

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 49.

KÖLN, 1. December 1860.

VIII. Jahrgang.

Inhalt. Beethoven's *Missa solennis*. Aufgeführt im dritten Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich. Fortsetzung, statt Schluss. — Beurtheilungen. Für Gesang. Ferd. Hiller, *Naenia Heloïsae ei Monalium juxta sepulcrum Abaelardi*. Gesang Heloïsens und der Nonnen am Grabe Abälard's. Hymne aus dem Mittelalter. Op. 62. — Studien für Pianoforte. B. E. Philipp, 12 Etuden, Op. 28, Charles Mayer, 3 grosse Etuden, Op. 159, L. Köhler, Clavier-Etuden, Op. 60. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Soireen — Barmen.)

Beethoven's *Missa solennis*.

Aufgeführt im dritten Gesellschafts-Concerte im Gürzenich, Dienstag den 20. November.

(Fortsetzung, statt Schluss. S. Nr. 48.)

Da dieses gewaltigste Werk unter allen Compositionen Beethoven's den Kunstfreunden und selbst vielen Musikern noch am wenigsten bekannt ist, auch von den Auslegern und Dolmetschern Beethoven'scher Werke gar nicht zum Thema ihrer Phantasieen und kunstphilosophischen Deutungen genommen worden ist—was freilich seine sehr guten Gründe hat—, wohl aber manche, zum Theil ganz unbegründete Vorurtheile der wahren Würdigung desselben entgegen stehen, so wollen wir der Betrachtung desselben einige Blätter widmen und zunächst nach den besten Quellen das Historische, was sich an die Messe in *D-dur* knüpft, zusammenstellen.

Beethoven's Verhältniss zum Erzherzoge Rudolf ist bekannt. Die Ernennung dieses erlauchten Schülers und Gönners des berühmten Meisters zum Cardinal und Erzbischof von Olmütz wurde zu Wien im Jahre 1818 bekannt; seine feierliche Einsetzung wurde auf den 9. März 1820 festgesetzt.

„Ohne irgend welche Aufforderung“, sagt Schindler (Biographie, I., S. 269 ff.), „fasste Beethoven den Entschluss, zu dieser Feierlichkeit eine Messe zu schreiben, sich somit nach langen Jahren wieder dem Zweige seiner Kunst zuzuwenden, zu dem er sich — wie er oft geäussert — neben der Sinfonie am meisten hingezogen fühlte. Im Spätherbste von 1818 sah ich diese Partitur beginnen, nachdem so eben die Riesen-Sonate in *B-dur*, Op. 106, beendet war. Den Sommer von 1819 verlebte unser Meister wieder in Mödling. Dort besuchte ich ihn häufig und sah die Messe fortschreiten, auch hörte ich ihn Zweifel äussern an der möglichen Beendigung des Werkes zum festgestellten Termin, weil jeder Satz unter der Hand eine viel grössere

Ausdehnung gewonnen hatte, als es anfänglich im Plane gelegen. Als weiterer Grund des langsamen Fortschreitens dürfen noch die Vorgänge mit der Processsache am wienner Magistrate angenommen werden, die ihn so sehr präoccupirt hatten. Ende Octobers 1819 nach Wien zurückgekehrt, brachte er das *Credo* fertig mit, und zur Zeit, als der Erzherzog die Reise zur Installationsfeier nach Olmütz angetreten, war der Meister mit seiner Arbeit bis zum *Agnus Dei* vorgeschritten. Wird aber in Erwägung gezogen, wie es Beethoven mit der Feile eines jeden Werkes zu halten pflegte, welche Summe von Zeit nach Verhältniss zu Inhalt und Form auf jedes verwandt worden, so darf wohl gesagt werden, dass bis zum Tage der Installationsfeier noch kein Theil im Sinne des Autors vollendet vorgelegen. Erst im Jahre 1822 konnte die letzte Feile an dieses Werk gelegt werden.

Gedenke ich der Erlebnisse aus dem Jahre 1819, vornehmlich der Zeit, als der Tondichter im Hafnerhause zu Mödling mit Ausarbeitung des *Credo* beschäftigt gewesen, vergegenwärtige ich mir seine geistige Aufgeregtheit, so muss ich gestehen, dass ich niemals vor und niemals nach diesem Zeitpunkte völliger Erden-Entrücktheit wieder Aehnliches an ihm wahrgenommen habe. Es sei gestattet, nur Eines anzuführen. Gegen Ende August kam ich in Begleitung des in Wien noch lebenden Musikers Johann Horzalka in des Meisters Wohnhause zu Mödling an. Es war 4 Uhr Nachmittags. Gleich beim Eintritte vernahmen wir, dass am selben Morgen Beethoven's beide Dienerinnen davongegangen seien, und dass es nach Mitternacht einen alle Hausbewohner störenden Auftritt gegeben, weil in Folge langen Wartens Beide eingeschlafen und die zubereiteten Gerichte ungeniessbar geworden. In einem der Wohnzimmer bei verschlossener Thür hörten wir den Meister über der Fuge zum *Credo* singen, heulen, stampfen. Nachdem wir dieser nahezu schauerlichen Scene lange schon zugehorcht und uns eben entfernen wollten,

öffnete sich die Thür, und Beethoven stand vor uns mit verstörten Gesichtszügen, die Beängstigung einflößen konnten. Er sah aus, als habe er so eben einen Kampf auf Tod und Leben mit der ganzen Schar der Contrapunktisten, seinen immerwährenden Widersachern, bestanden. Seine ersten Aeusserungen waren confus, als fühle er sich von unserm Behorchen unangenehm überrascht. Als bald kam er aber auf das Tagesereigniss zu sprechen und äusserte mit merkbarer Fassung: „Saubere Wirthschaft! Alles ist davon gelaufen, und ich habe seit gestern Mittag nichts gegessen.“ Ich suchte ihn zu besänftigen und half bei der Toilette. Mein Begleiter aber eilte voraus in die Restauration des Badehauses, um Einiges für den ausgehungerten Meister zubereiten zu lassen. Dort klagte er uns die Misstände in seinem Hauswesen. Dagegen gab es jedoch aus vormeldeten Gründen keine Abhülfe. Niemals wohl dürfte ein so grosses Kunstwerk unter widerwärtigeren Lebens-Verhältnissen entstanden sein, als diese *Missa solemnis*.“

Seine erste Messe (in *C-dur*) hatte Beethoven im Jahre 1807 geschrieben („Christus am Oelberg“ schon im Jahre 1803), und zwar für den Fürsten Esterhazy in Eisenstadt, dessen Capellmeister damals Hummel, Haydn's Nachfolger in dieser Stelle, war. Zwei Sätze derselben wurden 1808 auch in Wien, die ganze Messe aber erst 1816 aufgeführt, nachdem sie bereits 1813 in Leipzig bei Breitkopf & Härtel erschienen war.

