

# Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 50.

KÖLN, 13. December 1862.

X. Jahrgang.

**Inhalt.** Betrachtungen zu Schumann's Faust und Manfred. Von Ed. Krüger. Schluss. — Aus Amsterdam (Cäcilien-Verein — Populäre Concerte — *Felix Meritis* — Oper). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Erste Soiree für Kammermusik, Gebrüder Müller — Crefeld, Concert von Fräulein Josephine von Jansard — Schulpforta, Gedächtnissfeier — München, Oper, Auszeichnung — Paris, Alfred Jaell — Petersburg, Verlobungen — An die deutschen Sängler für Uhland's Denkmal).

## Betrachtungen zu Schumann's Faust und Manfred.

Von Ed. Krüger.

(Schluss. S. Nr. 48 und 49.)

Die dritte Abtheilung umfasst die Himmels-Scenen, welche in Goethe's Worten etwa zwölf Seiten füllen, bei Schumann 160 Seiten Clavier-Auszug, mit der Abtheilungs-Ueberschrift: Faust's Verklärung. Es ist ein alter Spruch, dass dem Menschen leichter gelinge, das niedere Erdenleben darzustellen und irdisches Leid bis in die Hölle hinab mit richtigen Farben abzubilden, als die reine Schönheit des Himmels; das verlorene Paradies stehe ihm vor Augen, das wiedergefundene erreiche er nicht. Dieser Spruch bewährt sich an Milton, an Goethe, an Schumann auf verschiedene Weise. Milton in seiner mild prosaischen Didaktik war nicht hoch genug zu solchem Fluge; Goethe's weltlich Evangelium hatte ihm das himmlische so weit verschleiert, dass der Greis am wenigsten im Stande war, den Himmel zu malen, den er früh verloren; Schumann, dem von jung an der dunkle Schleier ums Haupt gewoben war, wäre der fähiger gewesen, das Vollkommene wieder zu bringen? dessen lieblichste Jugendlieder niemals ohne glühende Tropfen sind, zum Zeichen, „dass das reinste Glück der Welt schon eine Ahnung von Weh enthält“? — Freilich will oder soll alle echte Kunst nach Verklärung ringen, aber die menschlich höchste Art solcher ahnenden Himmels-Darstellungen im Kunstwerk, das heisst solcher, die erstlich von dem schaffenden Künstler selber geglaubt sind, und danach von dessen Jüngern und Hörern, diese Art heiliger Kunst ist allzeit selten gewesen; Einige sagen, sie sei heute verloren. Im Mittelalter war ein Hauch davon dem göttlichen Dante verliehen, dem die Bilder des Himmels noch vollkommener gelangen, als die der Hölle. Nach Ausgang des Mittelalters sind solche Töne nicht wieder vernommen; Anklänge daran haben Palestrina, Eccard

und Händel — P. Gerhard, Meyfart\*) und Angelus Silesius; die volle Dantische Höhe aber ist nicht wiedergekehrt, weder bei Römischen noch Evangelischen.

Was Goethe aus dem Himmel erzählt, ist zum grösseren Theile unwahr und missrathen, dem Tone nach bald geziert allegorisch oder altklug diplomatisch, bald unkindlich naïv; allerdings schwebt ihm Wahrhaftes vor, aber es fehlt ihm zu voller Gestaltung die Tiefe der Erkenntniss und — die Jugend. So sind die Goethe'schen Himmelsbilder Erzeugnisse jener „Anempfindung“, die dem jugendlichen Dichter so verhasst war, und sind dennoch nicht alles christlichen Gehaltes bar und ledig. Die Töne aber, womit Schumann den Goethe'schen Himmel überkleidet hat, sind meist noch schwächer als jene Worte; es fehlt nicht allein die kirchliche oder heilige Idee, sondern gar die künstlerische, es ist wenig Anschauung, das Meiste er-sonnen, erquält, gemacht — „eine Studie bloss“, sagte Schumann selbst einstmals von einem weit besser gelungenen Werke, das Andere lobten, in herber Selbstkritik. Sogar jener Engel-Hymnus, der die gerettete Seele begrüsst, wo ein christlicher Gehalt nicht aufflammt, aber leise hindurch zieht, ist von Schumann verflacht, statt ihn im Tonbilde durch alle Kräfte der melodischen Declamation und Harmonik zu vertiefen. Goethe sagt:

