

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 32.

KÖLN, 7. August 1858.

VI. Jahrgang.

Inhalt. Ueber ältere Programm- oder Poesie-Musik. — Rossini's Operette: Bruschino. — Aus Rouen (Orgelwerke von Merklin-Schütze & Comp.). Von W. M. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Fünftes niederrheinisches Sängerfest in Neuss — Münster — Osnabrück, Liederfest der norddeutschen Liedertafeln — Potsdam, Erstes märkisches Gesangfest — Regensburg — München, Julius Pellegrini † — Wien — Neue italiänische Kritik — Rossini — Philadelphia).

Ueber ältere Programm- oder Poesie-Musik.

Der Gedanke, bestimmte Empfindungen, ja, selbst eine solche Folge derselben, die zu Vorstellungen führen, durch die Instrumental-Musik auszudrücken, ist bekanntlich keineswegs neu; mehrere Instrumental-Compositionen aus dem Anfange unseres Jahrhunderts beweisen es, namentlich eine ganze Reihe von Schlachtstücken, die zu jener Zeit so beliebt waren, dass deutsche Componisten sogar die Schlacht bei Jena zur Schande ihres eigenen Vaterlandes um die Wette in Musik setzten. Man muss aber diese und ähnliche Compositionen mehr als Gelegenheitsstücke betrachten, wie wir es auch in diesen Blättern früher schon einmal bei dem Abdruck eines Concert-Zettels aus dem Jahre 1811 nachgewiesen haben, auf welchem die Geburt des Königs von Rom, nachmaligen Herzogs von Reichstadt, den Haupttext aller Compositionen bildete. Selbst Joh. Seb. Bach schrieb solche Gelegenheitsstücke, freilich nach seiner Manier, wie das Capriccio in *B* über die Abreise „seines geliebtesten Bruders“ mit der Fuge *all' imitazione della cornetta di Postiglione*.

Allein weniger bekannt ist es, dass man schon im vorigen Jahrhundert, unabhängig von gelegentlichen Veranlassungen, poetische Motive zu Stoffen für Instrumental-Musik wählte, ja, dass der Gedanke Beethoven's, aus Instrumentalsätzen zu Vocalmusik überzugehen und jene durch diese zu vervollständigen (Phantasie mit Chor, neunte Sinfonie) — was Wagner und Brendel für ein Product innerster Nothwendigkeit erklären, das erst aus der Vollendung der absoluten Musik, die ihre Zuflucht zum Worte und zur Menschenstimme nehmen musste, entstehen konnte —, dass dieser Gedanke und dieses Product bereits im Jahre 1783 existirten.

In diesem Jahre erschien in Hamburg in Commission bei der Herold'schen Buchhandlung: Sechs Clavier-Sonaten nebst der Ode: „Kain am Ufer des Meeres“, als

Anhang der sechsten Sonate. Von H. O. C. Zink, Herzoglich Mecklenburg-Schwerin'schen Hofmusicus.

Die Vorrede zu diesen Sonaten (also auch an Vorreden fehlte es damals eben so wenig, wie heute!) lautet also:

„Wahrscheinlich kann die Pantomime die erste Veranlassung gegeben haben, charakteristische Instrumentalstücke zu setzen; und es kann von den Franzosen auf uns gekommen seyn, den Haupt-Charakter solcher Stücke durch eine kurze Ueberschrift anzudeuten. Genug, wir haben dergleichen, und zwar haben unsere Landsleute die vorzüglichsten Meisterstücke dieser Art geliefert.

„Ein jeder, der die Music von dieser Seite kennt, wird zugeben, dass man bey verschiedener Gemüthslage oder Empfindung, darin man sich, indem man sein Instrument angreift, befindet, gemeinlich solche melodische und harmonische Gänge hervorbringt, die der jedesmaligen Lage angemessen sind, und dass man in solchen Situationen auf Sätze stösst, die einen Anstrich vom Originellen haben, und fast möchte ich die Behauptung wagen, dass unsere grössesten Meister auch in manchen unbetitelten Instrumentalsachen gewisse Empfindungen, die gleichsam in eine Handlung übergehen, zum Grunde ihrer Arbeiten gehabt haben.

„Freylich kann die Music ohne Worte keine Handlung schildern. Aber wenn uns mancher Meister einen Commentar über sein Stück gäbe, würde es nicht dadurch für den Zuhörer verständlicher werden und seine Aufmerksamkeit um so mehr rege machen? Und wenn dieses, so hätte ein Commentar ja seinen grossen Nutzen; und warum sollte man denn nicht einen machen?

„Einigen Kennern, denen ich besonders die sechste Sonate vorspielte, nachdem ich ihnen meine Idee dabey geschildert hatte, schien solche um desto mehr zu interessiren; und dies veranlasst mich, solches hier auch öffentlich zu thun, mit dem Wunsch, dass Kenner mir gütigst

ihre Gedanken hierüber mittheilen und überhaupt die Unvollkommenheit dieses Werkes mit etwas Rücksicht auf meinen Willen beurtheilen mögen, welches ich um so eher hoffen darf, wenn ich den geneigten Leser mit der Art meiner musicalischen Bildung und fernern Fortschritte in aller Kürze bekannt mache, ehe ich noch etwas Mehres von diesen Sonaten sage.

