

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 2.

KÖLN, 12. Januar 1861.

IX. Jahrgang.

Inhalt. „Zukunftsmusik.“ (Schluss.) — Virtuosen-Productionen in den frankfurter Museums-Concerten. II. Von A. Schindler. — Die herabgesetzte Orchesterstimmung. — Aus Düsseldorf (Abonnements-Concerte). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Magdeburg, Notiz-Kalender).

„Zukunftsmusik.“

(Schluss. S. Nr. 1.)

Ehe wir uns von der Selbstschau (wir wählen das bescheidenste Wort) des Dichters R. Wagner zu der des Musikers wenden, wollen wir unseren Lesern noch den Grund nicht vorenthalten, den Wagner für seine Wahl der Stoffe aus dem Gebiete der Sage aufstellt.

Zunächst führt er dafür an, dass durch den Sagenstoff dem Dichter und namentlich dem Musiker die Nöthigung genommen sei, das Historisch-Conventionelle auszuführen. Dann fährt er fort:

„Die Sage, in welche Zeit und welche Nation sie auch fällt, hat den Vorzug, von dieser Zeit und dieser Nation nur den rein menschlichen Inhalt aufzufassen und diesen Inhalt in einer nur ihr eigenthümlichen, äusserst prägnanten und deshalb schnell verständlichen Form zu geben. [Wenn man an die Sage vom heiligen Gral im Lohengrin denkt, so wird man diesen Satz also umkehren müssen: „in einer äusserst verschwimmenden und deshalb unverständlichen Form“.] Eine Ballade, ein volksthümlicher Refrain genügt, augenblicklich uns diesen Charakter mit grösster Eindringlichkeit bekannt zu machen. Diese sagenhafte Färbung, in welcher sich uns ein rein menschlicher Vorgang darstellt, hat namentlich auch den wirklichen Vorzug, die oben von mir dem Dichter zugewiesene Aufgabe, der Frage nach dem Warum beschwichtigend vorzubeugen, ganz ungemein zu erleichtern. Wie durch die charakteristische Scene, so durch den sagenhaften Ton wird der Geist sofort in denjenigen träumerischen Zustand versetzt, in welchem er bald bis zu dem völligen Hellsehen gelangen soll, wo er dann einen neuen Zusammenhang der Phänomene der Welt gewahrt, und zwar einen solchen, den er mit dem Auge des gewöhnlichen Wachens nicht gewahren konnte, wesshalb er da auch stets nach dem Warum frug, gleich-

sam um seine Scheu vor dem Unbegreiflichen der Welt zu überwinden, der Welt, die ihm nun so klar und hell verständlich wird. Wie diesen hellsehend machenden Zauber endlich die Musik vollständig ausführen soll, begreifen Sie nun leicht.“ [??]

Was werden sich die Franzosen wundern, sie, die bisher den „Zusammenhang der Phänomene der Welt“ nur durch wissenschaftliche Forschungen, logische und mathematische Folgerungen ergründen zu können meinten, wenn sie von dem deutschen Musiker erfahren, dass „das Auge des gewöhnlichen Wachens“ die Welt nicht begreifen konnte, welche „der hellsehend machende Zauber“ der Sage, der aus „dem träumerischen Zustande des Geistes“ hervorgeht, ihnen „klar und verständlich“ macht! Sprächen wir diesen unseren Ausruf als Resultat einer Lesung gewisser Sätze in Wagner's Brief aus, ohne diese Sätze selbst wiederzugeben, so würden wir jedenfalls der Anschuldigung des Auseinanderreissens der Gedanken, der böswilligen Entstellung, und was dergleichen mehr ist, anheimfallen. Denn es würde unglaublich sein, dass ein vernünftiger Mensch bei „gewöhnlichem Wachen“ Dinge vorbringen könnte, für deren Bezeichnung der sprüchwörtliche „blaue Dunst“ noch ein sehr schmeichelhafter Ausdruck ist. Wir waren also genöthigt, die ganze Stelle ohne Auslassung abdrucken zu lassen, wie geschehen, damit Jeder sich selbst ein Urtheil bilde, oder richtiger sich von der „Entrücktheit“*) des Schreibers überzeuge.

Die Missgeburt einer solchen Theorie kann man als ein „neues Phänomen“ nur dann begreifen, wenn man die spitzfindige Liebesfaselei, die widrige Spielerei mit Gefühlswitz oder witziger Sentimentalität, das supra-naturalistische Symbolisiren des „übersinnlichen sinnlichen“ Freiern Tristan und seiner Geliebten in dem Drama dieses Namens als praktisch ausgeführt, als wirklich vorhanden kennt.

*) Tristan und Isolde. Schluss: „Grosse Entrücktheit unter den Umstehenden.“

Nachdem Wagner bis zu S. 40 seines Briefes von sich, dem Dichter, gesprochen, fügt er auf den übrigen zwölf Seiten, wie er sagt, als „Musiker“, eine „theoretische Beweisführung“ für die Behauptung an, „dass bei seinem dichterischen Verfahren die Melodie und ihre Form einem Reichthum und einer Unerschöpflichkeit zugeführt werden, von denen man sich ohne dieses Verfahren gar keine Vorstellung machen konnte.“ (S. 40.)—Armer Mozart, Weber u. s. w.!!

Er beginnt also auch als Musiker wieder mit jener Bescheidenheit, die sich selbst als dasjenige Genie hinstellt, in dessen Leistungen sich die von nun an noch einzige mögliche Musik, weil aus der einzig möglichen Poesie geflossen, gipfelt. Nach der versprochenen „theoretischen Beweisführung“ suchen wir auf den letzten Briefseiten vergebens. Was soll denn auch die Theorie, angenommen, dass sie wirklich aufgestellt wäre, hierbei beweisen? Wenn der Marmorblock ganz vortrefflich zur Statue vorbereitet und „vorgebildet“ dasteht, ist dadurch theoretisch zu beweisen, dass der Künstler daraus eine Venus oder einen Apollo schaffen wird? Bei diesem Punkte angekommen, bei der musicalischen Form, die das Gedicht zum musicalischen oder, nach Wagner's System gesprochen, zum einheitlich poetisch-musicalischen Kunstwerke macht, die das melodische Gewand dem bis jetzt nur erst dichterisch gestalteten Bilde umwirft, hört die Theorie auf, und kein noch so phantasiereiches oder „entrücktes“ Geschwätz kann an die Stelle der Melodie (der Musik) treten; hier wollen wir Töne hören, nicht Raisonnements und Demonstrationen lesen.

