

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 3.

KÖLN, 18. Januar 1862.

X. Jahrgang.

Inhalt. Lobe's „vereinfachte Harmonielehre“ (Schluss). Von Prof. Dr. J. Faisst. — Aus Frankfurt am Main. Ein altes Lied mit neuem Text. Von A. Schindler. II. — Fünftes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich (Rob. Schumann's Musik zu Scenen aus Göthe's Faust). I. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Darmstadt, Schindelmeisser's neue Oper „Melusine“ — Wien, Mendelssohn's „Die Heimkehr aus der Fremde“, Zweites Concert der Sing-Akademie).

Lobe's „vereinfachte Harmonielehre“.

(Schluss. S. Nr. 2.)

Man wird nun freilich einwenden, Lobe könne das unmöglich so gemeint haben. Dass er es aber so lehrt, erhellt aus dem oben nach seinem Buche Angeführten. Um aber auch den Schein zu entfernen, als ob ich seiner Lehre etwas Fremdes unterschiebe, sei noch Folgendes bemerkt. Die meinem Satze unterlegten „Grundharmonieen“ nach Lobe's Theorie enthalten allerdings grossentheils neben den im Beispiel selbst auftretenden Tönen noch einen oder den anderen Ton zur Vervollständigung des Terzenbaues; diese Hinzufügung ist aber ganz nach Lobe's Grundsätzen und Beispielen geschehen, wonach ein Accord zwar nicht ausserhalb, wohl aber innerhalb seines Intervallen-Umfangs durch einen oder mehrere terzenweise dazwischenliegende Töne ergänzt werden darf zur vollständigen Darstellung der Grundharmonie, und wonach insbesondere auch bei den Nonen-Accorden die Auslassung von Tönen und die Umkehrung der Intervalle kein Hinderniss für deren Annahme als Grundharmonie abgibt, wenn man nur immer „die Harmonie als Nonen-Accord oder Umkehrung desselben betrachtet, in welcher entweder alle seine Intervalle erscheinen, oder bei unvollständiger Gestalt die beiden Töne, welche das Kennzeichen des Nonen-Accords ausmachen, Grundton und None“, wobei die letzteren auch in umgekehrter Stellung (in der einer Septime) anstreten können (S. 114—118, 125—126). Genau nach diesem Grundsätze sind die Grundharmonieen in obigem Beispiele ausgesetzt. Auch die bei h angenommene enharmonische Verwechslung ist vollkommen gerechtfertigt dadurch, dass Lobe S. 146 und 204—208 ganz auf die gleiche Weise nicht accordmässige Zusammenklänge zu accordmässigen umdeutet, nach dem Grundsätze, dass, wenn das Ohr einen Accord höre, es ihn immer als solchen und nicht als unharmonischen

Zusammenklang auffasse, möge er auch in jener Eigenschaft eine noch so ungewohnte Verbindung mit dem Vorangehenden und Nachfolgenden haben.

So gewiss nun Herr Lobe meine Erklärung des gegebenen Beispiels nicht dementiren kann, ohne seine Lehre zu dementiren, so gewiss lässt sich doch annehmen, dass er an so crasse Consequenzen der letzteren nicht gedacht hat. Denn dass dabei alle vernünftige und gesunde Anschauung der Harmonie aufhört, liegt auf der Hand; und auch, welche Lehre die einfachere und fasslichere sei, bedarf keines weiteren Beweises: ob die, nach welcher alle Zusammenklänge unseres Beispiels Accorde sind, mit denen, weil sie sich so wie dort gebrauchen lassen, „auch noch andere freie Fortschreitungen versucht und zulässig gefunden“ werden mögen (S. 148), — oder die, nach welcher alle jene Zusammenklänge etwa auf folgende Grundharmonieen (die Lobe'sche Darstellung von diesen einmal angenommen):

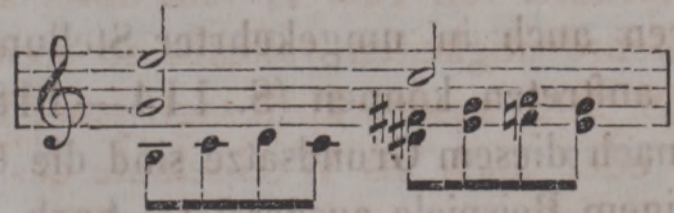
The image shows two staves of musical notation. The first staff contains a sequence of chords: a D minor triad (D-F-A), a G7 chord (G-B-D-F), a G7 chord (G-B-D-F), a C major triad (C-E-G), a C major triad (C-E-G), an E7 chord (E-G-B-D), a G7 chord (G-B-D-F), and a G7 chord (G-B-D-F). Below the first staff is the figured bass notation: d1 7 7 1 1 5 1 g7 1 7. The second staff contains a sequence of chords: a C major triad (C-E-G), a G7 chord (G-B-D-F), a D minor triad (D-F-A), a G7 chord (G-B-D-F), and a C major triad (C-E-G). Below the second staff is the figured bass notation: 1 6 d1 7 1.

zurückzuführen und die hierin nicht enthaltenen Töne durch melodische Entwicklung der Stimmen, wie sie auf Grund der Accorde in den Formen des Vorhalts, Durchgangs u. s. w. nach bestimmten Gesetzen erfolgen kann, entstanden sind. Bei diesem letzteren Systeme bleiben allerdings viele Mehrdeutigkeiten, sofern oft ein Vorhalts-, Vorausnahme-, Durchgangs-, Wechsel- oder Orgelpunkts-Ton in ein Verhältniss zu den verschiedenen Accordtönen treten kann, das die äussere Form eines Accordes selbst hervorbringt oder sogar die Annahme eines wirklichen

