

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 15.

KÖLN, 11. April 1857.

V. Jahrgang.

**Inhalt.** Beethoven, ses Critiques et ses Glossateurs. Par Alexandre Oulibicheff. III. Von L. B. — Pariser Briefe (Oberon von Weber — Haydn's Jahreszeiten — Concerte des Conservatoire — der *Société des jeunes Artistes*). Von B. P. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, III. Soiree für Kammermusik — Aurich — Wiesbaden, Fräul. Freinsheim — Leipzig, Tannhäuser — Bremen — Wien, Preise für Clavierstücke, Nanette Falk, Monument für W. A. Mozart — Das Liszt-Concert).

## Beethoven, ses Critiques et ses Glossateurs.

Par Alexandre Oulibicheff.

### III.

Der erste Abschnitt, *Etude biographique*, stützt sich ganz und gar auf Schindler, bringt einige Anekdoten und Aeusserungen Beethoven's aus Seyfried, Wegeler, Ries wieder vor und enthält nichts Neues über Beethoven als Menschen, was freilich auch von Russland her nicht zu erwarten war.

Der zweite Abschnitt, *Les trois manières de Beethoven*, knüpft wieder an die Einleitung (*Resumé etc.*) an und bespricht die Entwicklung der Instrumental-Musik bis zu Beethoven und hauptsächlich durch ihn. Der Verfasser sucht nachzuweisen, dass diese Musik denselben Impulsen folgte, welche die dramatische Musik umgestalteten, nämlich den neuen Ideen, der neuen Weltanschauung, wie sie sich seit der französischen Revolution bildete. Die zweite Manier Beethoven's erklärt er (nach Schindler's Vorgang) aus dem Bestreben, einen poetischen Gedanken, eine objective Idee mit dem musicalischen subjectiven Gedanken, d. i. mit dem Thema, zu vereinigen. Er sagt darüber unter Anderem: „Jedes gute musicalische Werk trägt sein Programm, oder vielmehr eine Menge von Programmen, in sich. Der Eindruck der Musik ruft oft Phantasiebilder in uns hervor, welche gleichsam zu allegorischen Brücken werden, die uns zu Vorstellungen und Begriffen führen; aber diese Bilder sind unendlich verschieden, je nach der Individualität des Hörers, nach dem Grade seiner musicalischen Bildung, nach der Seelenstimmung, die ihn gerade beherrscht, nach der guten oder schlechten Ausführung und vielen anderen Umständen, so dass Jeder auf ein anderes Programm kommen kann, das sich beim Hören wie von selbst bildet. Jedoch findet der Unterschied zwischen der reinen und der

auf etwas Objectives angewandten Musik Statt, dass in den Erzeugnissen jener das Programm aus der Musik hervorgeht, in dieser aber die Musik aus dem Programm hervorgehen soll. Man kann es allerdings begreifen, dass der Componist, der die Absicht hat, eine bestimmte Vorstellung durch Bilder, welche dieser Vorstellung entsprechen, zu erzeugen, zu Berechnungen und Combinationen seine Zuflucht nehmen muss, welche die musicalische Kunst an und für sich ihm nicht liefern kann. Allein so lange diese Kunst und das Gesetz der reinen Musik so vorwiegend in einem Instrumentalsatze herrscht, dass derselbe in allen seinen Theilen vollkommen verstanden werden kann, so mag der Componist, wenn er will, seinen geheimen Vorbehalt verschweigen. So viel ist gewiss, die grossen, die wahren Meisterwerke Beethoven's, seine leuchtenden Tonschöpfungen, bedürfen eben so wenig der Fackel des Programms, als Haydn's und Mozart's Sinfonien; wäre das nicht, so würden sie jedenfalls hinter diesen zurückstehen müssen.

„Im Grunde war die Verfolgung eines poetischen Gedankens in den Werken der Instrumental-Musik das Resultat jener Bewegung, zu welcher der Zeitgeist den Anstoss gab, und die in Cherubini's Opern zuerst sichtbar wurde. Man sah darin ein Mittel, die Musik dem Volke näher zu bringen, indem man ihr eine bestimmtere, schärfere, handgreiflichere Charakteristik zu geben suchte; dadurch sollte sie sich der Deutlichkeit des dramatischen Ausdrucks nähern und eben deshalb eine grössere Wirkung auf die Masse der Zuhörer machen. Aus der Sphäre der Empfindungen wollte Beethoven in den Kreis der Begriffe übergehen, die musicalische Idee mit einer Gefühls- oder Vernunft-Idee verbinden, das dramatische Element mit dem lyrischen vereinigen, kurz: die ideale, unbestimmte und wechselnde Deutung, die sich von selbst in der Seele des Hörers bildet, dazu benutzen, ihn zur Auffassung eines



bestimmten und vorbedachten Programms zu bringen. In diesem Sinne componirte er die *Eroica*, mit der Bestimmung, Bonaparte darzustellen, von welchem er die Umwandlung aller Monarchieen in platonische Republiken erwartete. Gewiss war Bonaparte, von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, eine Idee; allein da das Gefühl des Heroischen, das sich daran knüpfte, wesentlich dem Gebiete der Musik angehört, so verschmolz das Programm mit dem Thema des ersten Allegro, und es entstand ein Meisterwerk reiner Instrumental-Musik, als wenn gar kein Programm da gewesen wäre.“

Aus der Uebertreibung dieses Strebens nach Objectivirung erklärt er dann die Entstehung der dritten Manier Beethoven's und gibt das, was er darüber sagt, zwar nur als Hypothese, aber doch als „eine Hypothese, die an Evidenz reicht, weil sie ganz und gar aus Schindler's Buche hervorgeht und allein die letzten Werke Beethoven's erklären kann, die man so lange als räthselhaft bezeichnete, bis man darin die Musik der Zukunft entdeckt hatte.“