Doch siehe! Wagner kommt endlich selbst zu dieser Erkenntniss und sagt (S. 48): „Ich bescheide mich, dem willigen Leser nur die allgemeinsten Tendenzen (?) zu geben; denn in Wahrheit nahen wir uns selbst in dieser Mittheilung schon dem Punkte, wo schliesslich nur das Kunstwerk selbst noch vollen Aufschluss geben kann.“

Damit stimmen wir vollkommen überein. Wenn er nun aber fortfährt: „Sie kennen (vom „Leser“ wendet er sich hier wieder an den „Freund“) meine Partitur des Tristan, und wiewgleich es mir nicht einfällt, diese als Modell des Ideals betrachtet wissen zu wollen, so werden Sie mir doch zugestehen, dass vom Tannhäuser zum Tristan ich einen weiteren Schritt gemacht habe, als ich ihn von meinem ersten Standpunkte, dem der modernen Oper aus, bis zum Tannhäuser zurückgelegt hatte“ — so liegt darin allerdings eine Wahrheit; ob der „weitere Schritt“ aber ihn dem wirklichen Kunstwerke näher gebracht habe, das ist eine andere Frage, deren Beantwortung nicht lange auf sich warten lassen wird.

So viel man aus dem ganzen zweiten Abschnitte des Briefes ersehen kann, will Wagner die Sinfonie, d. h. die Beethoven'sche, mit der scenisch ausgeführten dramatischen Action so verbinden, „dass letztere die Bedeutung der Sinfonie ausdrückt.“ Beethoven's Verfahren habe nämlich „als ganz neuen Erfolg die Ausdehnung der Melodie durch reichste Entwicklung aller in ihr liegenden Motive zu einem grossen, andauernden Musikstücke, welches nichts Anderes als eine einzige, genau zusammenhängende Melodie war“, bewirkt. Darauf geht die Argumentation etwa folgender Weise weiter:

„Das gewonnene Verfahren auf dem Felde der Instrumental-Musik ist von deutschen Meistern ziemlich annähernd auch auf die gemischte Choral- und Orchester-musik angewandt worden [Sollen hier Bach und Händel gemeint sein, die von Beethoven gelernt haben?? oder hat sich Wagner herabgelassen, an Mendelssohn, Schumann, Hiller zu denken?]—nie vollgültig bisher auf die Oper.“ — „Beethoven hat in der grossen Messe Chor und Orchester fast ganz wieder wie in der Sinfonie angewandt.“ — „Das war ihm durch die Beschaffenheit der Textesworte möglich. Sollte dasselbe Verfahren auf die Oper angewandt werden, so musste erst in der dramatischen Dichtung selbst ein poetisches Gegenstück zur symphonischen Form erhalten werden, welches, indem es diese reiche Form vollkommen erfüllte, zugleich den innersten Gesetzen der dramatischen Form am besten entsprach.“ (S. 44.) — „Dieses der melodischen Sinfonie-Form ganz entsprechende Gedicht“ — — wer hat es geschaffen? Wagner nennt ihn nicht, er schildert ihn uns nur, und das wiederum mit seiner gewöhnlichen Bescheidenheit:

„Der Dichter, welcher das unerschöpfliche Ausdrucks-Vermögen der symphonischen Melodie vollkommen inne hat, wird sich veranlasst sehen, den feinsten und innigsten Nuancen dieser Melodie, die mit einer einzigen harmonischen Wendung ihren Ausdruck auf das ergreifendste umstimmen kann, von seinem Gebiete aus entgegen zu kommen; ihn wird die früher ihm vorgehaltene enge Form der Opern-Melodie nicht mehr beängstigen, etwa nur einen inhaltlosen, trockenen Kanvas (!) zu geben; vielmehr wird er dem Musiker das diesem selbst verborgene Geheimniss ablauschen, dass die melodische Form noch zu unendlich reicherer Entwicklung fähig ist, als ihm dies bisher in der Symphonie selbst möglich dünken durfte, und diese Entwicklung vorahnend, bereits die poetische Conception mit fesselloser Freiheit entwerfen.“

„Wo also selbst der Symphoniker noch mit Befangenheit zur ursprünglichen Tanzform zurückgriff und nie selbst für den Ausdruck ganz die Gränzen zu verlassen wagte, welche ihn mit dieser Form im Zusammenhang hielten,

da wird ihm nun der Dichter zurufen: „Stürze dich zaglos in die vollen Wogen des Meeres der Musik! Hand in Hand mit mir kannst du nie den Zusammenhang mit dem jedem Menschen Allerbegreiflichsten verlieren; denn durch mich stehst du jederzeit auf dem Boden der dramatischen Action, und diese Action im Momente der scenischen Darstellung ist das unmittelbar Verständlichste aller Gedichte. Spanne deine Melodie kühn aus, dass sie wie ein ununterbrochener Strom sich durch das ganze Werk ergiesst; in ihr sage du, was ich verschweige, weil nur du es sagen kannst; und schweigend werde ich Alles sagen, weil ich dich an der Hand führe.“

„In Wahrheit ist die Grösse des Dichters am meisten danach zu ermessen, was er verschweigt, um uns das Unaussprechliche selbst schweigend uns sagen zu lassen; der Musiker ist es nun, der dieses Verschwiegene zum hellen Ertönen bringt, und die untrügliche Form seines laut erklingenden Schweigens ist die unendliche Melodie.“ (??)

So drehen wir uns immer wieder in demselben Kreise herum, von dessen Peripherie alle glänzenden Radian auf den Einen Mittelpunkt, das Ich des Schreibers, zusammenschliessen.