Accordes mit einer dessen Natur entsprechenden Bedeutung und Verbindung ebenfalls zulässt (wie z. B. an unserem zweiten Tacte alle Zusammenklänge Accordform haben und im sechsten die vier letzten Achtel, abgesehen von den Nebentönen der Triller, sämmtlich auch als wirkliche Accorde angesehen werden könnten); sofern weiter auch in nichtaccordförmigen Zusammenklängen manche Bildungen vorkommen, welche als Resultat sowohl der einen als einer anderen Art von Gestaltung aufgefasst werden können (wie man z. B. im sechsten Achtel unseres siebenten Tactes das *b* und *gis* nicht nothwendig als Wechselnoten, wie Lobe es nennt, nehmen muss, sondern dieselben auch als mit dem gleichzeitigen *d* und *f* harmonisch zusammengehörig über dem Orgelpunkte *a* betrachten kann). Diese Mehrdeutigkeiten sind aber in der Natur der Musik begründet, indem deren Gebilde in der Harmonik so wenig wie auf anderen Gebieten, z. B. in den Kunstformen, sich nach theoretischen Schematen von einander absolut abgränzen, sondern vielfach sich berühren und in einander überführen. Praktisch sind dieselben auch von gar keinem Nachtheil, wengleich die Theorie dadurch oft incommodirt werden mag. Jedenfalls können diese Mehrdeutigkeiten sammt allen Lücken, welche auch die besten unter den neueren Harmonie-Lehrbüchern hinsichtlich der Erklärung und Anleitung für freieren Gebrauch von accordmässigen und nichtaccordmässigen Zusammenklängen noch haben mögen, lange keine solche Verwirrung bei dem Schüler hervorbringen, als die neue Lehre des Herrn Lobe, welche, indem sie die Mehrdeutigkeiten vermindern und zu einer mit der Praxis übereinstimmenden freieren Bewegung führen will, die ersteren in der That auf horrende Weise vermehrt und dem Lernenden vollends allen sicheren Boden unter den Füßen wegzieht durch Aufstellung von Accorden, die trotz ihrer Unnatur den unbedingten Vorrang vor allen nichtaccordmässigen Gestaltungen haben sollen, und von Grundsätzen für die Accordbehandlung, die, auf solche naturwidrige Anschauungen gestützt, eben auch nur vom Boden der Natur abführen können. Die Verwirrung in der Harmonielehre beginnt überhaupt neuerdings höchst liebenswürdig zu werden; Weitzmann gibt die unzweideutigsten Accorde für Vorhalte aus, Lobe dagegen, der diesen ergänzen will (Vorrede S. VIII, S. 204 ff., 214), erlös't uns von einer Menge von Vorhalten und harmoniefremden Tönen und beglückt uns dafür mit neuen Accorden, die freilich nicht den Sinn, aber ja doch die Form von Accorden haben; — es fehlt nur noch, dass, wie ein Kritiker der „Neuen Zeitschrift für Musik“ (Band 55, Nr. 25) zur Ergänzung Lobe's bereits haben möchte, auch die Undecimen- und Terzdecimen-Accorde wieder recipirt würden; dann brauchte man

(mit Ausnahme von gleichzeitigem Auftreten einer Stufe mit ihrer eigenen Alterirung, z. B. von *c* und *cis*) gar keine nichtaccordmässigen Zusammenklänge mehr anzunehmen und könnte überhaupt mit einem einzigen Terzdecimen-Accord für die ganze Theorie ausreichen, da ein solcher alle Stufen der Tonart, also auch alle ihre Zusammenklänge enthielte: — das wäre ja wohl die einfachste Harmonielehre? Doch nein; es fehlte endlich auch noch, dass man, wie das ein Anderer in demselben Blatte (Nr. 10) gleichfalls schon proclamiren zu wollen scheint, vollends den Begriff „Tonart“ über Bord werfe: — das gäbe jedenfalls die freieste Harmonielehre!

Uebrigens sei noch etwas hier erwähnt, in gewisser Beziehung zu Gunsten unseres Verfassers, dessen vielfache Verdienste um die Musiklehre ich, wie gesagt, hochschätze — freilich nicht zu Gunsten der namentlich im zweiten Theile seines Buches vorgetragenen Theorie, welche eben auch an den seiner Lehre überhaupt anklebenden Gebrechen einer zu äusserlichen, mechanischen Anschauung der Tongebilde und einem allzu grossen Hange nach Neuerungen leidet, und bei der es ihm nicht anders ergangen ist, als den älteren Theoretikern auch, dass er nämlich im Hinblick auf einzelne und vielleicht viele Fälle Grundsätze aufgestellt hat, die nun in der Allgemeinheit, wie sie ausgesprochen sind, sich keineswegs festhalten lassen. Und eben wie Lobe selbst sie nicht festhält, das sei hier noch bemerkt. Nicht nur, dass im ersten Theile des Buches unter seinen Beispielen von Vorhalten, Wechselnoten, Durchgängen, Vorausnahmen und Orgelpunkten, wie unter den analysirten Beethoven'schen Sätzen*) sich viele Zusammenklänge finden, die er nach der Theorie des zweiten Theiles hätte für Accorde nehmen müssen, ja, manche, welche auch nach dem gewöhnlichen System nichts Harmoniefremdes enthalten, — dies lässt sich theilweise wenigstens daraus erklären, dass er Manches im ersten Theile „noch in der alten Form darstellen“ und erst im zweiten „freier fassen“ wollte (S. 112). Nein, auch im zweiten Theile selbst sind jene Grundsätze durchaus nicht gleichmässig durchgeführt. Seite 143, mitten im Polemisiren gegen die bisherige Theorie, welche in:



das erste, dritte, fünfte und siebente Achtel der Unterstimme für Wechsel-, d. h. harmoniefremde Noten er-

*) Ein starkes Versehen findet sich, beiläufig gesagt, S. 107, Tact 56—57, wo der Bassschlüssel des oberen Systems für Violinschlüssel angesehen und in Folge dessen der Accord zwei Mal falsch bezeichnet ist.