„Meinem guten Vater habe ich die praktische Anweisung auf verschiedenen musicalischen Instrumenten und etwas Einsicht in die Harmonie zu verdanken; und so ging ich nach Hamburg, wo ein Jeder nach seiner Art und also auch ein junger Musiker nicht nur Aufmunterung findet, sondern auch Gelegenheit hat, seine Wissbegierde in allen Theilen dieser Kunst zu befriedigen. Mit Vergnügen denke ich an das Gute, was ich daselbst während meinem zehnjährigen Aufenthalt gesehen, gehört und genossen habe; an alle die schönen Oratorien der ersten Meister, die ich daselbst in den Liebhaber- und öffentlichen Concerten gehört oder mitgesungen und gespielt habe; an alle die deutschen, französischen und italiänischen Operetten, an die Pantomimen und Ballette, die ich in den Schauspielen auführen sah; an alle die vielen fremden Musiker, die sich öffentlich oder privatim hören liessen; an die zum Theil vortrefflichen Kirchenmusiken; an alle die kleinen musicalischen Cirkel, worinnen gewetteifert ward, und an alle die theuren Gönner, Music- und Menschenfreunde, die mein Glück befördern halfen. Mit dankerfülltem Herzen nenne ich hier unter den Vielen nur den mir vorzüglich werthen Namen des Menschenfreundes, der mich seiner besonderen Zuneigung würdigte, des grossen Meisters unserer Kunst, des Herrn Capellmeisters C. P. E. Bach. Doch war ich in Hinsicht der Setzkunst nicht sehr glücklich. Denn Einer sah durch die Wein-Bouteille nach meiner Arbeit, indem er sie beurtheilte; ein Anderer führte mich nach Griechenland, Lydien, Phrygien und wie die Provinzen da alle heissen. Es war gleichsam, als müsste ein Küchenjunge, ehe und bevor er eine Schüssel Gemüse anrichten lernt, die Auswanderungs-Geschichte der Gewächse aus ihrem Vaterlande wissen. Ein Dritter riss heute das Lehrgebäude, welches er gestern bis zum zweyten Stockwerk aufgeführt hatte, wieder ein; und so blieb ich immer da stehen, wo ich war, bis ich mich endlich bey meiner jetzt ruhigeren Lebensart, wiewohl mit unsäglicher Mühe, bei den Stummen Rath erholte; und so mögen denn diese Sonaten als ein Versuch angesehen werden, wie ich das bisher Gesammelte in Anwendung gebracht habe.

„Die Entstehung derselben ist folgende: Eine zärtliche, hitzige, mürrische, lustige oder andere Laune gab allemal den ersten Urstoff her. Mit einer solchen Laune nun schlich oder hüpfte oder polterte ich, nach Maassgabe der jedes-

maligen Empfindung, über das Griffbrett meines Claviers her, und die dadurch entstehenden Töne gaben ungefähr das Thema an, welches nach Zeit und Gelegenheit weiter ausgeführt ward. So entstand das Andante der dritten Sonate, als ich Madame la Capricieuse mit ihrem sanftmüthigen Ehemanne dialogiren hörte. Und mit der Empfängniss der letzten Sonate ging es so zu: Ich war (ich weiss nicht mehr, worüber) ärgerlich, recht sehr ärgerlich und verdriesslich, und kam so bis ans Clavier, um darauf meine Bosheit auszulassen, und polterte daher (Tact 33): hier hielt ich plötzlich inne, und die Aehnlichkeit zwischen dem Anfange dieses Satzes und dem Anfange der Music, welche ich einige Monate zuvor auf des Herrn Grafen von Stolberg „Kain am Ufer des Meeres“ gemacht hatte, stellte mir auf einmal die ganze grausende Geschichte des Brudermörders vor Augen. Ich sah ihn, wie er das aus der Wunde des Erschlagenen hervorquellende Blut anstarrete, wie er dann floh — und stand — und bey Wiedererblickung des röchelnden Bruders zurückbebt. — Wie er dann die Augen halb noch zornig, aber auch halb reuig unter lautem Seufzen zum Himmel aufhob, — dann die Erde stampfte — wieder floh — und stand — und stampfte — und floh — —. Wie er dann niederstürzte — händeringend das Gesicht zur Erden bog, beten wollte, aber nicht konnte — nur Accente stammelte, welche die Angst des Herzens verriethen, die der innere Richter verursachte; — wie er dann wieder nach einer fürchterlichen Pause wild, mit fliegenden Haaren und rollenden Augen, ganz verzweiflungsvoll, gleich dem Sturmwinde die Wildniss durchflog; bei jedem beflügelten Schritte erschienen ihm schrecklich quälende Furien, ihm die blasse Gestalt des Getödteten, oder dessen blutende Wunde, oder die verfluchte, mit Haaren und Blut besleckte Keule vorhaltend, bis er endlich am jähem Ufer des Oceans den schäumenden Wellen entgegenheulte: Wehe, wehe mir! wohin treibt mich mein geschlagener Sinn!

„Ob und wie nun dergleichen Ideen in einem Clavierstücke ausgeführt werden können oder hier ausgeführt sind, und ob sich noch hier und da in diesen Sonaten charakteristische Züge finden, wie ich sie darin angebracht zu haben glaube — das ist also die Frage; und eine glimpfliche Beurtheilung dieses Werkes wird für mich das Maass sein, wie weit ich meinen angetretenen Weg fortsetzen kann.“

Hierüber sagt der Recensent der Sonaten, Karl Friedrich Cramer in Hamburg: „Wie wenig Herr Zink bloss handwerksmässiger, mechanischer Musicus ist, sondern über seine Kunst denkt und grosse Ziele sich vorzustecken weiss, zeigen diese Sonaten. Wie sehr ich mit ihm in den theoretischen Ideen von dem, was sich durch die Instru-

mental-Musik in Absicht des charakteristischen und lebendigen Ausdrucks erreichen lässt, Eines Glaubensbekenntnisses bin, brauche ich nach meinen verschiedenen bekannten Aeusserungen nicht zu wiederholen. Ich wünsche ihm Glück, dass er die Theorie in That und Wahrheit realisirt hat. Ich war selbst dabei gegenwärtig, als voriges Jahr Herr Zink einigen Dilettanten seine Sonaten vorspielte. Da er an den 27. Tact im Andante der dritten Sonate kam, hielt er plötzlich inne und fragte: „Was habe ich damit sagen wollen?“ — „Es ist,“ antwortete einer aus der Gesellschaft, „als wenn der hier Sprechende ein recht gewaltiges Scheltwort, ein herzlich gemeintes: Schurke! mitten in den Dialog polternd hineinwürfe.“ — „Getroffen!“ sagte der Verfasser: „das habe ich gemeint;“ und fuhr fort.“