Bei der projectirten Anwendung der Beethoven'schen Sinfonie auf das Drama hat Wagner nur ein kleines Moment nicht in Anschlag gebracht, das uns dazu doch einiger Maassen nothwendig erscheint, das ist das Genie Beethoven's, in Verbindung mit dem vollkommensten musicalischen Wissen, aus einem oder zwei musicalischen Motiven ein Musikstück zu schaffen, das allerdings „eine einzige, zusammenhangende Melodie“ genannt werden kann. So lange wir in dem Dichter-Musiker nicht das geniale Erfindungs-Vermögen, und nicht dieses allein, sondern auch die geniale Arbeit Beethoven's in musicalisch thätiger Schaffungskraft finden, werden uns Redensarten und die Dreistigkeit, sich mit einem mystischen Dunstkreise als Priester des Sinfonie-Drama's in Beethoven'schem Stile zu umhüllen, nur von dem anmaassenden Wollen, niemals aber von dem wirklichen Können desselben überzeugen. Wir lassen Wagner's Aeusserungen über die Beethoven'sche Sinfonie gelten; aber in ihnen liegt ja die Anerkennung der nicht etwa steif contrapunktischen, sondern genial angewandten thematischen Arbeit, ohne welche Beethoven's Verfahren unmöglich gewesen; und wo ist von dieser in allem, was Wagner geschrieben, auch nur eine Spur vorhanden?

Und wie unverantwortlich verhöhnt er den unmittelbaren Vorgänger Beethoven's, den grössten Musiker aller Zeiten, den Meister in Verbindung von phantasiereichem,

melodischem Inhalt mit vollendeter Form! Nachdem er vorher bei Erwähnung des italiänischen Opernstils — man begreift übrigens nicht, warum Wagner den von jedem Musikschüler schon vor langen Jahren zu begründenden Tadel dieses Stils immer und immer wieder breit tritt und sich stets so geberdet, als wären die Opern Mozart's, Cherubini's, Fidelio, Spontini's, Weber's, Marschner's u. s. w. gar nicht in der Welt! — nachdem er also geäussert, dass im italiänischen Opernhause die Musik während der Conversation und der Besuche in den Logen fortfuhr mit der Aufgabe, welche man bei grossen Dinern der Tafelmusik stellt, nämlich durch ihr Geräusch die sonst schüchterne Unterhaltung zum lauterem Ausbruch zu bringen, schreibt er wörtlich, wie folgt:

„Noch bei den Vorgängern Beethoven's sehen wir bedenkliche Leeren zwischen den melodischen Haupt-Motiven selbst in symphonischen Sätzen sich ausbreiten; wenn Haydn namentlich zwar schon diesen Zwischensätzen eine meist sehr interessante Bedeutung zu geben vermochte, so war Mozart, der sich hierin bei Weitem mehr der italiänischen Auffassung der melodischen Form näherte, oft, ja, fast für gewöhnlich, in diejenige banale Phrasenbildung zurückgefallen, die uns seine symphonischen Sätze häufig im Lichte der so genannten Tafelmusik zeigt, nämlich einer Musik, welche zwischen dem Vortrage anziehender Melodien auch anziehendes Geräusch für die Conversation bietet; mir ist es wenigstens bei den so stabil wiederkehrenden und lärmend sich breit machenden Halbschlüssen der Mozart'schen Symphonie, als hörte ich das Geräusch des Servirens und Deservirens einer fürstlichen Tafel in Musik gesetzt.“ (S. 42.)

Und uns ist es bei diesen Worten, als wenn wir einen unverschämten Bettler auf einen Fürsten schimpfen hörten, weil es ihm verweigert ist, auch nur die Brosamen von der fürstlichen Tafel aufzulesen, geschweige denn, selbst mit daran zu sitzen.

Hat Wagner diese Lästerung Mozart's etwa durch die Schlusseiten seines Briefes abbüssen wollen, auf denen er sich herablässt, von den „grossen Meistern“ vor ihm zu sprechen? Wir können diesen ganzen Schluss-Passus nur für ein Zugeständniss an die französischen Leser und an die Stellung Wagner's in Paris vor der Aufführung seines Tannhäuser halten. Zwar wehrt er sich überhaupt dagegen, dass sein Brief eine Vorbereitung zu dieser Aufführung sei, behauptet auch, dass er in derselben „weniger eine Speculation, als eine Angelegenheit des Herzens erkennt“. Wir wissen aber, was wir auf solche Sentimentalitäten bei Wagner zu geben haben, und er widerspricht sich selbst, da er ja gleich in dem ersten Absatze der er-

sten Seite die Hoffnung ausspricht, dass durch diesen Brief „mancher befangene Kritiker sich in die leichtere Lage versetzt fühlen werde, bei der bevorstehenden Aufführung nur das Kunstwerk selbst, nicht aber auch zugleich eine bedenklich erscheinende Theorie beurtheilen zu dürfen.“ Auch unterlässt er nicht, ganz am Schlusse dem Tannhäuser insbesondere noch ein empfehlendes Postscriptum mitzugeben, was wir ihm übrigens gar nicht verdenken können, da wir selbst der Aufführung der Oper eines deutschen Componisten in Paris den grössten Erfolg wünschen, etwa gerade so, wie man einer deutschen Macht den Sieg gegen das Ausland wünscht, aber nicht zu Gunsten eines verwerflichen Systems.

Deutsche Leser werden freilich erstaunen, wenn sie aus Wagner's Munde die Aeusserungen hören: „Offenbar hat alles, was ich hier als strengste Consequenz eines idealen Verfahrens bezeichnet habe, unseren grossen Meistern von je auch nahe gelegen. Aus rein abstracter Reflexion sind auch mir ja diese Folgerungen auf die Möglichkeit eines idealen Kunstwerkes nicht aufgegangen, sondern ganz bestimmt waren es meine Wahrnehmungen aus den Werken unserer Meister, die mich auf jene Folgerungen brachten. Standen dem grossen Gluck nur noch die Engigkeit und Steifheit der vorgefundenen und von ihm keineswegs principiell erweiterten, meist noch ganz unvermittelt neben einander stehenden Opernformen entgegen, so haben schon seine Nachfolger diese Formen Schritt für Schritt auf eine Weise zu erweitern und unter sich zu verbinden gewusst, dass sie, namentlich wenn eine bedeutende dramatische Situation hierzu Veranlassung gab, schon vollkommen für den höchsten Zweck genügten. Das Grosse, Mächtige und Schöne der dramatisch-musicalischen Conception, was wir in vielen Werken verehrter Meister vorfinden, und wovon zahlreiche Kundgebungen näher zu bezeichnen mir hier unnöthig dünkt, ist Niemand williger, entzückt anzuerkennen, als ich, da ich mir selbst nicht verheimliche, in den schwächeren Werken frivoler Componisten auf einzelne Wirkungen getroffen zu sein, die mich in Erstaunen setzten. — Was von je mich aber desto tiefer verstimmte, war, dass ich alle diese unnachahmlichen Vorzüge der dramatischen Musik in der Oper nie zu einem alle Theile umfassenden, gleichmässig reinen Stile ausgebildet antraf. In den bedeutendsten Werken fand ich neben dem Vollenendetsten und Edelsten ganz unmittelbar auch das unbegreiflich Sinnlose, ausdruckslos Conventiönelle, ja, Frivole zur Seite.“