Wir sind natürlich ganz anderer Meinung über die letzten Werke Beethoven's und halten ihre Entstehung aus einem „Kampfe zwischen Irrthum und Wahrheit“, wie Ulibischeff meint, für keineswegs erwiesen. Die Absonderlichkeiten, von denen sie allerdings nicht frei sind, sind viel weniger Erzeugnisse eines Strebens nach Objectivirung, als Spiele einer musicalischen Sophistik. Was ihre Verurtheilung in Bausch und Bogen betrifft, so sind wir — abgesehen davon, dass sie bei Ulibischeff grossentheils auf ein Contumacial-Verfahren begründet ist — der bescheidenen Meinung, dass die höchste Instanz darüber nicht zu Lukino und Nischnei im tiefen Russland ihren Sitz habe. Was soll man auch für ein Urtheil über jene letzten Thaten Beethoven's von einem Kritiker erwarten, der in einem der vollendetsten Werke der mittleren Periode, in der *C-moll-Sinfonie* (Nr. V.), die bewunderte Einleitung aus dem Scherzo in das letzte Allegro als „voll von Ungereimtheit und harmonischer Abscheulichkeit, welche die donnernde Explosion herbeiführen,“ charakterisirt? der da meint: „Es findet sich hier eine sonderbare Melodie, welche mit einer noch sonderbareren Harmonie im Bass, in *G* und in *C*, eine Art von abscheulichem Miauen und Missklang hervorbringt, welche selbst das wenigst empfindliche Ohr zerreisst“? (Mozart, III. Band der stuttgarter Ausg., S. 326.)

Wir wollen bei dieser Gelegenheit einen Sprung mitten in den dritten Abschnitt — *Production de Beethoven* — thun, welcher die bedeutendsten Werke Beethoven's aus jeder der drei Perioden charakterisirt. Die Eigenheiten der

dritten Periode werden hier als „grillenhafte Hirngespinnste“ (*chimères*) bezeichnet und ihre Spuren in allen Werken der verschiedenen Perioden nachgewiesen. Hören wir nun, wie U. sich hier S. 207 über jene Einleitung zu dem Finale der fünften Sinfonie ausdrückt. Er lässt 28 Tacte davon abdrucken und sagt:

„Diese Stelle ist nichts Anderes als ein neuer Ausdruck der Chimäre, aber von so chimärischer Gestalt, dass kein Mensch jemals auch nur im Traume etwas Aehnliches gesehen oder gehört hat. Hier handelt es sich nicht mehr, wie in den früheren Beispielen, um einige schnell vorüber-eilende Noten, die einen kratzen und das Ohr in Ungewissheit lassen, woher der widrige Eindruck gekommen, den es so eben empfunden. Hier haben wir ein Stück von 44 Tacten, in welchen der Componist die Habeas-Corpus-Acte der Musik aufgehoben hat und die letztere von allem entblösst, was irgend einer Art von Melodie, Harmonie oder Rhythmus ähnlich sehen könnte. Da haben wir zuerst einen doppelten Grundbass, indem zwei Noten für nichts in der Harmonie zählen, was das Ohr nicht zulassen kann; und auf dieser wunderlichen Grundlage folgen einander zufällige, noch wunderlichere Dissonanzen, ohne vorbereitet noch aufgelös't zu werden, und das Ganze wird von Paukenschlägen, die sich darauf beschränken, den Dreiviertel-Tact zu schlagen, fortgetrieben. Ist das Musik? Ja oder nein? Bei einer Bejahung müsste ich sagen, was Fétis vielleicht zu streng von den Werken eines berühmten Componisten sagt, dass das nicht zu der Kunst gehört, die ich gewohnt bin als Musik zu betrachten. — Die Chimäre zeigt sich also in der *C-moll-Sinfonie* unter der Form einer Vorbereitung des Effectes. Jeder Zuhörer, der nur etwas musicalisch ist, begreift sogleich, dass ein so abscheulich hässliches Ungeheuer nicht in das Orchester hineingeschleudert worden, um seine schönen Augen bewundern zu lassen. Man ahnt den Drachen, der den Wagen einer Göttin zieht, und von dem Augenblicke an schlüpft die Aufmerksamkeit über den gegenwärtigen Augenblick hinweg und spannt sich nur auf den, der da kommen soll. Das Ohr lauert auf den verheissenen Effect, wie das Auge auf die erste Rakete eines Feuerwerks, und wenn nichts eine bessere Vorbereitung auf ein pyrotechnisches Meisterwerk ist, als die Finsterniss, so macht auch die Harmonie nichts so fühlbar, als der Contrast des Missklanges. So berechnete Beethoven ohne Zweifel die Sache, und die Berechnung hat ihn nicht getäuscht. Der Anfang des Finale würde als Musik geringere Wirkung gemacht und weniger überrascht haben, wenn der Componist ihm nicht eine



Reihe von Noten, die mit Musik gar nichts zu thun haben, vorausgeschickt hätte. Diesmal also findet die Chimäre wenigstens ihre Entschuldigung.“

Mit solchen Beweisführungen wird Ulibischeff die Aussprüche über Beethoven in seinem Mozart, die wir missverstanden haben sollen, schwerlich rechtfertigen. Lies't man nun, gegen Stellen, wie die oben übersetzte, gehalten, auf der anderen Seite seine enthusiastische Verherrlichung Beethoven's und namentlich der fünften Sinfonie, so kann man sich nicht enthalten, auf den Mann, der starr an seinem musicalischen Katechismus hängt, die Worte Faust's anzuwenden:

„Dass diese treue, liebe Seele,  
Von ihrem Glauben voll,  
Der ganz allein  
Ihr seligmachend ist, sich quäle,  
Dass sie den liebsten Mann verloren halten soll.“

Der Abschnitt „*Production de Beethoven*“ beschäftigt sich überhaupt mit der Charakteristik der Clavier-Sonaten, zunächst der ersten Periode, aus welcher der Verfasser Op. 7, 10, 13, 22, 26, 27, 31 als diejenigen auswählt und bespricht, welche bereits das Gepräge einer bedeutenden Originalität tragen.

