

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 41.

KÖLN, 10. October 1857.

V. Jahrgang.

**Inhalt.** Wiener Federstriche zur Charakterisirung des gegenwärtigen Standes der Tonkunst in einigen ihrer renommirtesten Vertreter. (Schluss.) — Orgel-Literatur. Von V. D. — An den Herausgeber der Niederrheinischen Musik-Zeitung. Von A. Schindler. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Geschwister Brousil, Rheinische Musikschule — Berlin, Kroll'sche Bühne, Rich. Würst — Mainz, Winter-Concerte — Ems — Dresden, Soiree — Regensburg — Hamburg, Concerte, Theater-Uebersicht — Bremen — Pesth).

## Wiener Federstriche zur Charakterisirung des gegenwärtigen Standes der Tonkunst in einigen ihrer renommirtesten Vertreter.

(Schluss. S. Nr. 40.)

Eine Erscheinung ganz anderer, specifisch verschiedener Art und eigentlich gar nicht hierher gehörig ist Robert Franz. Ich erwähne seiner an dieser Stelle nur, um den Fratzen- und Zerrbildern, von welchen ich zuletzt gesprochen, doch auch ein edleres Bild entgegen zu stellen, an einem Beispiele von Fleisch und Blut meine Eingangs ausgesprochene Ueberzeugung zu erhärten, dass der wirklichen Begabung auch gegenwärtig Raum genug gegeben ist, sich zu entfalten, soweit sie es vermag, zugleich aber auch zu zeigen, wie selbst diese echte Künstler-Persönlichkeit, sei es aus wirklicher Verblendung, sei es mit bewusster Absichtlichkeit, von jenen Nimroden sogleich missbraucht wird, um einen alten Thron, der aber für ewige Zeiten auf sicheren Stützen ruht, so weit als möglich zu erschüttern.

Robert Franz gehört zu denjenigen, welche von den in der leipziger „Neuen Zeitschrift für Musik“ herrschenden Gewalthabern in Protection genommen sind, und er verdient es allerdings in hohem Grade. Liszt hat vor einiger Zeit an diesem Orte über ihn ganz vortrefflich geschrieben. Die Fähigkeit, sich dem Schönen und Grossen mit Enthusiasmus hinzugeben, für dessen Anerkennung zu wirken, gehört zu den grossen, stets anerkennenswerthen Seiten der Liszt'schen Persönlichkeit, und es ist nur zu beklagen, dass ihr eine eben so starke Neigung, das bloss glitzernde, flimmernde Rauschgold für echtes zu halten, zur Seite steht und jenes Verdienst theilweise paralysirt. Liszt hat namentlich um Beethoven und Schubert grosse Verdienste, obgleich er, wenn er eine völlig reine Natur wäre, bei seinem immensen Darstellungs-Vermögen sich noch

viel grössere hätte erwerben können. Dass Liszt während seiner ganzen praktischen Künstler- (Virtuosen-) Laufbahn so wenig für Schumann gewirkt hat, da eben er doch, wie man meinen sollte, der Mann dazu gewesen wäre, wie kaum ein zweiter, konnten wir nie recht begreifen, und es gereicht ihm zu bleibendem Vorwurf. Er hat diese Schuld in neuerer Zeit theilweise eingelös't, nicht durch die Widmung seiner Sonate an Schumann, wohl aber durch Ausführung so manches Schumann'schen Werkes an der Spitze der weimarer Capelle und durch seinen liebevoll geschriebenen, vor Jahresfrist erschienenen Aufsatz über Robert und Clara Schumann. Wie man aber immer über seine Begeisterung für Wagner denken, wie es immer damit bestellt sein mag, so scheint uns doch in dieser energischen Hingabe an ein fremdes Interesse der Abdruck einer weiten, in sich edeln Persönlichkeit zu liegen.

Doch ich kehre zu Robert Franz zurück. Dieser Künstler hat seine Kräfte fast ausschliesslich dem Liede gewidmet, oder vielmehr sein Instinct wies ihm dieses Gebiet als das seinem Naturel angemessene an. Er hat darin in der That Ausgezeichnetes, wahrhaft Schönes geleistet; unter seinen Schöpfungen findet sich manche innig ergreifende, in dem von ihm gewundenen Kranze lachen uns Blüthen der reizendsten Art an. Vor Allem findet sich das echte Lied in seiner reinsten (strophischen) Ausbildung bei Franz am häufigsten vor, und die technische Ausführung ist immer von einer Feinheit, ich möchte sagen, Sauberkeit und Reinheit, die nichts zu wünschen übrig lassen und für des Künstlers zarte Empfindung, feinen Geschmack und harmonische Bildung das sprechendste Zeugniß ablegen. So weit wird also jeder Kenner der Franz'schen Muse in ihrem Lobe gern mitgehen — und es ist weit genug. Allein der trefflichen Leipzigerin ist dies keineswegs genug, und erst jüngst wurde wieder bei Besprechung eines Psalmes

von Robert Franz erklärt, „in ihm habe — darüber seien gegenwärtig alle einsichtigen Musiker einig (!) — das Lied seine höchste Vollendung erreicht, er habe erfüllt, was Schubert nur geahnt“! Da haben wir denn also wieder den Unsinn in seiner blühendsten Gestalt. Denn nicht verschwiegen kann es bleiben, dass, so liebenswürdig, edel und sinnig die Franz'sche Muse auch ist, ihr Horizont doch keineswegs ein sehr weiter genannt werden kann. Sie bewegt sich im Gegentheil in ziemlich engem Kreise, und liebt es gern, dieselben Farben immer und immer wieder zu gebrauchen. Sollen wir es — ohne alle Missachtung Franz' — ganz trocken und freilich etwas herb aussprechen, so ist sein Ideenkreis, den er im Liede entfaltet, im Verhältniss zu Schubert nahezu gleich Null (so unendlich ist dieser jenem überlegen), so wie ein Aehnliches z. B. über das Verhältniss der Mendelssohn'schen Sinfonie zur Beethoven'schen auszusprechen wäre. Wie! Schubert, dieser Born der tiefsten, verborgensten, himmlischsten Naturlaute, welche je eines Menschen Brust durchzittert haben, dieser Proteus, unter dessen Zauberstabe jedes Gebilde ein neues, eigenthümliches Leben, neue, eigenthümliche Farbe gewann, der die ganze Weite und Breite der Welt in ihrer süssesten Fülle, ihrer schmerzlich schaurigsten Tiefe — natürlich in seiner Weise, nicht mit der Macht Beethoven's — widerspiegelte: dieser Genius, der sich so wenig wiederholen wird, wie irgend einer, sollte auf seinem ureigensten Gebiete vor seinem Rivalen Robert Franz zurückweichen müssen? Dies ist nicht anders, als wenn man auf der Spitze des Stephans-Thurmes einen neuen Thurmbau beginnen wollte. Denn eine jede höchste Kunsterscheinung repräsentirt in ihrer Sphäre eine solche Spitze, welche in alle Ewigkeit keine zweite mehr über sich duldet. Dies ist ein Natur- und Weltgesetz, welches die Leipzigerin mit allen ihren Decreten nicht umstossen wird.