Er gibt hierauf einige allgemeine Bemerkungen zum Beweise der letzteren Behauptung, fährt dann aber auf S. 50 fort: „Es ist wahr, die zuletzt bezeichneten Incon-

sequenzen kommen nicht eigentlich bei unseren wirklich grossen Meistern vor, sondern vielmehr bei denjenigen Componisten, bei denen wir uns mehr nur darüber wundern, wie sie sich auch Schönheiten zu eigen machen konnten.“

Es wird dann auch Weber ganz besonders hervorgehoben; ja, Wagner, der recht gut weiss, dass die französische Kritik auf der Stelle die Verwandtschaft des Tannhäuser mit den Weber'schen Opern herausfühlen wird, was sie schon bei seinen Concerten gethan, beeilt sich, zu gestehen: „Ich bin sicher, den vielleicht zu hoffenden Erfolg zum grossen Theile noch dem sehr kenntlichen Zusammenhange dieser Oper mit denen meiner Vorgänger, unter denen ich Sie vorzüglich auf Weber hinweise, zu verdanken.“ Weiterhin wird Weber ein „reiner, edler und inniger Geist“ von ihm genannt und „sein erstes, geliebtes Vorbild“.

Trotzdem kann er es natürlich nicht lassen, zu bedauern, dass „die grossen Meister die Oper so nahe an die Vollendung eines reinen Stils brachten“, aber doch immer wieder „Rückfälle eintraten“, so dass selbst Weber sich bestimmen liess, „hier und da es mit dem Stil nicht so streng zu nehmen, sondern weisliche Zugeständnisse zu machen“. — „Diese Zugeständnisse“, heisst es dann weiter, „werden Sie, ich glaube mich dessen rühmen zu können, in meinem Tannhäuser nicht mehr antreffen“ — eine leise Andeutung der Ueberflügelung Weber's durch den Tannhäuser —, nach welcher schliesslich bemerkt wird, dass, ausser in dem „Gedicht und der darin enthaltenen consequenten dramatischen Entwicklung“, „die Form des Werkes vielleicht das Wesentlichste sei, was die Oper Tannhäuser von der Oper der Vorgänger unterscheidet“.

Das Letztere klingt ordentlich bescheiden. Nun, wir sind neugierig, was die Franzosen zu der Form, die sich hauptsächlich in den Recitativen im Tacte, den Arioso's u. s. w. offenbart, sagen werden, da dieselbe sie zu der psalmodirenden Weise Lully's und Rameau's zurückführt.

Virtuosen-Productionen in den frankfurter Museums-Concerten.

II.

Der zum zweiten Concerte (23. November) eingeladene Künstler war der königlich hannover'sche Kammer-Virtuose Herr August Kömpel, derselbe, der ungefähr vor Jahr und Tag an derselben Stelle mit dem eilften Violin-Concerte seines ehemaligen Lehrers Spohr die Zuhörer in gerechte Bewunderung versetzt hat, worüber Nr. 2

d. Bl. im vorigen Jahrgange Kunde gegeben. Diesmal fiel seine Wahl auf das zehnte Concert in *A-dur* von seinem Lehrer, und als Zugabe folgten Variationen über ein Mozart'sches Thema von F. David.

Fragt der Cultur-Historiker, warum in unserer Zeit die grossen Männer fast in jedem Fache immer seltener werden, und findet er die Ursache in der nivellirenden Hartnäckigkeit, die sich dem emporringenden Streben des Einzelnen, aber auch seines Erhaltens auf erhöhter Stufe entgegenstemmt, so lässt sich diese Beobachtung auch auf musicalischem Gebiete anstellen, und zwar, wie That-sachen zeigen, am ergiebigsten auf dem Felde der Reproduction. Nach dieser Richtung hin weiss eine frühere Periode wenig zu sagen von dem Kampfe des strebenden Künstlers mit seiner Zeit, wenn er in Folge erhaltener individueller Ausbildung seinen eigenen Weg gehen wollte. Eine grosse Anzahl Gleichstrebender, zumeist auf langen Schulbänken mechanisch abgerichtet, wie in der Gegenwart zu sehen, stellte sich dem Einzelnen nicht entgegen, um ihn entweder durch materielle Erfolge zu blenden, oder, indem sie kunstwidrige Manieren zur Herrschaft bringt, selbst einen festen Charakter befangen zu machen und seine exceptionelle Stellung unvermerkt zu gefährden.

Dieser Gefahr kann sich heutzutage Niemand entziehen; es kommt also nur darauf an, sie zu bestehen, im allgemeinen Wettlaufe nach oben auf dem selbstgewählten Wege zu beharren, unbeirrt von den Sprüngen der Mitläufer, denen die „Bewunderung von Kindern und von Affen“ zujauchzt, verachtend alle, denen zum Emporkommen jedes Mittel willkommen ist. Möge Herr Kömpel, der sich durch die Vergegenwärtigung des Spohr'schen Violinspiels in die musicalische Welt nicht bloss von Deutschland so glänzend eingeführt hat, mit energischer Abweisung aller Verlockungen, die auf ihn eindringen mögen, den aller Spohr'schen Concertmusik eigenthümlichen breiten Stil unverrückt festhalten, einen Stil, der einen kräftig geführten Bogen und markigen Ton als wesentliche Bedingungen voraussetzt, folglich der gegenwärtig herrschenden Flüchtigkeit durch Uebertreibung der Tempischnurstracks entgegen ist. Bei moderner, flüchtiger Behandlung würde ein breit angelegtes und meist auch notenreiches Tongemälde, wie die Spohr'schen Concertstücke, zur Miniatur zusammenschrumpfen. Ein von Spohr selber mit Sorgfalt ausgebildeter Künstler soll alle ihn umgebenden Irrlichter übersehen und mit gewissenhafter Pietät an dem Ueberkommenen hangen. Dies muss ihm einen ehrenvollen Platz in der Kunstgeschichte sichern. Er muss sich für zu hoch halten, um den Mendelssohn-Concert-Geigern Concurrenz zu machen.