Es liegen also zwischen der Composition der ersten und der zweiten Messe beinahe zwölf Jahre. Aber in diese zwölf Jahre fallen die Sinfonien Nr. IV., V., VI., VII., VIII. und die Schlacht bei Vittoria, die Clavier-Concerte in *G-dur* und in *Es-dur* und die Phantasie mit Chor Op. 80, die Violin-Quartette Op. 59 (*F-dur*, *C-moll*, *C-dur*) und Op. 74 (*Es-dur*), die Clavier-Trio's Op. 70 und Op. 97, die Sonate mit Violine Op. 96, mit Violoncello in *A-dur*, Op. 69, die Sonaten für Clavier allein von Op. 81 (*Les Adieux*) bis Op. 106 in *B-dur*. Ja, bevor er noch die letzte Hand an die *D-dur*-Messe im Jahre 1822 gelegt hatte, waren auch schon die letzten Sonaten Op. 109, 110 und 111 geschrieben. Welch eine Kluft also liegt zwischen der ersten und der zweiten Messe, und welche Reihe von gewaltigen Werken hatte der Riesengeist, der bereits den höchsten Gipfel seiner Entwicklung erreicht, geschaffen, als er die Messe in *D* vollendete!

Dass Beethoven das Werk unter widerwärtigen Verhältnissen schrieb, und dass es dennoch seine höchste Leistung war, ist nur in so fern der Ueberlieferung werth, als es beweis't, dass sein Genius sich aus allen äusseren, irdischen Banden zu lösen wusste, wenn die innere Stimme zum Schaffen rief, und dies ist bei allen grossen Künstlern

das wahre Kennzeichen des göttlichen Berufes. Wüssten wir, wie manche unsterbliche Werke des Dichters und Componisten, des Bildhauers und Malers unter den beengendsten, drückendsten, widerwärtigsten Umständen entstanden sind, wir würden erkennen, wie ganz und gar selbstständig und unabhängig von äusseren Verhältnissen die Entwicklung und die Kraft des Geistes ist, und würden aufhören, das Werden, Erstarren und Schaffen des Genius aus seinen persönlichen Lebens-Verhältnissen und Umgebungen erklären zu wollen, da diese den Dichter wohl fördern, niemals aber ihn erzeugen können. Etwas Anderes ist es mit den Zeitverhältnissen, mit dem Geiste, der die Welt durchzieht und die jedesmalige Stufe der Entwicklung der ganzen Menschheit kennzeichnet; der Einwirkung dieser Factoren kann sich auch der Künstler nicht entziehen.

Ein anderer Beweis der Macht des Genius, sich zu isoliren, sich ein fest umgränztes Gebiet abzustecken, in welchem seine Schöpfungskraft sich auf die Idee eines bestimmten Kunstwerkes concentrirt, liegt in der Möglichkeit, aus diesem Gebiete zeitweise heraustreten und sich mit anderen gleichgültigen Dingen oder gar entgegengesetzten Kunststoffen beschäftigen zu können, und dennoch, sobald jenes Gebiet, gleichsam das Heiligthum, in welchem die Mysterien walten, wieder betreten wird, die ganze Kraft der Phantasie augenblicklich wieder zu finden und „die Poesie“ in der That gleichsam „zu commandiren“. Mozart hatte diese Isolirung des Geistes bekanntlich so sehr in der Gewalt, dass er sogar zugleich mit dem Aufschreiben des im Kopfe Fertigen von den gewöhnlichsten hausbackenen Dingen plaudern konnte. Von Beethoven erzählt Schindler auch in dieser Beziehung Interessantes.

Nach seiner eigenen Aussage hatte der Meister vor seiner Ankunft in Wien (1792) gar keine volksthümliche Musik, am wenigsten Tanzmusik, gekannt. Nachher beschäftigte er sich viel damit und versuchte auch im Charakter der österreichischen Tänze zu schreiben. Der letzte Versuch der Art fällt in das Jahr 1819, also mitten in die Begeisterung für die Composition der grossen Messe hinein.

„Im Gasthose „Zu den drei Raben“ bei Mödling (Beethoven's gewöhnlichem Sommer-Aufenthalte) spielte“, sagt Schindler, I., S. 156, „seit langen Jahren eine Gesellschaft von sieben Mann. Diese war eine der ersten, die den vom Rheine gekommenen jungen Musiker die National-Weisen der neuen Heimat unverfälscht hören liess. Man machte gegenseitig Bekanntschaft, und als bald wurden für dieselben einige Partien „Ländler“ und andere Tänze componirt. Im Jahre 1819 hatte Beethoven wiederum dem Ansuchen dieser Gesellschaft willfahrt. Bei Ueberreichung des

neuen Opus an den Chef der Gesellschaft zu Mödling war ich anwesend. Der Meister äusserte unter Anderem in heiterster Stimmung, er habe diese Tänze so eingerichtet, dass ein Musiker um den anderen das Instrument zuweilen niederlegen, ausruhen oder schlafen könne. Nachdem der Fremde voll Freude über das Geschenk des berühmten Componisten sich entfernt hatte, fragte Beethoven, ob ich nicht bemerkt habe, wie die Dorf-Musicanten oft schlafend spielen, zuweilen das Instrument sinken lassen und ganz schweigen, plötzlich erwachen, einige herzhaft Stösse oder Streiche auf Gerathewohl, doch meist in der rechten Tonart, thun, um sogleich wieder in Schlaf zu fallen; — in der Pastoral-Sinfonie habe er „diese armen Leute zu copiren“ versucht.“

Wer hat diese köstlichen Erzeugnisse des Humors nicht aus dem „lustigen Zusammensein der Landleute“ vor dem „Gewitter“ in der Pastoral-Sinfonie erkannt?

