

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 15.

KÖLN, 9. April 1864.

XII. Jahrgang.

Inhalt. Pariser Briefe (Fortsetzung). — Das Operntheater in Wien (Uebersicht der Leistungen im abgelaufenen Theaterjahre). — Johannes Brahms (Lebensskizze). — Zehntes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Leipzig, Siftung für das Conservatorium — Karlsruhe, Abonnements-Concert — Joachim Raff — Julius Stockhausen verlobt — Prag, Concerte des Cäcilien-Vereins — Paris, Violinist Hammer, Flotow's „Martha“, Neue Strassen).

Pariser Briefe.

(Fortsetzung. S. Nr. 14.)

Die Neuigkeit im Theater der komischen Oper ist zwar nichts weniger als eine komische Oper, aber ein Werk voll scenischen und musicalischen Lebens, das einen bedeutenden und allem Anscheine nach nicht so leicht vergänglichen Erfolg gehabt hat. Die Oper heisst „Lara“, das Buch ist von Cormon und Michel Carré, die Musik von Aimé Maillart, dem Componisten von *Les Dragons de Villars*, die in Deutschland unter dem Titel: „Das Glöckchen des Eremiten“ gegeben werden. Die erste Vorstellung fand am 21. März statt.

Von Byron's Lara hat der Held der Oper eben nicht viel mehr, als den Namen; einige Situationen haben die Verfasser dem Gedichte entnommen, übrigens den „Corsar“ dabei benutzt, und aus beiden zusammen mit grosser Willkür, aber mit dramatischem Geschick, ein Opernbuch gemacht, dessen Handlung beinahe überall interessant und spannend, aber durchweg ernst ist, wie man es freilich nach dem Inhalt der beiden Erzählungen Byron's nicht anders erwarten kann.

Nach einer ouvertureartigen Einleitung sehen wir beim Aufziehen des Vorhangs das Stammschloss der Grafen Lara mit seinen Thürmen und seinem wohlbefestigten Eingange. Der alte Graf ist gestorben und sein einziger Sohn seit Jahren verschwunden. Man hält ihn für todt, und der König überweist sein Erbe der Gräfin Camilla Flor mit dem Rechte, Namen und Besitz der Lara's auf den Mann ihrer Wahl zu übertragen. Ritterliche Reisende, an ihrer Spitze Ezzelin, der um Camilla's Hand wirbt, erscheinen und begehren Einlass ins Schloss. Aber drinnen haust ein alter treuer Diener, Lambro, der den Glauben an die Rückkehr des eigentlichen Erben nicht aufgibt, sich bis dahin als Herrn betrachtet und trotz dem Befehle des Königs den Rittern den Eintritt verwehrt. Sie entfernen

sich, und die nun mit Gefolge erscheinende Gräfin Flor erfährt dieselbe Zurückweisung. Empört entfernt sich die Gräfin; Lambro freut sich in hübschen Couplets seiner rauen Standhaftigkeit und Wachsamkeit „comme un chien fidèle“ und verschliesst hinter sich das Schlossthör.

Zwei Wanderer treten auf. Der ältere sagt zu dem zarten, schönen Knaben, der ihn begleitet:

*Regarde, enfant, c'est la patrie,
Rivage heureux, terre chérie,
Eden qu'autrefois j'ai quitté!*

Es ist Lara, dem Gulnare als Kaled in männlicher Kleidung folgt. Bald darauf erblickt er Camilla, die er als Kind verlassen, und fühlt, dass er sie liebt. Er verschwindet, und kurz nachher erscheint der alte Lambro mit Fackeln am Thore und ladet die ganze Gesellschaft im Namen seines zurückgekehrten Herrn ein, ins Schloss zu treten. Und das war Zeit, denn ein Gewitter zog herauf und der erste Act hatte bereits eine Stunde gedauert.

Die Musik zu diesem Acte ist ansprechend, ohne durch Neuheit oder besondere Charakteristik aufzufallen. Was man indess im ernsteren Genre zu erwarten hat, zeigt der Gesang Lara's und Kaled's bei ihrem ersten Auftreten. Ausserdem machen Couplets von Ezzelin und Lambro, und der Wechsel von Männerchören mit Frauenchören die Scene musicalisch ziemlich lebendig.

Im zweiten Acte befinden wir uns auf dem Feste, das Lara in seinem Schlosse gibt. Gulnare (Kaled) unterbricht seine vertrauliche Unterhaltung mit Camilla, denn die Liebe, welche sie für ihn tief im Herzen trägt, ist wachsam. Sie kommt, um ihrem Herrn Lebewohl zu sagen. Die Bitten des Paars, sie von diesem Entschlusse zurückzubringen, führen eine der musicalisch wirkungsvollsten Scenen der Oper herbei: Gulnare singt eine arabische Legende — der Inhalt, ihrer eigenen Lage ähnlich, reisst sie fort, ihr Auge blitzt und schleudert zugleich mit Wort und Ton die Gluth der Eifersucht gegen die Nebenbuhlerin.

„Es ist ein Weib!“ ruft Camilla — aber Gulgare lenkt wieder in die ruhige Melodie der Ballade ein. Doch von Hass entflammt, das Glück der Feindin zu vernichten, verräth sie dem Ezzelin, den gleiche Eifersucht quält, dass Lara nicht der Graf Lara, sondern der Corsar Conrad sei. Mit diesem Geheimnisse bewaffnet, tritt Ezzelin in den Festsaal und schleudert die furchtbare Anklage gegen Lara. Dieser aber weist ihn entrüstet zurück, fordert auf den nächsten Morgen ihn zur Genugthuung und fährt fort, in ausgelassener Freude mit dem Becher in der Hand zu jubeln.