Es scheint, dass Ulibischeff die Sonaten Beethoven's erst spät, jedenfalls erst nach Vollendung seiner Arbeit über Mozart, kennen gelernt hat. Er sagt selbst: „Das Studium dieser Werke, das ich allein auf dem Lande begann, war für einen, der nicht Clavier spielte und keinen Clavierspieler bei sich hatte, eine mühsame und schwierige Aufgabe. Allein die Schicksals-Göttin, über die ich mich nie sehr zu beklagen gehabt habe, kam mir zu Hülfe und sandte mir im Sommer 1854 zwei Pianisten auf einmal nach Lukino, Herrn Schiff (einen Virtuosen von Ruf in Russland) und einen jungen Dilettanten, wie man deren sonst nicht findet, Herrn Emil Balakireff. Durch sie hörte ich alle Sonaten von Op. 2 bis Op. 111. Einige davon wurden wohl zwanzig und mehr Mal wiederholt. Auch sämtliche Sonaten für Clavier und Violine spielte ich mit Balakireff durch; Alles wurde von meinen heroischen Pianisten bezwungen, mit Ausnahme eines einzigen Stückes, das von Natur unbezwinglich ist; denn wie man es auch vorträgt, immer lässt es bei dem Hörer die Ueberzeugung zurück, dass das, was er gehört habe, keine Musik ist. Ich meine die *Fuga con alcune licenze*, den letzten Satz der Sonate Op. 106.“

Im Allgemeinen sagt er über die Sonaten Folgendes:

„Nirgends zeigt sich der Reichthum von Ideen, welcher Beethoven selbst Mozart in Beziehung auf Erfindung

gleich stellt, so offenbar und so bewundernswerth, als in den Clavier-Sonaten. Da aber Beethoven nicht wie Mozart ein Universal-Musiker, ein Mann für alle Kunstzweige war, so verstand er nicht so gut, wie jener, seine Gedanken eben so passend zu gebrauchen, weder in Hinsicht auf die besonderen Bedingungen und Gränzen jeder Kunstgattung, noch auf so vortheilhafte Weise in Bezug auf die Summe der Mittel zur Ausführung. Ich meine damit, dass Beethoven die Stile und Gattungen vermischte, und dass er dies in vielen von seinen Werken, besonders aber in den Sonaten, gethan hat. Viele darunter sind wirkliche Clavier-Sonaten und könnten nur verlieren, wenn sie etwas Anderes würden. Dahin gehören bei Weitem die Mehrzahl aus der ersten Periode. Dann aber gibt es einige, in denen man einzelne Theile bemerkt, die nichts als Augenmusik im guten Sinne sind, z. B. Synkopen, die bedauern, auf dem Clavier nicht synkopirt werden zu können, und ganze Noten, die ohne Bogenstrich nicht ausgehalten werden können. Man hat desshalb auch Violin-Trio's und Quartette daraus gemacht. Andere Sonaten oder Stücke derselben sind so symphonisch geschrieben, dass man sie für Orchester eingerichtet hat; dann finden sich wieder so dramatische oder geradezu sangbare Stücke, dass man nichts eiliger zu thun hatte, als ihnen Texte unterzulegen. Mozart's Werke haben nie dergleichen Metamorphosen erlebt [Kennt der Verfasser die Orchester-Bearbeitungen von Seyfried nicht?] und vertragen sie auch nicht. Ich bin weit entfernt, Beethoven daraus einen Vorwurf zu machen; das hiesse ihm gerade das Schönste, was in seinen Sonaten liegt, vorwerfen. Vergessen wir aber nicht, dass eine Zeit kam, wo Beethoven seine Claviersachen nicht mehr schrieb, um sie selbst zu spielen oder sie von Anderen zu hören, sondern nur, um sie zu verkaufen und darin die Ideen aller Art niederzulegen, welche ihm Tag für Tag zuströmten und ihren einfachsten Ausdruck und ihre leichteste Gestaltung in der Sonatenform fanden — einer Form, die er je nach der Natur und dem wirklichen oder eingebildeten Werthe seiner Eingebungen bis ins Unendliche veränderte.

„So entstand in dem Zeitraume von ungefähr sieben- undzwanzig Jahren die Sammlung der Sonaten Beethoven's für das Pianoforte allein — ein Schatz, dem in den Archiven der Tonkunst nichts zu vergleichen ist, ein wahres Zeughaus von Ideen und Formen, aus dem seine Zeitgenossen oft geschöpft haben, aus dem man noch jetzt schöpft, immerfort schöpfen und es dennoch als unerschöpflich erkennen wird. Der Raub ist an Beethoven nach einem so grossartigen Maassstabe begangen worden,



dass niemand, der noch etwas von ihm stiehlt, sich für einen Dieb hält.“

Vortrefflich und des Verfassers Bewunderung für Beethoven wahrhaft rechtfertigend ist auch folgende Stelle über das *Largo* in *C* der Sonate Op. 7 in *Es*: „Der rhythmische Bau des Thema's in den ersten Tacten gibt ihm eine fragende Form, welche sich bis zu dem Uebergange in *As-dur* fortsetzt, wo eine Melodie voll sanfter Empfindung und grossen Charakters beginnt, die sich auf einer breiten und mächtigen Harmonie entwickelt. Diese Melodie wechselt in verschiedenen Tonarten mit dem Thema und anderen episodischen, daraus hergeleiteten Figuren. Es ist gleichsam eine Gewissens-Prüfung, eine Reihe von Fragen, welche den Tiefen der Seele entsteigen, und von unaussprechlichen Antworten, die das religiöse Gefühl eingibt. In der ganzen Anlage haben die Pausen eine besondere Wichtigkeit und Bedeutung. Am Ende des Stückes gelangt die Seele, die sich in der Stille prüfte, ihres Gottes voll, zu ungetrübter Reinheit, und die grosse Melodie, welche auf Alles geantwortet hatte, kehrt im Bass in *C-dur* wieder, um zu einem mild-feierlichen Schlusse zu führen, der dem Anfange würdig entspricht.“ — Als der junge Balakireff bemerkte, dass er in diesem *Largo* nicht die Beethoven'sche Originalität fände, dass es ihm mehr mozartisch vorkomme, erwiderte Ulibischeff: „Das scheint Ihnen nicht originel, weil es an das Erhabene reicht. Das Erhabene lässt aber nichts Relatives zu, also auch nicht das Prädicat der Originalität, da diese nur auf einer Vergleichung beruht, welche eine andere Vergleichung wieder aufheben kann. Der Eindruck des Erhabenen ist überall Einer und derselbe, wie alles Absolute; es ist nur mit sich selbst zu vergleichen und scheint nicht original zu sein, weil es den höchsten Grad der Originalität erreicht. Ich finde auch, dass dieses *Largo* Mozart sehr ähnlich sieht, allein nicht in dem Sinne, als erkannte ich Mozart's Manier darin, denn eine individuelle Manier ist mit dem Erhabenen durchaus unverträglich; allein aus dem Grunde, weil Mozart öfter als jeder andere Meister das Erhabene erreicht hat, so dass sich dieser transscendentale oder absolute Charakter der Musik gleichsam mit dem Namen identificirt hat, an den er beim Hören einen Jeden erinnert.“

Die Sonaten mit Violine oder Violoncell, die ersten Trio's, Quartette u. s. w. berührt der Verfasser kaum und spricht sich nur noch kurz über die zwei ersten Sinfonien in *C* und *D* und über das Quintett in *C*, und zwar hauptsächlich über letzteres ausführlich und mit Geist aus.