Ueber die letzte Sonate mit der Ode sagt derselbe Recensent: „Endlich die letzte Sonate, über die Herr Zink in der Vorrede mit Mehrerem geredet, ist in grossem charakteristischem, wildem Stile. Alles stimmt dazu bei; auch sogar das gesucht Harmonische und Melodische des Adagio, das mir an und vor sich nicht so wie eines der vorigen gefallen würde, aber in Zusammenhang mit dem Allegro, so vorhergeht, und dem verzweiflungsvollen Presto e furioso, so darauf folgt, seiner Unruhe erweckenden Wirkung nicht verfehlt. Dieses Presto fällt am Ende in das Gesangstück, die Composition der Stolberg'schen Ode: Kain am Ufer des Meeres. Diese Idee, ein Instrumentalstück zuletzt in ein Vocalstück ausbrechen zu lassen, hat etwas Neues und Kühnes; aber ich zweifle, dass sie sich oft wird realisiren lassen, auch aus dem Grunde, weil die poetisch-musicalische Ader, die beyde diese Gattungen gleich gut gedeyhen macht, selten Eines Mannes Talent ist, und die Singmusic und sprechende Instrumentalmusic in der That oft ganz verschiedene Wege wandeln müssen, welche die theorieenmachende Kritik wirklich noch nicht bestimmt genug in ihrem Wesen und Bestandtheilen von einander gesondert hat. Herr Zink wird mir verzeihen, wenn ich ohne Heucheley bekenne, dass seine Composition des Stolberg'schen Liedes, die ich als blosses Instrumentalstück durchdacht und vortrefflich finde, als Singstück nicht eben so beyfallswerth ansehe.“

Es war damals die Periode der Entwicklung der Instrumental-Musik, die aus den gar zu engen Fesseln der contrapunktischen fugirten Schreibart zu dem freieren Stil durchbrach. Der Meister in jener, Joh. Seb. Bach, hatte mehr, als man gewöhnlich anerkennt, durch seine Präludien selbst zu jener Entwicklung beigetragen, wiewohl sicher unbewusst und ohne die geringste Ahnung, dass man nach mehr als hundert Jahren aus einigen von diesen

Präludien Melodien herausziehen und ihnen sogar Gesang-Texte unterlegen würde!

Bewusster handelte in dieser Beziehung sein zweiter Sohn, Karl Philipp Emanuel Bach (von 1714—1788). Er schlug namentlich in seiner Claviermusik den Weg ein, auf welchem Joseph Haydn nachher fortwandelnd das Ziel erreichte. Es ist zu bedauern, dass in unserer Zeit, die dem J. Seb. Bach so viel Theilnahme schenkt, die Werke Emanuel's noch keine neue Ausgabe erlebt haben, die sie wieder ins Leben brächte und den Musikern und Dilettanten zugänglicher machte. Hoffen wir, dass die thätige Verlagshandlung von Holle und vielleicht F. Chrysander, denen wir die neue Sammlung von J. Seb. Bach's Claviersachen verdanken, sich entschliessen, wenigstens eine Auswahl von K. Ph. Em. Bach's Sonaten, Rondo's und Phantasieen neu herauszugeben.

Es war fast natürlich, dass mit dem freieren Stil zugleich auch die Lehre vom Inhalt der Musik, d. h. von dem nicht musicalischen Inhalt, aufkam, die in unserer Zeit durch die Ausleger und poetischen Traumdeuter namentlich der Werke Beethoven's wieder so sehr gespukt hat, dass am Ende bekanntlich nicht bloss Empfindungen oder Stimmungen, sondern bestimmte Situationen und Charaktere, ja, ganze Dramen in Instrumental-Musik gesetzt worden sind, und der alte ehrliche Name der Symphonie in symphonische Dichtung umgetauft werden musste.

Es gab damals wie jetzt Enthusiasten, welche aus jedem Musikstücke etwas heraus deuten wollten, in jedem ein Bild oder den Ausdruck einer bestimmten Empfindung suchten, und dass diese Manie auch schon damals bis zur Lächerlichkeit ging, zeigt unter Anderem die oben angeführte Anekdote mit dem „Schurken“. So kam denn auch die Mode der „Ueberschriften“ und der Titel „Charakteristische Stücke“ auf, deren Wiederkehr und übermässige, bis zu barem Unsinn gesteigerte Anwendung uns seit ein paar Jahrzehenden als etwas Nagelneues, den Fortschritt Bekundendes bis zum Ekel aufgetischt worden ist.

Dagegen hielten Andere an dem Alten, d. h. an dem rein tonlichen Wesen der Musik fest und wollten von den Grillen der Inhaltsdeuter nichts wissen. Die Kritik wurde schwankend in ihren Principien; einer ihrer kenntniss- und geistreichsten Vertreter, Karl Friedrich Cramer (1752—1807), der in Göttingen als Student Mitglied des Dichterbundes und seit 1775 Professor der Philosophie in Kiel war, von 1783—1789 das „Magazin der Musik“ herausgab, lässt uns den Zustand des damaligen Für und Wider und die Ansichten der Kenner und Laien über das gedachte Thema in seinen Abhandlungen und Recensionen deutlich ins Licht treten. Wir theilen einige Auszüge daraus mit.

In einer Recension der vierten Sammlung von Karl Phil. Em. Bach's „Clavier-Sonaten und freyen Phantasien, nebst einigen Rondo's fürs Fortepiano, für Kenner und Liebhaber. Leipzig, 1783“ — sagt er unter Anderem:

„In Rücksicht auf die Liebhaber besonders scheint sich der Herr Capellmeister zu der Gattung des jetzt so beliebten und bis zum Ekel in allen Clavier-Compositionen vorkommenden Gattung des Rondo herabgelassen zu haben, wiewohl vielleicht das Wort „herablassen“ hier nicht das rechte ist. Denn wofern überhaupt Mannigfaltigkeit der Formen in jeder Art von Kunstwerken für eine Vollkommenheit und erreichungswürdiges Ziel gehalten werden muss, und es dabey nie sowohl auf das Was, als auf das Wie ankommt, so kann man in der That nicht sagen, dass sich ein Meister herablässt, wenigstens nicht unter sich selbst erniedrigt, wenn er auch in den leichteren Gattungen Muster darreicht und mehr durch die That als durch theoretisch Geschwätz zeigt, wie man auch hier durch Behandlung und Bearbeitung vortrefflich sein und dem Verstande des Kenners eine Genüge leisten könne. Endlich kann man auch nicht läugnen, dass der herrschende Geschmack des Publicums, wengleich keine despotische, denn doch Rechte hat, und dass es lobenswürdige Nachgiebigkeit ist, wenn seine Lieblinge, oder die es seyn sollten, sich darnach in etwas fügen. Sie können hoffen, dass alsdenn auch ihre ernsteren Arbeiten desto willigeren Eingang finden und den sinkenden Theil der Geniesser vom Leichten und Tändelnden allmählich zu demjenigen wieder erheben werden, was ein noch eigentlicheres und höheres Ziel der Kunst ist.