klärt, heisst es: „Nach unserem Grundsatz ist nur das *d* harmoniefremd und also Wechselnote, alle anderen Achtel sehen aus wie Accorde und sind folglich Accorde.“ Aber kennt Lobe denn nicht den Sept-Accord der dritten Stufe in seiner letzten Umkehrung? oder ist die Fortschreitung desselben hier von der Art, dass der Verfasser dieses zweiten Theiles, der uns doch sonst noch ganz andere Fortschreitungen dissonirender Accorde lehrt, ihn hier nicht als Accord anerkennen könnte?! Im höchsten Grade auffallend ist aber vollends die am Schlusse des ganzen Werkes (S. 178—212) gegebene Analyse der Bach'schen *H-moll*-Fuge (Wohltemp. Clavier, Theil I.), in welcher der Verfasser „die Anwendung seines Systems versuchen will“. Hier steht er fast ausnahmslos wieder auf dem oben bezeichneten Standpunkte seines ersten Theiles, indem er in dem S. 186—192 aufgesetzten „Auszuge der blossen Accordnoten, mit Auslassung aller harmoniefremden Töne, als der Wechselnoten, Vorhalte, Durchgänge“ u. s. w., nicht bloss fast alles das auslässt, was die gewöhnliche Lehre für nicht accordmässig nimmt, sondern noch vieles Andere, was mehr oder weniger unzweideutig harmonisch ist. Wir müssen uns zum Beweise auf einiges Wenige beschränken. Vom Standpunkte seines im zweiten Theile aufgestellten Systems aus betrachtet, hätte Lobe gleich in dem zweistimmigen Satze des vierten bis achten Tactes schlechtweg alle Zusammenklänge (freilich unnatürlich genug) für harmonisch erklären müssen*); statt dessen scheidet er etwa ein Drittel derselben als harmoniefremd aus, grösstentheils an und für sich mit ganz entschiedenem, etliche Mal mit zweifelhaftem Rechte, ein Mal mit entschiedenem Unrecht, indem er das *h* auf dem fünften Achtel von Tact 6 für einen Vorhalt vor *cis* erklärt und damit dem armen Bach Octavenfolgen aufocroyirt (S. 200 ff.) (wogegen in diesen Blättern kürzlich schon wacker opponirt worden), während doch das *h* reine Accord-Septime ist, die, statt bis zu ihrem Auflösungstone, dem letzten Sechszehntel, gehalten zu werden, erst in andere Töne des gleichen Accords nebst einigen Durchgangstönen übergeht und sich dann vor ihrer Auflösung wiederholt (eine gewöhnliche verzögerte Auflösung). Bei einer Stelle, dem siebenten Sechszehntel von Tact 7, fällt unser so heftiger Gegner aller Mehrdeutigkeiten vollends so weit aus der Rolle, dass er (S. 202) ausdrücklich sagt, jener Ton könne als Accordnote oder auch als Wechselnote des folgenden accordlichen Tones genommen werden**). Wie aber auch

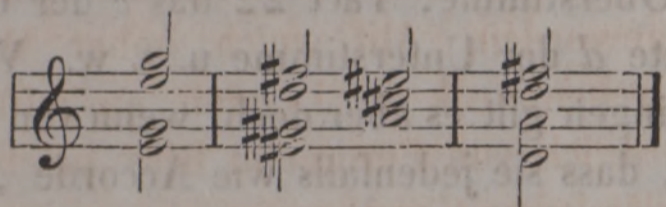
im Folgenden Lobe die Annahme harmoniefremder Töne theilweise weiter ausdehnt, als die von ihm bekämpfte Theorie je für nöthig finden wird, dafür seien nur folgende Belege gegeben, die leicht noch bedeutend vermehrt werden könnten: Tact 10 ist als harmoniefremd ausgeschieden das *e* der Oberstimme; Tact 11 die beiden letzten *fis* der Mittelstimme; Tact 12 das erste *h* der Unterstimme und das *ais*; Tact 14 das *f* und *h* der Oberstimme; Tact 17 und 19 die nachschlagenden Sechszehntel auf dem sechsten und achten Achtel; Tact 18 und 20 das letzte Sechszehntel jedes Tacttheils (eben so bei den späteren Wiederholungen dieser Stellen); Tact 21 das dritte *h* der Oberstimme; Tact 22 das *e* der Oberstimme und das letzte *d* der Unterstimme u. s. w. Von diesen Zusammenklängen gilt es aber doch, wenn von irgend welchen, gewiss, dass sie jedenfalls wie Accorde „aussehen“, und zwar wie ganz allgemein anerkannte Accorde in ganz natürlicher Verbindung! (Tact 23 stösst sich unser sonst so kühner Harmoniker an dem *his* der Oberstimme gegenüber dem *h* des Basses — s. S. 211 — und setzt deshalb in seinem Accord-Auszug statt *his*, *h*, als ob es Bach hätte einfallen können, wegen jener Härte, die ja überdies durch Aenderung des Basses zu vermeiden gewesen wäre, einen so wesentlichen Zug seines Thema's zu opfern!) Uebrigens behält der Verfasser auch nicht einmal in dieser Analyse die gleiche Auffassung für die gleiche Sache bei. Wenn man z. B. die Tacte 10, 14, 22, 30, 31, 38—42, 45, 48, 49, 54, 55 ansieht, so wird man finden, dass er in den stufenweise absteigenden Achtelnoten des Thema's das erste Achtel unter gleichen harmonischen Verhältnissen bald als Accord-Septime, bald als Wechselnote betrachtet. Von der Anwendung des ihm eigenthümlichen Systems aber, wonach alle Zusammenklänge, die sich auf drei- bis fünfstimmigen Terzenbau zurückführen lassen, Accorde sind, zeigt sich bei der Analyse der Fuge in dem gegebenen Accord-Auszug nur eine einzige und nicht einmal

der Mitte dieses siebenten Tactes; das *eis*, heisst es, sollte von Rechts wegen als *f* geschrieben sein, so dass der *d-moll*-Sext-Accord in den *a-moll*-Dreiklang übergehe, eine ganz natürliche Folge — an und für sich ja, aber in diesem Zusammenhange so unnatürlich, dass Niemand, der es hört, daran denken kann; und Bach sollte, wenn das der Sinn ist, *eis* geschrieben haben? Da hat sicherlich Kirnberger, dem Lobe so sehr opponirt, weit mehr Recht. Das fünfte Achtel *d* erscheint dem Ohr allerdings als Vorhalt von *cis* innerhalb des *Fis-moll*-Sext-Accords; statt dieser Auflösung tritt dann nun eine andere ein, welche *d* als Vorhalt auch nehmen kann, nämlich die nach *c*. Der Schritt aber von *eis* nach *a* ist derselbe, der sich Tact 52 und sonst wiederholt; denn zum *a* ist eben wegen des vorhergehenden *eis* nicht *e* zu suppliren, das man sich in diesem Zusammenhange unmöglich dazudenken kann, sondern *fis*: (aber freilich, das erlauben die Grundsätze nicht! s. S. 116.)

*) Nach Lobe's Grundsätzen könnte überhaupt bei keinem zweistimmigen Satze von harmoniefremden Tönen die Rede sein, weil jeder Zusammenklang von zwei Tönen auf einen der Lobe'schen Accorde zurückzuführen ist, gleichviel, in welchem Zusammenhange er stehen mag!