Gerettet ist das edle Glied  
Der Geisterwelt vom Bösen.  
Wer immer strebend sich bemüht,  
Den können wir erlösen.  
Und hat an ihm die Liebe gar  
Von oben Theil genommen,  
Begegnet ihm die sel'ge Schar  
Mit herzlichem Willkommen —

was offenbar mehr pelagianisch als biblisch klingt, aber selbst in dieser Verschleierung das wahre Licht durchschimmern lässt. Es ist unweifelhaft anzunehmen, dass

\*) Joh. Matthäus Meyfart, 1590—1642, ist der Dichter des Liedes: „Jerusalem, du hochgebaute Stadt“.

Goethe das Streben, Können und Lieben zusammen wirken lässt, also diesen drei Worten das declamatorische Uebergewicht zufällt. Und eben diese Worte sind von dem sonst so scharfsinnig declamirenden Tonsetzer in Schatten gestellt, statt sie hell aufleuchten zu lassen (S. 122, 1). — Und wäre nur Ersatz für den logischen Mangel bei der Tonschönheit der selbstständigen Melodie zu finden! denn es kann ja die Melodie als Ganzes einen Geistgehalt haben, der die rational grammatische oder rhetorische Declamation weit überläuft, wie das z. B. in Mozart's bezaubernder Bildniss-Arie, in Schumann's Waldgespräch u. A. wirklich der Fall ist. Ob nun dieser Hymnus: „Gerettet ist“, so überwältigend melodisch wirke, das muss Jeder selbst erleben. Uns scheint er einen gar didaktischen Anstrich zu haben, und der folgende Rosenchor S. 123 haucht auch nicht jenen Rosenduft, „vor dem die Teufel entweichen und stürzen ärschlins in die Hölle“, wie Mephisto klagt, sondern er klingt in elegantem Conversations-Tone, von niedlich pickenden Geigen-Accorden durchbrochen, ganz irdisch *Allegretto*, vom Himmlischen auch keine Anempfindung:



Höher hebt sich der folgende Gesang der jüngeren Engel: „Nebelnd um Felsenhö'n“, im Tacte 3 gegen 2, Sang und Klang gegenbildlich concertirend. Er klingt melodischer, duftiger, nicht himmlischer, eher elfenhaft, und ist interessant durch fugirten Anstrich; dass die pickenden Geigen fast unausgesetzt zwischenein huschen (S. 123 — 131), ist ein Eigensinn, dergleichen auch manche treffliche Lieder von Fr. Schubert wie ein Drathnetz umspinnt. Der Ausklang dieser Scene ist lieblich in dem Knabenchor: „Freudig empfangen wir“ (S. 137).

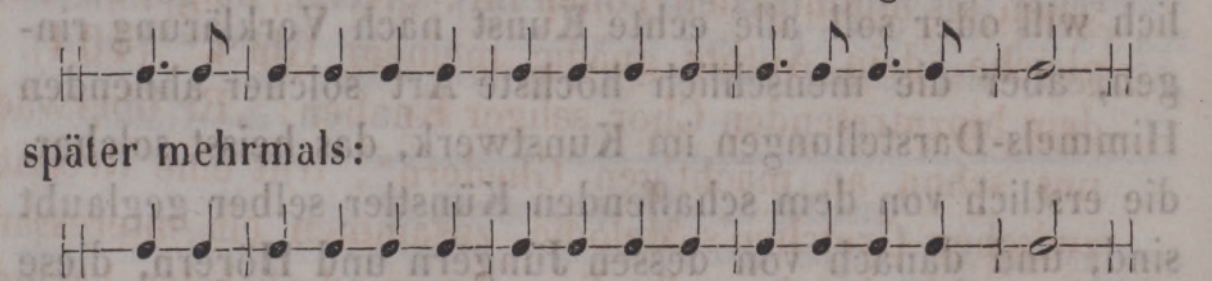
Darauf folgt ein grosser Chor: „Gerettet ist das edle Glied“, die ersten vier Zeilen jener Strophe — ohne die Liebes-Theilnahme — wiederholend mit fugirten Ansätzen (139 — 151), leider noch entfernter von dem Klange, der aus der Sphären-Harmonie zu uns hernieder weht; er ist sinnverwandt dem Freiheit schäumenden Schluss-Chor des ersten Theils der Peri: „Heilig ist das Blut, für die Freiheit verspritzt im Heldenmuth“, verwandt in Sinn und harmonischer Fügung; im genialen Wurf der Melodie steht jedoch der Peri-Chor voran. Dass dieser Faust-Chor sich bei angemessener Breite fast durchgehends im Diatonon (einige neuere Theoretiker sagen Tonalität) bewegt