Diese Scene bildet ein Finale, das in seinen Dimensionen und in der Behandlung des Orchesters weit über alles hinausgeht, was man auf dem Theater der komischen Oper je gehört hat; es ist ganz und gar im Stile der grossen Oper geschrieben und bietet vielleicht in zu hohem Grade alle Mittel glänzender Instrumentirung auf. Allein es macht eine grosse Wirkung, wie denn überhaupt der ganze zweite Act an Frische der musicalischen Inspiration, Charakteristik der Solostimmen und dramatischem Leben leicht alles übertreffen dürfte, was die französische Muse des lyrischen Drama's in den letzten Jahrzehnten hervorgebracht hat. Der Gesang Gulgare's muss bei jeder Aufführung wiederholt werden, und auch gegen das Finale ist von den öffentlichen Stimmen keine einzige in entschiedener Opposition; nur können Einige, die am Hergeschehen hangen, es nicht verwinden, dass Musik von solchen Intentionen und Ausführungen im Theater Favart gemacht wird! Und das sprechen sie vier Wochen, nachdem sie die „Freiheit der Theater“ als das Heil der Tonkunst gepriesen haben, aus! Ich glaube, dass man in Deutschland, wohin Mailhart's Lara gewiss den Weg finden wird, daran nicht den geringsten Anstoß nehmen wird. Hiess doch sogar der Don Giovanni von Mozart bei seinen ersten Aufführungen *Dramma giocoso*.

Im dritten Acte hat nun aber der Lara der französischen Librettisten weder mit dem Lara, noch mit dem Corsar Byron's die geringste Charakterfarbe gemein, denn er wird eher einem hochsentimentalen spanischen „Arzte seiner Ehre“ ähnlich, als einem Manne, der Jahre lang ein Seeräuberleben geführt.

Die Scene zeigt ihn uns, wie er aus einem schweren Traume erwacht, den er in Ergriffenheit schildert. Er sah sich wieder mitten unter seinen Raubgenossen und theilte ihren wilden Taumel, als plötzlich ein Kampf begann und er selbst tödlich verwundet in Kaled's Armen starb. Der gleichen Traumerzählungen sind freilich nichts Neues, aber musicalisch genommen ist hier daraus eine glänzende Scene für den Tenor geworden. Der alte Lambro bringt ihm das Schwert und das Testament seines Vaters; sein erster Blick fällt auf die Stelle, in welcher sein Vater ihm be-

fiehlt, lieber zu sterben, als sich je zu erniedrigen. Dies schmettert ihn nieder; er beschliesst, dem Erbe und dem Glück der Liebe zu entsagen, demüthigt sich, wie ein Büs-sender, der ins Kloster gehen will, vor seinem Feinde Ezzelin, erklärt vor aller Welt, er sei nicht Lara, sondern der Corsar Conrad, und kehrt, gestützt auf Gulgare und auf den treuen Lambro, der ihn nicht verlassen will, auf sein Schiff, das man im Prospect sieht, und zu den See-räubern zurück. Diese Katastrophe und das Tragische, das darin liegen soll, mögen die beiden Librettisten verantwor-ten: das letztere verschwindet besonders noch dadurch, dass Lara bei seiner Entsagung doch wieder lügt, indem er seine wahre Abkunft läugnet. Aber auch hier macht die Musik die Mängel des Textbuches in vieler Hinsicht wieder gut und lässt die Theilnahme der Zuschauer nicht sinken; auch kann man, abgesehen von der Idee der Katastrophe, nicht läugnen, dass die Wendung mit Geschick herbeigeführt wird.

Das Haus ist jedes Mal überfüllt bei den Wiederholungen der Oper. Der Erfolg der Darstellung beruht besonders auf den Trägern der beiden Hauptrollen, Lara's und Kaled's. Montaubry führt seine dankbare Partie sehr gut durch, und in der Rolle des Kaled hat sich ein neues Talent in der Person der Madame Galli-Marié offenbart, welches durch Wahrheit des Spiels noch mehr als durch den ausdrucksvollen Gesang in Erstaunen gesetzt hat.

(Schluss folgt.)

Das Operntheater in Wien.

[Als Vorwort zu der statistischen Uebersicht der Leistungen des wiener Operntheaters im abgelaufenen Theaterjahr vom 1. Juli 1863 bis 31. März 1864 enthalten die wiener „Recensionen“ in ihrer Nr. 14 eine starke Philippika gegen die Leitung dieser Kunstanstalt. Da die Vorwürfe durch die Anführung von Thatsachen als wohl begründet erscheinen, so ist es sehr erfreulich, einmal in einem öffentlichen Blatte einer so eingehenden, der Wahrheit allein huldigenden, ohne andere Leidenschaft als die der Entrüstung über die Missbräuche und Unterlassungen geschriebenen, von keiner anderen Gunst und Liebe als der Liebe zur Kunst eingegebenen Darstellung der Verhältnisse einer der ersten Bühnen Deutschlands zu begegnen. Ob die freimüthige Anklage eine praktische Wirkung haben werde, oder ob die Redaction, wie wir es an unserer Zeitschrift leider auch oft genug erfahren, eine Danaiden-Arbeit thut, indem sie beharrlich auf Besseres dringt, das muss die nächste Saison lehren. Eine sichere oder auch nur wahrscheinliche Hoffnung auf den Einfluss unabhängiger

Kritik auf die Vorstände deutscher Kunstanstalten und deren Capellmeister und Regisseure zu setzen, wäre ein sanguinischer Optimismus. Wir wollen aber den hauptsächlichen Inhalt des Aufsatzes aufnehmen, um diese Zustände auch im Auslande bekannt zu machen; vielleicht kommt dann von London oder Paris ein Rückschlag, der ein Gefühl der Scham weckt, das zur Besserung führt.]

Die negativen Resultate der eben verflossenen Opern-Saison liegen deutlich vor. Ein Novitäten-Unicum — Offenbach's „Rheinnixen“ — bildet die einzige operistische Ausbeute von Belang; von länger nicht gegebenen Opern kam gleichfalls nur ein bescheidenes Exemplar — Halévy's „Musketiere der Königin“ — zur Wiederaufnahme, und von Opern, die etwa ein Jahr nicht gegeben worden, wurden nachstudirt und theilweise neu besetzt: „Oberon“, „Der Postillon von Lonjumeau“, „Lucrezia Borgia“, „Die Stumme von Portici“, „Der Prophet“. Das sind die vollständig aufgezählten Ruhmesthaten einer neunmonatlichen Opern-Saison in der Haupt- und Residenzstadt Wien. Um das zu erreichen, zahlen die Steuerpflichtigen dem Staate jährlich wohl an die 200,000 Gulden und ausserdem, wenn sie's mit eigenen Ohren hören wollen, ein theures Eintrittsgeld. Um das zu erreichen, sind im Personale manche Fächer dreifach besetzt und werden viele Tausende von Gulden an die Acquisition einzelner Stimmen oder an die Erhaltung routinirter Mittelmässigkeiten gewandt. Um das zu erreichen, fungiren am Operntheater drei Capellmeister, drei Orchester-Directoren, zwei Correpetitoren, ein General-Chorführer, ein regisseurähnlicher Inspicient, ein Ober-Regisseur, ein gesangskundiger artistischer Director, ein literaturkundiger Secretär und ein salonfähiger Oberstkämmerer mit permanentem hofrathlichem Beirath!!