„Das erste dieser Rondo's ist aus dem *A-dur* im Sechsahtel-Tact. Ich empfinde bey dem Thema dieses Rondo's und seiner Ausführung, dass es einem allerliebsten Mädchen gleicht, die ihr Köpfchen auf was gesetzt hat, das sie durch Laune und artiges Pochen durchaus erreichen will.

„Hierauf folgt eine Sonate *Grazioso* aus *G-dur* und mit veränderten Reprisen. — Heitere, sanfte Freude eines unschuldigen Mädchens, sitzend an einem Bache im Dufte eines Sommerabends. So sanft, so eben fließt die dämmernd wonnigliche Empfindung hin. Aber bald lös't sie sich in widrigere Empfindungen auf, in dem darauf folgenden *Larghetto e sostenuto*. Ernst erwacht in ihrer Seele. Nachdenkend verweilt sich die Oberstimme in sechs Tacten auf derselben Note, indess der Bass die Harmonie auf eine neue Art fortschreiten lässt u. s. w.

„In dem Tone der Männlichkeit schreitet in *E-dur* das folgende Rondo im Dreiahtel-Tact einher. Ich finde viel Fluss darin, viel Wendung der Melodie, und das Thema, auf welches sich die Ueberschrift: Mässig und sanft, wohl

vorzüglich bezieht, hat etwas Leichtes und Wohlbehagliches; allein die gewählte Tonart widerstrebt meinen Begriffen von Sanftheit ganz. Was haben Stellen, die den hartnäckigsten, fast unbesiegbaren Widerspruchsgeist darstellen, oder chromatische Melodien mit Sanftheit und Allerliebtheit zu thun? Rau sind sie, wiewohl das rau keineswegs ein Tadel für sie sein kann, wofern man nicht so eingeschränkt denken will, die musicalische Poesie oder vielmehr die poetische Music nur auf den Ausdruck der angenehmen Empfindungen einschränken zu wollen und sie durch solche Prätentionen eines grossen Theiles ihrer Nuancen und der Anwendung aller ihrer Kräfte zu berauben.

„Nun aber das dritte Rondo. Es ist unstreitig das schönste in dieser und, ich möchte beynahe sagen: eines der schönsten aller vorhergehenden Sammlungen mit. Der jugendlichste, naivste Muthwille einer leichthin tanzenden Grazie! Man überschreibe es *Thalia* und verbinde mit diesem Worte alles, was sich der Griechen dabey dachte, wenn er darunter bald die Gespielin der Venus, die Grazie, bald die eine der Musen, die über das Komische herrscht, begriff, so hat man die wahre Bezeichnung. Worte würden vergeblich sich bemühen, den Reiz und die Leichtigkeit der süßen Tändelei zu entwickeln, die schon ganz im Thema liegt, dieses *dulce desipere in loco!* O Vater Bach! im achtundsechzigsten Jahre solch ein muthwilliges Stück, das der heitersten Stunde des Bräutigamsstandes werth wäre! — Man sieht wohl, dass das Genie nicht altert.

„Allegro ist darüber geschrieben; allein es diene dem Vortrager zur Nachricht, dass er's — dieses weniger, als alle andere — ja nicht obenhin, mechanisch abspiele, sondern mit der gewähltesten, präzisesten Delicatesse! Jeden Ton müsse er fühlen und mit bedeutender Feinheit darüber schlüpfen, wie Camilla über die Aehren that:

*Illa vel intactae segetis per summa volaret
Gramina, nec teneras cursu laessisset aristas!*

Und denn beschliesst er den Götterflug eben so ausdrückend mit einer freyen Cadenz, die höchst original dieses Rondo endigt und eine der herrlichsten ist, die ich je gehört habe.

„Den Beschluss machen endlich zwey freye, in keine bestimmten Tacte eingeschränkte Phantasien; kostbare Studia des grossen Künstlers für Künstler. Denn was die Layen betrifft, so müssen sie hier mehr staunen, als dass sie geniessen könnten, welches ihren Fingern ohnehin wohl verboten bleibt, wofern sie nicht Monate Zeit an diese einzelnen Stücke verwenden können. Man erlaube mir, doch noch einige Worte hinzuzufügen, um den Gesichtspunkt anzugeben, aus dem sie zu beurtheilen sind. Und

dies ist, dünkt mich, der, dass man bei dieser ganzen Gattung überhaupt nicht sowohl Befriedigung der Empfindung, als des Verstandes, nicht sowohl sinnliches, als intellectuelles Vergnügen suchen muss. Wer also nur nicht mit Rousseau ausschliessend das Wesen und die ganze Kraft der Music in Nachahmung und Leidenschaft setzt, wer nicht gegen die Instrumental-Music insbesondere, sobald sie nicht malt, gefühllos ist, und auch solchen Folgen von Tönen, denen keine genau bestimmbaren Empfindungen oder Ideen entsprechen, und die auch sogar bisweilen für das Ohr keinen entschiedenen Reiz haben, dem ohngeachtet aus anderen Gründen Werth zugestehen kann, dem wird eine solche Sammlung von momentanen Einfällen, Gedanken, Capriccio's, kurz: solche freye Ausbrüche der musicalischen Dichterwuth, von denen man wie Polonius von Hamlet sagen kann: *Though this is madness, yet there's method in it*, sicher die unterhaltendste Geistesbeschäftigung verleihen, und das um so viel mehr, je mehr er mit den geheimen Regeln der Kunst vertraut geworden und je tiefer er in das Heiligthum derselben gedrungen ist. Denn für den Denker eröffnen sich hier bei jedem Schritte die mannigfaltigsten Aussichten. Das Neue so vieler oft ganz heterogenen, aber doch immer mit harmonischer Richtigkeit und Kunst zusammengewebten Gedanken, ihr Unerwartetes, und weil gar kein Thema genommen wird, das das Gedächtniss des Hörers auf Zukünftiges vorbereitet, immerdar Ueberraschendes; die Kühnheit der Modulationen, der Abschweifungen und Wiedereinlenkung, die Unerschöpflichkeit an Gängen und Wendungen, die Mannigfaltigkeit der einzelnen Figuren, aus denen das Ganze zusammengesetzt ist, und denn das Brillante im Spiele der Hand, das auch für den Unerfahrensten wenigstens das Vergnügen des Anstaunens überwundener Schwierigkeiten mit sich führt: alles dies sind grosse und wichtige Seiten, von denen man solche Werke der Kunst, solche Studia ansehen und in Rücksicht auf welche ein Mann wie Bach auf diese auch nur von Wenigen genossenen und von Wenigen geniessbaren Werke einen nicht geringen Theil seines Ruhmes gründen kann. Und wer vermag überhaupt zu sagen, wie weit auch aus jenen Gesichtspunkten, die ich der Kürze halber die Rousseau'schen nennen will, betrachtet, sie noch ihren eigenthümlichen grossen und frappanten Werth haben und, wie er sich ausdrückt, *un principe d'imitation* in sich enthalten können? Es kommt hierbey Alles nur auf die Receptivität der Phantasie an, die sich an die Vergleichung macht; und es wäre zu wünschen, dass der mit Commentarien zu sparsame Künstler uns nur mit einer kleinen Deduction darüber, wie er's einst bey einer anderen Gelegenheit that, an die Hand ginge, um ihm vielleicht manches Bestimmte