und daher harmonisch feine Kunst zeigt, ist lobend hervorzuheben; daneben jedoch sind die Repercussionen oft sehr gewaltthätig, z. B. 145, 1, 6 — 2, 2; 147, 2, 3 — 4; die äusserst disparat angewandten Orgelpunkte, 19 Tacte *f*, S. 143 — 145; ähnlich 146, 147, 148, und manche harmonische Willküren, als 142, 2, 1:  $\frac{45}{3}$ ; — 143, 1, 4  $\frac{9}{4}$ ; *f*; 145, 2, 3:  $\frac{11}{7}$ ; — 151, 1, 2: *B*- und *F*-Accord übereinander gethürmt. Die müssen wir uns nun schon gefallen lassen.

Die Einzelgestalten, die der Dichter aus den himmlischen Chören heraustreten lässt, bringen poetische Mittelglieder und Steigerungen, musicalisch schöne Ruhepunkte und Gegensätze im rollenden Getriebe der Chöre. Die Anachoreten bilden den Uebergang in die jenseitige Welt; ihr Gang durch Kluft und Wald, Schlucht und Fels, in den zeilenweise antwortenden, zerstreuten Gesängen abgebildet, ist sanghaft milde ohne Landschaftsmalerei, die hier vielleicht erwartet würde nach Vorgang anderer ähnlicher Scenen in der Peri.

Was darauf die drei heiligen *Patres* singen, der *P. ecstaticus*, *profundus*, *seraphicus*, zeigt Schumann's grosse Gewandtheit in charakteristischer Declamation, während die melodische Schwungkraft unentschieden schwebt zwischen Glanz und Trübe. Goethe's wunderliche Verse bewältigt der *P. ecstaticus* in der rhythmischen Phrase S. 107 . . . .

welche, zwölf Mal wiederholt, eher gelenksteif als ekstatisch klingen würde, wenn nicht die mannigfaltige Modulation und die chromatische Schlangenfigur, die durch hohe und tiefe Geigen sich hindurchwindet, einen lüsternen Reiz hineinwürfe. — Der *P. profundus* singt in edlen menschlichen Tönen, zu Anfang salbungsvoll, wie Sarastro, später ziehen mehr modern romantische Wendungen hindurch. — *P. seraphicus* (S. 114) beginnt eine rhythmische Phrase, die sich nachher auch in Chören angewandt findet:



Sie lässt sich ein und ein paar Mal ertragen, wird aber u. A. in dem Gegenbilde der drei Büsserinnen: *Magna peccatrix*, *Mulier samaritana*, *Mulier aegyptiaca*, S. 161, durch 32 Tacte hindurch geführt, sehr langweilig, zumal an letzter Stelle geringe melodische Bewegung Statt findet und die drei Weiber homophon, aber mit verschiedenen

Worten, daher ganz unverständlich singen; dazu kommt, dass das Tempo (vgl. 152, 156, 158, 161), wenn wir Schumann's allgemeine Bezeichnungen recht verstehen, etwa von  $M M \text{ } \downarrow = 80$  bis zu  $\downarrow = 100$  gesteigert, einen Mittelweg zwischen Gespräch und Psalmodie halten soll; das frühere S. 115 möchte wohl auf  $\downarrow = 126$  zu setzen sein.

