Componist Fähigkeit und Geschick zu dramatischer Conception und Gestaltung unzweifelhaft bewiesen hat“, unter Anderem in folgender Weise aus:

„Nehmen wir das Werk, wie es vorliegt, so ist der Beifall, der ihm innerhalb der zwanzig Jahre seines Bestehens an den verschiedensten Orten zu Theil geworden ist, jedenfalls ein im Werthe der Musik begründeter. Dass der dramatisch nicht günstig gearbeitete Text dennoch zu einer Reihe lebensvoller und fesselnder Scenen ausgestattet ist, gereicht dem Componisten zu um so höherem Verdienste. Der aufmerksame Hörer kann sehr wohl bemerken, wie in den grösseren Abschnitten, zu denen sich die auf einander folgenden Stücke im ersten Theile gruppiren, ein durchgehender Charakter festgehalten ist, ohne dass es den einzelnen Sätzen an interessanter Mannigfaltigkeit gebricht. Die ganze Haltung der Eingangs-Nummern, welche die frommen Israeliten und an ihrer Spitze Jeremias schildern, ist eine würdig ernste und gemessene, obwohl im Einzelnen neben dem feierlichen Preise Jehovah's auch bange Furcht vor seinem Zorne, wehmüthige Trauer und bussfertige Zerknirschung ihren Ausdruck finden. Dieser ganze Abschnitt steht in seiner Gesammtfarbe in wohl berechnetem Gegensatze zu den nächsten Chören und Sologesängen, die uns das üppige, weltlustige Leben im Königshause ver gegenwärtigen, wo unter den Jubelnden nur der innerlich gebrochene, hoffnungslose Zedekia „zum Tode düster und betrübt“ bleibt. Und wenn es im Ganzen zu erwarten war, dass jenes Fest im Palaste und das Baalsopfer im zweiten Theile, obwohl der sinnliche Reiz bei beiden bestim mend sein musste, doch in der musicalischen Darstellung

sich wesentlich unterschieden, dass ferner Israeliten und Babylonier nicht in gleichem Stile sangen, so meinen wir doch auch, dass die geängsteten und verzweifelnden Israeliten des zweiten Theiles von den trauernden, aber noch nicht hoffnungslosen des ersten in der musicalischen Darstellung sehr wohl zu unterscheiden sind; und das war nicht eben so leicht zu treffen. Dabei wollen wir aber hier so gleich nicht verhehlen, dass gerade die Partieen, in denen die Ueppigkeit des Herrscherlebens und der Baalsdienst geschildert werden, uns den übrigen nicht ebenbürtig erscheinen. Der Festmarsch, der Chor: „Erhöht in lauten Wettgesängen“, das Violin-Solo im folgenden Recitativ Chamital's bleiben nach unserem Ermessen hinter der Intention des Componisten zurück, und wir können an die fortreissende, berauschende Wirkung, die auf den König geübt werden soll, gleich diesem selbst nicht recht glauben. Eben so ist der Baals-Opferchor, trotz dem obstinaten Motiv in der Pauke und trotz den sonstigen Mitteln der Charakteristik, zu keinem sich steigernden, inneren Leben gediehen. Dagegen sind uns die Israeliten-Chöre fast alle in Ausdruck, Erfindung und höchst tüchtiger Arbeit als Leistungen erschienen, die allein schon das Oratorium zu einer der respectabelsten Erscheinungen in der neueren Zeit erheben. Uns ist ausser Mendelssohn's beiden Werken keines bekannt geworden, vor welchem das Hiller'sche zurücktreten müsste, und sicherlich steht es über dem, was die letzten Jahre unseres Wissens auf gleichem Felde hervorgebracht haben. In den erwähnten Chören ist überall gesunde Musik, Frische und Leben, gesangmässige, entwicklungsfähige und künstlerisch entwickelte Motive, und es wird Einem wohl zu Muthe, wenn man hier nicht alle Augenblicke mit Pointen und Klang-Effecten fürlieb nehmen muss, sondern aus einem Thema heraus ganze Musikstücke organisch erwachsen sieht. Diese Gediegenheit der Arbeit erhebt auch solche Chöre, die uns verhältnissmässig weniger tief an Gehalt erschienen sind, immer noch zu wirkungsvollen Stücken; wir rechnen dahin z. B. den Chor: „Ach Herr, strafe uns nicht“, und den: „Israel bleibt seinem Gott angetraut“, welcher letztere uns auch in der Conception an seiner Stelle nicht recht erklärlich ist; Vertrauen, Glaubensfreudigkeit, Hoffnung würden wir nach dem Zusammenhange mit dem Vorangebenden verstehen: diesen hellen, lauten Preisgesang wissen wir uns nicht genügend zu deuten. Gern und ganz gibt man sich aber Chören hin wie dem ersten: „Wie heilig und hehr“, dem späteren: „Eine Seele tief gebeuget“, dem Schluss-Chor des ersten Theiles: „Wer unter dem Schirm“, und den durch dramatisches Leben oder tonmalerische Schilderung hervorragenden: „Verräther! Er ist ein Freund von Babylon“, „Das Entsetzen bricht herein“, „Schon brau-

