

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 20.

KÖLN, 17. Mai 1862.

X. Jahrgang.

Inhalt. Die Musik bei Eröffnung der Ausstellung in London. Von A. — Aus Kassel (Fünftes und Sechstes Abonnements-Concert — Mendelssohn's „Paulus“). — J. Rodenberg's und J. Botti's Actäa. Von ***. — Briefe von Bellini. — Kritische Anzeigen. Zur Theorie der Tonkunst (Emil Postel's Vorschule der musicalischen Composition — G. W. Fink's Musicalische Grammatik — A. Krüger, Musicalisches Fremdwörterbuch). Von L. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Berlin, Frau Deetz, Beethoven's Nachlass).

Die Musik bei Eröffnung der Ausstellung in London.

Dass Musik bei der Eröffnung eines Weltereignisses wie die zweite Ausstellung in London nicht fehlen durfte, darüber war der Verwaltungsrath von Hause aus einig. Wie es aber anzufangen sei, dass die Tonkunst dabei würdig vertreten erscheine, das machte den Herren nicht viel Kopfweh; die Aufgabe der Musik zur Verherrlichung der Eröffnung beschränkte sich ihrer Ansicht nach darauf, bei dem Zuge der festlichen Procession durch den Palast aufzuspielen. Eine grossartige Ausführung dieser untergeordneten Aufgabe suchte man auf recht englische Weise durch berühmte Namen der Componisten, ungeheure Honorare (man spricht von 500 Guineen Honorar an jeden Tonmeister!) und ein massenhaftes Personal in Chor und Orchester zu erreichen. So erging denn an Meyerbeer, Rossini und Auber als Vertreter der deutschen (?), italiänischen und französischen Tonkunst die Einladung, einen — Marsch zu componiren!

Rossini lehnte sogleich ab; statt seiner erhielt Verdi, der Mann des Tages, denselben Auftrag. Nachdem auf diese Weise für drei Märsche gesorgt war, fühlte man doch, dass auch der religiösen Weihe Rechnung getragen werden müsse, und so forderte man Sterndale Bennett, als den besten englischen Tonsetzer, auf, „einen Choral“ zu componiren. Mit dem „Hallelujah“ und der Schlussfuge auf „Amen“ aus Händel's „Messias“ sollte das Programm schliessen. Dass die National-Hymne *God save the Queen* zu Anfang und wiederum zu Ende intonirt werde, verstand sich von selbst.

„Einen Marsch?“ dachten Meyerbeer und Auber — „und weiter nichts? Hm! Hm!“ Und aus dem „Hm! Hm!“ entwickelte sich bei Beiden der Plan zu einer Overture *à la Marcia*. Verdi ging noch weiter: er sandte eine Can-

tate für Chor und Tenor-Solo ein, und Bennet componirte „choralmässig“ eine lange Fest-Ode von Tennyson.

Der Verwaltungsrath liess sich die Octroyirung des Deutschen und des Franzosen gefallen, denn Meyerbeer hatte seine Composition „*Overture en forme de Marche*“, und Auber die seinige geradezu „*Marche*“ überschrieben. Auch Bennett's Ode wurde angenommen, weil sie mit einem „Choral“ begann. Aber Verdi's Cantate? „Wie? eine Cantate? *What is it?*“ — Man entschied, dass eine Cantate kein Marsch sei, und schickte dem Maestro seine Arbeit zurück, und zwar — wie behauptet wird — ohne den verheissenen Ehrensold. Das gibt wahrscheinlich einen Process; denn Verdi, der vom Kaiser von Russland 6000 Silberrubel für eine Oper bekommt, wird die 500 Guineen deshalb nicht fahren lassen, sondern dem Comite der londoner Ausstellung sicher Gelegenheit geben, sich zu blamiren. Wie dem nun auch sei, Italien, das anerkannte Vaterland der Musik, blieb unvertreten trotz Tamberlik's Anerbieten, das Solo in der Cantate mit seiner gewaltigen, jeden Raum beherrschenden Stimme zu singen.

Bei der Eröffnung hörten wir denn, d. h. diejenigen von den Tausenden, welche so standen, dass sie hören konnten, nach dem „*God save the Queen*“ und der Einweihungsrede des Lords Granville, Präsidenten der Commission, zuerst Meyerbeer's *Overture en forme de Marche pour l'Inauguration de l'Exposition Universelle à Londres en 1862*. Der berühmte Componist hat in diesem glänzenden Musikstücke von Neuem, wie zu erwarten war, sein grosses Talent offenbart, mit charakteristischen Motiven und geschickter Verarbeitung derselben durch überraschende Instrumentirung mit immer zunehmender Steigerung, durch Contraste jeder Art, sowohl des melodischen und dynamischen Ausdrucks, als des Rhythmus und des Zeitmaasses, ungewöhnliche und grossartige Effecte hervorzubringen. Er vereinigt darin drei Märsche von verchie-

denem Charakter zu einem zusammenhängenden Ganzen, in welches er zuletzt das Volkslied *Rule Britannia* verwebt, nicht bloss anschliesst, und mit dem fugirten Hauptmotiv des Liedes und den dazwischen geworfenen Anklängen aus dem letzten (dritten) Marsch eine Coda bildet, die alle denkbaren Mittel orchestraler Kraft in Anspruch nimmt, aber bei all dem furchtbaren Lärm doch nicht bloss durch diesen, sondern auch durch die Kunst, mit welcher dieser Lärm organisirt ist und gesteigert wird, gewaltig imponirt. Man kann darauf anwenden, was der alte Zelter in Berlin von Spontini's Alcidor sagte: „Dieser Goldkönig wirft mit wirklichem Golde um sich, aber er schmeisst Einem damit Löcher in den Kopf.“ — Die Einleitung spielt auf das Hauptmotiv des ersten Marsches in *C-dur* an, welches darauf mit voller Macht der Saiten-Instrumente eintritt und die Ueberschrift „*Marche triomphale*“ schon durch sich selbst, bald darauf aber vollends durch den fanfarenartigen Eintritt der Holz- und Metall-Blas-Instrumente rechtfertigt. Das *fortissimo* führt zu einem zweiten Motiv, welches durch hübsche Modulationen reizt. Das Trio bildet durch sanftere Melodien, die auf vortreffliche Weise verschiedenen Instrumenten theils allein, theils verbunden im Unisono oder in secundirenden Intervallen (z. B. Violinen und Fagott) anvertraut sind, einen ansprechenden Contrast. In der Begleitung macht sich ein wirksames *pizzicato* der Bässe bemerkbar. Die Zurückführung zum Hauptsatze wirkt hauptsächlich nur durch die Steigerung.