Ueber die David'schen Variationen und deren Vortrag neben einem Concerte von Spohr wäre ungefähr die Anmerkung zu machen: Wer zwei Herren aus entgegengesetzten Schichten des Volkes zugleich dienen will, muss nothwendiger Weise eine Doppel-Natur haben. Auf diese Variationen eben keinen Tadel werfend, erlaube ich mir denn doch den Wunsch auszusprechen, dass ein Spieler wie Herr Kömpel sich mit derlei Compositionen nicht befassen möchte, ja, unbeschadet des angeeigneten Stils sich nicht damit befassen dürfe. — Es bleibt nur noch zu bestätigen, dass die Zuhörerschaft im frankfurter Museum den Künstler mit Beifall überschüttet hat.

Das Programm zum vierten Concerte am 21. December brachte zu freudiger Ueberraschung den Namen eines der gefeiertsten Künstler und Componisten für die Violine aus der classischen Epoche, der von der lebenden Generation der Geigenkünstler ganz vernachlässigt, von den fashionablen Virtuosen nur mit Achselzucken genannt wird; — Viotti heisst der Mann. Dass dieser Name fast dem gesammten Concert-Publicum unbekannt, ist aus dem eben Angeführten zu entnehmen, denn zählt er doch seit drei Decennien zu den bereits Verschollenen*). Für diejenigen Musikfreunde, die über Viotti's Bedeutung in der Kunstgeschichte näher informirt zu sein wünschen, wird nachstehende Stelle aus seiner Biographie nicht unwillkommen erscheinen.

Viotti (Giovanni Battista), geb. 1755 zu Fontana in Piemont, gest. 1824 zu London, war einer der ausgezeichnetsten Violinspieler und zugleich einer der vorzüglichsten Componisten für sein Instrument. Als der würdigste Schüler Pugnani's hat er dessen gediegene Schule rein fortgepflanzt und, selbst mit der Zeit fortschreitend, vervollkommnet; unter seinen Schülern sind Rode, Alday, Libon, La Barre, Cartier, Vacher, Pixis u. A. zu erwähnen. Sein Ton war stark und voll, und sein Spiel verband mit Reinheit, Genauigkeit und ungemeiner Fertigkeit die reizendste Einfachheit. Von den genannten Schülern war es Rode, der am meisten zur Befestigung und Verbreitung der Schule gewirkt, andere sind inmitten ihrer Künstler-Laufbahn dem Leben entrissen worden. Wir besitzen von ihm etwa 27 Concerte, 2 Concertant-Sinfonien für zwei Violinen, 36 Violin-Duette, mehrere Quartette und Trio's u. s. w.

Das von Herrn Concertmeister Ludwig Straus im Museum vorgetragene Concert in *H-moll* ist das vierund-

*) Hier in Köln ist er das nicht. Nicht nur in der musicalischen Gesellschaft haben wir Concerte von Viotti gehört, auch in dem Gürzenich-Concerte hat Joachim vor einem oder zwei Jahren ein Concert von Viotti gespielt.

zwanzigste in der Reihenfolge, ein Werk von mauerfesten Formen, das seinen Mann sucht, der das erforderliche Zeug zu dessen charaktergemässer Ausführung mitbringt. Dass es in Herrn Straus den Rechten gefunden, darf hiermit versichert werden. Männliche Kraft im Vereine mit schwungvoller Bogenführung, die nichts gemein hat mit der widerlich süsslichen Glätte des Bogens vieler der jetzigen Geiger, gestaltete die Leistung in Bezug auf Tonqualität und Technik zu einer wahrhaft preiswürdigen. Die Tonfärbung anlangend, die Ingredienz nämlich, die von den Werken der früheren Meister vorzugsweise beansprucht wird, so gehört diese überhaupt zu den lobenswerthesten Eigenschaften des Herrn Straus. Was jedoch die ästhetische Seite des Vortrags, vornehmlich in den Passagen betrifft, in so fern dieselbe auch von der Adjustirung der Violine bedingt wird, da wäre mehr Uebereinstimmung zwischen dem subjectiven Gefühle und dem objectiven Mittel zu dessen Ausdruck zu wünschen gewesen, um das Schöne in jeder Stelle makellos zur Erscheinung zu bringen. Der den modernen, überaus notenreichen Compositionen entsprechende dünne Saitenbezug lässt die erforderliche Kraftäusserung beim Auflegen des Bogens nicht zu. Bei aller Vorsicht wird die Wucht des Bogens die Saite bisweilen schwirren machen und dadurch den beabsichtigten Glanz der Färbung beeinträchtigen. Es wird der physischen Kraft des Herrn Straus ein Leichtes sein, sein Instrument zu vollkommener Wiedergabe jener grossen Tongemälde in Stand zu setzen und in allen Stellen kunstsön erklingen zu lassen. — Die am Schlusse des ersten Satzes eingelegte Cadenz war keine glückliche Erfindung. Ein Gebäue von Accorden allein ist noch keine Cadenz. Diese soll ihre wesentlichen Bestandtheile aus den Haupt-Motiven des Satzes schöpfen, dessen Abschliessen sie glänzend und sinnig bewirken will. Heterogenes, etudenartiges Beigemische soll fern bleiben. Nebst diesem ist eine wohlwogene Kürze ein Haupt-Erforderniss der Cadenz. Leider ist in den Cadenzen der gegenwärtigen Virtuosen zu oft das pure Gegentheil dieser Erfordernisse hörbar.