Ich weiss gar wohl, was man zu Gunsten Robert Franz' anzuführen pflegt. Man beruft sich auf die minutiöse Ausführung des Details in seinen Liedern, auf die tadellose Correctheit seiner Declamation, wirft Schubert vor, es namentlich in dem letzteren Punkte nicht immer genau genug genommen zu haben. Allein, die Richtigkeit dieser Behauptung selbst zugegeben, was sind diese Dinge gegen das ungeheure Uebergewicht der Naturkraft in Schubert, gegen die Fülle der Erfindung, in welchem Punkte er überhaupt gar keinen Rivalen zu scheuen hat? Ein verschwindendes Minimum. Mit der richtigen, absolut unfehlbaren Declamation weiss sich die Leipzigerin überhaupt erschrecklich viel und macht mit diesem Werkzeuge ein unaussteh-

liches und höchst überflüssiges Geklapper. Die Wagner'schen Opern sollen wohl die Mozart'schen ausstechen, vornehmlich wegen der richtigeren Declamation. Diesen Schimmel nun reitet hauptsächlich Ludwig Köhler und tummelt sich auf dieser Rennbahn mit einem nicht enden wollenden Behagen herum. Er glaube es nur, von dieser Weisheit wussten, ohne dass sie unserer Lehren bedurften, Mozart, Beethoven und Schubert mehr, als er sich vielleicht einbildet. Aber Ludwig Köhler beweis't euch haarklein, in der richtigen Declamation und in dieser allein liege des Pudels Kern begraben. Ihr dürft nur jede beliebigen Verse richtig und sinnvoll vor euch her declamiren und genau auf die Hebung und Senkung der Accente hinhorchen, so habt ihr auch gleich ganz von selbst die allerschönste, diesen Versen von Gottes und Rechts wegen zugehörige Musik. „O Weisheit, du redest wie — ein Tauber!“

Nur dass man nicht aus dieser im Zusammenhang mit Robert Franz vorgetragenen Polemik auf eine Missachtung dieses Künstlers von meiner Seite schliesse. Ich schätze ihn im Gegentheil ungemein hoch; aber auf eine so verkehrte Weise, die ihm eher schadet als nützt, muss man ihn nicht ehren wollen. Ja, wie denn die wahren Meister immer auch die bescheidensten sind, so kann ich hier sogar sehr gelegener Weise ihn selbst citiren. In einem trefflichen Aufsätze, den er jüngst in eben jener Zeitschrift über die Sebastian Bach'schen Cantaten veröffentlichte, spricht er selbst es deutlich aus: „Wir sind Epigonen“ u. s. w., und es war mir recht interessant, zu lesen, wie er selbst von dem wenig erquicklichen Kunstleben der Gegenwart spricht. Daran möchten sich die Schreier und Prahlanse ein Muster nehmen.

Sollte ja schon von einem Hinauskommen über Schubert im kleineren Gesangs-Genre die Rede sein, so wäre hier weit eher noch ein ganz Anderer zu nennen — nämlich Robert Schumann. Denn das sage man mir ja nicht, dass Franz diesen nicht minder weitaus reicheren und tieferen Meister überboten habe. Allein wenn auch Schumann so gewaltige, zauberhafte und eigenthümliche Klänge im Liede geschaffen und sich eine ganz eigene Welt erbaut hat, so darf man doch nicht sagen, dass diese Welt höher stände als die Schubert'sche, sondern um so viel die Schumann'sche weiter ist als die Franz'sche, um so viel ist die Schubert'sche wieder weiter als die Schumann'sche, mit geringer Einschränkung, welche zu erörtern nicht hieher gehört. Gern gebe ich zu, dass Franz ebenfalls, namentlich im specifischen Liede, besondere, ihm eigenthümliche Seiten habe, allein dies ändert in der Werthschätzung im Ganzen nichts.

Ein einziger ist im kleineren Genre der Gesangsmusik — in der Ballade nämlich — über Schubert hinausgelangt, und das ist Karl Löwe. In seinen einzigen Balladen (natürlich nicht in allen, wohl aber in seinen höchsten, vollendetsten) hat dieser Meister ganz neue Töne angeschlagen und in dieser Kunstgattung das in ihr herrschende episch-dramatische Princip und insbesondere auch das humoristische Element zu viel energischerer Geltung gebracht, als dies im Ganzen Schubert oder Schumann, diesen überwiegend lyrischen Naturen, oder irgend Einem gelungen.

Von jüngeren Kräften nun, die sich der Tonmuse gewidmet haben, ziehen am meisten die Blicke auf sich Johannes Brahms, J. Joachim und Anton Rubinstein, theils durch Intensität, theils durch Extensität ihres Talentes.