*Dr. Marianus* (Nr. 5, S. 152), unter dessen Hülle Goethe den verklärten Faust einführt, ist vom Componisten in deutlicherer Farbe als vom Dichter gezeichnet, mit warmer Recitation menschlichen Klanges, seinen früheren irdischen Tönen dramatisch verwandt. Auch den nächsten Satz: „Dir, der Unberührbaren“, u. s. w. hat der Tondichter aus seiner prosaischen Verständigkeit herausgehoben in melodisch edlere Gestalt. Die strenge Liedform, deren sich Faust bedient, gibt Anlass zu einem antwortenden Chor, der scheinbar achtstimmig aufgebaut wird aus zwei vierstimmigen, in Octaven gehenden; die dichte, gleichsam lastende Harmonie ist von schöner Wirkung an dieser Stelle. Nicht so glücklich ist der Chor der Büsserinnen — Schumann nimmt ihn als Solo-Sextett — ausgeführt. Er ist kalt declamirt und mit bald stillstehenden (159, T. 6 — 8), bald excentrischen (159, Z. 2 — 160, Z. 1 — 3) Harmonieen mehr verziert als ausgelegt. Unter den letzteren werden die Tacte 160, 2, 3 — 5 nach Händel-Mozart'schen Grundsätzen für unsingbar gelten. Dann folgt der vorhin besprochene, trocken psalmodirte Chor mit Terzett der Büsserinnen (161 — 164), wo jedoch die feierlich emporsteigenden Grundbässe nebst dem eingewebten *Cantus firmus*: „Vernimm unser Flehen“, von schöner Klangwirkung sind\*). Vollkommener und plastischer würde die Wirkung sein, wenn dieser energische Anhub der Bass-Melodie in der ersten Hälfte mehr rhythmisch klar construiert wäre, als hier geschieht (P. 161 ff.). Die andere Hälfte ist melodisch und rhythmisch klarer.

Der dramatische Schluss ist die Versöhnung des *Dr. Marianus* mit der *Una poenitentium* durch die *Mater gloriosa*. — Gretchen, *Una poenitentium*, singt, wie vorhin bemerkt, in höchst ausdrucksvollen, aber mehr theatralischen als himmlischen Tönen ihr: „Neige, neige, du Ohnegleiche, dein Antlitz gnädig meinem Glück“ (164). In dem hinzutretenden Chor seliger Knaben: „Er überwächst uns schon an mächt'gen Gliedern“, tritt eine Recitation zwischen Gretchen's Melodie, zusammen ein interessantes Ensemble, bei dem allerdings die wunderlichsten harmonischen Verschiebungen und Prolepsen ohne sichtbaren Grund verbraucht sind, aber eine ergreifende Wirkung nicht ab-

zuläugnen ist. Hiernach kündet milder, klarer Hörnerton die letzte Scene an: Gretchen folgt Maria zu höheren Sphären, Faust folgt ihnen beiden und betet . . . wiederum in Worten voll diplomatischer Rhetorik, welche Schumann aber glücklich umgestaltet hat zu einer in langsam steigenden Halbtönen recitirenden Psalmodie, welcher S. 169, 3 bis 170, 4 eine merkwürdige Modulation zugesellt ist.

Dem dramatischen Schlusse folgt nun ein lyrischer, der *Chorus mysticus*, der das Ergebniss des grossen Welt-Drama's sententiös zusammenfassen will; es sind Worte, die in sich geheimnissvoll genug sind, um den räthselfreudigen Tondichter zu einem letzten kühnen Griff zu begeistern. Schumann gibt zwei Lösungen: einen kürzeren Chor von 46 und einen längeren von 53 Zeilenseiten; die ersten neun Seiten sind beiden gemeinsam. Die äussere Anlage ist zweichörig, mit dem Solo-Quartett zusammen ein zwölfstimmiger Satz, wozu noch ausserdem füllende Instrumental-Accorde eintreten.