Zu den „Gedankenspänen“, wie sie Schindler mit Recht nennt, welche beim Componiren grösserer Werke abfielen, gehören auch die zweiten „Bagatellen“, später als Op. 126 bei Schott gedruckt. Sie waren ebenfalls während der Arbeit an der Messe in *D* entstanden.

Da Beethoven in den letzten fünf Jahren vor der Vollendung der grossen Messe wenig veröffentlicht hatte, so hiess es, Beethoven „habe sich ausgeschrieben“; ja, in der Allg. Musik-Zeitung (XXIII., 539) stand zu lesen: „Beethoven beschäftigt sich, wie einst Vater Haydn, mit Notiren schottischer Lieder; für grössere Arbeiten scheint er völlig abgestumpft zu sein!“ — Seine ökonomische Lage war in dieser Periode nichts weniger als glänzend, vielmehr beengt, oft geradezu drückend, wiewohl er einige Bank-Actien im Pulte hatte, die er aber aus Liebe zu seinem Neffen nicht verwerthen wollte. Namentlich war sein Verhältniss zu den wiener Verlegern ein schmähhlich abhängiges geworden. Es musste daher auf einen Plan gesonnen werden, den Finanzen kräftig aufzuhelfen.

Dies war die Veranlassung zu dem Entschlusse des sonst nicht eben monarchisch gesinnten Beethoven, das Manuscript der Messe in *D* grossen und kleinen Fürsten auf Subscription für den Preis von fünfzig Ducaten anzubieten.

Für die Sache selbst sind die Aeusserungen Beethoven's über sein Werk in den Begleit- und Einladungsschreiben wichtiger, als die Resultate des ganzen Finanzplanes, die nicht so bedeutend waren, als man zu erwarten berechtigt war (400 Ducaten). In dem deutschen Einladungsschreiben bezeichnet er die Messe in *D* als sein „gelungenstes Werk“, in dem Schreiben an den König von Frankreich: „l'oeuvre le plus accompli“; in allen stand die ausdrückliche Bemerkung, dass das Werk auch

als Oratorium gebraucht werden könne (Schindler, II., S. 16).

Am merkwürdigsten dürften die Aeusserungen in der Correspondenz mit Zelter in Berlin sein (Schindler, II., S. 19):

„In der Erwiderung auf den Beethoven'schen Antrag vom 22. Februar 1823 macht Zelter aufmerksam, dass in dem von ihm geleiteten Institute nur Werke *a capella* (ohne Instrumental-Begleitung nämlich) geübt werden, und wünscht, dass das für diese Akademie bestimmte Exemplar gleich so eingerichtet werde, indem Beethoven bereits bemerkt habe, dass die Missa beinahe durch die Singstimmen allein aufgeführt werden könnte. — Unterm 25. März schreibt der Wiener an den Berliner wieder: „... Ich habe noch genau nachgedacht über Ihren Vorschlag für Ihre Sing-Akademie; sollte die Messe einmal im Stiche erscheinen, so schicke ich Ihnen ein Exemplar, ohne etwas dafür zu nehmen; gewiss ist, dass sie beinahe ganz *a capella* aufgeführt werden könnte, das Ganze müsste aber doch hierzu noch eine Bearbeitung finden, und vielleicht haben Sie die Geduld hierzu. — Uebrigens kommt ohnehin ein Stück ganz *a capella* bei diesem Werke vor, und möchte ich gerade diesen Stil vorzugsweise den einzigen wahren Kirchenstil nennen.“ — Damit wird wohl das *Kyrie* gemeint sein.“

Hier entsteht die Frage, was Beethoven mit dem „ein Stück ganz *a capella*“ gemeint haben möge. Wie Schindler dazu kommt, diese Aeusserung auf das *Kyrie* zu beziehen, begreifen wir nicht; wenigstens wäre es so, wie es uns jetzt vorliegt, unmöglich *a capella* zu singen. Man denke, alles Andere zu verschweigen, nur an den Uebergang der Singstimmen beim Wiedereintritt des *Tempo primo* aus *Fis-moll* in *G-dur* ohne das Zwischenspiel des Orchesters! Bekanntlich finden sich nur die sechs Tacte: *Et resurrexit—secundum scripturas*, in der Messe *a capella* behandelt, und diese kann Beethoven doch kaum mit dem Worte „ein Stück“ gemeint haben, wonach denn seine Aeusserung ein Räthsel bleibt.

Das Concept seines Briefes an Cherubini in derselben Angelegenheit ist ebenfalls in mancher Beziehung merkwürdig. Es befindet sich auf der königlichen Bibliothek zu Berlin und lautet so (Schindler, II., 352):

„Hochgeehrtester Herr! Mit grossem Vergnügen ergreife ich die Gelegenheit, mich Ihnen schriftlich zu nahen. Im Geiste bin ich es schon oft genug, indem ich Ihre Werke über alle anderen theatralischen schätze. Nur muss die Kunstwelt bedauern, dass seit längerer Zeit, wenigstens in unserm Deutschland, kein neues theatralisches Werk von Ihnen erschienen ist. So hoch auch Ihre andern Werke von wahren Kennern geschätzt werden, so ist es

doch ein wahrer Verlust für die Kunst, kein neues Product Ihres grossen Geistes für das Theater zu besitzen. Wahre Kunst bleibt unvergänglich, und der wahre Künstler hat inniges Vergnügen an grossen Geistes-Producten. Eben so bin ich auch entzückt, so oft ich ein neues Werk von Ihnen vernehme, und nehme grösseren Antheil daran, als an meinen eigenen; kurz, ich ehre und liebe Sie. Wäre nur meine beständige Kränklichkeit nicht Schuld, Sie in Paris sehen zu können, mit welchem ausserordentlichem Vergnügen würde ich mich über Kunstgegenstände mit Ihnen besprechen! Glauben Sie nicht, dass, weil ich jetzt im Begriffe bin, Sie um eine Gefälligkeit zu bitten, dies bloss der Eingang dazu sei. Ich hoffe und bin überzeugt, dass Sie mir keine so niedrige Denkungsweise zumuthen.