Brahms ist bekanntlich durch Schumann in die musicalische Welt eingeführt worden, welcher ihm durch seinen offenen Empfehlungsbrief freilich gegen seine Absicht die Pfade eher erschwerte als ebnete, indem er zu sehr den Neid erregte, ältere, wahrhaft verdiente Meister — so dünn diese gesäet sein mögen — leicht ein wenig verdriessen konnte, und unstreitig geeignet war, durch einen etwas überschwänglichen Ton misstrauisch zu machen. Brahms liess in rascher Folge drei Sonaten, ein Heft Variationen über ein Thema von Schumann, ein Scherzo in *Es-moll* und zwei Hefte Lieder erscheinen, denen etwas später noch ein Heft Balladen für Pianoforte folgte. Von allen diesen Productionen möchte ich auf das entschiedenste den Variationen den ersten Rang anweisen. Dass Brahms ein echtes, ganz eigenartiges Talent, eine feinbegabte Künstler-Natur ist, könnte nach diesem Werke nur offene Missgunst oder barer Unverstand läugnen wollen. Es finden sich unter diesen Variationen (11 an der Zahl) einige von ganz zauberhafter ätherischer Schönheit, wengleich die aller schönste eine etwas starke Reminiscenz aus Schumann (doch wohl nicht mit Absicht?) enthält und in einigen, wie z. B. der letzten, der Hang des jugendlichen Tondichters zum mystisch Verworrenen etwas unliebsam und bedenklich hervortritt. Ihnen zunächst möchte ich die Lieder stellen, in welchen Klänge von ergreifender Tiefe und Zartheit erklingen. In den drei Sonaten, von welchen mir der ersten in *C-dur* der Vorzug zuzukommen scheint — als der frischesten, noch am wenigsten überreflectirten —, vermochte ich bisher nur Einzelnem und einzelnen Theilen — wie dem Andante der ersten, dem Scherzo der *Fis-moll*-Sonate — ein ganz reines, lebhaftes Interesse abzugewinnen, und das Gleiche gilt von seinem Trio für Pianoforte, Violine und

Violoncell. Im Ganzen herrschte das Gefühl des Missbehagens vor, und so viel ich weiss, ist so ziemlich das Urtheil des gesammten musicalischen, kritikberechtigten Publicums hierin übereingekommen. Diese Sonaten enthalten noch des rohen Elementes zu viel, machen sich noch zu barbarischer Ausschreitungen in harmonischer und technischer Beziehung schuldig, stellen noch zu wenig ein reines Verhältniss zwischen Inhalt und Form dar, gefallen sich — z. B. die beiden Hauptsätze der *C-dur*-Sonate, besonders der letzte — noch zu sehr in terroristischen Anläufen, musicalischen Rodomontaden, um einen wahrhaft ästhetischen Eindruck hervorzubringen. Allein von je her hat man der Jugend überschäumende Maasslosigkeit viel lieber zu Gute gehalten, als träge Bequemlichkeit, lederne Trockenheit, und so wird man bei Brahms denn erst abzuwarten haben, ob es ihm gelingt, aus dem gährenden Most süssen Wein zu gewinnen, wozu ich denn herzlich wünsche, dass Apollo seinen Segen geben möge. Auch die zuletzt erschienenen Balladen zeigen ein ähnliches Verhältniss. Ganz eigenartig und von wirklich märchenhafter Klangsönheit ist der Hauptsatz der zweiten, mittleren. In der letzten ringt eine tief empfundene, edle Melodie mit etwas widerspänstigem, durch Ueberladung gedrücktem harmonischem Material. Die erste, welche sich die durch Herder's Uebertragung bekannte schottische Ballade: „Edward, wie ist dein Schwert vom Blut so roth!“ zum Motto gewählt hat, wird, obwohl an sich nicht reizlos, in ihrer Wirkung schon durch die blosser Erinnerung an Löwe's grandiose, übergewaltige Behandlung dieses Stoffes zu sehr abgeschwächt. Brahms steht jedenfalls innerhalb des geweihten Kreises, seinem Willen entspricht jetzt schon ein zwar noch nicht ebenmässiges, aber sehr bestimmt vorhandenes Können, und ihn gegen Spott in Schutz zu nehmen, dessen die höher Begabten, allenfalls überdies noch etwas apart Angelegten nie entzathen, ist Pflicht der ernstesten, parteilosen Kritik. Wie gesagt, die Kraft an sich scheint uns in Brahms über allen Zweifel erhaben, und das Bedenkliche, Gefährliche für seine Entwicklung scheint mir nur in seinem theils instinctiven, theils reflectirten Streben nach Ueberfeinerung, in seinem übermässigen Hange zum Dämonischen, Phantastischen zu liegen. Vermag er diesen — soweit es die strengen Kunstgesetze fordern — (denn an sich sind es ja sehr wohl berechnete Elemente) in etwas zu bezwingen, so dürfen wir gewiss, sei es in näherer oder fernerer Zukunft, noch viel reinere, reifere Früchte von ihm erwarten, als er uns bisher mitunter geboten hat. Dass er seit Längerem in seinen Publicationen eine Pause hat eintreten lassen, erscheint

uns — wofern es nicht eine unfreiwillige ist — nur als ein gutes Zeichen.

An productiver Kraft Brahms entschieden untergeordnet dürfte wohl Joachim sein. Allein über diesen habe ich eigentlich kein Urtheil, da ich ausser einem Hefte: „Hebräische Melodien“ für Viola und Pianoforte, bisher noch nichts von ihm kenne, wie denn auch nur Weniges erst von ihm im Musikhandel erschienen ist. Dürfte ich aus jenen — mir ebenfalls nur erst oberflächlich vertrauten — Stücken mir ein Vorurtheil erlauben, so scheint sich mir Joachim ganz und gar in beklemmender Weise der Poesie des Weltschmerzes in die Arme geworfen zu haben und hierin den höchsten Ausdruck der Kunst zu suchen. Auch was ich sonst über grössere Schöpfungen seiner Feder, wie z. B. über eine von ihm componirte Overture zu Heinrich IV., über ein Violin-Concert vernahm, scheint mir theils jene Vermuthung zu bestätigen, theils zu Bedenken anderer Art Anlass zu geben. Allein natürlich keine Tradition, ausser etwa die durch Jahrhunderte festgestellte, vermag die eigene Anschauung zu ersetzen. Jedenfalls aber hat sich Joachim, wie so mancher Andere auch, zu tief und zu lange in die Nachtseiten der Schumann'schen Natur, des von ihm so sehr geliebten und verehrten Meisters, versenkt, und wird vielleicht erst sein eigentliches, volles Ich wieder zu gewinnen haben; denn eines solchen bedarf jede ursprüngliche Künstlerkraft zu allernächst, soll sie als solche gelten können. Dagegen ist Joachim schon in anderem Kreise eine so edle, reine Künstler-Natur, dass man auch seine Verirrungen, sein etwaiges Verkennen der ihm eigentlich gegebenen Kräfte und vornehmlichen Bestimmung nur mit Schonung behandeln soll.