***) Eine sehr üble Erklärung erhält (S. 201—203) der Schritt in

sichere Spur; die Orgelpunkts-Gestaltung des dreizehnten Tactes, *fis gis h d eis*, in der Fuge selbst von Lobe als „Orgelpunkt“ bezeichnet, wird im Accord-Auszug mit allen Tönen wiedergegeben und als Sept-Accord der siebenten Stufe von *Fis-moll* dargestellt; nach dem „System“ wäre es aber die letzte Umkehrung des Nonen-Accords jener siebenten Stufe, und es dürfte daher anzunehmen sein, dass die Ziffer 7 aus Versehen einen Punkt statt des Ringes, welcher den Nonen-Accord bezeichnet, erhalten hat. In den „Erläuterungen“ wird die Auffassung als Umkehrung jenes Nonen-Accords ausdrücklich vertheidigt (S. 209) und als Beispiel für anderweitige Verwendung des letzteren folgende abscheuliche Harmoniefolge hingestellt:



Ausserdem bringen die Erläuterungen S. 212 noch eine Anwendung des neuen „Systems“ auf die zweite Hälfte von Tact 24 (womit jedoch der Accord-Auszug, der die Sache in natürlicher Weise auffasst, in directem Widerspruche steht) und S. 204—208 eine Episode mit einigen weiteren Harmonie-Verbindungen obigen Schlages, worin sich das „System“ ebenfalls gehörig charakterisirt. Ohne diese Kennzeichen wäre es in der That kaum glaublich, dass die bewusste Theorie und die vorliegende Analyse aus einer und derselben Feder geflossen seien; aus der Theorie hätte sich eine Analyse, ähnlich der unseres oben aufgestellten Beispiels, ergeben müssen; die Lobe'sche Analyse dagegen würde mit jenen wenigen Ausnahmen einem ganz zahmen, conservativen Harmonie-Lehrbuche vortrefflich anstehen.

Wenn sich nun hiermit Lobe's Praxis allerdings bei Weitem nicht überall so schlimm erweis't, wie seine Theorie, so muss man aber fragen: auf welcher Seite sind mehr „Ausnahmen, Mehrdeutigkeiten und Inconsequenzen, welche nicht nur die Lernenden, sondern selbst die Lehrenden in Verlegenheit setzen“ müssen (Vorrede, S. VI), auf Seite der bisherigen Theorieen, bei denen diese Mängel unserem Verfasser so „schwer aufs Herz fielen“, dass er es für seine Pflicht hielt, dieselben, „wo nicht gänzlich auszurotten, so doch möglichst zu vermindern“, — oder auf Seite seines Lehrbuches, in welchem, was mit der einen Hand gebaut ist, mit der anderen niedergerissen wird? Und mit welchem Rechte führt ein solches Lehrbuch den Titel: „Vereinfachte Harmonielehre“?

Stuttgart.

Professor Dr. J. Faisst.

Aus Frankfurt am Main.

Ein altes Lied mit neuem Text.

Von A. Schindler.

II.

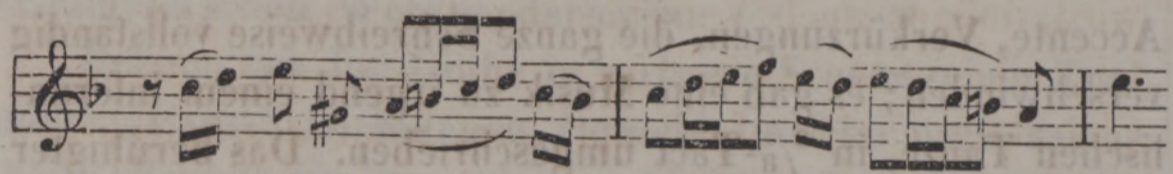
Es ist nicht unsere Sache, die Quellen aufzusuchen, aus denen die Irrthümer geflossen sein mögen, die wir bei der Leitung der gegenwärtigen Aufführungen wahrnehmen. Möglich, dass in den früheren Stellungen des Dirigenten das Beispiel von Jul. Rietz in Düsseldorf, der Mangel einer eingehenden Kritik der Concerte in Münster, u. s. w. Einfluss auf ihn gehabt haben. Wir wenden uns zu den That-sachen, wie sie in unserer Concertsaale in die Erscheinung treten.

Da gewahren wir zunächst in der Vocalmusik, wie der Begriff von Allegro fast immer identisch genommen wird, mögen auch Verschiedenheit der Tact- und Tonarten, eingewebte Coloraturen und schwierige Melismen, Charaktergepräge überhaupt, vom Sinne des unterliegenden Textes bedingt, Fingerzeige zu wesentlich abweichenden Bewegungen abgeben. Die Uebersetzung des Wortes Allegro mit lustig scheint unserem Dirigenten in aller Musik als einziger Leiter zu dienen, denn, wenn nicht, wie sollten sich wohl die Erscheinungen jüngst in Haydn's „Schöpfung“, gleichwie in Händel's „Judas Maccabäus“, erklären lassen? Erinnern wir uns doch an dieser Stelle des Beethoven'schen Briefes an Ignaz von Mosel in Betreff der üblichen Tempo-Bezeichnungen*). Der grosse Meister schreibt über „die Barbarei der hergebrachten Bezeichnungen“ unter Anderem: „Was kann widersinniger sein als Allegro, welches doch ein für alle Mal lustig heisst, und wie weit entfernt sind wir oft von diesem Begriffe dieses Zeitmaasses, so dass das Stück selbst das Gegentheil der Bezeichnung hat!“ Es liegt auf der Hand, dass Beethoven mit dem Worte „Gegentheil“ die Charakteristik des Ernstes, Würdevollen, Erhabenen und Feierlichen meint, deren Bewegung oft ohne ein näher bezeichnendes Beiwort einfach mit Allegro bezeichnet erscheint, selbst noch von Haydn und Mozart, ganz besonders aber von ihren Vorgängern. Ueber diesen Punkt sollte es überhaupt gar keine Veranlassung mehr zu kritischen Anmerkungen geben, indem sich die Charakter-Verschiedenheit mit einer und derselben Tempo-Bezeichnung häufig wie weiss von schwarz unterscheiden lässt und ein auffallender Missgriff hierbei kaum denkbar scheint; allein gerade da liegt der grösste Stein im Wege, an den so viele Dirigenten und Virtuosen anstossen und — fallen**).

*) Sieh Beethoven's Biographie, II., S. 246.