dabey nachempfinden zu können. Die zweite dieser Phantasieen z. E., weiss ich, hat er zu seinem Vergnügen an einem Tage verfertigt, wo ihn ein verdriesslicher Rheumatismus plagte, und er pflegt sie daher scherzend gegen seine Freunde die Phantasie *in tormentis* zu nennen, nach der Analogie der berühmten Gemälde des hochseligen Königs von Preussen*). Ich würde es Niemand verdenken, der, hierauf fussend, sich eine ganze Theorie der Gichtschmerzen daraus abstrahiren wollte, in dem weit ausschweifenden, bey dem zweyten Ansätze sogleich so original in die Secund-Quartsepte ausweichenden Laufe ihre herumfliegende Pein, in den kleineren, stossenden Stellen ihre Stiche, den Eindruck des Aergers auf die Seele &c. leibhaftig gewahr würde. Doch das sind Grillen! sagt ein ernsthafter Leser. Mag's denn drum seyn! Das aber darf ich hierbey nicht vergessen anzuführen, dass einer unserer ersten deutschen Dichter, der auch im Gebiete der Music mit überschauendem Geiste wandelt, einen Versuch gemacht hat, einer anderen, nicht minder vortrefflichen Phantasie von Bach, die in seinen Probe-Sonaten befindlich ist, sogar Worte zum Singen unterzulegen. Er hat hierzu den berühmten Monolog im Hamlet über den Selbstmord gewählt, und ich gestehe, dass ich nichts Vortrefflicheres als diese Unterlegung kenne, an Kraft und origineller Wahrheit. Möchte ich doch seine Erlaubniss erhalten, sie einst bekannt zu machen! Denn ich glaube gern, dass nach meiner blossen Erzählung es den Clavierspielern ungreiflich sein muss, wie dies bei dem Umfange einer mit solcher Schnelligkeit durch alle Gebiete der Octaven schweifenden Phantasie nur einmal möglich gewesen sey.

„Welcher von den beyden in dieser Sammlung enthaltenen Phantasieen aber der Vorzug einzuräumen sey, stehe ich (ich rede nur von der Wirkung auf mich—Alles ohnmaassgeblich!) sehr an, zu entscheiden. Fast bestimme ich mich indess für die erstere, bey der die Ueberschrift *Allegro di molto* vergessen worden, so äusserst charakteristisch auch die zweite ist. Gleich das anfängliche, fast nur von Bach'schen Fingern zu überwindende Solfeggio in dem höchst edlen und kühnen Stil (es zeigt durch seine Wiederkehr, dass es nicht bloss Phantasie ins Wilde ist),

*) Man weiss nämlich, dass dieser, und gemeinlich mit blauer Farbe, Gemälde verfertigte, wenn ihn das Podagra plagte, und auf sie denn schrieb: *In doloribus pinxit Fridericus*. Er machte zuweilen den Spass, damit die Schmeicheley seiner Hofleute zu deconcertiren, indem er sie fragte, was sie wohl werth wären? und wenn sie denn unter vielen Bücklingen einen sehr hohen Preis nannten, zur Antwort gab: „Er soll's dafür haben.“—Bis er endlich einmal an einen Schlauerer gerieth, der ihm in tiefer Devotion auf seine Frage: „Was hält Er das Stück wohl werth?“ versetzte: „O, Ihre Majestät, es ist unschätzbar!“

die durchaus sprechende Wendung der Melodie und denn das kurze, ausdrucksvolle Adagio, das *a tempo* wird, und die herrlich wachsende, schmelzende Wehmuth darin fesseln ganz mein Ohr und Herz dafür. Bey dem blitzenden Allegrosatze, der so abrupt auf dieses Adagio folgt, möchte ich wohl wissen, wie diejenigen Herren zurecht kommen, die an der Festsetzung solcher Theoremen sich weiden, als da sind: dass in jedem Stücke nur Eine Empfindung die herrschende sein müsse; dass, da der Musicus nicht, wie der Dichter, seine Uebergänge motiviren könne, plötzliche Uebergänge überhaupt verwerflich seyen, u. dgl. m. Sie finden hier und an unzähligen anderen Stellen durch Bach's Observanz das förmlichste Dementi ihres usurpirten Satzes, und ich rathe ihnen, dass sie lieber, um fein consequent zu bleiben, alle solche Exempel auf den Kopf schlagen, sollte es auch wider die klärsten Gefühle des inneren Wohlgefallens sein. Denn mit ihnen darüber einen Streit anzufangen und gegen ihre Theoreyen sich auf Erfahrung, auf die Experimental-Aesthetik berufen zu wollen, die Klopstock so in Ehren hält, und die *a posteriori* so oft ihre allgemeinen, *a priori* etablirten Sätze umstösst — das halten sie, auf ihren philosophischen Thronen sitzend, doch nur für Kleinkreisigkeit und Eingeschränktheit des Geistes.“

Rossini's Operette: Bruschino.

Berlin, den 30. Juli 1858.