sen sie daher“ „u. s. w.—Unter den Sologesängen werden die Arie Hanna's: „Der Herr erhält“, und das Duett derselben mit Achicam: „O wär' mein Haupt eine Wasserquell“, überall durch ihren grossen Wohlklangerfreuen, wenn auch in dem letzteren die Cadenzen für uns etwas nahe an eine gewisse moderne Art zu röhren streifen. Die Partieen des Königs, der Chamital und des Propheten sind musicalisch geschickt individualisirt. Uns hat, offen gesagt, die des Jeremias nicht gerade den tiefsten Eindruck hinterlassen. Es scheint, als habe die geläufige Vorstellung von dem klagenden Jeremias der bedeutsameren und energischeren Ausprägung seines Charakters im Wege gestanden. Wir behaupten keineswegs, dass er in der Musik unbedeutend geworden sei; nur will er uns nicht als Hauptperson hervortreten, und hieran trägt auch der Text seine Schuld. Energischer tritt Chamital, wie in der Handlung, so in der Musik heraus, und Zedekia erscheint uns glücklich behandelt. Wir stehen nicht an, zu behaupten, dass seine Arie: „Mein Leben lieget unter Löwen“, zu den besten Stücken im Oratorium zu rechnen ist. Sänge irgend ein thatkräftiger Held in der Verzweiflung dieselben Worte, was doch unschwer denkbar ist, er würde knirschen, aufbrausen, toben, und der Componist hätte Vorbilder für eine solche Aufgabe und Ausdrucksmittel genug gefunden. Zedekia, der verzagte, schwermüthige König, der selbst zum Zorn über sein Geschick keine Kraft mehr hat, ist keine so häufige Figur: er kann nur ohnmächtig klagen, und die Schwäche des Trübsinns finden wir in jener Arie durch Rhythmus, Melodie und Begleitung mit sehr glücklichem Griffe veranschaulicht. Auch im Duett mit Jeremias hat sich der Componist weise gehütet, der tiefen Reue und heissen Seelennoth des Schwächlings irgend einen Zug zu geben, der nach manhaftem Entschlusse und kraftvoller Erhebung aussehen könnte. Gerade solche Charaktere sind für den Tondichter eben so schwierig darstellbar, wie für den Schauspieler, und wenn sie gelingen, wie hier, wahr und musicalisch ansprechend, so ist das gewiss hohen Lobes würdig.

„Die Verwandtschaft des Hiller'schen Werkes mit Mendelssohn ist unbestreitbar; wir möchten sie aber kaum für grösser halten, als die zwischen Marschner und C. M. von Weber. Im Ganzen erscheint Hiller wie ein Jünger derselben Richtung, nicht wie ein Nachahmer, und sein Werk wird stets neben denen seines Freundes sehr ehrenvoll bestehen. Wo er auf dem Boden der älteren Schule arbeitet, in den polyphonisch gehaltenen Chören, da wird man eigenthümlich Mendelssohn'sches nicht viel finden; ist ja doch diese Stilgattung überhaupt mehr durch sich selbst, als nach subjectiver Sympathie bestimmt. In den kleineren Solo-stücken, wo die Aehnlichkeit stärker hervortritt, herrscht

doch immer noch Freiheit, und das Klagelied des Propheten erinnert stellenweise sogar an viel neuere Schreibart, als an Mendelssohn. Besonders aber weicht die Behandlung des Orchesters von des Letzteren Art erheblich ab. Wenn wir sie im Allgemeinen als effectreicher bezeichnen, so meinen wir damit keineswegs den als Selbstzweck erstrebten Effect, sondern nur den stärker herausgekehrten Reiz des Colorits, der im Ganzen, vorzugsweise aber in Einzelheiten, wahrnehmbar ist. Dies führt zu einer grossen Anzahl interessanter, sinnvoller Züge und Farbenmischungen, die keineswegs mendelssohnisch sind, allerdings auch manchmal dazu, dass das schöne Maass nicht discret innergehalten ist, vorzugsweise im Blech, das z. B. in dem Chor: „Verräther“, die lebenswahre Gestaltung der Singstimmen in verschiedene Volksgruppen leider fast erdrückt. Doch sind solche Ueberschreitungen selten.