Und dennoch finden so edle und fruchtbringende Bestrebungen keine Anerkennung, keinen Dank, ja, nicht einmal andere als officiös bestallte Vertheidiger. Wir Undankbaren, was wollen wir denn noch mehr, als drei ganze neue Acte von Offenbach und drei ganze wieder-aufgenommene Acte von Halévy?! Macht das denn nicht — in neun Monaten — für jedes Vierteljahr ein angestringtes Studium von einem neuen und einem alten Acte?! Und wir sind noch nicht, noch immer nicht zufrieden?!

Zur Steuer der Wahrheit muss freilich gesagt werden, dass die Direction des Operntheaters Einiges mehr als das von ihr Geleistete versprochen und eine classische Oper sogar „vorbereitet“ hatte. Aber die Vorbereitung der Gluck'schen „Iphigenie in Aulis“ dauerte vom Frühherbst bis Weihnachten, um sie endlich ... auf die nächste Saison zu verschieben. Wir wissen, dass die Direction sich vielfach mit den Unpässlichkeiten der Mitglieder und mit den ausserordentlichen Beurlaubungen im Juli und August zu

decken sucht. Was nun letztere betrifft, so hätte, wie uns dünkt, weit eher die Kritik ein Recht, der Direction den Missbrauch mit den Beurlaubungen vorzuwerfen, als es der Direction ansteht, diesen Missbrauch als eine Entschuldigung anzuführen.

Allein activ vorhanden waren im Juli die Damen Fabbri-Mulder, Krauss, Tellheim, Kropp, Destinn und Bettelheim, die Herren Erl, Walter, Dalfsy, v. Bignio, Hrabanek, Schmid, Mayerhofer, also quantitativ jedes Fach mindestens doppelt besetzt, nebst den Herren Capellmeistern Proch und Dessoff. Wenn dieses Personal als befähigt erachtet wurde, die wichtigsten Repertoire-Opern (Mozart, Meyerbeer u. s. w.) zur Aufführung zu bringen, so konnte dasselbe eben sowohl zur relativ genügenden Besetzung einer neuen oder neu in Scene gesetzten Oper verwandt werden. Vom August an aber waren auch bereits die Damen Wildauer und Dustmann, etwas später Fräulein Liebhardt, dann Herr Draxler, und im September die Herren Beck und Ander (letzterer nur durch Unwohlsein noch circa zwei Wochen aufgehalten) in Thätigkeit. Dessenungeachtet aber erlebten wir erst am 4. October die Wiederaufnahme der „Musketiere“ (besetzt, mit Ausnahme einer Rolle, durch Mitglieder, die schon vom 1. Juli an activ waren) und erst am 4. Februar die erste und einzige Novität!

Krankheiten! Das ist das grosse Wort der Entschuldigung! Wenn wir aber das Unpässlichkeits-Verzeichniss des Theaterzettels Revue passiren lassen, so finden wir kein anderes längeres Unwohlsein eines Mitgliedes verzeichnet, als das des Herrn Ander, der nach Beendigung seines Urlaubs krankheitshalber erst am 15. September auftreten konnte. Sonst ist während der ganzen Saison unseres Wissens Niemand so nennenswerth krank gewesen, dass dadurch das Einstudiren neuer oder lange nicht gegebener Werke hätte vereitelt werden können. Wenn also auch die Schonung, die Herr Ander beanspruchte, durch einige Wochen die Proben zur „Iphigenie“ und zu den „Rheinnixen“ verzögerte *), so hätte doch, wie uns dünkt, die Zeit von 6 — 7 Wochen nach der Aufführung der „Rheinnixen“ zum endlichen Herausfordern der „Iphigenie“, die ja schon ziemlich vorbereitet war, genügen sollen. Wenn aber auch die Aufführung des Gluck'schen Werkes den Wiederholungen des Offenbach'schen zum Opfer fallen musste, so ist dies allein noch immer kein triftiger Grund für die leider constatirte Stagnation überhaupt. Das Un-

*) Ein genialer Einfall war es jedenfalls, die Herren Ander und Beck mit den Proben zur Offenbach'schen und zur Gluck'schen Oper gleichzeitig zu überburden, wodurch dann beide Opern verzögert, die eine ganz unmöglich gemacht wurde.

wohlsein des Herrn Ander, welches ihn übrigens nicht gehindert hat, die einzige neue Tenor-Partie der Saison durchzuführen, konnte doch noch weniger die Herren Walter und Wachtel hindern, ihrerseits eine oder die andere neue Rolle ihrem Repertoire beizufügen. Die Vernachlässigung in dieser Beziehung ist daher grösstentheils, wenn nicht einzig und allein, der Saumseligkeit oder ungeschickten Eintheilung Seitens der unmittelbar leitenden, der widerspruchsvollen Energielosigkeit und dem Mangel an künstlerischem Verständnisse Seitens der mittelbar leitenden Kräfte zuzuschreiben. Dass jedes Repertoire einer jährlichen Auffrischung durch Novitäten und Reprisen dringend bedarf, diese elementare Wahrheit ist schon so oft und eindringlich an dieser Stelle gepredigt worden, dass eine weitere, ausführliche Erörterung nicht mehr vonnöthen ist. Eben so ist die Klage über die geringe Production der Gegenwart und das Veraltetsein der classischen Opern schon hinlänglich oft auf das richtige Maass zurückgeführt worden. So wenig Bedeutsames in der Oper auch geleistet wird, das relativ Beste aus diesem Wenigen soll immerhin zur Kenntniss des Publicums gebracht werden, das ist die Schuldigkeit einer Opern-Direction. So gut man bei Offenbach eine Oper bestellen konnte, so gut konnte man in derselben Saison auch einheimische Componisten durch Aufführung ihrer Werke fördern, so gut konnte man es mit Hiller's „Katakomben“, mit den neuen Opern von Richard Würst, Gustav Schmidt, Max Bruch u. v. A., dessgleichen mit den neueren französischen Erzeugnissen versuchen. Was vollends die Reprisen anbelangt, so würden — das ist so selbstverständlich, dass nur allein unsere Opernleitung es nicht zu fassen vermag — Gluck, Mozart (*Idomeneo*), Cherubini, um nur der Meister ersten Ranges zu gedenken, wohlverstanden in passender Auswahl, sorgsamer Bearbeitung und stilgemässer Darstellung, für unser Opern-Repertoire die köstlichste Ausbeute liefern, auf den Geschmack unseres Publicums den wohlhäufigsten Einfluss üben, unseren Sängern die schönsten Anlässe zum Studium der gediegenen Opern-Literatur und zur Geltendmachung ihrer musicalisch-dramatischen Fähigkeiten darbieten.