Er geht sodann zu den Werken der zweiten Periode über, verbreitet sich aber (mit Ausnahme einiger Bemerkungen über die Clavier-Sonate Op. 81, *Les Adieux*, über das grosse Trio in *B-dur* und über die Violin-Quartette Op. 59, die, wie sich erwarten liess, schon schlecht genug wegkommen) nur über die Sinfonien, von der dritten (*Eroica*) bis zur achten einschliesslich. Nach der oben gegebenen Probe über das *Coda* des Scherzo in der fünften kann der Leser wohl schon ahnen, dass trotz mannigfacher Anerkennung und enthusiastischer Lobpreisung dieser Compositionen im Ganzen es an katechetischen Rügen der vorkommenden „Grillen“ und „Chimären“ nicht fehlt, welche von dem *Des-dur*-Accord zwischen *Es* und *C-dur* und dem bekannten Eintritt des Horns mit dem ersten Motiv des Thema's in der *Eroica* an bis zu der „Schreckensnote“ *Cis* zwischen *C-dur* und *F-dur* im Finale der achten eine stattliche Reihe bilden. Von der letzten Stelle heisst es: „Man plaudert ruhig und heiter mit seinen Freunden. Auf einmal springt einer auf, stösst einen Schrei aus, streckt die Zunge aus, setzt sich wieder und fährt in der Unterhaltung fort, als wäre nichts geschehen.“ — *Risum teneatis, amici!* Ueberhaupt nennt er das Finale der achten Sinfonie „die Inauguration der unmöglichen Musik, die Beethoven zu träumen anfang.“

### Pariser Briefe.

[Oberon von C. M. von Weber — J. Haydn's Jahreszeiten im Conservatoire — Concert- und Kammermusik.]

Den 5. April 1857.

Die deutsche Musik hat hier wieder einmal zwei Triumphe erlebt, die eine wahre Aufregung in der pariser musicalischen Welt veranlasst haben. Dieses Mal aber hat diese Aufregung nicht, wie zu Gluck's Zeiten, Streit und Spaltungen hervorgerufen, sondern sie ist der Ausdruck einer einstimmigen Bewunderung aller Musiker und gebildeten Dilettanten. Am 27. Februar wurde Weber's Oberon im *Théâtre lyrique* und am 22. März Haydn's Jahreszeiten von der *Société des Concerts* im Conservatoire aufgeführt, beide zum ersten Male in Paris!

Beide Aufführungen waren ganz in der Stille vorbereitet worden; die Veranstalter glaubten mit Recht, dass Weber und Haydn weder mysteriöser noch pomphafter Ankündigungen bedürften. Um so mehr war man überrascht, ergriffen, entzückt.

Der Director des *Théâtre lyrique*, Herr Carvalho, hat sich das grosse Verdienst um die Kunst und um das fran-



zösische Publicum erworben, das letzte Meisterwerk Weber's auf seinem Theater vorzuführen und dadurch dem Andenken des unübertroffenen Meisters eine Huldigung darzubringen, woran die grossen, vom Staate reichlich unterstützten Opernbühnen seit dreissig Jahren nicht gedacht haben. Man kannte hier vom Oberon nichts als die Overture, den Elfenchor und das Lied der Meermädchen, die dann und wann in den Conservatoire-Concerten auf das Programm kamen. Um so überwältigender war der Eindruck der Oper; ich erinnere mich nicht, seitdem ich hier bin, einer so anhaltenden Spannung und nach jedem Stücke eines so rauschenden Beifalles, wie ich sie jetzt in den Vorstellungen des Oberon erlebt habe, wo nicht die *Entrepreneurs du succès* mit ihren harthäutigen Fäusten, sondern das wirkliche Publicum vom Orchester bis zu den olympischen Gallerieen hinauf von Enthusiasmus hingerissen wurde. Es war ein rechtes Fest für mich und die deutschen Freunde. Gleich die Overture wurde stürmisch *da capo* verlangt, und das treffliche, für diese Oper noch besonders verstärkte Orchester wiederholte unter der sicheren Leitung seines Dirigenten Deloffre das ganze Allegro mit Feuer und Energie. Und so ging der Beifall immer steigend fort und brach oft wie vulcanisch aus. Selbst die verhärteten Gegner der deutschen Musik und alles dessen, was deutsch ist, ergaben sich als überflügelt und besiegt und stimmten am Ende in den allgemeinen Jubel ein. Damit aber die Leser meinen Bericht nicht etwa als einen Ausfluss von musicalischem Patriotismus betrachten dürften, theile ich wörtlich mit, was das Journal *La France musicale*, welches die Deutschen sonst als Croaten und Barbaren tractirt und vor einigen Jahren die Devise „*Mort aux Allemands*“ auf seine Fahne schrieb, über die erste Vorstellung sagt:

„Wir kommen aus dem *Théâtre lyrique*, und während unser Herz noch voll ist von der Aufregung, die Weber's bewunderungswürdige Musik in uns hervorgerufen, unsere Augen noch geblendet sind von dem prächtigen Schauspiel, das wir gesehen, schreiben wir diese Zeilen nieder. Welch ein Meisterwerk! Welche Anmuth, welcher Reiz in dem Gesange, welche Tiefe in den Harmonieen! Die Overture, von dem Orchester vollendet wiedergegeben, mit Feuer und erstaunenswerthem Zusammenspiel, der wunderschöne Elfenchor mit seinem zauberischen Dufte, die Arien Oberon's und der Rezia und das Finale des ersten Actes, Alles rief den Ausbruch entzückter Begeisterung hervor.