Die französische Gesellschaft der *Bouffes parisiens* des Herrn J. Offenbach brachte hier die Oper „Bruschino“ zur Aufführung, eine Composition von Rossini, die ganz und gar verschollen war*). Der Componist hat sich geäussert, er habe sie mit einem Zahnstocher geschrieben und sie in der originellen Absicht auf einem der kleinen Theater Venedigs im Jahre 1812 aufführen lassen, um damit ausgepiffen zu werden. Indess hatte die Oper den entgegengesetzten Erfolg: ein stürmischer Beifall war die Folge dieser allerliebsten Composition. Nichts desto weniger verschwand „Bruschino“ vom Repertoire, und den Bemühungen Offenbach's haben wir es zu verdanken, dass dieses Werk der Verschollenheit entrissen wurde. Gehen wir auf den musicalischen Inhalt des Werkes näher ein, so zeigen sich uns in fast allen Nummern unverkennbare Züge, die den Componisten des unsterblichen „Barbier von Sevilla“ ahnen lassen, ja, wir werden sogar in deutlich ausgesprochenen Reminiscenzen an diese viel später geschriebene Oper gemahnt. Selbst in den einzelnen Figuren tritt uns der „*Barbiere*“ entgegen. Wer würde wohl nicht in

Don Bruschino an den Dr. Bartolo, in dem Major Bombarda an den Basilio, und in Flavio an den Grafen Almaviva unwillkürlich erinnert? Letztere Rolle hat nicht nur in der Behandlung, sondern auch in der Handlung frappante Aehnlichkeit, da beide Liebhaber durch List und Verkleidung oder Personen-Verwechslung ihre Geliebts zu erringen suchen. Die Overture, die Rossini, um sein Publicum zu foppen, mit ziemlich unmusicalischen Spässchen ausstattete, hatte bei jetziger Aufführung nicht ganz die erwartete Wirkung, da an den Notenpulten die blechernen Lampenplatten, an die mit den Violinbogen geklopft werden soll, fehlten, und der spröde Holzklang nur einen matten Effect hervorbrachte. Das Werk enthält im Ganzen sechs Nummern; die Scene beginnt mit einem Duett zwischen Corilla und Flavio von ziemlich unbedeutender Construction; das darauf folgende Duett zwischen Flavio und dem Gastwirthe Giuseppe wurde wegen vacanter Stimmittel des Vertreters der letzteren Rolle bei der hiesigen Aufführung weggelassen. Die Sortita des Festungs-Commandanten Bombarda ist eine Buffo-Arie, wie sie Rossini in seiner besten Periode kaum übertroffen hat. Um zur vollständigen Wirkung zu gelangen, gehört allerdings mehr Stimmfonds, als ihn Herr Gugot aufzuweisen hat; doch wurde sein gravitäisches, scurriles Spiel allen Anforderungen dieser Buffo-Partie gerecht. Hieran schliesst sich das Finale des ersten Actes, eine Glanznummer des Werkes, und Rossini's glänzendsten und mustergültigsten Ensemblestücken ebenbürtig an die Seite zu stellen; es ist ein Terzett zwischen Flavio, Bruschino und Bombarda, voll des sprühendsten Humors und der heitersten Laune.

Der zweite Act führt uns zunächst eine Arie der Corilla mit alternirender Solo-Clarinete vor, die zwar von Rossini's späteren Meister-Arbeiten dieser Gattung übertroffen wird, dennoch aber in Eleganz und Schliff der Vorläufer jener vielberühmten Gesangs-Raketen zu nennen ist, die in leuchtendem Glanze die halbe Welt durchflogen haben. Das nun folgende Quatuor zwischen den vier Hauptfiguren ist ein würdiges Seitenstück zu dem erwähnten Final-Trio; lebendig in der Handlung, so wie in Anlage und Stimmführung meisterlich gehalten, erinnert es lebhaft an das bekannte *Es-dur*-Quintett des Barbiers. Eine reizende Polacca der Corilla als folgende Nummer verspricht ein sich in weiter Verbreitung bahnbrechendes Salon- und Concertstück zu werden, und das letzte Finale, an das sich zum Schluss nochmals die Cantilene der vorhergegangenen Polacca anschliesst, ist der würdige Schlussstein eines Tonbaues, dessen Renovirung wir als eine glückliche Bereicherung unserer Bühnen-Literatur begrüßen. Die jetzige Aufführung betreffend, so müssen wir allerdings gestehen, dass sich die talentvollen Mitglieder der

*) Vgl. Berliner Brief von G. E. in Nr. 27, S. 215.

französischen Opern-Gesellschaft, die in ihren Buffonerieen und Farcen in Deutschland durch ihr in diesem Genre noch unerreichtes Ensemble eine kaum geahnte Wirkung hervorbringen, in dieser Oper auf ein Feld gewagt haben, auf dem sie sich nicht ganz heimisch fühlen. Rossini's Musik verlangt Gesangeskräfte ersten Ranges und wird immer eine Aufgabe für geschulte und routinirte Opernsänger sein, die allerdings in der *Opera buffa* das Darstellung-Talent in keiner Weise entbehren dürfen. Bei den Bouffes stossen wir auf das umgekehrte Verhältniss; wir haben es hier mit vortrefflichen Schauspielern zu thun, die nebenbei in einzelnen Theilen über ganz passable Stimmen und namentlich unter den Damen über ganz erträgliche Coloraturen zu gebieten haben; dies ist indess nicht hinreichend, um Rossini's virtuose Gesangs-Anforderungen künstlerisch vollständig zu überwinden. Trotz alledem hat die Gesellschaft das Verdienst, uns mit diesem interessanten Werke bekannt gemacht zu haben, und sei dafür derselben unser Dank gebracht.

Aus Rouen.

Den 27. Juli 1858.