Solche Füllung galt den Altmeistern für ein *Opus supererogationis*, bedenklich genug, um einen Riegel vorzuschieben durch die Regel, es müsse bei allem Mehrchörigen jeder Chor für sich verständlich sein, womit sie die Sauberkeit der Stimmführung zu erhalten glaubten. Ein *Continuo fondamentale* mit Untergrundbässen, die nur zuweilen, gleichsam zufällig, allein gehen, wird wohl von Seb. Bach so verwandt, dass der Chor auch ohne solches *ad libitum* wechselndes Fundament verständlich bleibt; seltener finden sich rein selbstständige Grundstimmen wie im *Credo* der *II-moll*-Messe, dann aber auch melodisch angelegt, oft contrapunktirend durchgeführt, nicht zufällig eintretend und schwindend; niemals aber solche Füllstimmen, die hin und her springen, bald vocal, bald instrumental dazwischen fahrend. Wie jene Grundbässe, so sind auch ganze Instrumental-Chöre mit selbstständigen Melismen bei Bach und seines Gleichen zum Vocale gesetzt, aber dann wiederum durchgeführt, nicht musivisch mit dem Gesange durchflochten. — Mozart geht einen Schritt weiter, indem er das Instrumentale, zumal in Opern-Arien, mit dem Vocalen concertiren lässt: ein liebliches Echospiel verliebter Dramatik, das ihm von Nägeli mit Unrecht zum Vorwurf gemacht ist; aber auch Mozart verharret noch bei der substantiellen Stimmführung, die vom Vocalen ihre Regel empfängt. — Dieser keuschen Praxis längst entfremdet, haben wir uns nun einmal an das Vielerlei der umschlingenden Ranken und Reben gewöhnen müssen . . . Nun, der Deutsche lernt Vieles ertragen, möge er nur auch die Wahrheit tragen und hegen, dass organische Regeln und Gesetze der Kunst mehr sind als bloss *loci memoriales*, die man bloss für die Schule lernt, und dass das gesetzlich organische Gebilde am sichersten ist, dauernd zu wirken,

\*) Auffallend ist der Druckfehler in Goethe's Worten: Dein Verzeihen angemessen, statt ungemessen, hier beibehalten, 164, 1, 3.

sowohl ethisch als pathetisch. Was Schumann den Stimmen Gewaltthätiges angethan, das wird nicht besser dadurch, dass man sich auf den Vorgang Beethoven's und Weber's beruft. Beethoven, der überhaupt, wie schon Hoffmann bemerkte, dem vocalen Gebiete durch einsam schwärmerische Vertiefung entfremdet war, hat Manches gethan, was nicht nachahmenswerth ist — oder im besten Falle unnachahmlich bleibt; Weber dagegen hat seiner schönen, ganz volksthümlichen Melodie: „Was gleicht wohl auf Erden“, damit geschadet, dass er in der Oper die Hörner das Thema blasen, die Jäger als Statisten accordisch begleiten lässt! Solches Ueberwältigen des Menschen unter stärkere Naturgewalten — das ist ganz modern speculativ, ganz pantheistisch gedacht. Der Mensch wird Maschine, glücklichen Falls ein Fugenstein im fest gemauerten Gewölbe der Ideen, gelegentlich auch Blatt, Blume, Pflanze — während die Pflanze raisonnirt, die Rose verliebt ist, die Blumen Rache dürsten, die Nachtigall mit der Purpurnelke koset u. s. w.

Indessen einem *Chorus mysticus* mag Vieles hingehen: will er uns doch Neues, nie Gehörtes aussagen. Jene formellen Bedenken sollen uns nicht hindern, zu vernehmen, was etwa der Genius offenbaren möge, titanisch oder menschlich, dämonisch oder göttlich. Von den zwei Bearbeitungen des Chors ist die zweite für die selbstständige Aufführung des (himmlischen) dritten Theiles bestimmt. Die erste Bearbeitung ist fließender, einheitlicher, die zweite durch überraschende Einzelheiten und eine hellere Melodie des „Ewig Weiblichen“ interessanter. Der beiden Bearbeitungen gemeinsame erste Theil (S. 171 bis 179) enthält alle acht Zeilen der Goethe'schen Worte: „Alles Vergängliche . . . das ewig Weibliche zieht uns hinan“, und ruht auf dem Thema:

Aus dem Thema und seinem Contrapunkte erwächst ein Fugato von 27 Tacten, dessen Schluss ein langes Melisma in gegenläufigen Terzen mit Fermate zu dem Worte „Hinan“. Dieses Fugato zeigt die Schumann'sche Art mit allen ihren Absonderlichkeiten: nackt hineingeworfene Dissonanzen, Stimm-Eintritte und Orgelpunkte ohne rhythmische Haltpunkte, chromatische Gegenbewegungen, dieses alles jedoch noch in leidlicher Weise, so dass das Ganze übersehbar bleibt, auch wohlklingend.