Dass Letzteres — das Anrecht jedes einzelnen Mitgliedes auf entsprechende Beschäftigung — von der Direction in ihrer gedankenlosen Consequenz durchaus vernachlässigt wird, gerade das betrachten wir als einen der wundesten Flecke in unserem Opern-Organismus. Entsprechend nennen wir aber nur die Beschäftigung, die dem Einzelnen Gelegenheit gibt, sich dem Publicum von seiner besten Seite zu zeigen, seine stärksten Eigenschaften herauszukehren und als eifriges Einzelglied die Gesamtwirkung zu un-

terstützen. Es ist aber zu bedauern, dass unsere Sänger wegen Mangels an neuen Partien aus ihren Raouls, Roberts, Manrico's, ihren Leonoren, Valentinen, Agathen, ihren Marcels und Bertrams nicht herauskommen. Das muss nothwendig einen Stillstand in der Entwicklung ihrer künstlerischen Eigenschaften hervorbringen. War unser musicalisches Publicum nicht allgemein überrascht, als neulich am Chardinstage Herr Walter den Bach'schen Evangelisten so musterhaft stilgemäss vortrug? Mit mancher ihm gut liegenden neuen Partie hätte Herr Walter einen bedeutenden Erfolg haben können, während er jetzt nur so beiläufig mitsingt, wie die Anderen. Und wie wird Fräulein Bettelheim am Operntheater behandelt? Was ist geschehen seit zwei Jahren, um diese prachtvolle Stimme, verbunden mit so viel Eifer und richtigem Verständnisse, geltend zu machen und glänzen zu lassen? Nicht eine Oper ist bisher aufgeführt worden, welche uns Fräulein Bettelheim in einer für sie besonders dankbaren und für uns neuen Partie vorgeführt hätte, als Beweis, dass die Direction die Kräfte, die sie besitzt, auch kennt und sie zu verwerthen weiss. Selbst für das anscheinend protegirte Fräulein Destinn geschieht eigentlich nichts Günstiges, nicht das Rechte; denn wenn man sie die Ortrud, Azucena, Fides singen lässt, so compromittirt man sie mehr, als man sie hebt, während auch sie durch bescheidene, aber speciel für sie passende Beschäftigung gehoben werden könnte. Dessgleichen wird es auch mit Fräulein Tellheim gehen. Zuerst lässt man die Anfänger unbeachtet, dann zieht man sie plötzlich ans Tageslicht, nicht weil sie reif sind, sondern weil ein Zufall gerade eine Rolle vacant werden lässt, und dann lässt man sie ohne reifliche Vorbereitung Partien singen, die ihnen zu schwer sind. Und was ist in dieser Saison für unsere lebendigsten Darstellungskräfte, für Frau Dustmann, Fräulein Wildauer, Herrn Ander und Herrn Beck geschehen? Für erstere gar nichts, für die letzteren die Zutheilung jener flachen Partien in den „Rheinnixen“. Herr Wachtel hat in keiner neuen Oper gesungen, die beiden Bassisten Draxler und Schmid haben keine neuen Rollen bekommen, der tüchtige Mayerhofer auch nur eine schlechte in den „Rheinnixen“; der hoffnungsvolle Bignio ward in einer französischen Spielrolle blamirt — kurz, nicht ein Mitglied des Sänger-Personals hat Ursache, am Schlusse der Saison seiner Direction für die ihm zu Theil gewordene Beschäftigung dankbar zu sein. Wenn aber dann die Direction über die geringe Willfähigkeit der Mitglieder klagt, so darf man diese wohl entschuldigen, denn woher sollte unter einer so verwahrlosten und verwahrlosenden Leitung die Willfähigkeit kommen? Etwas muss für den Ehrgeiz des Schauspielers gethan werden, sonst verkümmert er oder wird schwierig.

Wie für den Einzelnen, so wird aber auch fürs Ganze, fürs Zusammenwirken, fürs Ensemble nichts gethan. Noch immer hat das Operntheater keinen Regisseur und keine Autorität für den Gesangsvortrag. Mehrere unserer Sänger haben Sinn und Geschick für stilgemässen Vortrag — sie erhalten aber nicht die richtige Anleitung. Die Capellmeister haben in der Regel nicht viel Sinn dafür, sind auch mehr mit dem Orchester beschäftigt, die Clavierproben dienen mehr nur zum Auswendiglernen der Partieen. Herr Salvi, der im Anfange seiner Directions-Carrière einige Anlagen zur passenden Verwendung und Behandlung der Stimmen verrieth, scheint auch dies nicht mehr zu vermögen, oder keine Autorität zu haben. Und so trifft es sich, dass einige Vorstellungen gut klappen, wie z. B. der „Postillon“, wo die Mitwirkenden an ihrem Platze sind und ihnen Lust und Talent zu Gebote steht, während in der Mehrzahl der abgespielten Repertoire-Opern der Erfolg der Einzelleistungen von der momentanen Disposition der einzelnen Kehlen und Gemüther abhängig bleibt, das Ensemble aber, namentlich die Scenirung, vielfach gegen den guten Geschmack, gegen Vernunft und Wahrscheinlichkeit verstösst und in Bezug auf sinngemässse Ausstattung oft Alles zu wünschen übrig lässt.