In dem ausgezeichneten Beifalle, dessen Herr Straus sich zu erfreuen gehabt, dürfte er zugleich die Aufforderung finden, die Gelegenheit wahrzunehmen, um bald ein anderes dieser Werke zu Gehör zu bringen, weiterhin aber auch einmal an unseren deutschen Louis Maurer zu denken, von dessen prächtigen Concerten ausser der Concertante für vier Violinen unserer Zeit Alles fremd geworden. Wie das frankfurter musikliebende Publicum werthvolle Compositionen aus der früheren Epoche aufnimmt, wenn sie gut vorgetragen werden, das hat es jüngst in der fünften Quartett-Sitzung des Herrn Straus mit Beethoven's Serenade Op. 8 (aus dem Jahre

1798) wiederum dargethan. Diese in einigen Sätzen reizend schöne Composition voll Humor und Naivetät hat nach einem Quartett von Schumann in *F-dur*, Op. 41, auf die ganze Versammlung wie Balsam gewirkt.

Mit der Tartini'schen Sonate (Pastorale in *A-dur*, zufolge Programm) für Violin-Solo hat Herr Straus nur sporadischen Beifall geerntet; mit Recht, denn derlei Stücke gehören in die Studirstube, nicht in den Concertsaal. Die Verbannung der wahrhaft lächerlichen Mode mit derlei Solo-Vorträgen würde den im Ganzen achtungswerthen Charakter der Museums-Concerte sicherlich noch erhöhen. Die Herren vom Orchester bedauern gewiss, während der Production meist elender Salonstücke passive Zuhörer abgeben zu müssen, und würden sich unbezweifelt freuen, kleinere Werke mit Orchester-Begleitung, deren es für Pianoforte und auch für Violine viele und gehaltvolle gibt, unter ihrer Mitwirkung zur Ausführung bringen zu können.

A. Schindler.

Die herabgesetzte Orchesterstimmung.

In Beziehung auf die Annahme der pariser Stimmung hat sich in Dresden eine Warnungsstimme erhoben, aus welcher wir als Curiosa folgende Stellen mittheilen:

„Dem Vernehmen nach beabsichtigt man in Dresden ebenfalls, wie in Paris, die hohe Orchesterstimmung herabzusetzen, und sollen die dresdener Capellmeister mit Vorschlägen darüber von der königlichen General-Direction des Hoftheaters beauftragt worden sein. Diese Bereitwilligkeit ist mit Dank anzuerkennen. Nur übereile man sich nicht und nehme ja nicht die neue pariser Normalstimmung an, da dieselbe im Verhältnisse zur jetzigen dresdener Stimmung nur um eine Kleinigkeit, nämlich bloss einen Achtelton, tiefer ist, während Sachverständige sich mehr für die Erniedrigung ungefähr um fast einen halben Ton aussprechen müssen. Offen gesagt, haben die Franzosen die richtige Lösung dieser wichtigen und überaus schwierigen Frage total verfehlt und der Kunst damit keinen wahren Dienst erwiesen. (!)

„Die Fehler, die in Paris dabei gemacht wurden, sind folgende:

„1. Frankreich hätte nicht für sich allein eine solche wichtige Veränderung vornehmen sollen, sondern es hätten Unterhandlungen mit Kunstverständigen anderer Staaten, mit Deutschland, Italien, England, Russland und America Statt finden sollen, welche, wenn auch spät, doch den Nutzen gehabt hätten, dass eine in der ganzen Welt gültige Tonhöhe eingeführt worden wäre. (!)

„2. War die Commission aus Männern zusammengesetzt, welche von ihrem Standpunkte aus nicht die nöthigen Kenntnisse und Erfahrungen über diesen Gegenstand besaßen, welche zu der Entscheidung dieser Frage gehören.

„3. Den Pianoforte-Fabricanten zu Liebe setzte man die neue Stimmgabel nicht tief, weil man dem Pianofortehandel nach dem Auslande durch eine zu grosse Abweichung von der gebräuchlichen Tonhöhe keine Störung verursachen wollte.

„4. Hatte man kein leitendes Princip, von welchem man ausging. Man wählte von den gegenwärtigen eingesandten vielen hohen Stimmgabeln die tiefste, die an sich schon eine sehr hohe genannt werden muss, während man bloss die alte bewährte hätte wieder aufsuchen sollen.

„Wie sonderbar! Zu der Zeit, als die französische Regierung diese Regelung der Tonhöhe vorhatte, gab es viele Personen, welche auf der Tonkünstler-Versammlung in Leipzig Vorträge über diesen Gegenstand halten wollten, und sich für befähigt glaubten, mit einigen akustischen Kenntnissen diese Frage zu erörtern. Sobald aber der Beschluss über die neue Stimmung von Paris ausgegangen war, hat sich in ganz Deutschland noch nicht eine einzige beurtheilende Stimme über denselben ausgesprochen. (??)

„Da man in Deutschland bekanntlich Alles den Franzosen so gern nachahmt (in Köln hat die Concert-Direction bereits unter Hiller die französische Normal-Stimmgabel angenommen, auch St. Petersburg hat sich vorschnell für dieselbe entschieden), so ist es hohe Zeit, Deutschland von der Annahme derselben abzurathen und zu warnen.

„Will Dresden eine andere Stimmung als die pariser annehmen, so wird es rathsam sein, sich mit den grösseren Capellen Deutschlands in Einvernehmen zu setzen.“

(Ein solcher Bundestag würde sicher am schnellsten einig werden!)

Aus Düsseldorf.

Der düsseldorfer allgemeine Musik-Verein hat im vergangenen Jahre die Reihe seiner vier ersten Abonnements-Concerte unter Leitung des städtischen Musik-Directors Herrn Julius Tausch durch das Concert am 20. December beschlossen. Wollte man den Maassstab für die Vorzüge eines Concert-Instituts nach der Zahl der Abonnenten nehmen, so würde man keineswegs immer gerecht sein, da zumal in kleineren Städten eine Menge von Ursachen, die der Kunst ganz fern liegen, auf den mehr oder weniger zahlreichen Besuch der Concerte einwirken.

Gewöhnlich bildet die musicalische Gemeinde einen Staat im Staate, und da sie denn in der Regel eine republicanische ist, so ist es gar oft sehr schwer, die „harmonischen“ Republicaner unter Einen Hut zu bringen. Weil alle Leiter und Beamten des republi-

canischen Staates von Wahlen abhängen, so gibt es leicht Parteien, die sich für einen bestimmten Mann interessiren, und oft verliert die besiegte Partei, wenn ihr Mann nicht gewählt wird, plötzlich allen Sinn für die Kunst! Ja, man sagt, dass diese Kleinstädtereier selbst in einer sehr grossen Stadt am Rheine so weit geht, dass man sogar für einen Platz Partei macht, und nur dann für den Bau eines neuen Kunsttempels stimmt und zeichnet (d. h. Geld), wenn er auf den von der Partei bestimmten Boden zu stehen kommt, sonst nicht.