Da ich weiss, wie grossen Antheil Sie an allem, was deutsche Künstler im Auslande leisten, nehmen, so berichte ich Ihnen, dass der Umbau der grossen Orgel in der hiesigen Kathedrale dem Orgelbauer Merklin aus dem Grossherzogthum Baden übergeben worden ist, der, wie Sie wissen, in Brüssel eine der bedeutendsten Orgelbau-Werkstätten durch eine Gesellschaft gegründet hat, welche die Firma Merklin-Schütze & Comp. führt. Die Arbeit ist bereits in vollem Gange. Auf den Antrag des Erzbischofs hat der Minister auch die vollständige Erneuerung der Principalstimmen im Prospect genehmigt, so dass der berühmte Dom, der zu den schönsten und grössten Denkmälern der gothischen Baukunst gehört, nun auch eine fast ganz neue, seiner würdige Orgel erhalten wird. Je verwerthlos'ter das Orgelspiel in Frankreich im Allgemeinen ist, desto willkommener wird der Bau von Orgeln für jeden Verehrer der Kirchenmusik sein, wenn er unter so wahrhaft künstlerischen Gesichtspunkten und mit so vortrefflicher Arbeit ausgeführt wird, wie die bisherigen Werke Merklin's. Es ist unmöglich, dass so vollkommene Instrumente ohne Einfluss auf das Orgelspiel selbst und seine Regeneration im Sinne der deutschen Schule bleiben sollten. In der Stadt St. Ouen in unserer Nähe wird in diesen Tagen die Einweihung einer ebenfalls durch Merklin umgebauten Orgel Statt finden, und für die hiesige St.-Vincenz-Kirche ist ihm eine ganz neue in Auftrag ge-

geben. Die Restauration des grossen Werkes in der Basilica von Toulouse ist ihm so vorzüglich gelungen, dass das kaiserliche Ministerium unserem Landsmanne, welcher die Seele des Etablissements in Brüssel ist, den Bau einer neuen Orgel für die Kathedrale von Viviers und einer anderen für Brienne-Napoleon übertragen hat. Der Bau der letzteren wird in Folge einer Clausel des Testaments Napoleon's I. ausgeführt.

W. M.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Am 8. und 9. August wird das fünfte niederrheinische Sängerkongress zu Neuss unter Leitung der Herren Musik-Directoren F. Hartmann von Neuss und C. Reinecke von Barmen gefeiert werden. Ein Verein von 1000 Sängern, darunter die Liedertafeln von Neuss (Veranstalterin des Festes), Aachen, Crefeld, Gladbach u. s. w., wird die Gesamtstücke ausführen, die zum Theil Orchester-Begleitung erfordern, wozu ein Orchester von 70–80 Personen zusammengebracht worden ist. Dasselbe wird auch in Ouverturen von Weber, Rietz, Rossini, Cherubini und Beethoven selbstständig auftreten; hiedurch und auch durch die Wahl von 5–6 Gesangstücken mit Orchester wird die Einförmigkeit und Monotonie vermieden, welche der Männergesang an zwei Abenden hinter einander sonst hat. Ich glaube, man könnte die Grenzen der Männergesang-Feste noch weiter ziehen, ohne den Charakter derselben — d. h. den künstlerischen — zu verwischen, indem man auch Männerchöre mit einem Sopran-Solo, wie sie z. B. Hiller in trefflicher Weise geschrieben hat und wie sie in manchen Opern vorkommen, in das Programm aufnähme.

Am ersten Festtage kommen nur Gesamt-Aufführungen vor; am zweiten bezeichnet das Programm zwei Stellen für Einzel-Vorträge besonderer Vereine. Das ist auch vollkommen genug; eben so vernünftig ist die Einrichtung, dass bei den niederrheinischen Gesangfesten keine Wettstreite, keine Wartburgskriege Statt finden.

Das k. Consistorium zu Münster hat ein Circular an die Geistlichen seines Bezirks erlassen, in welchem es das Ritter'sche Choralbuch, Op. 32, empfiehlt.

** Der Bund der norddeutschen Liedertafeln hat zu Osnabrück am 17., 18. und 19. Juli sein diesjähriges Liederfest gefeiert. Es gehören zum Bunde die Liedertafeln von Berlin, Bielefeld, Braunschweig, Bremen, Bückeburg, Celle, Detmold, Göttingen, Hameln, Hannover, Herford, Hildesheim, Lemgo, Lüneburg, Magdeburg, Minden, Nienburg, Oldenburg, Oldendorf, Osnabrück, Paderborn, Pyrmont, Rinteln, Salzufern, Springe, Stolzenau, Vlotho und Warburg. Der Haupt-Gesichtspunkt, von welchem aus man diese Bundesfeste betrachten muss, kann nicht der künstlerische sein, sondern vielmehr der vaterländische in Hinsicht auf Verbrüderung und gesellige Freude durch Gesang. In dieser Beziehung sind die Einrichtungen sehr zweckmässig und nachahmenswerth, namentlich auch in allem, was den Kostenpunkt betrifft. So bekommt z. B. jeder Sänger freies Quartier in Privathäusern einschliesslich des Morgenkaffee's. Ferner zahlte Jeder bei Empfang der Festkarte 3 Thlr. 15 Sgr., wofür er am 17. sein Gedeck beim Abendessen, am 18. beim Frühstück am Ziele der Eisenbahn-Fahrt und beim Festessen in der Stadt (um 4 Uhr), am 19. eben so für Frühstück und Festessen, endlich freie Garten- und Tafelmusik und freie Eisenbahn-Fahrten erhält. Getränke werden natürlich besonders bezahlt. Auf diese Weise

kann Jeder seinen Kosten-Ueberschlag vorher machen, und, was die Hauptsache ist, das gesellige Beisammensein mit allen seinen Annehmlichkeiten, Belehrungen, Bekanntschaften, Erheiterungen u. s. w. ist gesichert, während man sonst bei so manchen Musikfesten nach Probe und Concert aus einander läuft und vergebens einen Vereinigungspunkt sucht. [Leider ist dies bei unseren rheinischen Musikfesten fast immer der Fall!] — Der Verlauf des Festes nach dem Programm war folgender: Sonnabend Abends erste Versammlung auf dem Markte; Gesang von Maurer: „Erhebt in jubelnden Accorden“. Probe. Abendessen auf dem Schützenhof. — Sonntag um 8 Uhr auf dem Marktplatze: 3 Lieder von C. Kreutzer, Becker und Abt („Nimm deine schönsten Melodien, o Vaterland!“). Eisenbahnfahrt und Frühstück. Um 12 Uhr in der Marien-Kirche: Choral von B. Klein; Der Tag des Herrn von Kreutzer; Der frohe Wandersmann von Mendelssohn; Motette von Hauptmann: „Ehre sei Gott!“ *Ave verum*; Die Ehre Gottes von Beethoven; Auferstehen von B. Klein. Es wurden Becken ausgestellt, der Ertrag für milde Zwecke. Um 3 $\frac{1}{2}$ Uhr Festessen im Schützenhofe. — Montag 7 $\frac{1}{2}$ Uhr Probe. Um 9 Uhr Concert mit Instrumental-Begleitung auf dem offenen Schlossplatze: F. Lachner's Festchor zur Mozartfeier, Marschner's Liedesfreiheit, Lachner's Kriegergebet, O Isis und Osiris, Altdeutscher Schlachtgesang von J. Rietz. Eisenbahnfahrt nach Melle, Frühstück. Festessen 4 Uhr. Gesänge — Gartenmusik.