Hierauf leiten einige dumpfe Trommelschläge zu dem zweiten Marsch: „*Marche religieuse*“, *Andantino quasi Allegretto* in *F-dur*, über, dessen Melodie und Harmonie vorzugsweise den Blas-Instrumenten zugetheilt ist, während sich die leisen Trommelschläge dann und wann wiederholen. Die höchst kunstvolle und feine Behandlung der Instrumente und der sanfte, ruhige Ton des Ganzen im Gegensatz zu dem Aufgebot aller Kraft im vorhergehenden Triumphmarsch macht einen sehr schönen Eindruck. Bei der Wiederholung der Melodie tritt das Saiten-Quartett in ansprechenden Figuren hinzu.

Diesem kurzen Satze folgt drittens ein Geschwindmarsch: „*Pas redoublé*“, in *C-dur*, der mit seinen lebhaften Motiven namentlich im Rhythmus an Rossini's Overture zum Tell erinnert und zu einem ziemlich langen Satze ausgedehnt ist. Er endigt in einem Orgelpunkt, auf welchem in den Violinen und in den Fagotten Andeutungen aus dem *Rule Britannia* auftauchen, die sich immer deutlicher entfalten, bis die ganze Volksmelodie mit Kraft und Macht losbricht, beim Ende jeder Phrase von einem Zwischenspiel, das aus dem Mittelsatz des Geschwindmarsches genommen ist, unterbrochen. Ein *Fugato*, welches die beiden, zuweilen auch drei, Thema's zusammen bringt, führt

die bereits erwähnte glänzende Coda mit ihrer in jeder Hinsicht „schlagenden“ Wirkung herbei.

Hierauf folgte Sterndale Bennett's Composition der Ode von Alfred Tennyson. Daran hatte sich ein musicalischer oder richtiger ein persönlicher Zwist zweier Musiker geknüpft, der zwar schon neun Jahre dauerte, aber jetzt erst zum öffentlichen Scandal wurde, dessen sich alle Blätter und hauptsächlich Punch, der londoner Kladderadatsch, mit Lust bemächtigten. Im Jahre 1853 nahm Costa, der gegenwärtige Fest-Dirigent der Eröffnungsmusik, in der philharmonischen Gesellschaft das Tempo in einer Composition Bennett's nicht schnell genug, worüber ihm der Componist seine Bemerkungen machte. Ob nun bloss diese Thatsache an und für sich, als respectwidrig, oder die Art und Weise der Bemerkungen Costa in Harnisch brachte, kurz, er schwor es, von nun an keine Composition von Bennett mehr zu dirigiren. Als nun die Ausstellungs-Commission Herrn Sterndale Bennett, Professor in Cambridge, ersuchte, eine Fest-Composition zu liefern, erklärte Costa, dass er wohl alles Uebrige, Bennett's Musik aber nicht dirigiren werde. Was sollte die Commission thun? Costa nimmt eine so hohe Stellung als Dirigent der italiänischen Oper in Coventgarden, der *Philharmonic*, der *Sacred Harmonic Society*, der Händel-Feste und fast aller Musikfeste in England ein, und steht in solchem Ansehen bei der Aristokratie, dass die Commission ihm kein *Tout ou rien!* entgegen zu setzen wagte und auf seinen Protest einging! *Tantaene animis caelestibus irae!*

So wurde denn die Aufführung der Composition von Bennett von Herrn Sainton, einem übrigens ganz tüchtigen Dirigenten, geleitet. Sie zerfällt in drei Theile, deren erster (*F-dur*) nicht bloss kirchlich, sondern nach der Vorschrift wirklich choralmässig gehalten ist. Sie sind durch Recitative (meist im Tact) und Zwischenspiele des Orchesters mit einander verbunden. Die Chöre sind durchweg vierstimmig. Im zweiten Theile verlässt aber Bennett die vorgeschriebene Form und ergeht sich freier (in *F-moll*), bis er wieder in die Haupt-Tonart *F-dur* zurückkehrt und darin schliesst. Das Ganze hört sich gut an, ohne durch besondere Originalität zu frappiren, und folgt in Form und zuweilen auch im Inhalt der Weise Mendelssohn's. Der Text hat Schwung und musicalische Stellen; auch der beschreibende Katalog der menschlichen Erfindungen und der Erzeugnisse des Kunstfleisses macht sich im Gedichte nicht gerade schlecht, ist aber für die Composition eine Klippe, die Bennett durch den Wechsel der Stimmen bei der Aufzählung zu umschiffen gesucht hat. Es blieb aber doch sehr komisch, wenn die Tenöre: „*Rich in model and design*“ („Reich in Modellen und Entwürfen“) intoniren, und die Soprane: „*Harvest tool and husbandry*“ („Aernte-

geräth und Ackerbau“) antworten, die Bässe: „*Loom and wheel and engin'ry*“ („Webstuhl und Rad und Maschine“) preisen, und die Altstimmen uns vor den „*Secrets of the sullen mine*“ („Geheimnissen des dunkeln Schachts“) bange machen!

Zwischen dieser Ode im Choralstil und Händel's Hallelujah hatte man den muntern Franzosen, den heitern und immer noch pikanten Senior der französischen Musik, Auber, mit seiner Festgabe: „*Marche, composée pour l'Exposition universelle de Londres*“, eingeschoben!