Nach dem Scheidepunkte der zwei Bearbeitungen geht die erste weiter in stockenden Figuren mit selteneren

melodischen Verweilungen, unter denen die wirksamste ist zu den Worten: „Das ewig Weibliche“; das „Unbeschreibliche“ wagt dazwischen in fremder Modulation arabeskenhafter Bildung. Die Melodie zum Ewig Weiblichen hat eher den Charakter eines kecken Angriffes, als eines überirdischen Hymnus; dass der homophon-synkoptische Anfang wiederum anders klingt und wirkt, als geschrieben, sei hier nur erwähnt. Andere Haupt-Melodien kommen nicht vor, sondern melismatische Ansätze, die zu harmonischer Verwendung Anlass geben (auf die Worte: „Hier ist es gethan“ — „Das Unzulängliche“ u. s. w. — „Das Unbeschreibliche“ u. s. w.). Diese drei, mit dem Anfangs-Thema: „Alles Vergängliche“, canonisch imitierend verschlungen, geben interessante Zwischenstücke voll entlegener Modulationen; dabei sind aber die Hauptmassen rhythmisch gut gegliedert, nämlich: I. Auslegung des Haupt-Thema's, 23 Tacte in *f*. II. Erste melismatische Declamation, 25 Tacte von *Des* nach *Ges*. III. Dieselbe mit dem ersten Thema verflochten, 24 Tacte von *Ges* nach *As*. IV. Zweites Melisma, mit dem früheren (allerersten) Thema: „Alles Vergängliche“, durchflochten, 42 Tacte von *As* nach *C*. V. Drittes Melisma mit dem Thema: „Das ewig Weibliche“, durchwebt, Embroglio von 60 Tacten von *C* nach *F*. VI. Schluss, 42 Tacte in *F* mit beiden Dominanten, ohne ausschweifende Modulation, mit sanftem Flügelschlage der Instrumente ausklingend; der Schluss also zum ganzen Chor (d. h. das erste, beiden Chören gemeinsame Thema = 36 Tacte mitgerechnet) 42 : 205 ein Sechstel; ein allerdings ziemlich enges Verhältniss, aber richtig, um ein Gegengewicht des Diatonon gegen die ferneren Modulationen der melismatischen Gewebe herzustellen. Beethoven hat scheinbar noch engere Verhältnisse, indem die Schluss-Tacte der *C-moll*-Sinfonie gegen das Vorige 40 : 187, etwas weniger als ein Fünftel des Ganzen =  $(187 + 40) : 40 =$  betragen; aber hier ist das Tempo am Schlusse halbirt, nicht bloss wie bei Schumann allmählich beschleunigt. Solche rhythmische Fragen sind jetzt häufig und ernstlich aufzuwerfen, weil die grössere Massen-Rhythmik, durch die Ueberwucht des selbstständigen Instrumentale bewirkt und erhöht, bei vielen modernen Werken den Haupt-Effect ausmacht und somit die melodischen Effecte theils alterirt, theils zurückdrängt.

Die zweite Bearbeitung des Schluss-Chors ist in der grossen rhythmischen Architektur nicht so klar, reicher an unerwarteten Inganni, vielleicht durch den Reiz der Ueberraschungen stellenweise wirksamer. Der Haupt-Melodien sind fünf, von denen sich das zweite Thema am meisten für canonische Führung eignet, und es ist auch von dieser in einfachen und augmentirten Formen Gebrauch gemacht;

die übrigen sind nur harmonisch brauchbar, daher nur selten imitirt und in rhythmische Gegenstellungen gebracht. Das erste Thema ist wohl ansprechender als das erste Thema der früheren (kleineren) Bearbeitung; es spricht sich gerade, klar und einpräglich aus; das zweite wird alsbald melismatisch zergliedert in stockender Declamation (S. 220, 3); die übrigen wirken als Zwischensätze an ihrer Stelle, aber die Aufmerksamkeit verweilt am liebsten bei dem ersten und dritten Thema; Durchflechtungen verschiedener Themen finden nicht Statt; einige Umkehrungen und Augmentationen des zweiten sind interessant (S. 236, 237); überraschend ist das echte Schumannianum kurz vor dem Schlusse, ein eiltactiger doppelter Orgelpunkt in der höchsten Höhe, dem die tiefen Stimmen das fünfte Thema entgegen singen (S. 251—253):

Der Schluss — beginnend S. 254, 5 — gibt das erste Thema augmentirt (doch in beschleunigter Bewegung) mit harmonisch einfachen Gegenstimmen, die endlich sanft mixolydisch ausklingen.