„Und so ging es bei allen Nummern der folgenden Acte fort. Wir können nicht alle *bis*, jeden Hervorruf,

kurz: alle die Formen erwähnen, welche die Kundgebung des Beifalls bei diesem unerhörten Erfolge annahm. Ebenso wenig können wir alle Stücke einzeln aufzählen, und müssen uns heute nur auf die Constatirung der Thatsachen an jenem Abende beschränken. Möge uns das Publicum und der Schatten Weber's die Flüchtigkeit dieses Berichtes verzeihen“ u. s. w. u. s. w.

Die Bearbeitung der Oper für die französische Bühne ist ganz geschickt gemacht. Die Herren Nutter (ein Deutscher?), Beaumont und de Chazot haben sie gefertigt; der Zettel lautete: *Obéron, opéra fantastique en 3 actes, musique de Weber, poëme arrangé d'après Wieland par etc.* — Die traurigen Erfahrungen, die man am Freischütz gemacht hatte, scheinen nicht unbeachtet geblieben zu sein; denn man hat die Musik von Anfang bis zu Ende unangetastet gelassen, und die Uebersetzung der Gesänge (meistens dem ursprünglichen englischen Texte von Planche folgend) ist gut, an vielen Stellen meisterhaft. Die Verlags-handlung G. Brandus, Dufour & Comp. hat sogleich zwei Ausgaben des Clavier-Auszugs (20 Nummern ohne die Overture) veranstaltet, die eine mit französischem Text in 8., netto 8 Fr., die andere mit deutschem und italiänischem Text in 4., netto 10 Fr. Ich muss gestehen, dass der französische Text fast überall das Geschraubte des deutschen, so weit es mir in der Erinnerung ist, zum Vortheil des Gesanges verwischt hat; man vergleiche z. B. „Ocean, du Ungeheuer“ mit „*O toi qui ceins la terre*“, „Abgestorbener Baum“ mit „*Pleure, mon coeur, ton bonheur*“ u. s. w. — Die Bearbeiter haben zwei kleine komische Rollen hinzugefügt, von denen der Aga der Eunuchen gut gelungen ist. Mit der Musik haben sie nichts zu schaffen.

Die Ausstattung ist prachtvoll und wirklich feenhaft, das Schluss-Tableau bezaubernd schön. Die Ausführung war im Ganzen genau und gewissenhaft der Composition gegenüber, die Sänger und Darsteller recht gut. Madame Rossi-Caccia (Rezia) ist eine sehr brave Sängerin, allein sie ist nicht mehr jung, und das reizende Ideal, das ihrem Ritter im Traume vorschwebt, muss man durch die Phantasie ergänzen. Davon abgesehen, verdiente sie durch Auffassung der Partie und technische Sicherheit Lob. Die Demoisellen Borghese (Puck) und Girard (Fatime) befriedigten sehr; das Lied: „Arabien, mein Heimatsland“ — *Belle Arabie, heureux séjour* — wurde *da capo* gerufen. Der Ritter Hüon, über dessen unharmonischen Namen man sich ärgert, hatte in einem jungen Tenoristen von Bordeaux, Herrn Michot, einen wackeren Vertreter gefunden; er besitzt eine von jenen Tenorstimmen, die überall frisch an-



sprechen und bei stetem Wohllaut eben so gut im Zarten als im Kräftigen ausgiebig sind. Dergleichen Stimmen sind in Frankreich und jetzt überall selten, und das Lobenswerthe an dem Manne ist, dass er rein intonirt und zu singen versteht. Bis jetzt ist er kein Schreier: möge Paris ihn nicht verderben! Auch die Rolle des Scherasmin war durch Grillon vortrefflich besetzt. Der Chor gab sich viele Mühe, und einige feinere Nuancen gelangen ihm recht gut. Das Orchester war in jeder Hinsicht vortrefflich. Bei der Aufführung ist die Partitur, welche die Bibliothek des Conservatoires besitzt, zu Grunde gelegt worden. Ich weiss nicht, wie sie sich zu der Schlesinger'schen verhält.

Das zweite Ereigniss in der pariser Kunstwelt war die Aufführung von J. Haydn's Jahreszeiten im Conservatoire. Ein Oratorium, ein ganzes Oratorium auf dem Programm der Concert-Gesellschaft des Conservatoires — unerhört, unmöglich! Und doch! Wenn das kein Fortschritt ist, und zwar zum Guten, dann gibt es keinen. Das Verdienst der Anregung und beharrlichen Durchsetzung der Sache gebührt Herrn Roger, und wenn sein wiederholter Aufenthalt in Deutschland und seine Anwesenheit bei dem Jubelfeste der *Maatschappij tot Bevordering der Tonkunst* zu Rotterdam (wo er den Lucas sang) seinem Vaterlande auch weiter keinen Vortheil gebracht hätte, als diesen, so erwüchse ihm schon daraus ein grosser Anspruch auf dessen Dankbarkeit. Seine französische Uebersetzung des Textes wird noch in diesem Monate in Druck erscheinen.

Diese Aufführung überraschte noch mehr als der Oberon; kein Mensch ahnte etwas davon. Und Welch ein Eindruck in dem Concert am 22. März! Man konnte sich einbilden, das Publicum vom Jahre 1800, welches die erste Aufführung der „Schöpfung“ in Paris mit unendlichem Jubel begrüsst und eine Denkmünze auf dieses Ereigniss zu Ehren Haydn's schlagen liess, sei wieder erstanden. Das Conservatoire hat einmal wieder unter seiner alten Fahne, auf welcher die Namen Haydn, Mozart, Beethoven prangen, einen vollständigen und gewiss auch folgenreichen Sieg erfochten, der ihm und dem dirigirenden Feldherrn Girard, der sonst eben nicht gar reich an Lorbern ist, einen echten Kranz des Ruhmes erworben hat. Wären doch Liszt und Wagner hier gewesen! Ein Werk, vor einem halben Jahrhundert geschrieben, jetzt zum ersten Male in Paris mit Orchester gegeben, ohne Reclame, ohne Vorrede, ohne Programm, versetzt die Franzosen in Entzücken, in Begeisterung! In allen musicalischen Kreisen von nichts die Rede, als von den vier Jahreszeiten Haydn's und von

dem letzten „verblassten Sprössling der deutschen Oper der überwundenen Periode“! Welch ein Schlag für die Zukunftsmusik! Wenn man solche Geister aus den Gräbern weckt, werden sie sagen, oder vielmehr aus dem Himmel wieder zur Erde herabrufen, was soll dann aus uns werden? — Ja, das weiss ich auch nicht; aber das weiss ich, dass hier kein Boden für euch ist, selbst nicht für Hector Berlioz, dem es übrigens doch mehr Ernst um die Kunst zu sein scheint, als euch!