„Ich habe so eben eine grosse solenne Messe vollendet und bin Willens, selbe an die europäischen Höfe zu senden, weil ich sie vor der Hand nicht öffentlich im Stich herausgeben will. Ich habe daher durch die französische Gesandtschaft hier auch eine Einladung an Se. Majestät den König von Frankreich ergehen lassen, auf dieses Werk zu subscribiren, und bin überzeugt, dass der König selbe auf Ihre Empfehlung gewiss nehmen werde. *Ma situation critique demande, que je ne fixe pas seulement comme ordinaire mes vœux au ciel, au contraire, il faut les fixer aussi en bas pour les nécessités de la vie.* Wie es auch gehen mag mit meiner Bitte an Sie, ich werde Sie dennoch alle Zeit lieben und verehren, *et Vous resterez toujours celui de mes contemporains, que je l'estime le plus. Si Vous mes voulez faire un extrême plaisir, c'étoit, si Vous m'écrivez quelques lignes, ce que me soulagera bien. L'art unit tout le monde,* wie viel mehr wahre Künstler, *et peut-être Vous me dignez aussi, de me mettre auch zu rechnen unter diese Zahl.*

„Avec le plus haut estime

„Votre ami et serviteur

„Beethoven.“

Wenn Schindler, II., S. 322, aus diesem Briefe folgert, dass Beethoven nur von den theatralischen Werken Cherubini's spreche, und sich dafür auf Zeile 3 und 4 des Briefes beruft, auch eben daselbst bemerkt, dass Beethoven von Cherubini's Kirchenmusik bloss die Messe in *D* gekannt habe, so scheint dagegen die andere Aeusserung in demselben Briefe zu sprechen: „Eben so bin ich auch entzückt, wenn ich ein neues Werk von Ihnen vernehme, und nehme grösseren Antheil daran, als an meinen eigenen.“ Wenn dies nicht als eine blosser Redensart erscheinen soll, so kann Beethoven im Jahre 1823 mit „neuen Werken“ von Cherubini nur Kirchenwerke gemeint haben, da Cherubini seit 1813 bis 1823 (ja, bis 1833: „*Ali Baba*“) nichts für das Theater geschrieben

hat. Es dürfte sich der Zeitraum sogar von 1805 („*Faniska*“) bis 1823 für Beethoven erstrecken, da er die *Abencerrages* (1813), die niemals in Deutschland aufgeführt worden sind, schwerlich kennen gelernt hat.

Aus den übrigen Briefen ist die Stelle in Beethoven's Schreiben an den König von Schweden, Karl XIV. Johann (Bernadotte), für die Geschichte der *Sinfonia eroica* merkwürdig, weil daraus hervorgeht, dass Bernadotte, zur Zeit Gesandter der französischen Republik in Wien, in dem Componisten wirklich die Idee, den ersten Consul und grössten Feldherrn Bonaparte in einem Tonwerke zu feiern, zuerst angeregt hat.

Der Erfolg der ganzen Finanz-Operation — dass es eine solche war, darf man übrigens bei der Beurtheilung von Beethoven's brieflichen Aeusserungen nie vergessen! — bestand darin, dass die Höfe von Preussen, Russland, Frankreich, Sachsen, Hessen-Darmstadt, der Fürst Anton Radziwill, der Fürst Nikolaus Galitzin und — der Cäcilien-Verein in Frankfurt am Main unter Schelble's Direction jeder mit 50 Ducaten unterzeichneten. Der König von Frankreich fügte noch eine goldene Medaille (21 Louisd'or an Gewicht) mit seinem Brustbilde und dem Avers: „*Donné par le Roi à Monsieur Beethoven*“ hinzu. Cherubini erklärte übrigens später an Schindler, dass er Beethoven's Brief gar nicht erhalten habe. Göthe, an den Beethoven ebenfalls geschrieben, antwortete so wenig, wie sein Hof.

Bedeutender als alle Selbsturtheile Beethoven's über seine Messe in *D* ist für uns seine Ueberschrift zum *Kyrie*, worüber Aloys Fuchs in einem Briefe an Schindler vom 30. September 1851 also berichtet:

„Es war im Herbste des Jahres 1828, als mich der Ihnen gewiss auch bekannte musicalische Geschichtsforscher G. Pölchau aus Berlin besuchte und, da wir schon lange im autographischen Verkehr standen, mich fragte, ob ich ihm nicht ein schönes Autograph von Beethoven verschaffen könnte. Da ich bei Beethoven's Auction Augenzeuge war, wie die Verleger Artaria und Haslinger Alles zusammenrafften und keiner armen Christenseele etwas zukommen lassen wollten, so rieth ich Herrn Pölchau, zu einem dieser Herren zu gehen, um sich etwas auszusuchen. Er entschied sich für Artaria und bat mich, ihn dahin zu führen. Es wurden uns mehrere Originalien von Beethoven vorgezeigt, die wir mit dem grössten Interesse betrachteten. Unter diesen befand sich auch die Partitur der zweiten Messe in *D* in ungeheurem gr. Folio-Format, und Pölchau kaufte das ganze *Kyrie* um 4 St. Ducaten in Gold. Ich erinnere mich noch, dass zu Anfang des Stückes von Beethoven's Hand geschrieben stand: „Vom Herzen

kam es, zum Herzen möge es gehen.“ *) Es gehört aber ein kaufmännischer Vandalismus dazu, von einem solchen Werke das *Kyrie* einzeln zu verkaufen und so das Ganze wie ein geschlachtetes Lamm pfundweise auszuschroten. Wie mit der Sortirung des Beethoven'schen Nachlasses umgegangen wurde, habe ich selbst erfahren, indem ich mir unter anderen Autographen auch das *Kyrie* der ersten Messe in *C* kaufte, nach Jahren aber eben bei Artaria das *Gloria* dieser Messe fand, welches ich um schwere Opfer an mich bringen musste, um dieses schöne Werk nur einiger Maassen zu ergänzen. Leider geht das *Gloria* nur bis zum *Quoniam*, und wo der Rest sein mag, wissen die Götter. Alle angewandten Versuche der Auffindung blieben fruchtlos.“

Beethoven war in der katholischen Religion erzogen; er beobachtete über Religions-Gegenstände und über confessionelle Dogmen dieselbe Schweigsamkeit, wie über das Gebiet der Musik-Wissenschaft. Er erklärte Religion und Generalbass für in sich abgeschlossene Dinge, über die man nicht weiter disputiren solle. Dabei hatte er folgende Inschriften, eigenhändig abgeschrieben (wahrscheinlich aus Champollion's Werk über Aegypten), in Glas und Rahmen über seinem Schreibtische hangen:

„Ich bin, was da ist.“ — „Ich bin Alles, was ist, was war, was sein wird; kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben.“ — „Er ist einzig von ihm selbst, und diesem Einzigem sind alle Dinge ihr Dasein schuldig.“ — (Schindler, II., 161 ff.)