Entschieden besser ist in dieser Beziehung das Ballet bestellt. Ihm wendet sich alle Sorgfalt der Ausstattung zu, ihm gebührt die Anerkennung, dass es nicht bloss durch Einzelkräfte, wie Fräulein Couqui, Fräulein Friedberg, die Herren Price und Frappart, sondern auch durch ein compactes, wohlgegliedertes Ensemble wirkt.

An den 259 Spielabenden haben 192 Opern- und 67 Ballett-Vorstellungen Statt gefunden. Aufgeführt wurden 38 Opern, darunter 1 neu, 1 neu einstudirt, und 12 Ballette, darunter 1 neu, 1 neu einstudirt. Die Opern waren: Adam: Der Postillon (nachstudirt) 14 Mal. Auber: Die Stumme von Portici (nachstudirt) 7 Mal. Balfé: Die Zigeunerin 2. Beethoven: Fidelio 5. Bellini: Norma 3. Boieldieu: Die weisse Frau 5. David: Lalla Rookh 4. Donizetti: Lucrezia Borgia (nachstudirt) 4; Belisar 1; Linda von Chamounix 3; Lucia von Lammermoor 3; Dom Sebastian 3. Doppler: Wanda 1. Flotow: Alessandro Stradella 7; Martha 4. Gounod: Margarethe 7. Halévy: Die Jüdin 7; Die Musketiere der Königin (neu einstudirt) 5. Kreutzer: Das Nachtlager in Granada 3. Marschner: Hans Heiling 3. Meyerbeer: Robert der Teufel 12; Die Hugenotten 11; Der Nordstern 1; Der Prophet (nachstudirt) 3. Mozart: Die Zauberflöte 4; Don Juan 6; Die Hochzeit des Figaro 1. Offenbach: Die Rheinnixen (neu) 7. Rossini: Wilhelm Tell 6. Spohr: Jessonda 3. Verdi: Der Troubadour 13; Hernani 4; Rigoletto 2. Wagner:

Lohengrin 6; Der fliegende Holländer 5. Weber: Der Freischütz 6; Oberon (nachstudirt) 5; Euryanthe 4 Mal.

Johannes Brahms.

Johannes Brahms, Sohn eines Musikers in Hamburg und Schüler von Eduard Marxsen, wurde im Herbste 1853, als er neunzehn Jahre zählte, von Robert Schumann in einer so glänzenden Weise, wie es selten vorkommt, in die musicalische Welt eingeführt. Die „Neue Zeitschrift für Musik“ enthält in ihrer Nummer vom 28. October 1853 folgenden, „Neue Bahnen“ überschriebenen Artikel von Robert Schumann: „Es sind Jahre verflossen — beinahe eben so viele, als ich der früheren Redaction dieser Blätter widmete, nämlich zehn —, dass ich mich auf diesem an Erinnerungen so reichen Terrain einmal hätte vernehmen lassen. Oft, trotz angestrengter productiver Thätigkeit, fühlte ich mich angeregt; manche neue, bedeutende Talente erschienen, eine neue Kraft der Musik schien sich anzukündigen, wie dies viele der hochaufstrebenden Künstler der jüngsten Zeit bezeugen, wenn auch deren Productionen mehr einem engeren Kreise bekannt sind. Ich habe hier im Sinne: Joseph Joachim, Ernst Naumann, Ludwig Norman, Woldemar Bargiel, Theodor Kirchner, Julius Schäffer, Albert Dietrich, des tiefsinigen, grosser Kunst beflissen geistlichen Tonsetzers C. F. Wilsing nicht zu vergessen. Als rüstig schreitende Vorboten wären hier auch Niels W. Gade, C. F. Mangold, Robert Franz und St. Heller zu nennen. Ich dachte, die Bahnen dieser Auserwählten mit der grössten Theilnahme verfolgend, es würde und müsse nach solchem Vorgange einmal plötzlich Einer erscheinen, der den höchsten Ausdruck der Zeit in idealer Weise auszusprechen berufen wäre, einer, der uns die Meisterschaft nicht in stufenweiser Entfaltung brächte, sondern, wie Minerva, gleich vollkommen gepanzert aus dem Haupte des Kronion spränge. Und er ist gekommen, ein junges Blut, an dessen Wiege Grazien und Helden Wache hielten. Er heisst Johannes Brahms, kam von Hamburg, dort in dunkler Stille schaffend, aber von einem trefflichen und begeistert zutragenden Lehrer gebildet in den schwierigsten Satzungen der Kunst, mir kurz vorher von einem verehrten, bekannten Meister empfohlen. Er trug auch im Aeusseren alle Anzeichen an sich, die uns ankündigen: das ist ein Berufener. Am Clavier sitzend, fing er an, wunderbare Regionen zu enthüllen. Wir wurden in immer zauberischere Kreise hineingezogen. Dazu kam ein ganz geniales Spiel, das aus dem Clavier ein Orchester von wehklagenden und laut jubelnden Stimmen

machte. Es waren Sonaten, mehr verschleierte Sinfonieen — Lieder, deren Poesie man, ohne die Worte zu kennen, verstehen würde, obwohl eine tiefe Gesangs-Melodie sich durch alle hindurchzieht —, einzelne Clavierstücke, theilweise dämonischer Natur, von der anmuthigsten Form — dann Sonaten für Violine und Clavier — Quartette für Saiten-Instrumente — und jedes so abweichend von den anderen, dass sie jedes verschiedenen Quellen zu entströmen schienen. Und dann schien es, als vereinigte er, als Strom dahinbrausend, alle wie zu einem Wasserfalle, über die hinunterstürzenden Wogen den friedlichen Regenbogen tragend und am Ufer von Schmetterlingen umspielt und von Nachtigallenstimmen begleitet. Wenn er seinen Zauberstab dahin senken wird, wo ihm die Mächte der Massen im Chor und Orchester ihre Kräfte leihen, so stehen uns noch wunderbarere Blicke in die Geheimnisse der Geisterwelt bevor. Möchte ihn der höchste Genius dazu stärken, wozu die Voraussicht da ist, da ihm auch ein anderer Genius, der der Bescheidenheit, innewohnt. Seine Mitgenossen begrüssen ihn bei seinem ersten Gange durch die Welt, wo seiner vielleicht Wunden warten werden, aber auch Lorbern und Palmen; wir heissen ihn willkommen als starken Streiter. Es waltet in jeder Zeit ein geheimes Bündniss verwandter Geister. Schliesst, die Ihr zusammengehört, den Kreis fester, dass die Wahrheit der Kunst immer klarer leuchte, überall Freude und Segen verbreitend.“