Die hiesigen Blätter preisen die Erscheinung der „Jahreszeiten“ in den Conservatoire-Concerten als eine Offenbarung im Reiche der Musik. Nur mehr solcher Versuche, die man früher für zweifelhafte Wagnisse, für gefährliche Schritte auf dem glatten Parquet von Paris hielt, und sie werden gelingen und herrliche Früchte tragen. „Die Theilnahme, die Sympathieen, die Bewunderung der musicalischen Welt werden sich an diese Versuche heften!“ ruft auch hier dasselbe Blatt aus, das vor einigen Jahren noch *Mort aux Allemands!* rief. Das Genie ist eine Goldmine: baut nur auf Gold, sucht, grabt tief, und jeder Schritt weiter wird euch noch unentdeckte Adern zeigen. Die Musik der Vergangenheit hat wahrlich noch nicht ihr letztes Wort gesprochen; es können aus ihr noch eine Menge von genialen Erzeugnissen zu Tage gefördert werden, die den vollen Reiz der Neuheit und Jugend haben. Und das dürfte eine der würdigsten Aufgaben des Conservatoires sein. Der erste Schritt dazu ist geschehen und hat die Erwartungen derer, die ihn gethan, weitaus übertroffen. Es war ein wahres musicalisches Fest.

Die Soli, Roger selbst (Lucas), Bonnehée (Simon), die Damen Boulart und Ribault (die sich in die Partie des Hannchen getheilt hatten), waren ausgezeichnet und wurden natürlich mit rauschendem Beifalle belohnt. Aber dennoch, und das will hier zu Lande viel sagen! wurden sie oft über der Pracht der Chöre vergessen, die mit grosser Präcision und feinen Schattirungen gesungen und enthusiastisch aufgenommen wurden. Was würde nicht erst geschehen sein, wenn der Chor die jugendliche Frische, die Klangfarbe und die Klangfülle der deutschen, besonders der rheinischen Stimmen gehabt hätte! Von der vollendeten Leistung des Orchesters zu sprechen, ist überflüssig; der Name *Orchestre du Conservatoire à Paris* sagt genug. Nur das muss ich doch noch bemerken, dass dieses Orchester gerade in der Ausführung Haydn'scher Musik seine grösste Meisterschaft bewährt. Man sieht einer Wiederholung mit Verlangen entgegen. Die Aufführung in einem Hof-Concerte in den Tuilerieen, welche schon be-



stimmt war, ist durch die Trauer über den Tod einer Prinzessin von Württemberg aufgeschoben worden.

Uebrigens war es Zeit, dass die Concert-Gesellschaft der Veteranen einmal wieder ihre Ueberlegenheit zeigte; denn sie hat in der *Société des jeunes Artistes du Conservatoire* eine rüstig vorwärts schreitende Nebenbuhlerin.

Ich füge die wesentlichsten Stücke aus den Programmen der übrigen Conservatoire-Concerte hier an und bemerke dabei, dass in dem Programme des ersten in Nr. 5 dieser Blätter zu berichtigen ist, dass die *Nuit de Sabbat* von Mendelssohn hier „Die erste Walpurgisnacht“ bedeutet, nicht den „Sommernachtstraum“. — An Sinfonien sind gemacht worden: Haydn in *Es* und *G*, Beethoven neunte Sinfonie, die vierte in *B*, Pastoral-Sinfonie, eine neue von Reber. Bekanntlich bringt es ein neuerer Componist nur sehr selten dahin, dass sich die ehernen Pforten des conservativen Kunsttempels vor ihm erschliessen. Henri Reber's Sinfonie wurde jedoch eingelassen und im vierten Concerte am 22. Februar sehr günstig vom Publicum aufgenommen. Sie verdient es vollkommen durch Erfindung, interessante und feine, überall klare Arbeit, in welcher das Muster Haydn's nicht zu verkennen ist. Die Haupt-Tonart ist *G-dur*. Der erste Satz ist mehr lieblich als gross, das Adagio in *C-moll* recht schön, obwohl es sich etwas in die Länge zieht, das Scherzo vortrefflich und das Finale lobenswerth. Das Adagio und besonders das Scherzo wurden mit dem lebhaftesten Beifalle begrüsst. Es war überhaupt mehr als ein *Succès d'estime*.

Von Ouverturen kamen nur Ruy Blas und Oberon vor. Von Gesangstücken Einiges aus Enryanthe, die Sopran-Arie aus Fidelio (Madem. Rey), das Finale aus dem dritten Acte des Moses von Rossini, eine Sopran-Arie aus Figaro, *O filii*, Chor *a capella* von Leising, eine Motette für Doppelchor von Bach, der Elfenchor aus Oberon, Introduction zum Samson (Chor und Sopran-Arie), der unvermeidliche Chor aus Castor und Pollux von Rameau, eine Bass-Arie von Grétry. Auf diese Musterkarte von Gesangs-Fragmenten nun auf einmal sämtliche vier Theile der Jahreszeiten an Einem Abende! — Das Kunststück der Quartett-Aufführung durch alle Streich-Instrumente des Orchesters kommt natürlich auch noch immer vor, und auch die *Société des jeunes Artistes* macht es nach.

Diese letztere Gesellschaft brachte in ihrem dritten Concerte die Sinfonie von Gouvy in *F*, von Gounod eine Sinfonie in *D-dur* und ein Präludium von J. S. Bach, für Chor und Orchester arrangirt. Das letztgenannte Curiosum konnte ich nicht abwarten. Die Sinfonien gefielen. Im

vierten Concerte wagte der Dirigent Padeloup die Sinfonie in *Es* von Robert Schumann zum ersten Male dem pariser Auditorium vorzuführen, was alle Anerkennung verdient. Die Zuhörer waren gut gestimmt; denn Schumann gehört ja zu den Todten und kann in Paris Niemandem mehr Concurrenz machen. Die Kenner von Profession hielten ihr Urtheil zurück, wünschten eine Wiederholung; das Publicum beklatschte hauptsächlich das Scherzo. Im Allgemeinen fand man in der Composition Beweise von künstlerischem Berufe und poetischer Inspiration, aber im Ganzen mehr schöne Arbeit als Genie. Meiner Meinung nach war es nicht gut gewählt, mit dieser Sinfonie der Musik Schumann's hier Bahn brechen zu wollen.