Auber's Composition ist ebenfalls ein ouverturenartiges Orchesterstück. Es beginnt mit einem kurzen *Maestoso*, das zu einem *Andante* in *C* leitet, welches durch seine Melodie und Instrumentation — Posaunen und Ventil-Trompeten — frappirt und durch *E-moll* nach dem Hauptsatze, dem *Allegro* in *E-dur* führt, dessen *Motivo alla Marcia* kräftig und imponirend auftritt und mit der sicheren Beherrschung aller Wirkungsmittel des Orchesters, die dem Veteranen ein gewohntes Spiel ist, das er über sechszig Jahre lang getrieben, durchgeführt wird. Das zweite Thema ist eine liebliche Cantilene, deren Ritornell in den Schlusssatz mit etwas schnellerem Tempo übergeht, welcher durch Melodie und Rhythmus den Charakter eines Geschwindmarsches recht frisch und lebhaft ausdrückt. Wenn ein hiesiges Blatt diese Composition mit den Worten: „Auber, ganz Auber, nichts als Auber!“ abfertigt, und deutsche Correspondenten, wie ich in der Berlinischen und in der Kölnischen Zeitung lese, diese „geistreiche“ Kritik nachschreiben, so wissen sie nicht, dass sie damit dem alten Herrn ein grosses Compliment machen. Allerdings hat Auber einen Stil und, was noch mehr ist, einen nationalen Stil, und dieser nationale Stil war gerade bei dieser Gelegenheit recht sehr am Orte, denn er repräsentirte — was die Absicht war — die französische Musik. Zu einem so ausgeprägten Stil hat es der gefeierte Meyerbeer niemals gebracht; das Bisschen Gelehrsamkeit in dem *Fugato* seiner Eröffnungs-Composition macht noch lange nicht den echt deutschen Componisten.

Die Zurückweisung von Verdi's Cantate war jedenfalls eine starke Beleidigung. Ich höre jetzt vor dem Schlusse meines Briefes, dass er sich in seiner Antwort an die Commissioners sehr nobel benommen hat und „das Urtheil über ihr Verfahren der gebildeten Welt überlasse“. Es war freilich nicht abzusehen, wie er in einem blossen „Marsch“ den Charakter der italiänischen Musik darstellen sollte; ausserdem ist er bekanntlich kein Instrumental-Componist, und aus beiden Gründen bot er statt eines Marsches eine Gesang-Composition an, eine Freundlichkeit, die man hätte würdigen sollen. Das ganze Publicum steht ohne Ausnahme auf Verdi's Seite. Die Cantate war am 5. April

eingeliefert; der Vorwand, dass sie nicht mehr einstudirt werden könne, den man in der That in dem Schreiben an Verdi geltend machte, war also durch nichts begründet. Wenn aber vollends zur Rechtfertigung der Tactlosigkeit in die Welt hineingeschrieben wird, Verdi habe „eine Arie“ eingeschickt, so gehört dies zu den Leichtfertigkeiten von Leuten, denen es nur darum zu thun ist, pikant zu schreiben, wenn sie auch durch eine pikante Unwahrheit einen berühmten Mann ganz unverdienter Weise lächerlich machen. Verdi hat seine Cantate dem Director der italiänischen Oper in *Her Majesty's Theatre* gegeben und das Solo in derselben für Sopran (Fräulein Tietjens) umgesetzt; da der Chor dieser Oper ganz vortrefflich ist und die Sängerin der erste Stern am Himmel der diesjährigen musicalischen Season, so wird die Aufführung dem Componisten eine Genugthuung bringen, dem Impresario aber bei der herrschenden Stimmung des Publicums jedenfalls eine ungeheure Einnahme.

Auber's Marsch-Ouverture war freilich kein würdiges Vorspiel zu Händel's Hallelujah, aber er hatte ja das Programm nicht entworfen. An das Hallelujah hatte man die Fuge des Schlusschors aus dem *Messias*, meiner Meinung nach ebenfalls unpassender Weise, angeschlossen. — Der Chor soll an 2000 Stimmen stark gewesen sein, das Orchester 400 Instrumentalisten gezählt haben. Trotzdem stand die Wirkung, wie das fast immer der Fall ist, in keinem Verhältniss zu den aufgebotenen Massen, wozu hier freilich auch die Räumlichkeit beitrug, da das ungeheure Gebäude für den Klang der Musik, worauf es ja auch gar nicht ankam, keineswegs günstig ausgefallen ist. Hierin behauptet der Krystall-Palast in Sydenham seinen Vorrang vor dem jetzigen Museum in Kensington, wie man das Ausstellungs-Gebäude nennt. Auch steht in jenem eine prachtvolle Orgel, deren Mitwirkung bei den Chorälen und dem Hallelujah man hier vermisse, da man in allen Concertsälen daran gewohnt ist.

Nach dem „*Amen*“ wurde zum Schluss wieder das *God save the Queen* angestimmt und darauf unter dem Donner der Kanonen draussen und dem Schmetternden der Fanfaren im Palaste die Welt-Ausstellung für eröffnet erklärt.

London, 9. Mai 1862.

Aus Kassel.

Den 8. Mai 1862.

Anschliessend an meinen Brief vom 1. März über unsere musicalischen Zustände (S. Niederrh. Musik-Zeitung Nr. 10), theile ich Ihnen einen kurzen Bericht über die

zwei letzten Abonnements-Concerte des Hof-Orchesters und über die Aufführung von F. Mendelssohn's „Paulus“ am Charfreitage mit.

Das fünfte Concert (den 11. März) hatte folgendes Programm: I. Theil. 1. Overture zu „Coriolan“ von Beethoven. 2. Violin-Concert in ungarischer Weise von Joseph Joachim, vorgetragen von Ferdinand Laub. 3. Johanna d'Arc, Scene und Arie, von C. A. Mangold (zum ersten Male), gesungen von Frau Kapp-Young. 4. Concertino für die Clarinette von Reissiger, vorgetragen von Herrn Neff. II. Theil. 5. Sinfonie (*B-dur*, Op. 98) von Joseph Haydn. 6. Concert-Arie: „Lass' mir meinen stillen Kummer“, von W. A. Mozart (zum ersten Male), gesungen von Herrn Garso. 7. a. Chaconne für die Violine von J. S. Bach, und b. Polonaise für die Violine mit Orchester-Begleitung von F. Laub, vorgetragen von Herrn F. Laub. 8. Reitermarsch von Franz Schubert, instrumentirt von Franz Liszt (zum ersten Male).