„Die Aufführung zeugte von liebevoller, sorgfältiger Vorbereitung, wie diese die Akademie und ihr Dirigent allezeit für Pflicht erachten und niemals scheuen. Der Chor war technisch seiner Aufgabe Herr, sang frisch, sinngemäss nuancirend und declamirend. Das Orchester bestand mit Ehren, begleitete die Soli sehr discret, liess es an Kraft und Feuer nicht fehlen und spielte seine schwierige Partie mit Verständniss. Wo uns die geistige Erfassung des Sinnes so entgegentritt, wie bei dieser Aufführung, da können uns einige nicht ganz exacte Eintritte nicht erheblich stören. — Für Herrn Cantor Deutsch waren die Partieen des Achicam und des Zedekia besonders geeignet; Organ und Gesangsweise erweckten für die dargestellten Charaktere Sympathie. Herr Lehrer Schubert sang den Jeremias mit Würde und Wärme. Chamital verlangt freilich kraftvollere Stimmmittel, als die Natur Fräulein Damke verlieben hat; sie brachte aber durch lebendige Auffassung und entsprechenden Vortrag die Partie zu wirksamer Geltung. Der jugendlichen Sängerin der Hanna wünschen wir das beste Gedeihen ihrer sehr ansprechenden Mittel und Festhalten an dem bisherigen Streben, das uns gesund und ernst erscheint, und für das die Akademie bildende und lohnende Aufgaben viele bietet.“

Zweites Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters, Herrn

Ferdinand Hiller,

Dinstag, den 17. November 1863.

Programm. I. Theil. 1. Ouverture zur Oper „Joseph und seine Brüder“ von Méhul. 2. Sopran-Arie: „Höre, Israel!“ von Mendelssohn (gesungen von Frau Knöpges-Saart). 3. Phantasie für Violoncell von Piatti (Herr Alexander Schmit), 4. Gesänge für Chor *a capella* von Steinegger: „Hilf, Herr!“ und von Bal-

dassare Donato Vilanella *napoletana* aus dem XVI. Jahrhundert. 5. Morgenmusik (*Aubade*) für Orchester von Ferd. Hiller: *Alla Marcia*, *Menuetto*, *Capriccetto*, *Adagio*, *Ghasel*, *Finale*. 6. Hymne für Sopran-Solo, Chor und Orchester von F. Mendelssohn-Bartholdy: „Hör' mein Bitten“ (Solo: Frau Knöpges-Saart).

II. Theil. Sinfonie Nr. VII., *A-dur*, von L. van Beethoven.
(Den Bericht in der nächsten Nummer.)

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Ueber die Erfolge, welche unsere kölnische Sängerin, Fräulein Julie Rothenberger, in den Concerten ausserhalb Köln, in Coblenz (Händel's Samson), Aachen (Hiller's Zerstörung von Jerusalem), Braunschweig u. s. w. gehabt hat, lesen wir erfreuliche Berichte in öffentlichen Blättern. In dem Concerte in Braunschweig hat sie namentlich durch die treffliche Ausführung der Sopran-Partie in Haydn's „Schöpfung“ rauschenden Beifall neben den Herren Gunz und Thelen, welche die Tenor- und Bass-Partie sangen, geärgert. Zunächst ist sie für Magdeburg, Wesel und Amsterdam engagirt.