(Schluss folgt.)

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** Am Dinstag den 7. April fand die dritte diesjährige Soiree für Kammermusik im Hotel Disch Statt. Die Herren Grunwald, Derckum, Peters und Breuer trugen ein Quartett von J. Haydn in *G-dur* und eines von F. Mendelssohn, Op. 44, in *D-dur* recht brav vor. Dazwischen hörten wir die neue Sonate für Pianoforte und Violine von Ed. Franck (Manuscript), deren wir schon vor einiger Zeit als einer recht gelungenen Composition in diesen Blättern erwähnt haben. Sie wurde von dem Componisten und Herrn Concertmeister Grunwald vortrefflich ausgeführt. Die Soiree war übrigens nicht so zahlreich besucht, wie die früheren. Das Frühlingswetter und das bereits längere Tageslicht sind den Musen der Salons nicht günstig.

Ueber die Prüfungen und das Prüfungs-Concert der Musikschule berichten wir in nächster Nummer.

**Aurich.** Der hiesige Sing-Verein, unter Leitung des Herrn Dr. Ed. Krüger, hat am 24. März Haydn's Jahreszeiten mit Orchester zu rechter Freude, reicher Belebrung und wahrem Genusse der Ausführenden und Hörenden recht wacker aufgeführt.

**Wiesbaden.** Fräul. Freinsheim von hier, die sich mehrere Jahre hindurch für Gesang in Mailand ausgebildet hat, trat hier, nachdem sie in einem Concerte bei Hofe sich den Beifall der Allerhöchsten Herrschaften erworben hatte, als Gräfin in Figaro's Hochzeit zum ersten Male auf. Ihr Debut war von überraschend günstigem Erfolge begleitet. Die angehende Künstlerin ist unzweifelhaft ganz in den Charakter ihrer Rolle eingedrungen, durchlebte in ihrem Innern die Leiden und Schmerzen der unglücklichen Gattin, „einst angebetet, nun verabsäumt“, und liess das Echo derselben in sympathetischen Klängen zu unseren Herzen zurücktönen, einen leisen Anflug von einstiger jugendlicher Munterkeit und Coquetterie beimischend. Ihrem Mienenspiele und ihren Bewegungen war, einige leicht zu beseitigende Kleinigkeiten abgerechnet, jener Adel aufgedrückt, der die Gräfin kennzeichnet. Die Stimme gab sich, wenn man die Befangenheit eines ersten Auftretens in Betracht zieht, leicht ansprechend, wohl lautend und gut ausgebildet, die Höhe von besonders angenehmem Klange. Das Publicum, welches in grosser Anzahl sich eingefunden hatte, begleitete die Leistung des Fräuleins, welche durch den Umstand, dass es eine geborene Wiesbadenerin ist, an Interesse gewinnt, mit anhaltendem Beifalle und rief die jugendliche Künstlerin wiederholt hervor. Man kann nach dem Erfolge dieses Abends mit Recht hoffen, dass der



deutschen Opernbühne eine frische, hoffnungsvolle Kraft gewonnen wurde. Dem Vernehmen nach soll demnächst „Agathe“ als zweites Gastspiel folgen.

**Leipzig, 13. März.** Am 4. d. Mts. führte man zum Benefiz des Opern-Regisseurs Behr den „Tannhäuser“ von Richard Wagner auf. Capellmeister Dr. Franz Liszt dirigitte. Sein Stab hatte, wenn man die sonstigen leeren Häuser bei Tannhäuser-Aufführungen bedenkt, diesmal Wunder gewirkt; es war an dem beregten Abende so voll, wie nie im Theater. Dazu kommt noch, dass Behr erhöhte Preise anzusetzen die Erlaubniss erhalten hatte. Liszt war aber nicht der einzige Anziehungs-Factor; es war ja bekannt, dass die Hauptrollen von den gepriesenen weimarer Hof-Opernsängern, Bariton von Milde und Frau und Tenor Caspary, dargestellt werden sollten. Diese Aussicht zog ebenfalls. Nun aber der Erfolg. Je nun, der war glänzend genug. Die Oper ging am Schnürchen. Sie zeugte von der ganz eigenthümlichen Auffassung des diesmaligen Dirigenten, welche durch die ganze Vorstellung hindurch vorherrschend blieb: es waren die langsamen Tempi, unter denen Niemand mehr als die armen Bläser zu leiden hatte. Späterhin wurde einem das Dehnen zu viel, und das Langsame war langweilig. Mit kernigem Beifall wurden Wolfram von Eschenbach und Prinzessin Elisabeth überschüttet; das Künstler-Ehepaar von Milde war in der That nach allen Seiten hin höchst vortrefflich und rechtfertigte den ihm vorausgehenden Ruf als Wagner-Interpreten. Caspary, der unselige Tannhäuser, erregte dagegen bei uns den unchristlichen Wunsch, dass er doch lieber, zum Schaden seiner Moral freilich, doch der Kunst und uns zu Liebe, im Venusberg oder daheim geblieben sein möchte. Unbegreiflich, wie ein solcher Saul unter die weimarer Propheten kommt! Von einem natürlichen Gesang und Spiel war keine Rede; seine Mundstellung war zum Erbarmen schlecht, seine Töne durch fortwährenden Kinnbackenkrampf und unablässiges „Schleifen“ im höchsten Grade widerlich. — Liszt reis'te Donnerstag wieder ab. Im Ganzen kann er mit seinem Empfange in Leipzig wohl zufrieden sein. Er hat ein Publicum gefunden, das seine Bestrebungen ruhig gewürdigt und seine Bereitwilligkeit, edeln Zwecken aufs uneigennützigste zu dienen, gebührend anerkannt hat. Dass er keine bessere Musik schreibt, dafür kann er nicht; dass seine Musik aber eben nicht im Geiste und Charakter der wahren musicalischen Schönheit geschrieben ist, darüber ist die Kritik unserer Stadt, mit alleiniger Ausnahme der Wagner-Liszt'schen Organe, einig. Wir sind neugierig, im nächsten „Fliegenden Blatte“ unseren Lobe noch abzuhehren.