**) In Nr. 52 der Deutschen Musik-Zeitung vorigen Jahrgangs gibt Herr Alexander Thayer bei Gelegenheit des polemischen

Die Partitur von Judas Maccabäus enthält eine nicht geringe Anzahl von Arien und Chören, mit Allegro bezeichnet, bald mit, bald ohne ein begleitendes Beiwort. Ein mit dem Grundwesen der alten Kirchenmusik bekannter Dirigent hat schon mit der damals üblichen Bezeichnungsweise: *Tempo giusto*, oder: *Tempo comodo*, genug, um die jedem Satze zukommende Bewegung richtig zu treffen; die Zahl der Ausführenden, ferner die contrapunktische Schreibart, die ohne angemessene Breite in der Ausführung der Deutlichkeit entbehrt, werden ihm noch insbesondere als sichere Leiter dienen. Abgejagt aber im *Tempo furioso*, musste der erste Chor der zweiten Abtheilung im Judas Maccabäus: „Fall war sein Loos“ (mit *Allegro moderato* bezeichnet), entschieden in das Gegentheil seines eigenthümlichen Charakters umschlagen; die Durchführung des contrapunktischen Motivs:



und mit ihm sank sein Trotz, sein fre - cher Spott!

musste vermöge der Intervallen-Fortschreitung nothwendiger Weise den Ausdruck eines Gelächters erhalten; um Verfolgung des kunstreichen Gewebes war's geschehen, der ganze Satz gestaltete sich zur Parodie. Gleiches Schicksal widerfuhr noch den Chören: „Dringt ein in die Feinde!“ (Nr. 12) und: „Heil, Judäa, glücklich Land!“ (Nr. 34.) Im Allgemeinen war die Ausführung aller mit Allegro bezeichneten Chöre der ersten und zweiten Abtheilung (die dritte habe ich nicht gehört) nichts weniger als oratorienmässig. Im Stile von Theatermusik wurden gleichfalls die beiden Arien des Tenors vorgetragen. Es ist nicht anzunehmen, dass der mit dem Oratorienstile so vertraute Herr Karl Schneider sich in der Temponahme so arg vergreifen könne, wenn langathmige Coloraturen auszuführen

sind, wie es dort der Fall, die ihm im kunstgemässen Athemholen Verlegenheit bringen.

Von Unkundigen, auch Befangenen, hört man sagen, dass, weil sowohl in Händel's, wie auch in Bach's Musik jede authentische Tradition in Bezug auf Vortrag verloren gegangen, stehe dem Dirigenten die Wahl des Tempo, wie auch der anzuwendenden Dynamik frei. Von jener Seite wird noch entgegnet, dass Händel's Oratorien auch in England häufig schnelle Tempi haben. Erstere Aussage verdient aus kunstwissenschaftlichen, wie nicht minder aus Vernunftgründen keine Beachtung. Was jedoch die schnellen Tempi in England betrifft, so könnte dieser Unfug erst aus unseren Tagen datiren, seitdem die Abhetzungswuth endemisch geworden. Mit welcher hoher Würde früher Händel's Kirchenmusik in London ausgeführt worden, darüber ward ich von Ferdinand Ries belehrt, der doch wohl ein verlässlicher Gewährsmann gewesen, da er selber oft Antheil daran genommen hatte. Uebrigens kann es selbst heutzutage dort noch nicht so schlimm mit der Sache stehen, weil die überall mitgehende Orgel gegen maasslose Ausschreitung protestiren würde, da es ihrem eigenthümlichen Charakter entschieden zuwider ist, solcher Behandlungsweise Folge leisten zu können*. [Die ganze Angabe über zu schnelle Tempi in England ist falsch. L. B.]

Es liegt nahe, zu begreifen, dass ein Dirigent, der mit Kirchenmusik in flüchtiger Weise verfährt, mit Concertmusik noch weniger Umstände machen wird, zumal hierbei die Verleitung zu Ausschreitungen ungleich mächtiger ist, als dort. Sonstigen Gründen noch nachzugehen, würde zu weit abführen; halten wir uns darum an der Stange.

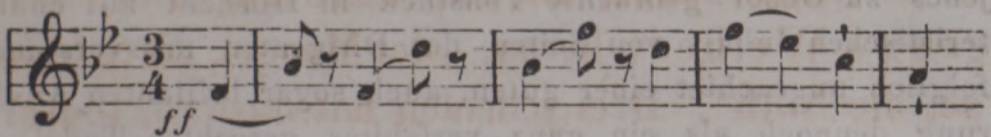
Die Rückerinnerung an die vorige Concert-Saison sei mit Wenigem abgethan. Die Irrthümer in der *Sinfonia eroica* (erstes Concert am 9. November 1860) mögen in der Lethe versenkt bleiben, dergleichen die in anderen Sinfonien der Classiker, da sie sich heute nicht mehr detail-

schen Artikels „in Sachen Beethoven's“ einige Auszüge aus dessen in französischer Sprache an Georg Thomson in Edinburgh geschriebenen Briefen. Darin findet sich unter Anderem, dass Beethoven den Sammler schottischer Volkslieder ersucht, wenn er ihm späterhin wieder Melodien mit *Andantino* bezeichnet zuschicken sollte, er angeben wolle, in welchem Sinne das *Andantino* zu verstehen sei, ob langsamer oder geschwinde als *Andante*, „weil jene Bezeichnung, dergleichen viele andere, zu unsicher sind, so zwar, dass manchmal das *Andantino* sich dem *Allegro* nähert, manchmal aber fast wie *Adagio* gespielt wird.“ — Gleiches Missverständniss fand Statt mit *Largo* und *Larghetto*. Diese verschiedene Auslegung der Tempo-Terminologie ging aus von den italiänischen Sängern, die lange Zeit in Wien den Ton angegeben haben; jeder und jede legte sich die Tempo-Bezeichnung nach Belieben aus. Auf Beethoven's eigene Tempo-Angaben ist diese so lange bestandene Begriffs-Verwirrung nicht ohne Einfluss geblieben. Auf dieses wichtige Capitel gedenkt der Verfasser späterhin zurückzukommen.