Ein unläugbar frisches Reis endlich darf man Rubinstein nennen. Brahms ist nach meiner Meinung eine viel tiefer angelegte Natur, dagegen hat jener vor diesem eine gewisse wohlthätige Frische und Unmittelbarkeit voraus. Daher denn auch seine ungleich grössere Expansionskraft, die freilich auch wieder in solcher Ausdehnung ihr Bedenkliches hat, und die ihm gestattete, fast mit Einem Wurf mehrere, jedenfalls auch in verhältnissmässig kurzer Frist entstandene Dutzende umfangreicherer Arbeiten ins Publicum zu schleudern. In seinen Sonaten für Clavier und Violine, seinen Trio's, weniger in seinen Streich-Quartetten, sind einige von wirklich blühender, erfreulicher Frische der Erfindung, verbunden mit leichtem Fluss und kühner, freier Schwunghaftigkeit der Ausführung. Zu sehr in die Tiefe darf man bei ihm nicht sehen, über die Mittel-Region dringt er nicht leicht hinaus, es wird ihm unbequem. Daher sind

auch, wenn ich mich recht besinne, die Adagio's bei ihm immer die schwächere Partie. Unter seinen „Präludien“ sind einige, die tiefer geschöpft sind, als er es sonst liebt. Auch das Pianoforte-Concert mit Orchester, das er in Wien zur Aufführung brachte, hat wohlgelungene, tüchtige, energisch dargestellte Partien, und in seinen ziemlich zahlreichen Liederheften findet sich manches Treffliche, Eigenthümliche, namentlich auch im launigen Genre. Dagegen ist es auffallend, dass eine in der That ziemlich reich ausgestattete Künstlerkraft wie die Rubinstein's so leicht und häufig — im kleineren Genre namentlich — in die allerärgsten Trivialitäten verfällt und es mitunter nicht verschmäht, mit blossen Virtuosenstückchen und leerem Geklingel um die Gunst der Menge zu buhlen, die indessen heutzutage doch schon ganz anders über diese Dinge urtheilt, als vor zehn und zwanzig Jahren. Vollgültiges Zeugniß dafür liefern sein im Verein mit Vieuxtemps componirtes, wahrhaft abschenliches Duo für Clavier und Violine über Motive aus dem „Propheten“, sein „Acrosticon“, sein „Album de Portraits“ und fast alle kleineren Sachen, welche er in seinen Concerten dem wiener Publicum aufsticht. Ich glaube nicht, dass Rubinstein's Talent, so jung er auch ist, mehr wesentlich neue Phasen der Entwicklung durchmachen wird, sondern dass wir ihn schon jetzt als eine rund und fertig in sich abgeschlossene Erscheinung zu betrachten haben. Hierin und in seiner viel geringeren Gewissenhaftigkeit, Keuschheit der Kunst gegenüber, in seinem Mangel an Tiefe und an mehr als flüchtig aufregenden Elementen scheint mir auch sein Haupt-Unterschied gegen Brahms zu liegen, über welchen die Acten nach meinem Ermessen noch lange nicht geschlossen werden dürfen. Indessen mögen wir auch über Rubinstein's Zukunft nicht vorschnell urtheilen und zum mindesten die vielleicht einmal zu machende Bekanntschaft eines eben im Entstehen begriffenen, vielleicht auch schon vollendeten Oratoriums und einer schon früher componirten Oper abwarten. Jedenfalls hat sich Rubinstein vor dem massenhaften Produciren, von dem er in seiner ersten Periode eine so starke Probe gegeben, zu hüten. Solcher Leichtsinns straft sich immer, und wenn es einem gar so leicht wird, so ist solche Gabe, mag sie noch so sehr von Elasticität des Geistes zeugen, immer mit zweifelhaftem Blicke zu betrachten.

Wir eilen, abzuschliessen. Nicht eine Galerie hervorragender Künstler-Portraits der Gegenwart wollte ich hier geben, sonst hätten Namen älteren und neueren Datums nicht fehlen dürfen. Denn an respectablen Talenten, welche dem wahrhaft Schönen und Grossen oft sehr nahe kommen,

ohne es jemals oder doch nur in vereinzelt Fällen ganz zu erreichen, ist unsere Zeit reicher als irgend eine vorhergegangene, wie dies immer in einer Periode der Fall zu sein pflegt, welche einer Epoche des höchsten Aufschwunges, der classischen Höhe folgt. Denn aus den verborgenen, dunkelsten Schichten der Erde ist durch Riesenhände das helle Erz und Gestein dermaassen zu Tage gefördert, dass sich ganz nothwendig unendlich viel mehrere finden müssen, welche mit Talent und Geschick das ausgegrabene Material zu benutzen und zu Compositionen eigenen Gepräges zu verwerthen wissen, welchen zwar im günstigen Falle immer eine gewisse Neuheit innewohnen wird, die aber doch, mit schärfster Lupe besehen, sich meist nur als eine Zusammensetzung entlehnter Stoffe zeigen werden. Wir wollten nur gewisse markante Stadien und Wendungen der tonkünstlerischen Gegenwart bezeichnen, und dazu schienen uns die gewählten Namen am geeignetsten. Wir wollten zeigen, wie von den mehresten Kunstbessenen der Gegenwart, und zwar gerade von jenen, auf welchen der Blick der Zeitgenossen am erwartungsvollsten ruht, bei Weitem das Hauptgewicht auf die nächtigen, mystisch-phantastischen Seiten der Kunst gelegt wird, wie das leidenschaftlichste Pathos, das krasseste Uebermaass, das Durchbrechen aller natürlichen und ästhetischen Schranken immer mehr überhand nimmt, und wie dies immer das sicherste Zeichen ist, dass eine Kunst ihrer Auflösung entgegen geht, ihrer Auflösung nämlich in die ursprünglichen rohen Elemente, aus welcher erst nach längerer Ruhepause eine neue Zeit wieder Schöpfungen wahrhaft neuer, das Schöne wieder von ganz neuen Seiten abspiegelnder Art aus sich zu gebären vermag. Wir wollten nur vor Allem auch der Ignoranz und Unverschämtheit, den cliqueartigen Fanfaronaden ein wenig entgegen treten, welche mit knabenhafter Insolenz so gern das grosse Alte und wo möglich auch das jüngsterloschene Schöne hinabposaunen möchten, damit für ihre leeren Popanze und Götzen der „Zukunft“ möglichst geräumiger Platz werde.