Vor Allem muss ich den grossartigen Erfolg Ferdinand Laub's constatiren. Er vereinigt so viele glänzende Eigenschaften, als grossen, edlen Ton, freie Bogenführung, vollendete Technik, dass man ihm wohl nirgends den Ehrenplatz unter den bedeutendsten Violinisten der Gegenwart streitig machen dürfte. Sein Auftreten war durch die Wahl der von ihm vorgetragenen Werke noch von erhöhtem Interesse. Joachim's Concert in ungarischer Weise ist bis jetzt von der Kritik widersprechend beurtheilt worden; es war also den Kunstfreunden doppelt erwünscht, sich ein eigenes unbefangenes Urtheil darüber zu bilden. Allerdings wurde durch Laub's Interpretation genanntes Werk in so blendender Weise dem Publicum zu Gehör gebracht, dass selbst der nüchternste und sachverständigste Beurtheiler unter den Zuhörern sich über die Licht- und Schattenseiten desselben kaum klar werden konnte. Erstere scheinen mir jedoch in Uebereinstimmung mit dem in Ihrer Zeitung ausgesprochenen Urtheil entschieden überwiegend zu sein. Erfindung, Instrumentation, so wie auch die thematische Arbeit sind so voll der interessantesten Züge, dass Joachim's Concert auch bei minder vollendetem und genialen Vortrage den Musiker fesseln muss. Dabei ist dasselbe, wie es sich von dem Componisten nicht anders erwarten lässt, höchst dankbar für die Geige geschrieben. Liesse sich etwas daran aussetzen, so dürften es die besonders im letzten Satze fühlbaren Längen sein, welche um so mehr ermüdend wirken, als der dem Ganzen innewohnende ungarische Charakter, besonders der dadurch vorherrschende Rhythmus, auf die Länge monoton klingt. Diese Ausstellung scheint mir jedoch den grossen Vorzügen des Werkes gegenüber so unwesentlich, dass sie einen tieferen ästhetischen Vorwurf keinesfalls begründen kann. — Die Bach's-

sche Chaconne spielte Laub meisterhaft und kaum minder schön als Joachim.

Das letzte Concert brachte uns einen in jeder Hinsicht liebenswürdigen Künstler, Karl Reinecke, dessen Verdienste als geistreicher Componist und Pianist bereits in den weitesten Kreisen gerechte Anerkennung gefunden haben. Das Programm enthielt: I. Theil. 1. Overture zu Stein's Trauerspiel „Die Hasmonäer“ von Vincenz Lachner (zum ersten Male). 2. Arie: „Wehen mir Lüfte“, aus „Euryanthe“ von C. M. von Weber, gesungen von Herrn Dr. Gunz, k. hannover'schem Hof-Opernsänger. 3. Concert für das Pianoforte mit Orchester-Begleitung, componirt und vorgetragen von Herrn Capellmeister Karl Reinecke aus Leipzig. 4. Lieder-Vortrag des Herrn Dr. Gunz: „Der Neugierige“ und „Morgenständchen“, von Franz Schubert. 5. Solostücke für das Pianoforte: a. Nocturne von K. Reinecke; b. „Auf Flügeln des Gesanges“ von St. Heller (vorgetragen von Herrn Reinecke). 6. Lieder von Esser und Schumann, durch Herrn Dr. Gunz. II. Theil. L. van Beethoven's Musik zu Göthe's „Egmont“, mit dem Gedichte von Fr. Mosengeil (gesprochen von Herrn Ulram), die Lieder gesungen von Frau Kapp-Young.

Reinecke's Clavier-Concert wurde besonders von dem specifisch musicalischen Theile des Publicums gewürdigt, eben so die das Concert eröffnende Lachner'sche Overture, welche sich durch gediegene Factor und glanzvolle Instrumentation gleich sehr auszeichnet. Die Gesangs-Vorträge des Herrn Dr. Gunz erregten einen wahren Enthusiasmus, und man erinnert sich nicht, hier jemals einen gleich trefflichen Liedersänger gehört zu haben. (Stockhausen hat Kassel bis jetzt noch nicht besucht.) Dr. Gunz wurde vielfach gerufen und war so liebenswürdig, sich zu einigen Zugaben zu verstehen. — Beethoven's Egmont-Musik wirkte zündend, um so mehr, als das Trauerspiel selbst seit einer langen Reihe von Jahren nicht mehr zur Aufführung gekommen. — Vor seiner Abreise veranstaltete Capellmeister Reinecke noch eine Abend-Unterhaltung für Kammermusik unter Mitwirkung seiner Gattin, einer trefflichen Concertsängerin, und der Herren Concertmeister Wipplinger, Musik-Director Seiss, Rundnagel, Knoop und Friedrich Tivendell. Letzterer, ein ausgezeichnete Pianist, stand Reinecke in einem Impromptu über ein Thema aus Schumann's Manfred für zwei Pianoforte von K. Reinecke würdig zur Seite. — Ausserdem gewährten Beethoven's *B-dur*-Trio und Schumann's Clavier-Quintett in trefflicher Ausführung wahre Hochgenüsse.

Es bleibt mir noch übrig, der Aufführung des „Paulus“ in einigen Worten zu gedenken. Dieselbe darf im Allgemeinen als eine wohlgelungene bezeichnet werden, da Chor, Solisten und Orchester sicher in einander griffen.

Ersterer zeichnete sich besonders durch die frischen Sopranstimmen aus, welchen Alt und Bass weder qualitativ noch quantitativ ganz ebenbürtig zur Seite standen. Die Solo-Parteien waren in den Händen der Frau Rübsamen-Veith, des Fräuleins Kristinus vom Hoftheater in Darmstadt, der Herren Baumann und Rübsamen von hier. Frau Rübsamen errang den Preis, wenn auch die Leistungen der übrigen Solisten grosse Anerkennung fanden und verdienten.