Bonn, 15. November. Wiederum ist im Wechsel des Jahres die Zeit herangekommen, die uns schon so manchen Kunstgenuss gebracht und der wir in jedem Jahre mit grosser Freude entgegensehen: die Concertzeit. Eröffnet wurde dieselbe durch das erste Abonnements-Concert, welches Donnerstag den 12. November im grossen Saale des „goldenen Stern“ unter Leitung des städtischen Musik-Directors Herrn C. J. Brambach Statt fand. Im ersten Theile desselben hörten wir die Ouverture zur „Zauberflöte“ von W. A. Mozart. Als Solist trat Herr Concertmeister L. Strauss aus Frankfurt am Main auf, welcher das Violin-Concert von Mendelssohn-Bartholdy und die Romanze in *F-dur* von L. van Beethoven vortrug. Herr Strauss besitzt alle Eigenschaften, die zu einem ausgezeichneten Geiger erforderlich sind: Fülle des Tones, glänzende Technik und Reinheit des Spiels, dazu treffliche Auffassung und seelenvollen Vortrag. Diese Eigenschaften kamen auch an diesem Abende zur vollen Geltung, und konnte es nicht fehlen, dass Herrn Strauss nach jedem Solo rauschender Beifall und zum Schlusse Herrvorruft vom ganzen Auditorium zu Theil ward. Zwischen beiden Solostücken lernten wir eine sehr hübsche Composition von W. Bargiel: „Der Herr ist mein Hirt“ (Psalm XXIII.), für dreistimmigen weiblichen Chor und kleines Orchester, kennen, welche als Op. 26 bei Simrock in Bonn erschienen ist und, gut ausgeführt, vom Publicum beifällig aufgenommen wurde. Bei der nicht allzu reichen Literatur für weiblichen Chor wird dieser Psalm sehr willkommen sein, zumal er von Seiten des Orchesters nur das Streich-Quartett und zwei Hörner in Anspruch nimmt. Die Hymne von G. F. Händel, zur Krönungsfeier Georg's II. im Jahre 1727 componirt, beschloss auf würdige Weise den ersten Theil. — Der zweite Theil des Concertes wurde durch F. Schubert's Sinfonie in *C-dur* ausgefüllt. Die Ausführung war eine recht befriedigende, was um so mehr anzuerkennen ist, da ein Theil der Blas-Instrumente durch neue Orchester-Mitglieder besetzt war. — h.

Berlin. Für das Schauspiel sind an Stelle der verstorbenen Pellet Fräulein Erhart und Fräulein Augsberger engagirt worden; dagegen ist Frau Crelinger, die bekanntlich 1862 ihr fünfzigjähriges Künstler-Jubiläum gefeiert hat, um ihre Pensionirung eingekommen. Herr von Hülsen hat indessen der hochverdienten Künstlerin das Anerbieten gemacht, mit ihrem vollen Gehalte noch ferner als Ehren-Mitglied dem königlichen Theater anzugehören,

indem er zugleich ihr Auftreten gänzlich von ihrem Willen abhängig macht und sich nur vorbehält, der Künstlerin die Mitwirkung in dem einen oder anderen Stücke vorzuschlagen.

Die berliner Sing-Akademie führt in diesem Winter unter Grell's Leitung die drei Oratorien: „Elias“ von Mendelssohn, „Messias“ von Händel und die „sechszehnstimmige Messe“ von Grell aus; am 17. October brachte sie Graun's „Te Deum“ und die Siegesgesänge aus Händel's „Judas Maccabäus“.

Teichmann's literarischer Nachlass, herausgegeben von Dingelstedt, ist so eben bei J. G. Cotta in Stuttgart erschienen. Das Werk zerfällt in zwei Bücher, „Eigenes“ und „Fremdes“ betitelt, und einen Anhang, der „Beilagen“ und „Drei chronologisch-statistische Tabellen“ enthält. Das erste Buch enthält als Untertitel „Hundert Jahre aus der Geschichte des königlichen Theaters in Berlin, 1740—1840“, und dessen einzelne Abschnitte behandeln die Zustände unter Friedrich II., die Verwaltungen Koch's, Döbelin's, Engel's, Iffland's, der Grafen Brühl und Redern. Das zweite Buch enthält Briefwechsel classischer Dichter und Schriftsteller mit der königlichen Hoftheater-Verwaltung. Wir finden darunter die Namen Goethe, Schiller, Wieland, Kleist, Schlegel, Tieck, Werner, Iffland, Kotzebue.

Wien. Die sterblichen Ueberreste Beethoven's und Schubert's — die Schädel mit inbegriffen — wurden am 23. October Morgens in ihren früheren, nun zu Gräften umgestalteten Gräbern feierlich wieder beigesetzt.

Der Musikverein in Znaim veranstaltete am 4. November unter der artistischen Leitung des Herrn Heinrich Fiby eine Gedächtnissfeier für Felix Mendelssohn-Bartholdy im Theater, bei welcher folgende Werke des verstorbenen Meisters zur Aufführung kamen: Symphonie in A-dur; Terzett für Sopran, Tenor und Bass aus dem Liederspiele „Die Heimkehr aus der Fremde“; Violin-Concert in E-moll (erster Satz); Recitative und Chöre aus dem unvollendeten Oratorium „Christus“ für gemischten Chor und Orchester; Ouverture zu „Ruy Blas“.