*) Anbei sei es gestattet, drei Fragepunkte aufzustellen: a) Wie viele von einem Hundert Fachmusiker stehen wohl auf der Stufe von Bildung und Erfahrung, auf der ihnen ein Urtheil über die irgendwelchem Tonstücke der verschiedenen Kunst-Epochen, wie auch Kunstzweige zukommende Bewegung zugestanden werden könne? — b) Wie viele von den Hunderten von Zuhörern, die einen grossen Concertsaal oder ein Theater füllen, haben wohl nur eine leise Ahnung, dass dieses oder jenes zu Gehör gebrachte Tonstück in Hinsicht auf charakteristischen Inhalt von Seiten des Dirigenten missverstanden, folglich ungeachtet einer guten, auch sogar brillanten Ausführung dennoch als ein ganz verfehltes gerechten Tadel verdiene? — Und: c) Wie viele Zuhörer, z. B. im frankfurter Theater, mögen wohl nach einer handwerksmässig herunter gefegten Ouverture, wobei der Staub in grossen Wirbeln aufsteigt, nur eine Anwandlung von dem Gedanken verspüren, dass sie ein in seinen Grundfesten gänzlich zerstörtes Werk gehört haben?

liren lassen. Dafür müssen die Ouverturen zu Fidelio Nr. 2 (zweites Concert) und die zu den Abenceragen (achtes Concert) als Beispiele unbegreiflicher Verirrung bezeichnet werden. Die Ausführung der ersteren geschah im *Tempo presto*, mithin höchst lustig. Ueber die erforderliche Bewegung erhält der Dirigent sichere Kunde, wenn er die unter Blas- und Saiten-Instrumente vertheilten Bruchtheile aus dem Haupt-Motiv mit den begleitend nach der Höhe fortschreitenden Synkopen (auf Seite 52 der Partitur beginnend) scharf ins Auge fasst und erwägt, in welchem Grade von Geschwindigkeit wohl die Blas-Instrumente diese Stelle correct und nach Vorschrift auch *piano* auszuführen im Stande seien. Hat er die entsprechende Bewegung dieses recht schwierigen Theiles im Hauptsatze richtig erfaßt, so ergibt sich das Tempo des Ganzen von selbst, das immerhin ein frisches Allegro sein kann. Bleibt anbei nicht aber noch zu bedenken, dass zum Schlusse ein Presto bevorsteht, das auch nicht in Ueberstürzung ausarten soll? Bei der Auffassung der Cherubini'schen Ouverture sollte man ein Ueberstürzen am wenigsten erwarten. Allerdings ist ihr Hauptsatz mit *Allegro spiritoso* überschrieben; ist aber dieser Begriff identisch mit *Prestissimo*? So ausgeführt, erhalten nicht wenige Stellen durch sinnloses Gehüpf den Charakter des Cotillon, darin dann die von der ersten Violine gehörten chromatischen Gänge, an denen sich einige Male auch die zweite Violine und die Flöte betheiligen, wie Hohngelächter sich ausnehmen und wahrhaft verletzend auf den ästhetischen Sinn einwirken, zumal noch Deutlichkeit fehlt und sie nur wie ein Gewisch über das Griffbrett hörbar werden. Kurz, die Leistungsfähigkeit der Saiten-Instrumente in Bezug auf Kraftäusserung, Deutlichkeit und Schattirung erschien fast auf Null herabgedrückt.

Einen Gipfelpunkt der Verirrung wahrzunehmen, ist uns im ersten Museums-Concerte der laufenden Saison (22. November) in Beethoven's *B-dur*-Sinfonie beschieden gewesen. Gegen den ersten und zweiten Satz darf kein Tadel laut werden, denn sie wurden recht gut ausgeführt, weil die Tempi richtig getroffen waren. Dagegen präsentirten sich die beiden folgenden Sätze in ungeheurerlicher Abhetzung. Die Schreibweise des mit *Menuetto, Allegro vivace* überschriebenen dritten Satzes ist diese:



Die Benennung des Satzes „*Menuetto*“ soll nicht in Betracht kommen, weil sie nur auf Grund des Herkömmlichen bei dem dritten Satze dasteht (dessgleichen oft bei Haydn und Mozart); man erkennt ja sogleich, dass die Rhythmik dem graziösen, anstandsvollen Menuett-Schritt,

dem nur das *Andante* entspricht, nicht angemessen ist. Die Schreibweise aber und der sogleich mit möglichster Kraftäusserung auftretende Charakter geben das unfehlbare Maass der Bewegung bei diesem Satze an. Sollen die Saiten-Instrumente fortan im Stande sein, den Haupt-Accent mit gleichmässigem *Fortissimo* — im zweiten Theile aber wieder mit *Piano* — auf die Viertelnote zu legen und die folgende Achtelnote nach Vorschrift kurz hören zu lassen, so muss der Spieler Zeit haben, den Bogen fest auf die Saite zu setzen (dasselbe nicht minder im *Piano*) und leicht wieder abzuziehen, damit die Achtelpause in der Gliederung des Gedankenganges fortan beachtet werde, denn in diesem Gegensatz zu dem Legato in den Blas-Instrumenten beruht ein dem Satze eigenthümlicher Reiz. Wird dies auszuführen möglich bei einem *Tempo velocissimo*? In solch bedauerlicher Verkennung des Charakteristischen mussten Accente, Verkürzungen, die ganze Schreibweise vollständig verschwinden; es gab eine Musik zu irgend einem infernalischen Tanze, in $\frac{3}{8}$ -Tact umgeschrieben. Das beruhigter eintretende Trio vermochte die vorausgegangene und bald wiederkehrende Raserei nicht zu beschwichtigen.

Der vierte Satz dieser Sinfonie trägt die Bezeichnung: *Allegro, ma non tanto*, das dem *Moderato* gleichkommt. Will man sich auch gewissenhaft an diese Vorschrift, jedoch im Verstande der classischen Periode, halten, so wird man dennoch zugestehen können, dass dieser Satz ein frisches Allegro erträgt, jedoch nicht darüber hinaus. Auch Habeneck sah ab von dem gegebenen Winke „*ma non tanto*“ und gestattete seinem Orchester, sich in einem ziemlich lebhaften Allegro auszulassen. Allein von dieser Station bis zu der des Presto ist noch eine bedeutende Distanz; und sind die ersten Violinen von den zweiten und den Violon zum Eilen gedrängt (wie das bei zu schneller Bewegung immer vorzukommen pflegt, dass einzelne Instrumente zu noch vermehrterem Eilen antreiben), so werden die Contrabässe in dem *pp* vorzutragenden Solo nach der General-Pause keinen klingenden Ton mehr entwickeln, es sonach nur kratzend zu Gehör bringen können. Dies war der Verlauf der Dinge; allerdings krachte es mitunter tüchtig, jedoch auf Kosten der ästhetischen Wahrheit.

Fünftes Gesellschafts-Concert im Gürzenich.

Köln, den 14. Januar 1862.

Rob. Schumann's Musik zu Scenen aus Göthe's Faust.

I.