Am Schlusse des letzten Abonnements-Concertes wurde Herr Hof-Capellmeister C. Reiss von dem Auditorium in so stürmischer und anhaltender Weise gerufen, dass er nicht umhin konnte, auf der Scene zu erscheinen und den wohlverdienten Tribut der Anerkennung entgegen zu nehmen. Als eine zweite, wohl noch schätzenswerthere Auszeichnung überreichte die Hofcapelle ihm vor wenigen Tagen als Zeichen der Dankbarkeit für seine Bemühungen um die Abonnements-Concerte einen prachtvollen silbernen Pocal mit sinniger Inschrift, nebst einer von sämtlichen Mitgliedern unterzeichneten Adresse. — Solche Anerkennungen sind um so erfreulicher und verdienen um so mehr, in öffentlichen Blättern erwähnt zu werden, als musicalische Körperschaften und vollends das Publicum grosser Städte den bedeutenden Einfluss einer tüchtigen, zugleich energischen und humanen Leitung von Concert-Instituten auf die musicalischen Zustände der Stadt überhaupt nur allzu oft zu ignoriren pflegen und das Verdienst um die Tonkunst in Vergleich anderer Künste nicht so hoch halten, weil es keine augenfälligen, dauernden Resultate erzeugt.

J. Rodenberg's und J. Bott's Actäa.

Erlauben Sie mir, geehrtester Herr Redacteur, noch einmal auf die Oper Actäa und den Bericht in Ihrer Zeitung über dieselbe zurück zu kommen.

Was die Beurtheilung des Buches betrifft, so wird allerdings die Ansicht, dass die wortreiche, poetische Diction, wenn auch vom Standpunkte des Drama's aus gerechtfertigt und anerkennungswerth, der musicalischen Bearbeitung nicht günstig sei, nirgends auf Widerspruch stossen. Es ist zu bedauern, dass unsere Operndichter, und eben so die Componisten, wenn ihnen die Texte vorliegen, nicht einsehen, dass ein Operngedicht um so weniger musicalisch brauchbar wird, je entwickelter und ausgeführter es als recitirendes Drama ist. Ist denn eine Göthe'sche Iphigenie oder eine Schiller'sche Braut von Messina bei aller ihrer hohen Poesie — trotz derselben, müssen wir als Musiker sagen — zu componiren? Die Wagner'sche Ansicht, dass sich die Melodie aus den Worten der Dichtung orga-

nisch entwickeln müsse, hat in dieser Hinsicht Unheil gestiftet und ist eine durchaus unmusicalische, ja, antimusicalische. Dass aber, abgesehen davon, das Buch Rodenberg's musicalisch-dramatische Situationen darbietet und die Handlung besonders in den beiden letzten Acten spannend und lebhaft ist, das bestätigen wir gern. Wenn es aber fernerhin heisst, dass „durch geschickte Anlage auch das Ballet als wesentlicher Bestandtheil der Oper erscheint“, so müssen wir dem entschieden entgegentreten, denn die Oper ist offenbar mit Tanz überladen. Wir wissen freilich nicht, wie viel davon auf Rechnung der Intendanz kommt; allein auf dem *Forum Romanum* gerade da, wo die Handlung bedeutender wird, den Nero und die Poppäa als stumme Götzen eine halbe Stunde lang vor Augen zu haben und ein Ballet mit ansehen zu müssen, das kann nur einem Jockeyclub — gäbe es dergleichen hier — gefallen. Auch glaube ich die lobende Bemerkung in dem Bericht Ihrer Zeitung ganz ähnlich in der Kreuzzeitung gelesen zu haben, wo sie erklärlich ist.

Dass die Musik sich in den zwei letzten Acten der Handlung analog steigern, will ich gerade nicht behaupten, denn Bott's Talent scheint mehr für den musicalischen Ausdruck lyrischer Gefühls-Ergüsse als heroischer Charaktere und Situationen geeignet. Allein eben diese Seite seines Talenten hat auch schon in den ersten Acten Früchte getragen, die jedenfalls Anerkennung verdienen, während doch auch einige dramatische Scenen, wie die auf dem Forum und in den Katakomben, sehr wirkungsvoll sind.

Dies zeigte sich noch mehr bei der zweiten Aufführung der Oper, welche durch das Unwohlsein der Frau Harries-Wippern verzögert worden war. Das Haus war fast ganz gefüllt und der Beifall allgemeiner und lebhafter, als bei der ersten Vorstellung. Frau Harries (Actäa) wurde vier Mal gerufen. Uebrigens ist es immer ein ungünstiger Umstand für eine neue Oper, wenn sie am Ende der Winter-Saison und dicht vor den Urlaubsreisen der besten Mitglieder des Theaters in Scene geht. So müssen auch jetzt fernere Wiederholungen der Actäa unterbleiben, weil Frau Harries und Herr Formes abreisen. Herr von Hülsen soll zwar dem Vernehmen nach die Wiederaufnahme im Herbst bereits bestimmt haben, aber — mit den hohen Mächten ist kein ew'ger Bund zu flechten!

Berlin, 9. Mai 1862. ***

Briefe von Bellini.

Die *Gazetta musicale* von Mailand veröffentlicht seit einiger Zeit Briefe von Bellini an den Musik-Verleger Ricordi, von denen wir zwei mittheilen, die in Bezug auf

die Denkweise und die Verhältnisse des Componisten dem Publicum und den Opern-Directionen gegenüber nicht ohne Interesse sind. Sie beziehen sich beide auf die letzte Oper Bellini's: „Die Puritaner“, die er für Paris schrieb. Diese Oper erregte einen ausserordentlichen Enthusiasmus (Anfang 1835), und sie ist ohne Zweifel sein bedeutendstes Werk, wenn man auf das Streben nach tieferer Charakteristik, überhaupt nach mehr wirklich dramatischer Musik sieht, welches sich offenbar und oft recht gelungen darin ausspricht. Leider raffte den erst dreiunddreissigjährigen Meister kurz darauf (den 21. September 1835) der Tod hinweg. Die Briefe lauten:

Paris, 27. September 1834.

Mein lieber Ricordi!

Sie wollen wissen, ob das Buch, welches ich componire, interessant ist? Was kann ich Ihnen sagen? Es scheint mir so; aber die Aufführung wird erst über Alles entscheiden. Pepoli (der Dichter) hat gar keine Bühnenerfahrung; ich habe mein Möglichstes gethan, um den Stücken eine gewisse Art von Form zu geben. Schlecht wird es nicht sein, ob gut, ich zweifle. Gewiss ist, dass ich Musik für zwei Opern genügend geschrieben habe, und wenn ich mich nicht täusche, so wird es gut gehen. Aber, wie gesagt, das Theater ist ein unerklärliches Räthsel, da lässt sich nichts mit Sicherheit vorhersagen. Der erste Act der *Sonnambula* wurde in den Proben, damals im Theater Carcano, dem zweiten bei Weitem vorgezogen; dagegen machte dieser auf der Scene mehr Wirkung, als der erste. Also*) fester Vorsatz und glühende Selbstliebe, und Hoffnung auf Gott.