Dabei scheint es uns aber, die wir wirklich für die Kunst eingenommen sind, sehr verkehrt und unverantwortlich, wenn man den einen republicanischen Grundsatz annimmt und den anderen nicht, nämlich den, dass sich alle wahren Patrioten der Majorität der Stimmen fügen.

Ein anderes Ding von Einfluss auf den Concertbesuch, das ebenfalls ausser der Kunst liegt, ist die Mode. Ist es einmal dahin gekommen, dass es zum Tone der gebildeten Welt gehört, Concerte zu besuchen, dass sich die Damen fragen, was sie im nächsten Concerte anziehen, dass man sich neue Kleider dazu machen lässt, dass es specielle Toilettenstücke gibt, die nach dem Concerte benannt werden, wie z. B. Concert-Mäntel, Concert-Shawls u. s. w., dann hat man gewonnen.

Ein Drittes, das dem Concertbesuche freilich am meisten im Wege steht, ist der wirkliche Mangel an Kunstsinn. Es gibt Städte, wo eine Menge einzelner Herren und eben so auch Familien wohnen, die von ihren Renten leben, denen es aber nie einfällt, aus dem reichlichen Strome derselben auch nur ein kleines Canälchen zur Berieselung der Wiesen der Kunst abzuzweigen. Das schöne Grün und der Duft derselben hat für sie keinen Reiz, da sie weit lieber auf dickwolligen holländischen Teppichen und hinter schweren Damast-Vorhängen sitzen, und zu Anderer Freude beizutragen, dazu sind sie viel zu egoistisch, vielleicht auch zu fromm.

Wir wissen nun nicht, welche von diesen Ursachen in Düsseldorf etwa vorhanden ist, oder ob vielleicht die zweite gar nicht, die erste und dritte aber beide wirksam sind, um den geringen Concertbesuch zu veranlassen; man kann es uns aber nicht verdenken, wenn wir uns die Erscheinung dieser Thatsache in der Kunststadt Düsseldorf zu erklären suchen.

Im vierten Concerte, dessen Publicum trotz des hart beginnenden Winters um mehrere Fremde vermehrt war, hörten wir eine ganz gute Ausführung der grossen Leonoren-Ouverture von Beethoven, und im zweiten Theile wirkten Chor und Orchester zu der Aufführung von Mendelssohn's 42. Psalm, den numerischen Kräften, die freilich keine Massen aufstellen können, gemäss, auf befriedigende Weise. Fräulein Hermine Mann aus Barmen bewährte sich als eine musicalisch gebildete Sängerin; die Wahl der grossen Arie der Vitellia aus Titus: „Non più di fiori“, war nicht ganz zweckmässig, da sie bedeutendere Stimmittel erfordert.

Die Krone des Abends waren die Leistungen des königlich hannover'schen Kammer-Virtuosen August Kömpel, der hier zum ersten Male auf Spohr's Geige, die jetzt sein Eigenthum ist, spielte. Der Vortrag der herrlichen „Gesangscene“ Spohr's in dem breiten und grossen Stil, für welchen sie geschrieben ist, mit der Fülle des Tones und der krystallinen Reinheit, welche letztere namentlich beim Eintritte der Stelle in Doppelgriffen auf wahrhaft hinreissende Weise wirkte, mit dem kräftigen Schlift der Passagen

und dem innigen Gesang in den melodischen Adagio-Stellen — diesen Vortrag Kömpel's zählen wir in der That zu den edelsten und schönsten, die wir je gehört haben. Nachher spielte Herr Kömpel noch die furchtbar schwierige Fuge in G-moll und das Präludium derselben von J. S. Bach für die Violine allein, wobei er eine stauenerregende Bewältigung des meist dreistimmigen, oft vierstimmigen antiken Bravourstückes entfaltete, und das nicht etwa im dünnen Salonstil, sondern stets mit markigem Tone und breitem Strich. Ob aber dergleichen in den Concertsaal passe, darf allerdings bezweifelt werden.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Die Musicalienhandlung von Heinrichshofen in Magdeburg hat einen „historischen Notiz-Kalender für Musiker und Musikfreunde“ von F. X. Chwatal herausgegeben (Pr. 14 Sgr.), welcher für jeden Monatstag einige merkwürdige musicalische Ereignisse oder biographische Notizen von Tonkünstlern anführt, auch mit Ergänzungen und einem Register versehen ist. Sogar eine (freilich sehr dürftige) Geschichte der Musik fehlt nicht, die mit folgender Notiz schliesst: „Napoleon III., Kaiser der Franzosen, führte 1859 die Normal-Stimmgabel ein, um die Stimmung Europa's zu regeln.“ — Da der Kalender mit Schreibpapier durchschossen ist, so kann er dem Musiker dazu dienen, die musicalischen Ereignisse des Jahres 1861 darin einzutragen.

Ankündigungen.

Verlag von Joh. André in Offenbach a. M.

Nova 1860. Nr. 5.

Pianoforte mit Begleitung.

Grimm, Ch., Op. 12, Scene dramatique sur un air de l'opéra les Huguenots p. Vlo. et Pft. 20 Ngr.

Klotz, C., Op. 7, Variationen über ein Original-Thema für Waldhorn mit Pianoforte. 17 Ngr.

Potpourris für Violine und Pianoforte. Nr. 46. Dinorah. 25 Ngr.
Dasselbe für Flöte und Pianoforte. Nr. 46. 25 Ngr.

Pianoforte zu vier und acht Händen.

Mozart, W. A., Aus Don Juan. Nr. 17. Ständchen zu 4 H. 5 Sgr.

— — Aus Entführung. Nr. 1. Ariette: Hier soll ich dich. 5 Sgr.

Rossini, Overt. Belagerung von Korinth, für 2 Pianof. zu 8 Händen arrangirt von C. Burchard. 1 Thlr. 15 Ngr.

Pianoforte solo.