So glänzend diese Einführung, so gefährlich war sie. Die Anhänger Schumann's waren geneigt, den Empfohlenen als musicalischen Messias jubelnd zu begrüssen, die Gegner des Meisters sofort bereit, die ganze Sache als Humbug zu verschreien. Schumann konnte nichts weiter für seinen Schützling thun, als dass er die Firmen Breitkopf und Senff bewog, des jungen Mannes erste Compositionen zu drucken; die Nacht des Wahnsinns umhüllte bald darauf den Geist Schumann's. So trat denn Brahms seinen Weg allein an und erhielt zunächst, seitdem er am 17. December 1853 in Leipzig öffentlich gespielt hatte, fast mehr Wunden als Lorbern. Angriffe und vornehm abweisende Urtheile waren häufiger als Anerkennung und Aufmunterung; der Componist wie der Clavierspieler wurden gleich scharf kritisiert, und seine Laufbahn entsprach nicht den prophetischen Worten Schumann's. Sie war langsamer und dornenvoller, als die Beschützer des jugendlichen Talentes dachten. Was durch Unvorsichtigkeit in einem Augenblicke verdorben war, musste im Laufe von Jahren wieder gut gemacht werden; was Brahms nicht im ersten Anlaufe eroberte, hatte er durch schrittweise vorgehende Anstrengung und Arbeit allmählich zu erwerben.

In kurzen Zwischenräumen erschienen bald nach Schumann's Empfehlung Compositionen von Brahms in neun Heften. Es waren drei Clavier-Sonaten, drei Liederhefte, ein Clavier-Trio, endlich Scherzo und Variationen für Pianoforte. Das Anfangs durch Parteieifer (?) getrübte Urtheil hat sich jetzt wohl dahin festgestellt, dass die Sonaten, von denen die in *F-moll* die bedeutendste ist, einen begabten, phantasievollen Verfasser zeigen, der aber in jugendlich übersprudelndem Eifer noch nicht die Gesetze des Stils und der Formenschönheit kennt, sie oft keck und eignsinnig überschreitet. Leichteren Eingang fanden die Lieder, welche an Schubert und Schumann erinnern und zum Theil, besonders die nach Eichendorff'schen Texten, echt poetisch sind. Es ist in ihnen, wie in später gedruckten Liedern, das eigentlich charakteristische Wesen von Brahms, eine weiche, innige,träumerische Romantik und ein feines dichterisches Gefühl ausgeprägt. Bezeichnend für seine Natur sind auch namentlich die Variationen über ein Schumann'sches Thema (Op. 9). Man hat irgendwo richtig gesagt, Brahms sei nicht ein Schumannianer, sondern eine mit Schumann nahe verwandte Natur zu nennen, die nur brausend und schäumend begonnen habe und sich abklären müsse.

Nachdem das erste Auftreten des Componisten den angeregten Erwartungen nicht ganz entsprochen hatte, widmete er sich in Hannover, Düsseldorf und Hamburg eingehenden Studien und machte gelegentlich Kunstreisen, auf denen er als Clavierspieler auftrat, indem er neben eigenen Arbeiten besonders Werke von Bach, Beethoven und Schumann vortrug. Auch hier ähnliche Schwierigkeiten; Spiel und Richtung verriethen eine feine und sinnige Natur, aber die Masse wollte grosse Eindrücke und behandelte Brahms ziemlich lau. Wie sein künstlerisches Schaffen, so scheint sein Clavierspiel sich neuerdings vertieft zu haben. Man röhmt es jetzt als überaus weich und fein, ohne dass es der Kraft entbehrt, wo es noth thut; es schmiegt sich mit Geist und inniger Empfindung den Compositionen an und hält sich mit künstlerischer Würde von allem Virtuosenflitter fern.

Seit dem Spätherbst 1862 lebt Brahms in Wien und wurde dort vor einigen Monaten, nach dem Tode Stegmayer's, Chormeister der Sing-Akademie. Er hat sich in den letzten (etwa vier) Jahren mit Energie auf zwei der bedeutendsten Gebiete begeben, auf die Gebiete der Kammermusik und der Orchester-Composition, somit bewiesen, dass er nach dem Höchsten strebt. Er hat eine Serenade für grosses Orchester in *D-dur* (Op. 11) und eine zweite für kleines Orchester, Bratschen, Bässe und Bläser (Op. 16) geschrieben; für Chor Marienlieder, Gesänge mit Harfe und Hörnern, einen Begräbnissgesang und ein *Ave*

Maria. Unter seinen neueren Claviersachen zeichnen sich Variationen über ein Händel'sches Thema durch reiche, glatte, kunstvolle Arbeit besonders aus.

Ein Theil der Kritik ist geneigt, von ihm Bedeutendes auf dem Gebiete der Kammermusik zu erwarten. Zwei Quartette für Clavier, Violine, Bratsche und Violoncell (*G-moll* und *A-dur*, Op. 25 und 26) und das etwas früher gedruckte Sextett für zwei Violinen, zwei Bratschen und zwei Violoncelle werden als seine am besten durchgearbeiteten Compositionen bezeichnet. Ein wiener Kritiker sagt von Brahm's: „Künstlerische Würde, tiefer und zugleich anspruchsloser Ernst, diese Eigenschaften sind es, die ihn über das Maass des Gewöhnlichen hinausragen lassen. Ihm ist die Kunst noch ein heiliger Beruf; möge sie ihm dies immer bleiben!“