Die Anträge von Neapel habe ich abgelehnt. Man bot mir für drei Opern 37,500 Franken und die halbe Einnahme von drei Abenden. Ich hatte 50,000 für drei Opern ohne Weiteres gefordert. Demnach werde ich hier den Erfolg meiner Oper abwarten, um zu entscheiden, ob ich nach Italien zurückgehen soll oder nicht; ich halte es auf alle Fälle für schwer. Bellini.

Paris, 16. Februar 1835**).

Mein lieber Ricordi!

Es war mir unmöglich, im ersten Augenblick meines Erfolgs die Feder in der Hand zu halten, denn er war so gross, dass ich selbst wie verblüfft davon war. Ein französisches, gewöhnlich äusserst kaltes Publicum in solchen Beifallslärm ausbrechen zu sehen, dass es mir vorkam, als wäre ich in der Scala bei der ersten Vorstellung der *Straniera*, das will viel sagen; und wenn ich in der Scala bei jener ersten Vorstellung der *Straniera* am Schlusse des zweiten Actes mich vor Freude nicht mehr fest auf meinen

Knieen halten konnte, so stellen Sie Sich vor, wie es mir in Paris war, und bei einem Publicum, das immer bange zu sein scheint, sich die weissen Glacéhandschuhe durchs Applaudiren zu verderben! Mit Einem Worte: ich war nicht im Stande, eine einzige Zeile aufs Papier zu bringen, und hatte meinen Kopf nicht beisammen, um an meine Freunde zu denken. Wohl aber glaube ich, wenn ich auch nur an eine einzige Person im Vaterlande schreibe, meinen Brief an alle meine Freunde, welche dieses Vaterland umschliesst, zu richten, und Sie sehen, dass Signora Pollini meinen Gedanken sehr gut verstanden hat, indem sie Ihnen diesen Brief zugehen lässt.

Ich stehe in Unterhandlung mit der grossen Oper, und vielleicht schliesse ich in diesen Tagen mit ihr ab.

Ich brauche Ihnen nicht zu sagen, dass der Erfolg der *Puritaner alla Norma* zunimmt, dass die Sänger selbst mit einander wetteifern und die Ausführung zu einer Engels-Vollkommenheit (*ad una perfezione d'angeli*) gebracht haben, und dass ich der glücklichste Mensch von der Welt bin, ohne dass mich Lust und Willen zur Arbeit verlässt, um immer mehr mein Glück zu verdienen. Bin ich nicht *un petit ambitieux*!

Addio. Schreiben Sie mir und behalten Sie lieb Ihren Bellini.

Man kann nicht ohne Wehmuth diesen Ausbruch der Freude und der Hoffnung auf die Zukunft lesen, welche sieben Monate darauf der Tod so schrecklich Lügen strafte.

Kritische Anzeigen.

Zur Theorie der Tonkunst.

1. Bei der grossen Verbreitung der Musik-Ausübung und Musik-Liebhaberei kann es nur zu billigen sein, wenn auch denen, welche die Kunst nicht zu ihrem Berufe wählen, Mittel dargeboten werden, sich über die Haupt-Grundsätze der Theorie der Musik, über die einfache Harmonie- und Accordlehre, die Tonarten, die Modulationslehre, die musicalischen Formen u. s. w. zu unterrichten. Man könnte zwar gegen populäre Anleitungen der Art einwenden, dass sie das Proletariat der Compositions-Dilettanten vermehren, allein das ist doch nicht ihre Schuld, darauf gehen sie nicht aus, und Niemand kann für den Missbrauch einer guten Absicht verantwortlich gemacht werden. Dagegen ist der Nutzen solcher Anleitungen, sofern sie nur auf wissenschaftlichem Grunde gebaut sind, nicht zu läugnen, theils für diejenigen, bei deren Beruf die musicalische Bildung zwar nicht die Hauptsache, aber doch eine nothwendige Zugabe ist, wie Geistliche, Lehrer, Organisten an kleineren Gemeinden u. s. w., theils für die in unseren

*) Unleserlich.

***) Nach der Aufführung der „Puritaner“.

Tagen immer zahlreicher werdenden Ueber und Hörer von Musik, um diesen durch Einführung in die Elementar-Grundsätze der Harmonie und des Formenbaues ein Mittel zur Erhöhung ihres Genusses und zu allmählicher Bildung eines richtigen Urtheils an die Hand zu geben. Die Musikschwätzerie nimmt so sehr überhand, besonders durch die unmusicalischen Literaten, die oft von der Musik wie der Blinde von der Farbe sprechen und sich noch obenein beleidigt fühlen, wenn man ihnen die Wahrheit sagt, dass es Jedem, dem es um ein selbstständiges Urtheil zu thun ist, lieb und willkommen sein wird, zur Erwerbung desselben sich selbst befähigen zu können. Denn was jene Herren, denen musicalische Kenntnisse fehlen, die sie Pedanterie oder Musik-Weisheit nennen, zu ihrer Rechtfertigung auskramen, nämlich: „dass sie ja auch Ohren hätten und hören könnten“, hat gerade so viel Bedeutung, als wenn ein literarisch ganz ungebildeter Mensch über ihre Romane, Gedichte, Drama's u. s. w. abspräche und sich darauf steifte, „dass er ja auch Augen hätte und lesen könne“!

Eine solche Gelegenheit zum Selbstunterricht, aber auch einen Leitfaden für Lehrer der Elementar-Musiklehre bietet

Emil Postel's Vorschule der musicalischen Composition. Dritte Auflage. Langensalza, Schulbuchhandlung. 1861. XVI und 284 Seiten, nebst 100 Choral-Melodien als Beilage. S. 285 bis 332. Gr. 8.