**\*\* Bremen.** Die hiesige Sing-Akademie unter des würdigen Riem Leitung führt am Charfreitag dessen Oratorium „Der Erlöser“ auf. Das Werk ist schon vor längerer Zeit geschrieben, aber eine höchst achtungswerthe Composition, die sich in der Form und dem Stile der Chöre Bach anschliesst. Ausserdem hat die Akademie diesen Winter Israel in Aegypten von Händel aufgeführt.

Der Cäcilien-Verein, unter Leitung des verdienten Musik-Directors und geschätzten Componisten Georg Schmidt hat Mendelssohn's Walpurgisnacht, zwei Theile der Jahreszeiten und die Schöpfung von Haydn gebracht und wird nach Ostern eine Aufführung von R. Schumann's Paradies und Peri veranstalten. G. Schmidt hat ein Septett für Violine, Viola, Violoncell, Bass, Clarinette, Fagott und Horn geschrieben, welches zwei Mal hier (im Künstler-Verein und in Herrn Schmidt's Concert) mit grossem Beifall gehört worden ist.

**Wien.** Die Verlagshandlung von Franz Glöggel & Sohn hat für zwei Salon-Piecen für Pianoforte, welche von den Preisrichtern als die besten anerkannt werden, für jede einen Preis von zehn Ducaten in Gold bestimmt. Die Compositionen sollen 6—10 Druckseiten stark, in nicht zu schwerem Stile, Unterhaltung des

geübteren Pianisten und angenehme Weiterbildung der lernenden Jugend im Auge haben. Die Preis-Compositionen bleiben Eigenthum der Verlagshandlung und müssen längstens bis 1. Juni d. J., ohne Namens-Angabe des Componisten, jedoch mit einem Motto versehen, unter Beilugung eines versiegelten Zettels, mit gleichem Motto bezeichnet, welches im Einschlusse den Namen und Wohnort des Componisten enthält, unter der Adresse F. Glöggel & Sohn, Kunst- und Musicalienhandlung in Wien, franco eingesandt werden. Das Preisrichter-Amt haben die Herren Theodor Kullack, königlicher Hof-Pianist zu Berlin, Ignaz Moscheles, Director und Professor am Conservatorium zu Leipzig, Simon Sechter, k. k. Hof-Organist und Professor, J. A. Pacher, Pianist und Compositeur in Wien, mit achtungswerther Bereitwilligkeit übernommen.

Das zweite Concert der Pianistin Nanette Falk, welches am 17. März Abends im Saale der Musikfreunde Statt fand, war von einem ziemlich zahlreichen Publicum besucht, das die schönen Vorzüge der Künstlerin anerkennend würdigte. Nebst der Sonate von Beethoven (Op. 53) trug sie die *F-moll*-Phantasie von Chopin, das *Rondo capriccioso* von Mendelssohn, eine ungarische Rhapsodie von Franz Liszt und drei Nummern aus den Kinder-Scenen von Schumann vor, nämlich: 1. „Bittendes Kind“, 2. „Glückes genug“ und 3. „Haschemann“, welche anmuthige, charakteristische Tonstücke sehr gefielen. Die meiste Wirkung machte aber der treffliche Vortrag des Mendelssohn'schen Rondo.

Monument für W. A. Mozart auf dem St. Marxer Friedhofe. Der akademische Bildhauer Hans Gasser hat ein Modell des Monumentes eingesandt, welches zur Erinnerung an W. A. Mozart am St. Marxer Friedhofe hergestellt werden soll. Dasselbe erscheint zur Ausführung geeignet und die von ihm gestellten Bedingungen annehmbar. Der Herr Bürgermeister wurde deshalb in der Gemeinderaths-Sitzung ermächtigt, im Einverständnisse mit einem Comite von Sachverständigen alle bezüglich der Ausführung nöthigen Verfügungen zu treffen.

Das Liszt-Concert in Wien. Auch die Neue Wiener Musik-Zeitung berichtet jetzt in ihrer Nr. 12 die Falschmünzerei eines anderen wiener Blattes mit folgenden Worten:

„Wahrhaft empörend und ekelregend aber ist es, wenn eine befangene Kritik kein Mittel scheut, um ihre Götzenbilder der Verehrung der Welt aufzudringen; wenn sie sich nicht damit begnügt, sie unablässig zu beräuchern, sondern sogar die Thatsachen falsch münzt, um die Welt glauben zu machen, dass auch das Publicum bereits bekehrt sei und zu den Fratzenbildern, die sie vergöttert, mit gleicher Verehrung emporblicke; wenn sie in ihrer Parteilichkeit so weit geht, alle jene, die nicht zu ihr halten, für gehässig, neidisch, aufgeblasen, bornirt zu erklären. Wo die Gemeinheit einen Grad erreicht hat, um zu solchen Mitteln zu greifen, wird sie zum Selbstverräther der eigenen inneren Hohlheit, so wie der Ohnmacht ihrer Sache, und man kann sie getrost ihrem Schicksale überlassen. Aehnliches haben wir jüngst aus Anlass der Liszt'schen „Préludes“ und seines Clavier-Concertes hier erlebt, indem eines der hiesigen Blätter den Beifall, welcher dem meisterhaften Vortrage des Liszt'schen Concertes durch Herrn Pruckner zu Theil wurde, und die durch überwiegende Zeichen des Missfallens paralytirten krampfhaften Anstrengungen des Beifalls einer Clique nach den unerquicklichen „Préludes“ für eine unfehlbare und glänzende Anerkennung der Grösse Liszt's durch das hiesige Publicum erklärte und die gesammte hiesige Kritik, die sich einstimmig gegen das Werk aussprach, mit Koth bewarf.“

## Ankündigungen.

In Körner's Verlag in Erfurt erschien:

- Ritter, A. G., Praktischer Lehrcursus im Orgelspiel. Op. 15. 2 Thlr.  
 — — Album für Orgelspieler. Op. 29. 1½ Thlr.  
 — — 3 Motetten für gemischten Chor. Op. 30. 1 Thlr. 5 Sgr.  
 — — (Rinck-) Chorabuch, vierstimmig mit Zwischenspielen. Op. 32. 2<sup>2</sup>/<sub>3</sub> Thlr.  
 Schneider, Jul., 44 Studien für die Orgel zur Erreichung des obligaten Pedalspiels. Op. 48. 1½ Thlr.

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