Darin stimmen wir vollkommen überein: aber Wille und Absicht allein machen noch nicht den hervorragenden Componisten, so wenig wie ein edler Charakter und eine richtige Einsicht in die Formen der Poesie den Dichter machen. Das ist freilich ein Gemeinplatz, allein er kann einem grossen Theile der heutigen musicalischen Kritiker nicht oft genug wiederholt werden. Namentlich die Anhänger der Schumann'schen Schule unter den deutschen Kritikern lassen sich — wie es Schumann selbst widersuhr — gar zu leicht verleiten, die überzeugungsvolle Richtung eines Musikers auf das Höhere und Edlere in der Kunst für dessen inneren Beruf, für eine ausgemachte Berechtigung zum Schaffen zu nehmen, mithin die Gesinnung für eine sichere Bürgschaft des Genies zu halten. Auch uns ist die Gesinnung und das Streben eines Künstlers nach dem Edeln etwas Hochheiliges, aber die vollste Anerkennung dieses Strebens darf uns doch nicht an der ernsten Prüfung hindern, ob dieser Kraft des Willens auch die zum künstlerischen Schaffen nothwendige Ergänzung derselben, das Genie, entspreche. „Allein ich will“ — sagt Faust; aber der satanische Prakticus, der manche tausend Jahre an der harten Speise der göttlichen Welteinrichtung kaut, erwiedert ihm:

„Das lässt sich hören.“

Doch nur vor Einem ist mir bang:
Die Zeit ist kurz, die Kunst ist lang.“

Es lässt sich nicht läugnen, dass die oben bezeichneten Kritiker durch die Achtung vor dem Willen eine gewisse Scheu vor der Prüfung neuer Erzeugnisse, nicht nach der Intention des Componisten, sondern nach dem Resultate dieser Intention besitzen, und dass diese Scheu sie hindert, den rein musicalischen Maassstab anzulegen. Zu diesen Bemerkungen haben uns gerade die zwei Clavier-Quartette, die neuesten Werke von Brahms, veran-

lasst, bei deren Anhörung das Talent des Componisten durch das furchtbare Tongewühl aller vier Instrumente durch einander ohne Ruhe und Rast und ohne melodische Lichtpunkte dermaassen verhüllt und erdrückt erscheint, dass schwer an ein Verständniß des Ganzen, geschweige denn an einen wohlthuenden oder erhebenden Eindruck auf Gemüth und Phantasie zu denken ist.

Die bisher im Druck erschienenen Compositionen von Brahms sind folgende:

Op. 1. Sonate für Pianoforte (*C*). 2. Sonate für Pianoforte (*Fis-moll*). 3. Lieder. 4. Scherzo für Pianoforte (*E-s-moll*). 5. Sonate (*F-moll*). 6. und 7. Lieder. 8. Trio. 9. Variationen für Pianoforte über ein Schumann'sches Thema. 10. Balladen. 11. Serenade für grosses Orchester. 12. *Ave Maria* für weiblichen Chor. 13. Begräbnissgesang für gemischten Chor. 14. Lieder. 15. Concert für Pianoforte. 16. Serenade für kleines Orchester. 17. Gesänge für Frauenchor mit Harfe und Hörnern. 18. Sextett für Streich-Instrumente. 19. Lieder. 20. Duette. 21. Variationen für Pianoforte. 22. Marienlieder für Chor. 23. Variationen für Pianoforte zu vier Händen. 24. Variationen und Fuge für Pianoforte nach Händel. 25. und 26. Clavier-Quartette (*G-moll* und *A-dur*).

Behntes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters, Herrn

Ferdinand Hiller,

Dinstag, den 5. April 1864.

Das zehnte hat die Reihe unserer Winter-Concerthe im Gürzenich auf eine Weise beschlossen, welche die beste Empfehlung für den Wiederbeginn der künftigen Saison sein wird; denn selten hat wohl eine Zuhörerschaft in allen ihren Fractionen so allgemein befriedigt einen Concertsaal verlassen, wie dies am 5. April hier der Fall war. Das Programm und die Ausführung können sich gleichberechtigt in die Ansprüche auf diesen Erfolg theilen. Beethoven, Mendelssohn und Hiller, eingeführt in den Saal durch die glänzende, sinfonieartige Concert-Ouverture in *A-dur* von Julius Rietz, brachten ihre Gaben dar: Hiller zwei schön empfundene, im altitalianischen Kirchenstile gehaltene „Marienlieder“, die vom Chor ohne Begleitung ausdrucksvoll gesungen wurden; Mendelssohn sein zwar oft gehörtes, aber stets durch die Grösse der Auffassung und die geschickte Verwendung des achtstimmigen Chors und der wogenden Tonmassen des Orchesters imponirendes Gemälde vom Auszuge Israels aus Aegypten; Beethoven endlich zwei seiner herrlichsten Schöpfungen, das Concert für die Violine und die Sinfonie in *C-moll* mit dem siegprangenden Schlussatz in *C-dur*.

Das Concert „für Violine“ — so steht auf dem Titelblatte —, es sollte aber heißen: das Concert „für Joseph Joachim“, und so würde Beethoven es genannt haben, wenn er gehört hätte, wie dieser geniale Künstler sich in seinen Geist versenkt und als sein anderes Ich mit seinem Werke verwachsen ist. Aber ach, der arme Beethoven hätte das ja doch nicht hören können, wenn er auch noch unter den Lebenden wandelte! Wir aber, die so viel gehört haben und noch hören, zuweilen auch hören müssen, uns ist es immer,

wenn wir Joachim's Vortrag — schlechtes Wort! — Joachim's Verklärung der Beethoven'schen Gedanken zu vernehmbarer Poesie hören, als wenn es nichts Höheres im ganzen Reiche der Tonkunst gebe, als diese Composition von diesem Künstler ins volle Leben gerufen.

Ausser dem Beethoven'schen Concerte spielte Joachim noch ein Adagio von Hiller (aus Op. 87) mit Pianoforte-Begleitung, welches selbst nach dem über Alles schönen Adagio Beethoven's einen tiefen Eindruck machte, dann eine von den dreistimmigen Fugen von Bach für die Violine allein, und war so freundlich, nach dem unendlichen Applaus und Hervorruß noch eine wunderhübsche Gavotte von Bach zuzugeben.