Hieraus geht der Charakter des schönen und heiteren Festes, so wie wir ihn oben bezeichnet haben, hinlänglich hervor.

Potsdam. Am 4. Juli fand das erste märkische Gesangfest Statt. Früh 6 Uhr trafen die Vereine aus Berlin auf dem Bahnhofe ein, wurden von dem Trompeter-Corps der Garde du Corps begrüßt und nach dem Schützenhause geleitet, wo der potsdamer Sängerkorps sein Willkommen, componirt von Battin, sang. Um 3 $\frac{1}{2}$ Uhr begann das Gesangfest, das mit „Borussia! Britannia!“ unter Begleitung der Trompeter der Garde du Corps schloss. Einzelne Vereine leisteten schon Tüchtiges. Tausende von Menschen durchwogten den Schützengarten und dessen Umgebung.

Regensburg, 28. Juli. Bei Gelegenheit des Heinrichs-Festes sind in der Stiftskirche zur alten Capelle aufgeführt worden: die sechsstimmige Messe von Soriano, zwei achtstimmige Motetten von Palestrina und doppelhörige Psalmen. Das Uebrige war dem *Enchiridion chorale* entnommen, als: *Introitus*, *Graduale*, *Offertorium*, *Communio*, Antiphonen und Hymnen, Alles streng gregorianisch.

München, 12. Juli. In der letzten Nacht ist eine ehemalige Hauptzierde unserer Hofbühne, der Hof- und Capellsänger Julius Pellegrini gestorben. Pellegrini, in Mailand am 1. Januar 1806 geboren, war früher Mitglied der unter Max I. bestandenen italiänischen Oper, trat nach deren Auflösung zur deutschen Oper über und wirkte als Bassist bis vor wenigen Jahren. Er erreichte mithin nur ein Alter von 52 Jahren.

Wien. Joh. Herbeck, Chormeister des hiesigen Männergesang-Vereins, ist von der Gesellschaft der Musikfreunde zum Professor am Conservatorium ernannt worden.

Ein Pröbchen von heutiger italiänischer Kritik bietet die *Gazetta di Venezia* in Folgendem dar:

„Mit Mozart's *Così fan tutte* beginnend, muss ich sagen, dass dies eine alte Oper in der ganzen Ausdehnung des Wortes ist, und dass die Direction besser gethan hätte, sie ruhig ihrem Schicksal zu überlassen, zu dem sie, wie Achtzigjährige erzählen, seit ihrer Ge-

burt verdammt war. Hiermit will ich nicht gesagt haben, dass darin nicht auch Schönes enthalten sei; aber *quandoque bonus dormitat Homerus*. So hatte auch Mozart, der unsterbliche Verfasser des *Don Giovanni*, der *Nozze di Figaro* und anderer preiswürdiger Werke, seine Stunden der Erschlaffung (*di noja*) und musicirte in diesem *Così fan tutte* darauf los, indem er in aller Eile die Motive aus allen seinen anderen zusammenraffte, und vielleicht nicht stets die besten.“

Rossini, der Frankreich nicht mehr verlassen will, sucht einen Besitz in der Gemeinde von Passy, nächst La Muette, an sich zu bringen. Er hat der Stadt Paris 60,000 Fr. geboten, und man zweifelt nicht, dass ihm der Besitz werden wird.

Philadelphia. Am 31. Mai fand hier das erste Concert Musard's Statt, am 8. Juni das zweite, im Vereine mit Thomas. Der erste und zweite Theil stand unter der Leitung von Thomas, der letzte unter jener Musard's. Formes sang „In diesen heiligen Hallen“ mit unermesslichem Beifalle, dann Schubert's „Wanderer“ und ein englisches Lied: „Die Bai von Biskaya“. Der Brautchor aus Lohengrin und die Oberon-Ouverture wurden vortrefflich ausgeführt. Im zweiten dieser vereinten Concerte spielte das Orchester unter Thomas die Freischütz-Ouverture und jene zu König Stephan von Beethoven. Herr Formes wiederholte die Gesänge des ersten Concertes und sang nach stürmischem Hervorrufe nach der ersten Arie noch O Isis und Osiris. Die Tanzmusik-Productionen des Herrn Musard machten keine besondere Wirkung.

Ankündigungen.

In Gustav Heckenast's Musicalien-Verlag in Pesth erschien und ist in allen Musicalienhandlungen zu haben:

ROBERT VOLKMANN:

- Op. 26, Variationen über ein Thema von Händel für Pianoforte. Preis 1 Thlr.
 Op. 27, Lieder der Grossmutter. Kinderstücke für das Pianoforte zu zwei Händen. Zwei Hefte. 1 Thlr. 10 Sgr.
 Op. 28, Erste Messe für Männerstimmen (mit Soli). 2 Thlr. 10 Sgr.
 Op. 29, Zweite Messe für Männerstimmen (ohne Soli). 2 Thlr. 20 Sgr.
 Op. 30, Sechs Lieder für Männerstimmen. Zwei Hefte. Preis pro Heft 1 Thlr.
 Op. 32, Drei Lieder (von Freiligrath, Sallet und Geibel) für eine Tenorstimme mit Begleitung des Pianoforte. 20 Sgr.
 Op. 33, Concert für Violoncell mit Begleitung des Orchesters oder des Pianoforte. 5 Thlr. 8 Sgr. — Mit Begleitung des Pianoforte. 1 Thlr. 22 Sgr. — Die Orchesterstimmen apart, 3 Thlr. 16 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.