Halten wir diese Sätze mit der so eben erwähnten Ueberschrift des *Kyrie* und mit Beethoven's Leben und Weben in der Natur und seiner vielfachen Beschäftigung mit „Christian Sturm's Betrachtungen der Werke Gottes in der Natur“ zusammen, so werden wir ahnen, auf welche Weise ein Geist wie Beethoven's die Gottesverehrung auffasste, ein Herz und Gemüth wie seines die Religion als Sache des Gefühls in seine innersten Tiefen verschloss und nur in seiner Sprache, in Tönen, sich darüber auszusprechen vermochte.

(Schluss folgt.)

Beurtheilungen.

Für Gesang.

Ferdinand Hiller, *Naenia Heloïsae et Monachialium juxta sepulcrum Abaelardi*. Gesang Heloïsens und der Nonnen am Grabe Abälard's.

*) Aloys Fuchs bemerkt hier in einer Randnote, dass sich dieses *Kyrie* gegenwärtig in der berliner Hof-Bibliothek befinde sammt dem ganzen Pölchau'schen Nachlasse. Dort hat es auch Schindler gesehen.

Hymne aus dem Mittelalter mit deutscher Uebersetzung von G. A. Königsfeld, für eine Altstimme, Frauenchor und kleines Orchester componirt, Fräulein Jenny Meyer zugeeignet. Op. 62. Breslau, Verlag von F. E. C. Leuckart (Constantin Sander). Partitur mit untergelegtem Clavier-Auszug 20 Sgr. Orchester- und Singstimmen 20 Sgr. Chorstimmen besonders 3 Sgr.

Das sehr schöne lateinische Gedicht (aus der Sammlung der *Hymnologi* von Königsfeld) versetzt unsere Einbildungskraft in das Grabgewölbe, in welchem Abälard's Sarg steht. Die Nonnen singen ihm das Ruhelied:

Requiescat a labore,

Doloroso et amore!

Unionem Coelitum

Flagitavit:

Jam intravit

Salvatoris adytum.

Nach der zweiten Strophe beginnt der Gesang Heloïsens: *Salve, victor sub corona!*—Sie spricht ihre Sehnsucht nach Vereinigung mit dem Geliebten durch den Tod aus:

Tecum fata sum perpessa,

Tecum dormiam defessa

Et in Sion veniam!

Der Chor der Nonnen tritt mit leisem Gebete hinzu, bald ihre Worte unterbrechend, bald begleitend. Da hört sie in Verzückerung himmlische Klänge:

Audin' ? sonat gaudia

Cantilena

Et amoena

Angelorum cithara!

Ihre Stimme verhallt in dahinsterbendem Hauch, der Chor nimmt die erste Strophe des Ruheliedes wieder auf, aber das erste Wort: *Requiescat!* („Ruhe nun!“) verwandelt sich in *Requiescant!* („Ruhet Beide!“) — eine so einfach schöne Andeutung, dass Heloïse todt an dem Sarge hingesunken, wie sie in keiner anderen Sprache wiedergegeben werden kann. Ueberhaupt wollen wir hier gleich bemerken, dass erstens (wie sich das freilich von selbst versteht) die Musik auf den Original-Text componirt ist, und zweitens, dass bei der Aufführung der lateinische Text gesungen werden muss. Am besten ist es, bei diesen und ähnlichen geistlichen Gesängen im Programm den Urtext und daneben zur Orientirung für das grosse Publicum die Uebersetzung abdrucken zu lassen, im Gesange aber stets jenen beizubehalten *).

*) S. 16 der Partitur ist aus Versehen in den ersten Exemplaren in der Uebersetzung von Königsfeld die Zeile: „Mit dir trug ich Leid und Lasten“, zwei Mal abgedruckt Unter dem Vers

Den schönen Text, im Ganzen sieben Strophen, hat F. Hiller trefflich aufgefasst und den Inhalt und die ergreifende Situation auf melodisch einnehmende und harmonisch einfache Weise in entsprechender musicalischer Poesie wiedergegeben.

Der durchweg zweistimmige Frauenchor und auch die Solostimme erinnern an den Stil der älteren italiänischen Kirchen-Componisten, ohne irgendwo gesucht oder copirt zu erscheinen; vielmehr hat es Hiller verstanden, den Reiz der neueren Instrumentirung mit diesem Stil zu verschmelzen, und dies ist ihm nicht bloss auf geistreiche Weise, wie immer, sondern zugleich auch auf melodisch fliessende, ungemein anziehende Weise gelungen. Diese Begleitung wird nur von den Bogen-Instrumenten (die Violinen *con sordini*), zwei Flöten, zwei Clarinetten und zwei Hörnern ausgeführt und ist überall zart und sanftklingend gehalten. Zu der ersten Strophe der Solostimme tritt das Violoncell als Solo-Instrument hinzu, und einzelne Anklänge desselben wiederholen sich auch bei den folgenden; bei der letzten aber: „*Audin' ? sonat gaudia Angelorum cithara*“ — präludirt eine Solo-Violine ohne Sordin, bleibt über den letzten Lauten der Sterbenden schwebend und schliesst allmählich absinkend die Cantilene. Auch in den Schlussgesang des Chors klingt sie noch zuweilen wie eine Stimme von oben mit reizenden Melismen hinein.

Das Ganze ist eine schöne Perle für Gesang-Vereine und kann, wie man sieht, ohne grosse Mittel und Kräfte aufgeführt werden. Der Chor wird sogar mehr Wirkung thun, wenn er nicht sehr zahlreich besetzt ist. L.

Studien für Pianoforte.

B. E. Philipp, *Songe et Vérité, douze études et pièces caractéristiques pour le Pianoforte. Op. 28.* Breslau, Leuckart. 3 Hefte.