Das fünfte Winter-Concert war geeignet, eine aussergewöhnliche Theilnahme zu erregen, da es die erste vollständige Aufführung des umfangreichsten und bedeutend-

sten dramatisch-lyrischen Gesangwerkes von Rob. Schumann, der Musik zu Scenen aus Göthe's Faust, brachte. So war denn auch jeder Platz im Saale und auf der Galerie mit Zuhörern besetzt, die mit Spannung der Aufführung entgegen sahen und zum Theil selbst aus weiter Ferne deshalb hieher gekommen waren. Diese Spannung war vollkommen gerechtfertigt, da es alle Freunde der Poesie und Musik in hohem Grade interessiren musste, wie der kühne Versuch gelungen sein möchte, die Blüthe der deutschen Dichtkunst durch die Mittel der Tonkunst noch zu erhöhter Entfaltung zu bringen.

Bei der Unbekanntschaft des Werkes in weiteren Kreisen wollen wir vor Allem das, was Schumann aus Göthe's Tragödie ausgewählt und als musicalische Composition für Gesang und Orchester gegeben hat, also den Inhalt des Schumann'schen Werkes, darlegen.

Bekanntlich hat Göthe in mehrere Scenen seiner Tragödie „Faust“ Dichtungen verwebt, welche nach seiner theils offenbar ausgesprochenen Absicht, theils nach ihrer Natur, auch ohne dass der Dichter es sagt, die musicalische Composition als nothwendige Ergänzung fordern. Dahin gehören am Schluss der ersten Scene die „Chöre der Engel, der Weiber, der Jünger“ —, deren Klänge den To-destrank von Faust's Lippen ziehen, die süßen Himmelslieder, bei deren Tönen die Thräne quillt und die Erde ihn wieder hat. In der zweiten Scene der „Chor der Soldaten“ und der „Tanz und Gesang“ der Bauern unter der Linde; in der dritten der Gesang der „Geister“, der lustigen zarten Jungen, denen Mephisto für ihr Concert verschuldet bleibt, und in der folgenden der „unsichtbare Geisterchor“: „Weh', du hast sie zerstört, die schöne Welt!“ In Auerbach's Keller folgen zwei Lieder, und wer kennt ferner nicht Gretchen's „König in Thule“ und ihr Lied am Spinnrad: „Meine Ruh' ist hin“? Die Scene im Dom bringt drei Strophen des *Dies irae* als Chor mit Orgelklang.

Das sind die von Göthe auf die Mitwirkung der Tonkunst berechneten Scenen des ersten Theiles der Tragödie; Fürst Radziwill in Berlin und später Capellmeister Lindpaintner in Stuttgart haben sie in Musik gesetzt.

Von ganz verschiedenem Gesichtspunkte ist Robert Schumann bei seinen Compositionen ausgegangen; er hat nicht Musik zum Faust, sondern Musik zu Texten aus Faust geschrieben, wesshalb er denn auch mit Recht seine Partitur: „Scenen aus Göthe's Faust“, betitelt hat. Bei der Auswahl derselben hat er Göthe's Angaben nur theilweise benutzt, was zu bedauern ist, weil wir dadurch z. B. um die Composition einer der schönsten Scenen voll der höchsten musicalischen Wirkung in der ganzen Tragödie, um die Chöre am Ostermorgen, gekommen sind. Dagegen hat er sich zu der sonderbaren Ansicht bekannt, gespro-

chene Monologe und Dialoge, die der Dichter keineswegs zu musicalischen Texten bestimmt hatte, in Musik zu setzen, wodurch er gewisser Maassen zu der längst verurtheilten Weise der Reichardt, Zumsteeg und Anderer zurückgekehrt ist, welche Monologe aus Iphigenie, Tasso, Maria Stuart u. s. w. in Musik setzten, nur dass Schumann, was kaum bemerkt zu werden braucht, die Sache freilich auf andere Art ausführt, was jedoch in Bezug auf die ästhetische Berechtigung solcher Composition nichts ändert.

So enthält denn die Partitur aus dem ganzen ersten Theile des Faust nur drei Scenen: einen Theil des Zwiegesprächs von Faust und Gretchen im Garten (das Blumenpiel); Gretchen's Gebet vor dem Bilde der *Mater dolorosa*: „Ach neige, du Schmerzensreiche“, und die Scene im Dom — Alles opernartig componirt, so dass z. B. im Dom die Worte des „bösen Geistes“ einer Baritonstimme zugetheilt sind.

Umfangreicher und bedeutender musicalisch entwickelt sind die Scenen aus dem zweiten Theile der Tragödie.

Hier hat Schumann in Uebereinstimmung mit Göthe's Angabe die Eröffnung der Scene, welche den Gesang Ariel's und eines Geisterchors vor Aufgang der Sonne enthält, für Solostimmen und Chor componirt. Daran schliesst er den Monolog des erwachenden Faust: „Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig“, bis zum Schlusse desselben: „Am farbigen Abglanz haben wir das Leben.“ Nur neun Verse, die Beschreibung der Morgendämmerung („Im Dämmerchein liegt schon die Welt“, bis: „ein Paradies wird um mich her die Runde“), sind ausgelassen, dagegen ist der Sonnenaufgang während Faust's Gesang im Orchester geschildert.

Von dieser Eröffnungsscene des zweiten Theiles aus macht die Composition einen ungeheuren Sprung nach der letzten Hälfte des fünften Actes. Der ganze bunte Kram des kaiserlichen Hofes, Mummenschanz und Krieg, Helena und die classische Walpurgisnacht, boten dem Tondichter keinen Stoff. In Nummer 5 der Partitur sehen wir Faust auf dem Balcon wieder, wo er sein neugeschaffenes, dem Meere abgewonnenes Reich überschaut, unmuthig über die schnelle That seiner dienstbaren Schergen, welche den Feuerbrand in die Hütte des alten Ehepaars Baucis und Philemon geworfen haben. Da schleichen um Mitternacht „vier graue Weiber“ heran, „der Mangel, die Schuld, die Sorge, die Noth“. Drei scheiden mit düstern, todverkündenden Worten von den verschlossenen Thoren des Palastes, aber „die Sorge“ dringt hinein und hängt sich mit der lästigen Schilderung ihres eigenen Wesens an Faust. Der stemmt sich gegen sie: „Doch deine Macht, o Sorge, schleichend gross, Ich werde nie sie anerkennen.“ Da haucht die Sorge ihn an, und — er erblindet. Allein

auch das beugt den gewaltigen Menschegeist nicht: „Die Nacht scheint tiefer herein zu dringen, Allein im Innern leuchtet helles Licht“ — er eilt, seine grossen Plane zu vollbringen, ruft alle Knechte vom Lager auf: „Dass sich das Werk vollende, Genügt Ein Geist für tausend Hände.“

Diese Scene ist ihrem ganzen wörtlichen Inhalt nach durchcomponirt.