Wiewohl dieses Buch hauptsächlich „für den Unterricht der Schulamts-Präparanden mit steter Bezugnahme auf den Choral“ von dem Verfasser, der als Cantor und Lehrer zu Parchwitz in Schlesien auch durch langjährige Praxis erfahren ist, bestimmt worden, so dürfte es doch auch zu dem oben angegebenen Zwecke desswegen um so mehr zu empfehlen sein, als es eigentlich eine Vorschule zu dem Studium von Marx's Compositionslehre ist, den der Verfasser, wie er auch im Vorwort selbst sagt, immer vor Augen hat. Seine Darstellung ist verständlich und klar, zahlreiche Noten-Beispiele sind in den Text gedruckt, und auch die Ausstattung durch die Verlags-handlung ist löblich. Eine recht gute Zugabe ist der Abschnitt über den Bau der Orgel, mit ebenfalls in den Text gedruckten Abbildungen der einzelnen Theile u. s. w. der Orgel.

2. Wir haben nichts dagegen, wenn dieselbe Verlags-handlung des alten, wohlverdienten

G. W. Fink Musicalische Grammatik

— so fern sie das Recht dazu, wir wissen nicht gleich, ob von Wigand oder von Härtel in Leipzig als dem ursprünglichen Verleger erworben hat — wieder abdrucken lässt,

denn das Büchlein ist für den ersten Anlauf gar nicht übel. Aber dass sie auf den Titel „Zweite Auflage“ setzt und die Jahreszahl 1862, und dazu eine Vorrede des „Verfassers“, unterzeichnet: „Leipzig, im September 1856“, gibt, während G. W. Fink bereits am 27. August 1846 gestorben ist, das ist doch stark und verdient eine ernste Rüge!

3. Auch das Schriftchen, das ebendasselbst erschienen:

A. Krüger, Musicalisches Fremdwörterbuch.

Zweite, vermehrte Auflage. 1862. 68 S. 8.

ist nur eine sehr oberflächliche und unvollständige Zusammenstoppelung musicalischer Ausdruckswörter in fremden Sprachen, deren Erklärung meist mangelhaft, zuweilen geradezu falsch ist. Gleich auf der ersten Seite finden sich: *Abassamente* zwei Mal, statt *Abbassamento*; *Abreviation*, statt *Abbr.*; *Abstraten*, statt *Abstracten*; *Académie de musique*, „Verein von Tonkünstlern“; — dass es aber in Paris „die grosse Oper“ und in Wien und anderen Orten „ein grosses Concert“ bedeutet, davon ist nichts gesagt. Eben so heisst es: *a capella*, „im Stile der Capelle“! — welcher? des Orchesters oder der Kirche? Wer kann daraus lernen, dass es „Gesang ohne Instrumental-Begleitung“ bedeutet? Dann wird *actuellement* mit „wirksam, dienstthuend“ übersetzt, während es nichts Anderes als „jetzt, jetzt wirklich“ heisst — und so fort. Doch genug der Zeilen über einen solchen Wisch! L.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Der (musicalische) Zuschauer der berliner Kreuzzeitung lobt bei Gelegenheit der Gastspiele auf Engagement bei den königlichen Bühnen, namentlich bei der Oper, die Intendanz, dass sie auf die gedachte Weise erst öffentliche Prüfungen der Bewerber anstellt und Publicum und Kritik dabei zu Preisrichtern nimmt. „Selbst hören und sehen ist jetzt unerlässlich für jeden Bühnen- und Concert-Vorstand, wenn er anders nicht Gefahr laufen will, einen Reclamen-Löwen als Katze im Sack zu kaufen. Denn wie viele am „Kunsthimmel“ aufgegangene „Sterne erster Grösse“ haben sich nicht schon als ausgebrannte Dochte und trügerische Schnuppen erwiesen, sobald eine ehrliche Kritik, im Gegensatze zu den ihre Waare lobenden Krämern im Vorhofe des Musentempels, ihr Sehrohr auf das angepriesene „Meteor“ richtete. Es fehlte bloss noch, dass der industrielle Kunstswindel auch die kritische Warte in den grossen Zeitungen überrumpelte und diese zu einem Observatorium des jetzigen Reclamen-Firmamentes machte (wie es leider in einigen derselben durch Gleichgültigkeit der Redactionen für die Kunst schon geschieht), dann wäre die Theater-Börse fertig, und die Mäkler, die Courtiers und Sensalen der Bühne ständen dann in ihrer speculativen Art als Rothschilde da, um die Actien der Kunst steigen und fallen zu machen. Schon desshalb darf sich eine politische Zeitung der oft sauren Pflicht der Kritik über den Theaterstaat nicht entziehen, wenn es auch just nicht noth thut, jeder Darstellung auf Tritt und Schritt zu folgen. Erwägt man, wie so manche würdige literarische Erscheinung unbesprochen bleibt oder wenigstens lange auf den Tribut der Kritik warten muss, so ist es für viele neue Stücke und Schauspieler oder Sänger schon mehr als zu viel Ehre

auf frischer That von der Kritik ein für alle Mal registrirt zu werden. Zum Glück wird der Quantität dessen, was in den „Deutschen Gauen“ an Theater-Kritik blüht, durch die häufige Unreife des Urtheils das Gleichgewicht gehalten. Es glaubt Mancher das Gras der dramatischen Kunst wachsen zu hören, der die dramaturgische Botanik eines Lessing, Goethe, Schiller, Schlegel, Tieck, Iffland u. s. w. kaum vom Hörensagen kennt. Ein echter Künstler aber wird (das hat schon Lessing angedeutet) dem ins Blaue hinein gefaselten Lobe einen Tadel vorziehen, aus dem ein Bewusstsein oder auch nur eine nach der Erkenntniss ringende Kenntniss der Kunstgesetze spricht. Wer es schonungslos, hart oder gar ungerecht nennt, wenn man ihn nach den von den Meistern gegebenen Regeln der Kunst beurtheilt, der beweist dadurch nur seine eigene Ermangelung einer künstlerischen Richtschnur oder seine gränzenlose Eitelkeit.“