Diese Charakter-Etuden verbinden mit lieblichen, meist originellen Melodien eine reine, anmuthige und durchsichtige Factor. Ein heutzutage hoch anzuschlagendes Verdienst, das Vermeiden eines überstürzenden Hases nach fremden, bizarren Wendungen und Accorden, gibt ihnen gewiss bei dem Unbefangenen den Vorzug vor vielen anderen ihres Gleichen, wenn sich auch nicht läugnen lässt, dass dieses ewige schulgerechte Imsattelbleiben unserem heutigen Ohr denn doch etwas monoton vorkommt. Was wir einigen Etuden daher noch wünschten, wäre etwas mehr Abwechslung in den Harmonien und auch mehr technische Ausführung. Einige derselben kommen uns — offen gesagt — für Etuden viel zu harmlos vor. Wir finden darin viel zu wenig Gelegenheit zur Ausbil-

Tecum dormiam defessa muss es heissen: „Lass mich müde mit dir rasten.“

dung der Technik, wie man sie heutzutage fordert, so z. B. in Nr. 3, 4, 5, 7, theilweise auch in Nr. 8. Was die gehaltvolle Durchführung betrifft, so empfehlen wir besonders die Nummern 4, 5, 8, 9 und 10, die gewiss Jedermanns Beifall erhalten werden. Zum Schlusse noch die Bemerkung, dass sowohl der Titel „*Songe et Vérité*“ als die meisten Ueberschriften der einzelnen Stücke (z. B. *Les entêtés, La coterie, La jalousie, Perturbation, Consolation* u. s. w.), obendrein bei anspruchslosem Inhalt, zu coquett und in Spielerei ausartend erscheinen. Und warum französisch? — Schliesslich sprechen wir unsere Ansicht dahin aus, dass diese Etuden besonders zur Erreichung einer zarten, geschmackvollen Spielart das Ihrige redlich beitragen und durch ihren ansprechenden Inhalt dem musicalischen Ohr und Geschmack eine ergiebige Beschäftigung geben.

Charles Mayer, *Trois grandes études brillantes pour Piano. Op. 159.* Breslau, Leuckart. 3 Hefte.

— — Neue Schule der Geläufigkeit im Auszuge. 24 Studien für das Pianoforte in methodischer Ordnung. Op. 168 b. Breslau, Leuckart. 6 Hefte.

Die erste und dritte der obigen drei Etuden sind unverkennbar hauptsächlich für die Ausbildung eines leichten, sicheren und angenehmen Anschlags geschrieben. In dieser Hinsicht sind sie für den schwächeren Spieler sehr dankbar. Werden sie recht gründlich geübt, so wird man auch noch manches andere Gute daraus lernen. Die zweite scheint uns ihren Hauptzweck, die Unabhängigkeit der Finger, weniger gewissenhaft anzustreben, indem besonders in der linken Hand die schwächeren Finger zu wenig berücksichtigt sind. Doch wird auch sie dem minder geübten Spieler in dieser Beziehung eine willkommene Aufgabe sein. Auch müssen wir gestehen, dass sie alle — wie unser Piano-Publicum heutzutage ist — durch ihre weiche und für den ersten Moment anziehende Haltung besonders bei dem schönen Geschlechte viel Anklang finden werden. Dies gilt besonders von der dritten, die in jeder Beziehung die beste ist. Was aber der ernste Kenner und derjenige, dem es bei Etuden neben technischer Genauigkeit und Berechnung auch um Kraft und Saft zu thun ist, rügen wird, das ist die oberflächliche Schreibseligkeit, mit der besonders die ersten beiden hingeworfen sind. Uebrigens sind die Epitheta „gross und brillant“ für diese viel zu pompös. Kurz gesagt, wir empfehlen alle drei jenen Spielern, die sich mehr mit Blumen, als mit nahrhaften Pflanzen befassen.

Was das zweite der oben angekündigten Clavierwerke betrifft, so freuen wir uns aufrichtig, dass der Verfasser

hier sein schönes Talent zusammengenommen hat, um uns etwas recht Brauchbares zu bieten. Wir geben diesen 24 Studien im Allgemeinen den Vorzug vor der bekannten, in ihrer Art trefflichen Schule der Geläufigkeit von Czerny. Was eine allseitige Ausbildung der Technik im engeren Sinne betrifft, so erreichen sie, werden sie anders mit Liebe und Ausdauer gemacht, vollkommen ihren Zweck. Auch finden wir zumeist recht frische, wohlklingende Grund-Melodien, die den Spieler angenehm anregen und ihm die saure Arbeit versüssen. Dazu kommt noch die unlängbare Sorgfalt, mit welcher der streng methodische Gang gewahrt ist. Als Beweise unserer Bemerkungen heben wir besonders Nr. 14, 16, 18, 23 und 24 heraus. Was wir allenfalls noch wünschten, wäre eine eingehendere Behandlung der linken Hand und die Kräftigung der beiden vierten Finger, worin uns besonders Cramer in seinen unübertroffenen Etuden so Vorzügliches geliefert hat. Wir wünschen diesen 24 Studien möglichst grosse Verbreitung.

L. Köhler, Clavier-Etuden für Geläufigkeit und gebundenes Spiel. Op. 60. 2 Hefte.

— — Etuden in Doppel-Passagen. Op. 60. Winterthur, Rieter-Biedermann.