### Orgel-Literatur.

Nachdem wir im vorigen Jahrgange (s. Nr. 49 vom 6. December) die neusten Erscheinungen auf dem Gebiete der Orgel-Literatur angezeigt haben, wollen wir jetzt der alten Heroen gedenken, die durch den für diese Literatur so sehr thätigen Verleger Herrn Körner theils aus dem Staube hervorgeholt, theils in neuen billigen Ausgaben, die jedem

Organisten auf dem Lande die Anschaffung möglich machen, veröffentlicht worden sind. Der Druck ist meistens klar und deutlich, einige der letzterschienenen Werke sind sogar schön gestochen und so billig, dass, wollte man sie abschreiben, man das Notenpapier dafür theurer bezahlen müsste, als hier die ganze Ausgabe. Chronologisch fangen wir heute an mit dem ehrwürdigen

Dietrich Buxtehude (gest. 9. Mai 1707). **Gesamt-Ausgabe seiner Orgel-Compositionen. Heft 1, à 7 $\frac{1}{2}$  Sgr.**

Wenn auch dessen Compositionen, was Grossartigkeit und Phantasie-Reichthum betrifft, hinter den Bach'schen zurückstehen, so spricht sich doch in ihnen schon eine bedeutende Freiheit in der Form und Modulation aus, verbunden mit interessanter contrapunktischer Arbeit ohne Steilheit, so dass dieselben nicht allein historischen, sondern auch Kunstwerth haben.

Joh. Pachelbel (gest. 3. März 1706). **Gesamt-Ausgabe seiner Orgel-Compositionen. Heft 1, à 7 $\frac{1}{2}$  Sgr.**

Obgleich ein Jahr früher gestorben, als der vorhergehende, scheint er uns doch chronologisch hieher zu gehören, da Buxtehude schon (nach Gerber) 1669 Organist war und Pachelbel erst 1653 geboren ist. Auch dessen Werke sind zum Studium, vorzüglich wegen der Behandlung der alten Tonarten, besonders zu empfehlen.

Georg Friedr. Händel. **Sämmtliche Compositionen für die Orgel. Heft 14. Preis 3 Sgr.**

Das 14. Heft enthält die Fuge „Durch seine Wunden sind wir geheilet“ aus dem Messias. Eine Empfehlung dieser herrlichen Fuge ist wohl überflüssig. Bekanntlich schliesst diese Fuge auf der Dominante. Der hier angebrachte Schluss in *F-moll* ist ganz im Geiste des Originals.


J. S. Bach. **Sämmtliche Orgel-Compositionen in Heften à 7 $\frac{1}{2}$  Sgr.**

Die Hefte 51 und 52 enthalten acht Orgel-Trio's. Diese überaus lieblichen Compositionen erscheinen hier, so viel uns bekannt ist (ausser Nr. 3), zum ersten Male in Druck. So wie man den Löwen an den Klauen erkennt, so hier den grossen Meister an seiner Zartheit und Innigkeit. Und wie der Dombaumeister auch in seinen kleineren Bauten seine Tüchtigkeit bewährt, so auch hier unser Johann Sebastian. Ueber die Echtheit von Nr. 2 könnten Zweifel entstehen, weil dieses Trio so ganz von den anderen Nummern verschieden ist; doch ist es eine äusserst liebliche Nummer, und der Name des Redacteurs, Prof.

Kühmstedt, bürgt dafür, dass dieser Grund gehabt hat, es für eine Composition von J. S. Bach zu halten.

J. L. Krebs (geb. 1713, gest. 1780). Sämmtliche Orgel-Compositionen.

Heft 7 dieser Sammlung enthält eine schöne Toccata und Fuge in *E-dur*. Der Toccata sieht man es gleich an, dass es eigentlich eine Nachahmung der berühmten in *F* von J. S. Bach ist, wie man das bei Krebs wohl mehr findet; doch ist es ein sehr wirkungsvolles, den Orgel-Virtuosen zu empfehlendes Musikstück. Die Redaction hätte sorgfältiger sein können; gleich im Anfange muss Tact 9

so heissen: , wie es sich aus der

Sequenz in Tact 13 ergibt. Ferner fehlt in Tact 62 auf dem zweiten Achtel das *p*-Zeichen, und ist es manchmal zweifelhaft, wo das Pedal eintreten oder aufhören soll. Orgel-Compositionen müssen durchaus auf drei Systemen gedruckt werden. Auf Seite 3 steht dreimal *f. O. W.*, wo soll es nun *Piano* sein? Eine neue, corrigirte Ausgabe dieser schönen Composition wäre sehr wünschenswerth, da auch in der Fuge eine Menge Druckfehler sind.

M. G. Fischer. Op. 16. Acht Choräle mit begleitenden Canons.

Dieses Werk ist dem Schönsten, was in dieser Gattung existirt, anzureihen. Es ist erstaunlich, wie fliegend, z. B. in Nr. 6, jede Stimme geführt ist. Es möge daher besonders den Contrapunkt-Schülern zum Studium dringend empfohlen sein. V. D.

### An den Herausgeber der Niederrheinischen Musik-Zeitung.

Lieber Freund!

In dem Berichte über das Beethoven-Concert am 23. September in Bonn (Niederrheinische Musik-Zeitung Nr. 39) ersuchen Sie mich um Auskunft über die Sätze *Pleni sunt coeli* und *Osanna* in der *Missa solemnis*, und meinen anbei, irgendwo gelesen zu haben, dass Beethoven sie für Chor bestimmt habe.