Man schreibt aus Berlin: Dem neuesten Gaste, der Sängerin Frau Deetz vom Hoftheater zu Wiesbaden, gegenüber befinden wir uns in der angenehmen Lage, bei Weitem mehr als an den bisherigen Gastsängerinnen loben zu können. Fragen wir zuerst nach den natürlichen Mitteln des Gastes, so empfiehlt sich die Stimme durch Schönheit, Weichheit und Fülle des Klanges und durch Reinheit der Intonation. Aber auch die Kunstmittel des Gesanges, das, was der Künstler lernend und bildend in das Wesen der Stimme hinein zu legen hat, bezeugen eine treffliche Schule. Frau Deetz zeigte in dem für den deutschen Gesang so wichtigen Tragen des Tones ein musicalisch-correctes Legato und Portamento: das erstere in der Steigerung der Kehlschwingungen bei den Tönen aufwärts und deren Sänftigung bei den Tönen abwärts: das letztere, das Portamento, in der kunstgemässen Verbindung der Töne. Ob die übrigen Kunstmittel, namentlich die Coloratur, der Sängerin eben so eigen sind, darüber wird uns ihr ferneres Auftreten belehren. Ihre erste Gastrolle, die an sich gerade nicht glänzende Partie der Marie in Lortzing's „Czaar und Zimmermann“, war in Gesang und Spiel vom glücklichsten Erfolge der Mezzo-Sopransängerin begleitet. Nur das Volkslied mit Chor im zweiten Acte sang sie nicht treu im Sinne der Composition, es war zu viel künstlerische Absicht in dem Liede: im Uebrigen erfreute sie durch das innere Leben und die äussere Fertigkeit, womit sie ein frisches, munteres Bild der Marie im Gesange wie im Dialoge hinstellte.

* **Berlin.** (Beethoven's Nachlass.) Bekanntlich hat die königliche Bibliothek den grössten Theil von Beethoven's Nachlass bereits im Jahre 1845 erworben. Ueber einen damals aus Gründen noch zurückgehaltenen Theil desselben, unter Anderem Documente und Briefschaften enthaltend, sind dem Vernehmen nach Unterhandlungen angeknüpft. So viel wir hören, liegt der Antrag der betreffenden Behörden bereits seit Anfang des Jahres dem Könige zur Genehmigung vor. Die eingetretenen politischen Ereignisse scheinen die Entscheidung hinausgeschoben zu haben. Unter den Verkaufsbedingungen soll sich die Forderung befinden, dass sämmtliche Documente und Briefschaften noch auf zehn Jahre unter Schloss und Riegel gehalten werden müssen, damit kein Missbrauch damit getrieben werde. Diese Bedingung soll genehmigt worden sein. Sie mag allerdings durch unangenehme Erfahrungen der Vorsteher der königlichen Bibliothek und durch den Heisshunger, mit welchem die Legion musicalischer Literaten und die Fabricanten von romanhaften Tonkünstler-Biographien über solche Gegenstände herfallen, gerechtfertigt sein; indessen ist doch wohl zu hoffen, dass ernstesten Quellen-Studien gegenüber, wie sie z. B. Jahn in Bonn und Thayer in Boston machen, eine Ausnahme von der Regel gemacht werden dürfte. Jedenfalls ist es sehr wünschenswerth, dass der vollständige Nachlass Beethoven's an Einem Orte niedergelegt werde, also in der königlichen Bibliothek zu Berlin. Dass er alsdann dort zu mehr diene, als bloss zur Reliquienschau, wird sich dann schon von selbst machen.

*** **Stuttgart,** 6. Mai. Vorgestern ist „König Enzo“, Oper in vier Acten, Text von A. B. Dulk, Musik von J. T. Abert, hier zum ersten Male gegeben worden. Das Publicum war zwar nicht besonders zahlreich, aber es nahm die Oper mit fast nie da gewesener Begeisterung auf, und der Componist wurde zwei Mal gerufen. Die Besetzung der Hauptrollen war: Enzo — Herr Sontheim; Bianca, seine Gattin — Frau Leisinger; Gaddo, der Todtenschauer — Herr Schütky; Rainer, Enzo's Freund — Herr Alb. Jäger. Das Buch ist nach Raupach's Trauerspiel gearbeitet, die Handlung spannend. Ich constatire hiermit nur die Thatsache des Erfolgs bei dem Publicum. Näheres behalte ich mir vor.

Leipzig. Dingelstedt hat bekanntlich Shakespeare's „Wintermärchen“ durch eine neue, freie und geschmackvolle Bearbeitung und eine veränderte Bühnen-Einrichtung dem Geschmacke des Publicums mundgerecht zu machen gesucht, und F. v. Flotow ist ihm durch eine gefällige, ansprechende Musik, die er dazu gesetzt, bei seinem Unternehmen zu Hülfe gekommen. In dieser Form ist das Stück am Ostersonntage zum ersten Male am hiesigen Theater zur Aufführung gekommen und hat in dieser Gestalt ungleich mehr gefallen, als in seiner ursprünglichen Form, in der es früher dargestellt wurde. Das Stück zerfällt in dieser neuen Einrichtung freilich erst recht in zwei gesonderte Hälften, in eine ernste, halb tragische, und in eine phantastisch-humoristische und märchenhafte; aber sie sind doch durch einen Einschnitt getrennt; und wenn auch das Ganze einen etwas opernartigen Zuschnitt erhalten hat, so lässt man sich diesen doch bei einem „humoristisch-phantastischen Märchen mit Tanz“, wie es jetzt charakterisirt ist, wohl gefallen.

S. Bach's Matthäus-Passion kam am Charfreitag in der Thomaskirche zu Leipzig zur Aufführung.

Ankündigungen.

So eben erschien und empfiehlt Gesang-Vereinen zu gefälliger Benützung:

Beethoven, L. van, Op. 48, Sechs geistliche Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Für gemischten Chor *a Capella* gesetzt von H. Giehne.

Partitur und Stimmen 1½ Thlr. Stimmen einzeln à 6¼ Ngr.

Vorstehende Bearbeitung der berühmten Gellert'schen Lieder wird gewiss kirchlichen Chören und Gesang-Vereinen eine willkommene Erscheinung sein, und hat der Verfasser, indem er dieselben für gemischten Chor a Capella gesetzt, vollständig darauf Rücksicht genommen, dass sie auch mit Clavier- oder Orgelbegleitung nach der Partitur vorgetragen werden können. Jede Buch- und Musikhandlung ist in den Stand gesetzt, Obiges zur Ansicht zu liefern.

J. Rieter-Biedermann

in Leipzig und Winterthur.

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, Appellhofsplatz 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.