Werfen wir zum Schlusse einen Rückblick auf die Musikzeit von 1863 und 1864, so haben wir wohl Grund genug, mit den Leistungen unseres Concert-Instituts zufrieden zu sein. Von Vocalmusik haben wir in den elf Concerten (das Fest-Concert bei der Dombafeier am 16. October v. J. mitgerechnet) gehört: Händel's „Messias“ und den dritten Theil des „Salomon“; J. S. Bach's grosse Matthäus-Passion und die Cantate „Liebster Gott“ u. s. w.; Lieder *a capella* von Steinekker und Donato aus dem XVI. Jahrhundert; von Beethoven das *Sanctus* und *Benedictus* aus der *Missa solemnis* und Christus am Oelberge; von Gluck Scenen aus Iphigenie in Aulis; von Mozart das *Ave verum*; von Mendelssohn Hymne für Sopran solo und Chor, Hymne für Altsolo, Chor und Orgel, die erste Walpurgisnacht, den 114. Psalm; von Meyerbeer Busslied für Baritonsolo, Chor und Orgel; von Ferdinand Hiller Fest-Cantate für Tenorsolo u. s. w. zur Dombafeier, Palmsonntag-Morgen, zwei Marienlieder *a capella* (alles neu); von Max Bruch „Die Flucht der heiligen Familie“ (neu).

Die Instrumentalmusik für volles Orchester brachte von Ouverturen: Beethoven's Op. 124 (zwei Mal) und „Coriolan“, Cherubini „Lodoiska“, Méhul „Joseph und seine Brüder“, Spohr „Jesonda“, C. M. von Weber „Oberon“, Mendelssohn „Die schöne Melusine“, Jul. Rietz „Concert-Ouverture in A-dur“, Woldemar Bargiel „Prometheus“ (neu). Ferner an Sinfonieen: von Jos. Haydn in G-dur; Mozart in C-dur mit dem fugirten Finale; Beethoven Nr. VII in A-dur; die neunte, Nr. V in C-moll; Robert Schumann Nr. II in C-dur; Niels W. Gade Nr. VI; Franz Lachner Suite in D-moll; Ferd. Hiller Morgenmusik für Orchester in sechs Sätzen (neu).

Der Sologesang war vertreten durch Frau Harriers-Wippern aus Berlin, Fräulein Assmann (zwei Mal), Frau Knöpges-Saart, Frau Rudersdorf aus London, Fräulein Schreck aus Bonn (zwei Mal), Fräulein Jenny Meyer aus Berlin, Fräulein Rothenberger von hier, Fräulein Wiesemann ebenfalls, Fräulein Pels-Leusden von hier, Fräulein Elise Rempel aus Hamm. — Ferner durch die Sänger Niemann aus Hannover; Wolters, Bergstein und einen Dilettanten Herrn B. von hier; Göbbels von Aachen; Karl Hill aus Frankfurt am Main (zwei Mal); Max Stägemann aus Hannover; Julius Stockhausen, Otto aus Berlin.

Instrumental-Solo-Vorträge hörten wir von Frau Clara Schumann und Herrn Ernst Pauer aus London (Fortepiano); von Joachim, von Königslöw, Georg Japha, Leopold Auer (Violine); von Herrn Alexander Schmit und Herrn Alfred Piatti (Violoncello). Herr General-Musik-Director Franz Lachner dirigierte seine Suite für Orchester in D-moll im ersten Gesellschafts-Concerte am 27. October vorigen Jahres.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Dem Conservatorium der Musik zu Leipzig ist von dem Cand. theol. und Musiklehrer Helbig ein Capital von 1000 Thlrn. „als Ergebniss langjähriger Thätigkeit und Luxus-Vermeidung“ mit der Bestimmung übergeben worden, dass die Zinsen desselben zur

Anschaffung von Musicalien verwandt und diese alljährlich den vorzüglichsten und würdigsten Schülern und Schülerinnen als Prämien mit Censur und Widmungsblatt zugetheilt und gegen Ostern jedes Jahres eingehändigt werden. Das Directorium hat dieser Schenkung den Namen „Helbig-Stiftung“ beigelegt.

Im fünften Abonnements-Concerte der grossherzoglichen Hofcapelle in Karlsruhe kam eine Orchester-Suite von Joachim Raff, aus fünf Sätzen bestehend, zur Aufführung. Die Aufführung war sehr gelungen, das Publicum spendete lebhaften Beifall und beehrte den anwesenden Componisten durch stürmischen Hervorruß.

Joachim Raff hat vom Grossherzoge von Weimar die goldene Civil-Verdienst-Medaille erhalten.

Der Concert-Director Julius Stockhausen in Hamburg hat sich mit Fräulein Clara Toberentz aus Berlin verlobt.

Prag. In den Concerten des Cäcilien-Vereins, die bereits ihren 24. Jahrgang erlebt haben, kamen im ersten die Suite in C-dur von J. S. Bach und Cherubini's Requiem in C-moll zur Aufführung; im zweiten Haydn's Sinfonie in C-moll und Mendelssohn's Musik zur Antigone mit Zwischenversen von Christian Küffner; im dritten Gluck's Ouverture zur Iphigenie in Aulis und 2. Act des Orpheus (Frau Prochaska-Schmidt), Arie aus Händel's Herakles (dieselbe Künstlerin), Wiegenlied aus Cherubini's *Blanche de Provence*, dann R. Schumann's Musik zu Manfred (zur Concert-Aufführung eingerichtet von Jos. Bayer).

Paris, 27. März. Der Violinist Hammer, ein Rheinländer aus Elberfeld, lebt seit langer Zeit hier und gibt, wie die meisten der hier ansässigen Künstler, jährlich sein Concert. Im diesjährigen, das in voriger Woche statt fand, spielte er Mendelssohn's Concert, Beethoven's Clavier-Trio in Es mit W. Krüger und dem Violoncellisten Rignault, von seiner Composition eine Phantasie über Motive aus der Traviata, Transcription von Beethoven's „Lob der Thränen“, ein Adagio und Tarantella u. s. w. — Alles mit grossem Applaus.

Flotow's „Martha“ ist diesen Winter schon fünf Mal von den Italiänern gegeben worden mit Mario und Adelina Patti.

Vier neue Strassen, die auf das neue Opernhaus führen, erhalten die Namen von Halévy, Auber, Scribe und Adam.

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 Nummer 4 Sgr.

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

Hierbei das Titelblatt und Inhalts-Verzeichniß des elften Jahrgangs.

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.