Die Auskunft, die ich über diese Sätze zu geben vermag, reducirt sich — vom traditionellen Standpunkte besehen — auf ein sehr Kleines. Wären *Sanctus* und *Benedictus* 1824 gleichfalls mit zur Aufführung gekommen, wie es ursprünglich im Plane gelegen (Beethoven gab anfänglich nur das *Gloria* preis), so hätte es an kritischen Anmerkungen über die fraglichen Sätze nicht gefehlt, in der Art, wie

sie die aufgeführten im Grossen und Ganzen in unserem Kreise hervorgerufen hatten, wobei der Meister Alles freundlich aufnahm und auch das Seinige nachdrucksvoll hinzugegan. Vorab würden sich „unsere Mädchen“, die Sonntag und die Unger, kritische Anmerkungen über die ihrer Stimmkraft widerstrebende Aufgabe in jenen Sätzen rückhaltlos erlaubt haben, wäre in der Aufführung auch Alles vortrefflich gegangen. — Was bei Gelegenheit der Correctur der für die Subscribenten abgeschriebenen Partituren zwischen Beethoven und mir, diese Sätze betreffend, vorgekommen, beschränkt sich bloss auf Folgendes: Ich machte die Aeusserung, wie es mir schein, dass diese beiden Sätze, vom vollen Chor gesungen, grössere Wirkung machen würden, als von vier Solostimmen. Ich stützte mich noch auf die geringe Beschäftigung des Chors im *Sanctus* und *Benedictus*, und bedauerte, dass dieser bei den fraglichen Sätzen blosser Zuhörer sein solle. Beethoven replicirte weit und breit. Das Facit lautete: „Es müssen Solostimmen sein.“

Beethoven, dieser emphatische *Laudator temporis acti* in politischen und musicalischen Dingen, liebte es, an die Sommitäten in der Gesangeskunst seiner Zeit zu denken, wenn vom Gesange die Rede war — gerade wie wir Späteren es auch thun. Wenn er also beim Niederschreiben des *Pleni sunt coeli* und des sich anreihenden *Osanna* eine Tomeoni, eine Buchwieser, oder eine Schulz, Campi, Wrantzky und andere derlei Stimm- und Gesangesgrössen im Sinne gehabt, so rechtfertigt dies seine Intention bei diesen Sätzen, falls er den Sängern ein kleines Orchester gegenüberstellt, wie es in der Kirche geschieht. Da aber unsere Epoche derlei Grössen nicht mehr aufzuweisen hat und formidable Orchester schwachen Stimmen gegenüberstehen, so fordert dieser Umstand in unseren, wie in manch anderem Falle Berücksichtigung — im Interesse der Sache und der dabei betheiligten Sänger.

Aber noch Anderes fordert zu solcher Berücksichtigung auf.

Bei Betrachtung dieser beiden Sätze drängen sich mir innere wie auch äussere Widersprüche darin auf. Der innere liegt offenbar in dem Missverhältnisse der Orchesterwucht zu den Solostimmen. Schon ein kleiner Chor dürfte dieser Wucht — von Ihnen ein „furchtbarer Orchesterlärm“ genannt — erliegen, zumal jede der vier Stimmen von einigen Instrumenten im *Forte* und *Fortissimo* begleitet, resp. mit fortgerissen wird. Den äusseren Widerspruch finde ich in der Tempo-Bezeichnung, zumest beim *Pleni*. Ein leicht beschwingter Rhythmus steht uns in den Coloraturen aller Stimmen vor Augen, und dabei heisst es: „*Allegro*

*pesante*“. Ein Bleigewicht also an den Schwingen. Was soll dieses *Pesante* (schwerfällig) hier zur Stelle, die alle Ausführenden zur höchsten Begeisterung herausfordert? Kein Wunder, dass die Herren Dirigenten nicht wissen, was damit beginnen, wenn ihnen die sichere Einsicht in den Charakter nicht auf den rechten Weg verhilft. Ich erlaube mir, dieses fremdartige Epitheton für einen ungeeigneten Führer zu erklären, und begnüge mich daher mit dem einfachen Allegro, jedoch im Sinne der Classiker, nicht der modernen dirigirenden Windbeutel im Allgemeinen.

Was sagen Sie wohl zu den Sforzato-Schlägen, die im *Osanna* fortan die Stimmen begleiten? Das erfordert doch wohl kolossale Stimmittel, um mit heiler Haut durchzukommen? Darum lieber der volle Chor!

Wenn unser musicalisches Zeitalter wirklich ein gebildetes, aufgeklärtes sein soll, so darf man für Irrthümer der höchststehenden Meister nicht blind sein, was so häufig der Fall ist. Auch in der *Missa solennis* befinden sich offenbare Irrthümer, obgleich Beethoven gerade dieses Werk für sein „gelungenstes“ erklärte, was mir immerhin nicht einleuchten wollte, selbst zur Zeit, wo ich noch geringe Einsicht in dasselbe gehabt.

Sollte diesem riesigen Werke einstens ein deutscher Text unterlegt werden, wie der *Missa in C*, so wird der allenfalls kundige Bearbeiter diese Irrthümer, zunächst die im *Agnus*, mit Leichtigkeit beseitigen. Dann wird wohl auch noch dem im *Dona* enthaltenen Sinfonie-Satze,  $\text{♩}$  Presto, Partitur S. 276, die entsprechende Begründung zu Theil werden können, die ihm in einem Kirchenwerke offenbar mangelt.

Schliesslich sei Ihnen, lieber Freund und Kriegsgefährte, für Anregung dieses unbezweifelt wichtigen Fragepunktes bestens gedankt, und nehmen Sie ja nicht Anstand, diese meine Ketzerei abzudrucken; sie ist ernstlich gemeint, was auch die Ultra-Beethovenianer dazu sagen mögen.

Den 5. October 1857.

A. Schindler.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** Die Familie Brousil aus Prag hat in dieser Woche zwei Mal im Theater bei schwach besetztem Hause, aber mit grossem Beifalle gespielt. Die sechs Kinder bilden eine hübsche Gruppe und spielen gut zusammen. Die zweite Schwester, Bertha, 14 Jahre alt, hat das meiste Talent und steht bereits auf einer verhältnissmässig hohen Stufe in der Technik des Violinspiels. Leider muss sie sich des Effectes bei der grossen Menge wegen auch auf Kunststücke einüben, welche unkünstlerisch sind. Am besten trug sie das Andante aus Mendelssohn's Violin-Concert vor; im Ganzen spielt sie zu schwierige Sachen.

Die Rheinische Musikschule hat Anfangs dieser Woche ihren neuen Cursus wieder begonnen. Herr Riccius hat seine Stellung an derselben aufgegeben.