In den Etuden in Doppel-Passagen bemerkten wir mit grosser Befriedigung neben einer streng logischen Stufenfolge eine gleichmässige Fingerbildung, Feinheit und Reinlichkeit des Spiels mit gründlicher Sorgfalt vorbereitet. Die in dem kurzen Vorworte gegebenen Winke finden wir praktischer als manche bogenlange Deduction in gewissen Clavierschulen. Die beiden Hefte Clavier-Etuden sind für ihre im Titel ausgesprochenen Zwecke von grosser Wichtigkeit. Abgesehen davon, dass sie als Compositionen zu den lieblichsten Erscheinungen in der Etuden-Literatur gehören, führen sie den Schüler mit sicherer Hand einem in jeder Beziehung vollendeten Spiel entgegen. Beide Werke seien warm empfohlen. M.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Der jugendliche Virtuose Leopold Auer aus Ungarn hat hier zwei Soireen gegeben, Donnerstag den 22. November in der Gesellschaft „Harmonia“ und Montag den 26. im Hotel Disch. In der ersten spielte er die *Fantaisie militaire* von Léonard, das Finale aus dem Concert in C-dur von Vieuxtemps, dessen *Réverie* und einen ungarischen Czárdás (Nationaltanz); in der zweiten Beethoven's Sonate in G-dur (aus Op. 30) für Pianoforte und Violine mit Herrn Lack, *Fantaisie Caprice* von Vieuxtemps, *La Ronde des Lutins* von Bazzini und eine ungarische Phantasie von Ridley Kohne. Beide Soireen waren sehr besucht, und dem jungen Künstler wurde nach jedem Stücke der lebhafteste Beifall zu Theil, der sich durch die vortreffliche Ausführung der Phantasie-Caprice, der *Ronde des Lutins* und der charakteristischen ungarischen Musikstücke bis zum Enthusiasmus steigerte.

In der letzten Soiree lernten wir in Fräulein Ernestine Zechlin, einer Schülerin der Frau Mampé-Babnigg in Breslau, eine angehende junge Sängerin kennen, welche mit einer besonders in den hohen Tönen kräftigen und wohl lautenden Stimme durch den Vortrag der Arie der Anna aus „Hans Heiling“ von Marschner und eines Liedes von Franz Beifall ertete. In der ersten Soiree sang Fräulein Barn, Schülerin des Herrn E. Koch, die Sopran-Partie in dem Final-Terzett aus der Oper „Das Nachtlager von Granada“ und ein Lied von Kirchner mit recht ausgiebiger Stimme.

Am 27. November gab Frau Szarvady-Clauss eine Soiree im Hotel Disch, dessen Concertsaal nicht Raum genug hatte für die zahlreiche Zuhörerschaft. Sie spielte eine Sonate für Pianoforte und Violine von Haydn mit Herrn Concertmeister von Königslöw, dann allein drei kleinere Clavierstücke: Sonate von Scarlatti, Arie von Pergolese und „*Les Niais de Sologne*“ von Rameau, ferner die grosse Sonate von Beethoven Op. 111 und zum Schlusse drei kleinere Stücke von Chopin.

Die vortreffliche Künstlerin entzückte und begeisterte auch dieses Mal wieder alle Welt durch die vollendete Ausführung der genannten Compositionen. Während die reizendste Anmuth des Vortrages sich auf die reinlichste, alle Töne sowohl im *Ligato* als im *Staccato* in vollkommener Weise zu einzelner Geltung bringende Technik stützt, und der Ausdruck durch den eben so sauberen und elastischen als kräftigen Anschlag ganz und gar in der Macht der Spielerin steht, so dass ihre Tongebilde auf dem Gebiete des Zarten und Duftigen unnachahmlich schön erscheinen, frappirte die Kraft und Energie, welche sie bei der Introduction und dem ersten Allegro der Sonate Op. 111 von Beethoven entwickelte. Dass sie jedoch die kräftige Vortragsweise nicht forcirt und durch eine aus dem Kreise der Weiblichkeit ganz heraustretende athletische Tasten-Bewältigung schlagend zu imponiren sucht, rechnen wir ihr hoch an; sie befreit uns durch ihre Spielweise endlich einmal wieder von der unbändig daher rennenden Clavier-Reiterei, von dem Durcheinanderbrausen des Tonsturmes und den Wirbeln des Staubes, der aufgeregt wird, um ihn den Zuhörern in die Augen zu streuen. Ist es denn nöthig, dass, um Sätze wie das Allegro der genannten Sonate künstlerisch zur Geltung zu bringen, die Mechanik des Instrumentes unter Riesen Händen ächze und die Saiten unter Faustschlägen springen? Durch das Maass von Kraft, welches Frau Szarvady anwendet, wird sie niemals in die Gefahr kommen, die Grazie darüber zu verlieren, was denn auch der wundervolle Vortrag des zweiten Satzes, der Arietta und ihrer Variationen, bewies, in welchem der Componist uns in einen Zaubergarten führt, in dem wir die Blumen kaum sehen, sondern nur ihren Duft athmen — wenn der Satz nämlich so geistig aufgefasst und so ätherisch wiedergegeben wird, wie wir ihn dieses Mal hörten. Von den drei kleineren Clavierstücken älterer Meister war das von Rameau, von dessen Claviermusik wir gar nichts kannten, das interessanteste, auch als Composition das bedeutendste, wiewohl der ganz ausgezeichnete Vortrag dieser gar nicht leicht zu spielenden Curiosität viel zu ihrer günstigen Aufnahme beitrug.

Zwischen den Clavierstücken der Concertgeberin sang Fräulein Genast eine Composition F. Hiller's zu H. Heine's „Wallfahrt nach Kevelaer“ für eine Singstimme und Pianoforte, und zwei Lieder von Mendelssohn mit jenem ausdrucksvollen Vortrage, den wir an ihr schätzen. Die „Wallfahrt“ machte auf viele Zuhörerinnen einen sichtbar ergreifenden Eindruck.

Herr von Königslöw, dessen schöner Ton und einfacher Vortrag der Violinstimme zu der Sonate schon einen sehr wohlthuenden Eindruck machte, spielte nachher Bach's Chaconne und erregte durch die grossartige, aber ebenfalls keineswegs übertrieben kräftige Vortragsweise, die bravourmässige Technik und die treffliche Nuancirung, welche die sonst nicht zu läugnende Monotonie des Stückes vergessen lässt, Bewunderung.

Barmen. Das zweite Abonnements-Concert unter Leitung des Herrn Musik-Directors Anton Krause, Samstag den 24. November, brachte Mozart's *Requiem* vollständig und F. Schubert's grosse Sinfonie in *C-dur*. Der Saal war überfüllt, und das Publicum zeigte sich sehr befriedigt mit den Aufführungen sowohl in ihrem Ganzen als im Einzelnen, was namentlich auch den Vortrag der Solo-Parteien im *Requiem* betrifft, die von den Damen Marie Büschgens (Sopran) aus Crefeld und Jenny Niethen aus Köln, den Herren Petack (Tenor) aus Elberfeld und Schiffer (Bass) aus Köln gesungen wurden. Chor und Orchester waren recht brav und zeigten einen unverkennbaren Fortschritt, wozu wir der Stadt Barmen, die jetzt über 46,000 Einwohner zählt und mithin auch an die Kunstleistungen grössere Ansprüche zu machen berechtigt ist, aufrichtig Glück wünschen. Die Einweihung des neuen Concertsaales mit Orgel ist auf den 23. Februar 1861 festgestellt; für den ersten Tag ist Händel's „Messias“ zur Aufführung bestimmt.