Eben so die folgende, in der Mephistopheles von den Lemuren oder Larven Faust's Grab graben lässt, während dieser an den Pfosten des Palastes tastend heraustritt, „sich am Geklirr der Spaten ergötzt“, in dem schauerlichen Wahn, es rühre von der Arbeit der Menge, „die ihm fröhnt“, her. Im Vorgefühl des hohen Glückes, im Bewusstsein einer grossen That sinkt er plötzlich zusammen — „die Uhr steht still, der Zeiger fällt — es ist vollbracht“. Diese Nummern 4, 5 und 6 bilden die zweite Abtheilung der Schumann'schen Scenen aus Faust (S. 35—102 des Clavier-Auszuges, während die erste Abtheilung nur 34 Seiten enthält).

Die dritte Abtheilung ist die umfangreichste (113 Seiten Clavier-Auszug); die Composition umfasst die ganze letzte Scene der Tragödie, die Verklärung Faust's, dargestellt in den Bildern und Phantasieen mystischer Symbolik. Sie beginnt mit dem Chor der „heiligen Anachoreten“: „Waldung, sie schwankt heran“, führt Chöre „der seligen Knaben“, der „jüngeren und vollendeteren Engel“, der „Büsserinnen“ und einen allgemeinen *Chorus mysticus* ein, durchflochten mit theils einzelnen, theils mehrstimmigen Gesängen von neun bis zehn Solostimmen, und schliesst mit einem Doppelchor, über dem vier Solostimmen schweben.

Zu dem Ganzen hat Schumann in seinem letzten geistesfreien Lebensjahre, 1853 im August zu Düsseldorf, noch eine Overture geschrieben. Die Gesangscenen sind früher componirt: 1844 die Verklärung, doch erst 1848 der Chor: „Gerettet ist das edle Glied der Geisterwelt“; 1849 die Scene im Dom und die Scene im Garten, Gretchen's Gebet, Ariel und Sonnenaufgang; 1850 die Erscheinung der vier grauen Weiber, Faust's Erblindung und Tod.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Darmstadt. Das Hoftheater brachte zum Schlusse des Jahres noch eine Opern-Novität von ganz besonderem Interesse. Der Componist derselben, Capellmeister Schindelmeisser, hat sich während seiner siebenjährigen Wirksamkeit in hiesiger Stadt die Achtung und Verehrung aller Kunstfreunde in hohem Grade erworben. Sein hervorragendes Talent als Dirigent verschaffte uns so manchen Kunstgenuss durch die treffliche Ausführung der bedeutendsten Opern; ihm verdanken wir das Bestehen der Orchester-Concerte in Darmstadt, die uns Mozart's und Beethoven's herrliche Sinfonien in seltener Vollendung vorführten. Auch als Componist

hat Schindelmeisser hier vielfache Anerkennung gefunden. Mit um so grösserer Spannung sah man der ersten Aufführung seiner jüngsten Composition, der Oper „Melusine“, entgegen. Dieselbe fand den 29. December bei reich besetztem Hause Statt. Die Theilnahme des Publicums war ausserordentlich, der Erfolg bedeutend. Der Componist wurde nach dem dritten und vierten Acte stürmisch gerufen. Dass das Werk reich an musicalischen Schönheiten ist und überall die gewandte Hand des kundigen Meisters verräth, das können wir schon heute constatiren. Charakteristische und liebliche Chöre (Jägerchor im ersten und Feenchor im vierten Acte) wechseln mit wahrhaft brillanten Ensembles (3. Act) und schönen Arien ab (Albergo 1. Act, Melusine 4. Act). Was die Darstellung selbst anbelangt, so müssen wir den Fleiss und Eifer lobend anerkennen, mit dem alle Mitwirkenden sich bemühten, dem Werke gerecht zu werden. Besondere Auszeichnung verdienten Fräulein Emilie Schmidt (Melusine), Herr Becker (Albergo), Herr Künzel (Raimund) und Fräulein Langlois (Bertha). Das Ballet war schön arrangirt und von sämtlichen Mitwirkenden brav durchgeführt. Wir haben nur die ausserordentliche Länge desselben zu bedauern. Decorationen und Maschinerien waren, wie wir dies hier nicht anders gewohnt sind, effectreich.

Wien. Vierzehn Jahre nach dem Tode ihres Componisten ging die Mendelssohn'sche Operette „Die Heimkehr aus der Fremde“ am 3. d. Mts. zum ersten Male auf unserem Operntheater in Scene. Vom dramatischen Standpunkte aus allerdings eine vollständige Bagatelle, meinen wir doch, dass man sich hätte herablassen können, diesem Werke um seiner zum Theil ganz köstlichen, ja, genialen Musik willen diese Aufmerksamkeit ein wenig früher zu erweisen. In Stücken wie die kostbare Buffo-Arie des Signor Kauz und die Nachtwächter-Scene steckt mehr musicalische Erfindung, als in mehreren hochtragischen Opern-Dramen der „Jetztzeit“ zusammengekommen. Das Publicum schien dem Werkchen von vorn herein abgeneigt; wenigstens musste uns schon der spärliche Besuch als ein Symptom dafür erscheinen. Zwar fehlte es nicht an Zeichen des Beifalls, sowohl im Verlaufe der Vorstellung, als auch am Schlusse derselben, aber sie überschritten nicht ein bescheidenes Maass, ja, zum Theil mischte sich in dieselben sogar einige Opposition.

Die wiener Sing-Akademie gab Montag den 6. Januar ihr zweites diesjähriges Concert unter Herrn Stegmayer's Leitung. Das Programm nennt von älteren Meistern: Händel, Palestrina, Ludovico da Vittoria, C. de Judice und Jakob Gallus. Von Werken neuer und neuester Zeit bringt es ein *Crucifixus* von Cherubini, einen Frauenchor von Mendelssohn, einen Chor aus einem Spohr'schen Oratorium, Chor und Solo „O weint um sie“ aus den hebräischen Gesängen von Byron, componirt von Ferdinand Hiller, und einen Psalm des in Berlin lebenden Componisten Arrey von Dommer.

Ankündigungen.

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, grosse Budengasse Nr. 1, so wie bei J. FR. WEBER, Appellhofplatz Nr. 22.

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.