**Berlin.** Die technische Leitung der Kroll'schen Bühne hat mit dem 1. October Hr. Ferdinand Röder übernommen. Die von ihm gegründete Theater-Agentur bleibt nach wie vor bestehen. Richard Würst componirt eine Oper, „Bonita“, zu welcher er sich den Text selbst bearbeitet hat.

**Mainz.** Die hiesige Liedertafel in Verbindung mit dem Damen-gesang-Verein wird in dieser Winter-Saison in sieben Concerten unter Anderem geben: Die Schöpfung von Haydn; — Concert für Violine (in *D-dur*) von Beethoven; — Lobgesang, Sinfonie-Cantate von F. Mendelssohn-Bartholdy; — Dramatische Scene für Sopran und Finale des zweiten Actes aus „Der letzte Maurenkönig“, grosse tragische Oper in drei Acten von Friedr. Marpurg; — Sinfonie in *C-dur* von Franz Schubert; — Frühlings-Hymne, Solo für Piano und Orchester von Joachim Raff; — Samson von Händel; — Die neunte Sinfonie von Beethoven und die Passionsmusik nach dem Evangelisten Matthäus in drei Abtheilungen von Sebastian Bach. [*Est laudanda voluntas.*]

\*\* **Ems,** 1. October. Die diesjährige Saison ist nun vorüber. Von den Concertisten, die sich heuer unserem Cur-Publicum präsentirten, erwähnen wir die Sänger und Sängerinnen Mons. Poulitier, Tenor der grossen Oper in Paris, Mlle. Vaillant, Mme. Nissen-Saloman, Mme. Cambardi von der italiänischen Oper in Paris, Miss Lucy Rafter und Mons. Leopold Amat, *Chanteur Compositeur*, die Pianisten Henri Herz und Alfr. Jaell, die Violinistin Mlle. Bordet, den Violinisten Japha von Leipzig, den Cellisten Seligmann aus Paris und den Harpisten Godefroid aus Brüssel. Ausser de Beriot, der jeden Sommer hier verweilt, bemerkten wir noch den russischen Componisten Alexis Lwoff unter unseren Badegästen, so wie den bekannten Schriftsteller Karl Gutzkow.

**Dresden,** 25. September. Die gestrige *Soirée musicale*, in welcher Compositionen des kaiserlich russischen Generals Alexis v. Lwoff unter eigener Leitung des Componisten zur Aufführung kamen, hatte einen grossen Kreis eingeladener Gäste versammelt. Das Programm bestand aus dem *Stabat mater* für Chor, Soli und Orchester, einer Ouverture zur komischen Oper „Der Dorfschulze“ und der russischen National-Hymne. Das *Stabat mater* ist ein im edelsten kirchlichen Stile gehaltenes Werk, welches in seiner Auffassung, seiner Erfindung und Factur den eben so begabten als tief durchgebildeten Künstler zeigt. Wahre Empfindung, Würde und Erhebung des Ausdrucks prägen sich in allen Sätzen aus. Die Ouverture zeigte den Componisten nicht minder lobenswerth auf einem sehr contrastirenden Terrain durch Frische und Fluss der Melodie, Leichtigkeit der Bewegung, einfachen Charakter und gewählte Instrumentation. Die Ausführungen, unter Leitung des Componisten, Seitens der k. Capelle, des Hoftheater-Chors und der Herren Hof-Opernsänger Rudolph, Mitterwurzer und Conradi verdienen das grösste Lob. Der Tonkünstler-Verein veranlasste zu Ehren des Herrn A. v. Lwoff eine ausserordentliche Aufführung. Ausserdem fand bei dem Gaste selbst, fast nur in einem Kreise von Musikern, eine Quartett-Akademie Statt, deren Improvisation der Vorzüglichkeit der Ausführungen keinen Abbruch that. Auch Beethoven's grosses *B-du.*-Trio und dessen Septett wurden executirt. Herr Alexis v. Lwoff, als ausgezeichnete Violin-Virtuose in der Kunstwelt wohlbekannt, erwarb sich dabei von Neuem durch seinen schönen Ton, seine technische Beherrschung des Instrumentes und durch seine geistreiche und ausdrucksvolle Auffassung und Behandlung die wärmste Anerkennung.

(C. Banck, Dresd. Journ.)

**Regensburg**, 21. September. Die Verhandlungen der zweiten General-Versammlung des christlichen Kunst-Vereins dahier haben für Ihr verehrtes Blatt nur in so weit Interesse, als dabei die Musik theilhaftig war, hier natürlich die kirchliche. Die Abgeordneten aus den fernen und näheren Gegenden Deutschlands haben aber gerade diesem Zweige der Kunst ihr besonderes Augenmerk zugewandt. Als verlautete, es werde in dieser Beziehung hier wenig oder nichts geboten werden, so erregte dies nicht geringe Verwunderung bei den fremden Gästen, die seit lange gewohnt waren, Regensburg als den Vorort und Heerd der besseren, der unverfälschten heiligen Musik zu betrachten. Es wurde also in der ersten Vor-Versammlung das entschiedene Verlangen nach der Vorführung classischer heiliger Musik ausgesprochen. Dem zufolge wurde von dem Dom-Capellmeister J. Schrems während des Hochamtes im Dome am ersten Tage die berühmte *Missa* von Palestrina: „*Assumta est*“, aufgeführt, mit seltener Präcision und tiefstem Verständniss der grossen Tonschöpfung, am dritten Tage eine Gregorianische Messe nach Harmonisirung des Enchirid-Chorale und mit Posaunen-Begleitung. Herr Chorregent Joh. Georg Mettenleiter aber gab am zweiten Tage Abends in der Niedermünsterkirche den Abgeordneten eine Auswahl von altclassischen Tonwerken zu hören, deren Seltenheit und Vorzüglichkeit aus dem Programm erhellt, das ich mittheile:

1. Psalm 50: „*Miserere mei Deus*“, a 6 Voc. Auct. J. P. A. Praenesino (Palestrina). — 2. Cantic. Zach.: „*Benedictus Dominus Deus Israel*“, a 4 Voc. Auct. Joan. Guidetti. — 3. Psalm 109: „*Dixit Dominus*“, a 4 Voc. Auct. Rog. Giovanelli. — 4. Psalm 112: „*Laudate pueri*“, a 4 Voc. Auct. Fel. Anerio. — 5. Cantic. B. M. V.: „*Magnificat*“, a 4 Voc. Auct. Franc. Suriano. — 6. Antiph.: „*Alma Redemptoris*“, a 8 Voc. Auct. Palestrina. — 7. Respons.: „*Hodie nobis coelorum*“, a 4 Voc. Auct. Bern. Nanino. — 8. Motett: „*Verbum caro factum est*“, a 6 Voc. Auct. J. L. Hasler. — 9. Respons.: „*Ecce quomodo moritur justus*“, a 4 Voc. Auct. J. Händl. — 10. Motett: „*Sepulto Domino*“, a 4 Voc. Auct. Jac. Händl. — 11. Motett: „*Angelus Domini*“, a 8 Voc. Auct. Claudio Casciolini. — 12. Motett: „*Dum complerentur*“, a 6 Voc. Auct. Palestrina. — 13. Motett: „*Laudemus Dominum*“, a 8 Voc. Auct. Fel. Anerio. — 14. Motett: „*Omnnes gentes plaudite*“, a 8 Voc. Auct. Palestrina.

Der Eindruck dieser Meisterwerke in vollendeter Ausführung war ein ausserordentlicher. — Schliesslich theile ich noch den Beschluss der General-Versammlung mit, dass nämlich die Herausgabe mehrerer Jahrgänge der *Musica divina* von Dr. Proske sehr zu wünschen und dieselbe, so wie das *Enchiridion Chorale* von J. Georg Mettenleiter, höchlichst zu empfehlen sei.

**Hamburg**. Das Comite des philharmonischen Vereins machte bereits die Tage bekannt, an denen in dieser Saison die Concerte desselben, vier an der Zahl, Statt finden werden. Von bedeutenden Celebritäten, welche zu denselben gewonnen sind, zählen u. A. die Sängerin Fräul. A. Bury, die Violin-Virtuosin Joachim und Singer. Es sollen abermals bedeutende Instrumentalwerke, auch von Schumann, zur Aufführung kommen, so dass die Concerte wohl ihren alten Ruf bewahren werden. Wir kommen jedenfalls darauf zurück.

Uebersicht der im hamburger Stadttheater vom 1. August 1856 bis 31. Juli 1857 gegebenen Opern. (Schluss.) b. Komische Opern. 20 Nummern. Adam, Der Postillon von Lonjumeau, 1 Mal. Auber, Die Braut, 1 Mal; Fra Diavolo, 2 Mal. Boieldieu, Die weisse Frau auf Avenel, 4 Mal; Der Kalif von Bagdad, 3 Mal. Donizetti, Die Regimentstochter, 2 Mal; Der Liebestrank, 3 Mal. Elmenreich, Der Schmied von Gretna Green, 3 Mal. Von Flotow, Martha, 3 Mal. Grisar, Gute Nacht, Herr Pantalon! 4 Mal. Ed. Hamel, Malvina, 3 Acte, 1 Mal. Hensler, Das Donauweibchen, I. Theil, 1 Mal. Herold, Zampa oder die Marmorbraut, 2 Mal. Hiller, Der Teufel ist los!

(einzelne Scenen) 1 Mal. Von Kohlenegg, Die Königin ist verliebt, 1 Act, 1 Mal. Lortzing, Czaar und Zimmermann, 3 Mal. Mozart, Figaro's Hochzeit, 4 Mal; Die Entführung aus dem Serail, 2 Mal. Nicolai, Die lustigen Weiber von Windsor, 5 Mal. Rossini, Der Barbier von Sevilla, 8 Mal. — 3. Ballette und Divertissements. 20 Nummern. — 4. Concerte, lebende Bilder u. s. w. 8 Nummern.

**Bremen**. Trotz der klimatischen Verhältnisse, welchen mehrere Mitglieder der Oper, besonders der neue Primo-Tenor Herr Kühn, ihren Tribut zollen mussten, fielen die beiden ersten Opern-Vorstellungen im Stadttheater sehr günstig aus. Man gab „Die Hugenotten“ und „Die Capuleti und Montecchi“. Unsere Volk bewies als Valentine und Romeo, dass sie würdig sei, ein Liebling des bremer Publicums zu sein. Trotz der Indisposition des Herrn Kühn liess seine Stimme als Raoul und Tybaldo einen sympathischen Ton erkennen, und Schule wie Vortrag zeigten sich wohlgebildet. Die neue Coloratursängerin Fräul. Gebler besitzt einen hohen Sopran von weichem Schmelz und eine blendende Technik, in der namentlich ein ausserordentlich virtuoser Triller glänzenden Effect macht. Herr Eilers, Marcel, hat in der Kunst Fortschritte gemacht; Herrn Bertram, Nevers, begrüsst wir mit Freuden als einen lieben Bekannten, und über Herrn Thelen d. j. (St. Bris) lässt sich viel Lobenswerthes sagen.

**Pesth**. Der Schauspieler Balogh István feierte am 31. August auf dem Nationaltheater sein fünfzigjähriges Jubiläum und trat dabei in einem von ihm selbst ebenfalls schon vor fünfzig Jahren geschriebenen Stücke „Czerny György“ auf.

## Ankündigungen.

Im Verlage von L. Holle in Wolfenbüttel erscheinen und sind ausführliche Prospecte darüber gratis, so wie die erste Lieferung zur Ansicht durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

### L. van Beethoven's 9 Sinfonien für das Pianoforte zu zwei und vier Händen

bearbeitet von

**F. W. Markull,**

Königlich Preussischem Musik-Director.

Jeder Subscribent auf alle 9 Nros. der zwei- oder der vierhändigen Ausgabe bekommt mit der neunten Lieferung das Portrait Beethoven's in feinstem Stahlstich als Prämie gratis.

Subscriptions-Preis

aller 9 Nros. für Pianoforte à 2 mains 3 Thlr. 10 Sgr.

aller 9 Nros. für Pianoforte à 4 mains 5 Thlr. 20 Sgr.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung nebst Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, Hochstrasse Nr. 97.

### 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. Einrückungs-Gebühren per Petitzeile 2 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.