Mainz, 21. November. Die kurze Zeit der Ruhe nach der bewegten Zeit unseres herrlichen Musikfestes ist vorüber, und allmählich ist wieder neues Leben in unseren Vereinen erwacht. Der Verein für Kirchenmusik hat unter der Leitung des Herrn Capellmeisters Lux eine der Kunst würdige Stellung eingenommen. Dieser Verein ist seit seinem beinahe zwanzigjährigen Bestehen nie so thätig gewesen, als jetzt. Es wurden in der Zeit eines halben Jahres in sehr gelungener Weise zur Aufführung gebracht: in der neu restaurirten Stephanskirche das *Stabat mater* des zur Zeit Spontini's in Berlin lebenden Italiäners Benelli; ferner im Marmorsaale des kurfürstlichen Schlosses ausser anderen gediegenen Sachen das Vater unser von Lindpaintner für Alt-Solo, Chor und Orchester, so wie die Motette „Des Staubes eitle Sorgen“ von J. Haydn, und endlich bei einer Jubiläums-Feier in der Ignatiuskirche die Messe in *C* Nr. 7 von Haydn. Da Herr Lux Protestant ist, so verdient es namentlich für die Bewohner des Niederrheines als ein Beispiel von Toleranz hingestellt zu werden, dass man hier keinen Anstand genommen hat, demselben die Leitung dieses Vereins für katholische Kirchenmusik zu übertragen. — Vom Männergesang-Verein ist zu berichten, dass er in dem diesjährigen Concerte im Cursale zu Wiesbaden einzelne Chöre nach allgemeinem *Da-Capo*-Rufe wiederholen musste. Unterstützt wurde dieses Concert durch die treffliche Coloratur-Sängerin Fräulein Tipka und unseren Landsmann, den Baritonisten an der königlichen Oper zu Berlin, Herrn Betz, und durch die frappanten Leistungen des jugendlichen Violin-Virtuosen Herrn Auer aus Wien. Als Neuigkeit kam mit vielem Beifall zur Aufführung eine Composition von Lux, „Die Parforce-Jagd“ [musicalische Ironie oder Ernst?] für Männerchor mit Blas-Instrumenten-Begleitung. — Von den diesjährigen Opern-Vorstellungen ist zu berichten, dass, wenn auch manche misslungene Vorstellung mit unterlief, dieselben doch bei Weitem besser sind als in den früheren Jahren; namentlich gilt dies von den Leistungen des Orchesters, an dessen Spitze Herr Marpurg steht.

Mainz, 19. November. Vergangenen Samstag, 17. November, traten hier die Vorstände der zum Mittelrheinischen Musik-Verbande gehörenden Städte zusammen, um wegen Erneuerung des Turnus zu berathen. Nach längerer Discussion beschloss die Versammlung, das Fest für das Jahr 1861 ausfallen zu lassen und den neuen Turnus im Jahre 1862 zu beginnen. [Warum das? zumal da das letzte Fest in Mainz so vortrefflich gelungen! Ist die Begeisterung für die Sache schon vorüber? Das können wir nicht glauben, und wollen nicht fürchten, dass persönliche oder locale — überhaupt unmusicalische Rücksichten jenen Beschluss, den die Süd-

deutsche Musik-Zeitung verkündet, veranlasst haben. Die Redaction.]

Zur Gründung des böhmischen Nationaltheaters in Prag sind bis jetzt zugesichert 104,975 Fl. 29 $\frac{3}{10}$ Kr; davon wurden bereits erlegt 59,650 Fl., 2 Ducaten, Goldkörner aus Kalifornien, im Werthe von 2 Ducaten; weiter sind dafür übergeben worden drei Oelgemälde, achtzehn Denkmünzen, eine silberne Kette und ein Ring.

* **Paris.** Ein hiesiges Blatt sagt: „Die italiänische Oper war neulich brechend voll, Mario und Ronconi traten diesen Winter zum ersten Male auf. Alaviva und Figaro waren wie immer treffliche Schauspieler, aber ihr Kehlkopf liess viel zu wünschen übrig, und im Publicum machte sich eben so wie im Orchester die herabgesetzte Stimmung bemerkbar.“

Ankündigungen.

Im Verlage von L. Holle in Wolfenbüttel erscheinen:

W. A. Mozart's 18 Duo's für Pfte. u. Violine. 18 Hefte. 2 $\frac{5}{6}$ Thlr.

L. van Beethoven's 13 Trio's für Pfte., Violine u. Vlle. 4 Thlr.

J. L. Dussek's ausgewählte Compositionen für Pianoforte à 2 und 4 mains. 19 Hefte. 2 $\frac{2}{3}$ Thlr.

Franz Schubert's Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte-Begleitung. 4. u. 5. Band, à 2 Thlr. 10 Sgr. (enth.: musicalischen Nachlass und Schwanengesang).

C. Witting's Kunst des Violinspiels. 8 Bände, circa 4 Thlr.

Ausführliche Prospective gratis. Das erste Heft ist zur Ansicht, die Fortsetzung nur auf feste Bestellung durch jede Buch- und Musicalienhandlung zu beziehen.

Im Verlage von F. E. C. Leuckart in Breslau erscheinen in Kurzem:

Johann Sebastian Bach, Duette

aus verschiedenen Cantaten und Messen mit Begleitung des Pianoforte bearbeitet

von

Robert Franz.

6 Nummern, jede zum Preise von circa 15 Sgr.

Ein Musik-Director,

zugleich Orchester- und Solospieler, in seinen Leistungen tüchtig, findet unter ganz günstigen Bedingungen ein dauerndes Placement bei der aus 24 Mitgliedern bestehenden Crefelder Capelle. Die näheren Bedingungen erfährt man unter Franco-Offerten bei H. Schmidt in Crefeld, Hubertusstrasse 40.

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

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.