Ueber die Vernichtung der Künstler-Reliquie, des Claviers von Chopin (Nr. 45), erhalten wir folgendes Näheres aus Warschau: „Im Zamoyski'schen Palaste, der von mehr als dreissig Partieen, meist den höheren Ständen angehörend, eingenommen war, wohnte auch die Schwester Fr. Chopin's, Madame Barcinski, in deren gästlichem Salon, inmitten einer Fülle kostbarer Möbel, ein einfacher Flügel stand, welcher trotz seines unscheinbaren Äussern doch vor allem Anderen die Aufmerksamkeit des Besuchers auf sich zog. Ueber demselben hing ein sprechend ähnliches Portrait des Meisters, von Ary Scheffer gemalt. Dieses Instrument, noch vor dem Jahre 1820 hier in Warschau nach der damals üblichen Façon gebaut, war es, auf dem der bekannte Knabe den ersten Clavier-Unterricht erhalten und später derträumerische Jüngling die meisten und schönsten Inspirationen zu Papier gebracht hatte. Es wurde daher auch gewisser Maassen zu einer Ehrensache, dass bedeutende Künstler, namentlich Pianisten, wenn solche auf ihren Wanderungen unsere Stadt berührten, der Familie Chopin's einen Besuch machten, um bei dieser Gelegenheit die Kunst-Reliquie näher zu betrachten. Sie existirt nicht mehr! Nicht der Zahn der Zeit hat Bild und Instrument vernichtet: — beide fanden ihren Tod in den Flammen. Rohe Fäuste rissen das Instrument von seinem Platze, zerrten es an das Fenster und stürzten es aus dem zweiten Stockwerke auf das Strassenpflaster hinab. Alles bitten und Flehen der Eigentümerin, nur dieses einzige Andenken an den geliebten Bruder zu verschonen, war vergeblich; auch das Bild, welches sie bereits in der

Hand hielt, vermochte sie nicht zu retten — es wurde ihr entrissen und durch das Fenster geschleudert.“

Alexander Dreyschock, der gegenwärtig in Petersburg weilt und als Professor am Conservatorium in Thätigkeit ist, wurde neuerdings zum General-Inspector der kaiserlichen Theaterschule ernannt.

Ankündigungen.

So eben erschienen und durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

Ludwig van Beethoven's sämmtliche Werke.

Erste vollständige, überall berechtigte Ausgabe.

Partitur-Ausgabe. Nr. 26 27. Ouverture zu *Fidelio*. Op. 72 in E, und Ouverture zu *Egmont*. Op. 84 in F-moll. n. 1 Thlr. 21 Ngr.
 — — Nr. 30. 31. Romanzen für Violine und Orchester. Op. 40 in G, und Op. 50 in F. n. 15 Ngr.
 — — Nr. 71. 72. Phantasie für Pianoforte mit Chor und Orchester. Op. 80 — und Rondo für Pianoforte und Orchester in B. n. 2 Thlr. 6 Ngr.
 — — Nr. 101—103. Sonate für Pianoforte und Violine. Op. 96 in G. — Rondo für Pianoforte und Violine in G — und 12 Variationen (Se vuol ballare) für Pianoforte und Violine in F. n. 1 Thlr. 12 Ngr.
 — — Nr. 209. Meerestille und glückliche Fahrt für 4 Singstimmen mit Orchester. Op. 112. n. 24 Ngr.
 Stimmen-Ausgabe. Nr. 30. 31. Romanzen für Violine und Orchester. Op. 40 in G, und Op. 50 in F. n. 1 Thlr. Leipzig, November 1863.

Breitkopf und Härtel.

Verlag von Breitkopf und Härtel in Leipzig.

So eben erschienen und durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

Violinschule

von

Ferdinand David.

Cartonnirt. Preis 6 Thaler.

Dieses lange erwartete Werk des berühmten Lehrers, welches sogleich am Conservatorium der Musik in Leipzig eingeführt werden ist, wird allen Lehrern und Schülern des Violin-Unterrichts angelegentlichst empfohlen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung und Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, grosse Budengasse Nr. 1, so wie bei J. FR. WEBER, Appellhofplatz Nr. 22.

Die Niederrheinische Musik-Zeitung

erscheint jeden Samstag in einem ganzen Bogen mit zwanglosen Beilagen. — Der Abonnementspreis beträgt für das Halbjahr 2 Thlr., bei den K. preuss. Post-Anstalten 2 Thlr. 5 Sgr. Eine einzelne Nummer 4 Sgr.

Briefe und Zusendungen aller Art werden unter der Adresse der M. DuMont-Schauberg'schen Buchhandlung in Köln erbeten.

Verantwortlicher Herausgeber: Prof. L. Bischoff in Köln.

Verleger: M. DuMont-Schauberg'sche Buchhandlung in Köln.

Drucker: M. DuMont-Schauberg in Köln, Breitstrasse 76 u. 78.