Beethoven, L. v., Andante aus 1. Sinfonie. 10 Ngr. Larghetto aus 2. Sinfonie. 13 Ngr. Andante aus 5. Sinfonie. 13 Ngr. Allegretto aus 7. Sinfonie. 10 Ngr.

Bixby, H., Die Anlage, Polka-Mazurka. 10 Ngr.

Burgmüller, Fr., Répertoire de l'Opera. Nr. 6. Lust Weiber. 10 Ngr.

— — Unterhaltungen am Pianoforte im Familienkreise. Sammlung beliebter Opern-, Volks- u. Tanz-Melod. 5. Bd. 20 Ngr.

— — Potpourris. Nr. 25. Orpheus in der Unterwelt. 20 Ngr.

Cramer, H., Potpourris. Nr. 100. Offenbach, Orpheus in der Unterwelt. 20 Ngr.

— — Op. 144, Volkslieder. 25. Heimliche Liebe. 26. Mädle ruck ruck ruck. 27. Mei Schatz is a Reiter. 10 Ngr.

Herz, H., (Méthode pratique) Praktische Pianoforteschule, enthaltend 361 Fingerübungen, Tonleitern und Passagen in systematischer Reihenfolge. 1 Thlr. 10 Ngr.

Jungmann, A., Op. 152, La Chapelle de Foret. Idylle. 13 Ngr.

— — Op. 153, Loin d'elle. Romance. 10 Ngr.

Mauss, A., Op. 7, Polonaise sur un motif de 1 Puritani. 8 Ngr.

— — Op. 8, Annie Laurie. Caprice sur un air écossais. 8 Ngr.

Neumann, Ed., Tanz-Album für 1861. Enthaltend: März-veilchen-Walzer, Fortuna-Galop, A-B-C-Polka, Kölner Casino-Polka. 18 Ngr.

Rudisch, C., Op. 2, Drei Lieder ohne Worte. 18 Ngr.

Sienold, Ch., Op. 15, Romance sans paroles. 13 Ngr.

— — Op. 16, L'Élégance, Mazurka. 13 Ngr.

Strauss, Henri, Op. 8, „Pensez à moi“, Réverie, 2. Edit. 10 Ngr.

Gesang-Musik.

Abt, Fr., Op. 154, 30 dreistimmige Jugendlieder (Folge von Op. 82). (10 Ex. 4 1/2 Thlr.) 1 Thlr.

— — Op. 154, 30 Songs for young people, for 3 voices (Contin. of Op. 82) 1 Thlr. 10 Ngr.

— — Op. 176, 4 Duette für Sopran und Alt. 1. Fliege, du Vöglein. 2. Sehnsucht nach der Heimat. 3. O Welt, wie bist du so schön. 4. Herbstlied. cpl. 23 Ngr.

Genée, R., Op. 42, 3 Lieder. 1. Herbstnacht. 2. Noch kein Jahr. 3. Wär' ich bei dir. cpl. 15 Ngr.

— — Op. 54, Der Chor der Rache, komischer Chor f. 4 Männerst. cpl. 1 Thlr. 10 Ngr. Partitur 16 Ngr. Jede Stimme 7 1/2 Ngr. 5 Quartette netto 2 Thlr. 10 Ngr.

Liebe, L., Op. 50, 6 Gesänge f. 4stimm. Männerchor. 1. Die Capelle am Strande. 2. Der Deutsche u. sein Vaterland. 3. Deutsche Barden. 4. Liebe vergeht nicht. 5. Im Maien. 6. Am Neckar, am Rhein. Partitur 15 Ngr. Jede Stimme 7 1/2 Ngr. 5 Mal 4 Stimmen netto 2 Thlr. 16 Ngr.

Marschner, H., Op. 173, Nr. 3, „So weit“, für Bar. od. Alt. 8 Ngr.

Verschiedenes.

Beethoven, L. van, Op. 59, 3 grands Quatuors p. 2 Violons, Alto et Vlo. Nr. 1. N. Ed. 1 Thlr. 25 Ngr.

Goltermann, G., Op. 30, 2me Concerto p. le Vlle avec Piano. (Ré mineur.) Orch.-Begl. erscheint noch. 1 Thlr. 10 Ngr.

Universal-Lexikon der Tonkunst von E. Bernstorff. Lieferung 25, 26, 27, 28, 29, 30. à netto 10 Ngr.

Seither fehlten und sind wieder vorräthig:

André, A., Op. 25, Gr. Sinfonie Es p. Piano à 4 ms. av. V. et Vlle. ad lib. Ohne Begl. 1 Thlr. 20 Ngr. Jede begl. St. 10 Ngr.

Apollo, Nr. 51, La Straniera, Potpourri für 2 Violinen. 15 Ngr.

Brunner, C. F., Der kleine Pianist, 100 Übungsstücke in fortschr. Schwierigkeit. Op. 96. Livr. II. 2. Ausg. 15 Ngr.

Gelinek, Abbé J., Beliebte Variationen für Pfte. Nr. 33. Wenn mir dein Auge strahlet. N. A. 15 Ngr.

Haydn, Jos., Op. 88, Quintetto concertant pour 2 Violons, 2 Altos et Violoncelle. 1 Thlr. 10 Ngr.

Hünten, Fr., Op. 26, Variationen über „An Alexis send' ich dich“ von Himmel. N. Orig.-Ausg. 16 Ngr.

— — Op. 30, 4 Rondeaux pour Piano sur des thèmes fav. Nr. 1. Ricciardo et Zoraide. Nr. 2. Le petit Tambour. Nr. 3. Cenerentola. Nr. 4. Le Siège de Corinthe. Nouv. Edit. orig. à 8 Ngr.

Anzeige.

Acht eigenhändige Skizzenbücher Ludwig van Beethoven's, im Ganzen 1005 Seiten umfassend, stehen (ungetrennt) zum Verkauf. Es enthalten dieselben Skizzen zur 2., 3., 4., 5., 6. und 9. Symphonie, zum Fidelio und Egmont, zu den Quartetten und Trio's, zu den Sonaten für Pianoforte und Violine, den Clavier-Concerten in Es, G u. s. w. u. s. w. Ferner acht eigenhändige Briefe L. van Beethoven's. — Die Redaction d. Bl. ertheilt auf frankirte Anfragen nähere Auskunft.

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.