Es thut nicht noth, alles Ungewöhnliche und Befremdende neben den wirklichen Schönheiten, was in diesem *Chorus mysticus* dem Leser und Hörer auffallen mag, einzeln aufzuzählen. Eben weil so Vieles darin neu ist, muss Jeder selbst erleben, was darin von künstlerischen That-sachen enthalten ist. Soll und muss Einer aber Urtheil geben, so thue er es nicht mit Umschweifen, aus Furcht, sich zu blamiren, sondern spreche frei heraus, dass das Mystische hier nicht mystisch, das Himmlische nicht himmlisch gesungen ist. Befangene Kritiker entschuldigen gern Misslungenes mit der Schwierigkeit der Aufgabe (vergl. Brendel, Musik der Gegenwart u. s. w., S. 229. S. d. Bl. 1855, S. 338b) oder vertrösten auf zehnmahlige Anhörung. Aber jenes Horazische *decies repetita placebit*, *Art. poet.* 365, heisst doch nicht: „Wenn du's zehn Mal wiederholst, dann wird's dir gefallen“, sondern nur: „Das

Vollkommene bewährt sich erst recht in der Wiederholung.“ — Und die Schwierigkeit der Aufgabe? Wer gibt denn auf? Nur dem Hof-Poeten wird aufgegeben von aussen her, und selbst der hat als ehrlicher Mann das Recht, zu sagen: *Non possumus*. Jeder andere Künstler ist frei, denn „der Mensch ist frei“ — *eo ipso*, wie Graf Laurencin so neu als tiefsinnig lehrt. Zwingen kann man zum Schweigen, nie zum Reden. Welcher Mensch könnte mich zwingen, mehr zu sagen, als ich weiss, oder zu sagen, was ich nicht weiss? — oder einen Text, einen Stoff zu wählen, der mir nicht anklingt, nicht bildkräftig ist? Und wer eine Last auf sich nimmt, die seine Kräfte übersteigt, dem darf man doch wohl sagen, dass es so ist, wenn er selbst darunter keucht? — Das Gesagte gilt von Goethe, wie von Schumann. Die echte Mystik ist aus dem „Bewusstsein der Neuzeit“ fast entwichen: sie schlummert aber dennoch tief im Grunde der Herzen, wie alle echten Güter unverlierbar sind, daher wir recht wohl merken, wo sie nicht sei, und im Gemüthe auch eben sowohl spüren, wo sie wirklich ist. Wer Dante, Tauler und Suso kennt, wer angeweht ist von dem Hauche der altkirchlichen Kunst, wer aus Jakob Böhme, Fr. Baader oder Schelling nur einen Athemzug vernommen, der weiss wohl, wo die überweltliche Schau des kündlich grossen Geheimnisses von Natur und Geist wirklich vorhanden ist, und lässt sich nicht berücken von Spiritus-Flämmchen. Wie für alle Dichtung und Kunst, so insbesondere für die mystische, gilt das Gesetz, dass der Künstler daran glauben müsse, an seinen Stoff und sein Werk, ehe Andere daran glauben und sie gläubig aufnehmen können.

Das Ergebniss der Betrachtungen über Schumann's *Manfred* und *Faust*, welches wir gefunden, ist nicht ein einzelnes, sondern von mehreren Seiten theilweise offenkundig bezeugtes, theils auch in freundlichem Gespräche erworbenes. Mag nun von Seiten der Freunde des Künstlers Gegenrede kommen: sie kann der Entscheidung über wichtige künstlerische Fragen förderlich sein; die Kernfrage wird erst die Nachwelt entscheiden, auf die sich alle Parteien so gern berufen. Seltsam ist übrigens bei dem Parteiengetriebe unserer Zeit, dass Schumann ähnliche Ehre widerfährt, wie Seb. Bach, nämlich die, von Hoch-Conservativen und Roth-Radicalen in Ehren gehalten, von beiden auf die Fahne geschrieben zu werden. Doch sehen Einsichtige leicht, in wie verschiedenem Sinne sowohl diese Verehrung als jene Parallele zu verstehen sei. Kommt überhaupt auf Parteifragen so viel an? Wir meinen, es ist ein Trost, dass sich alle Parteien zu ihrem und der Welt Heile unter einander verzehren; nur „die Gegenwart“ erhitzt sich an dem Scheingefechte, ihr ist die Neutralität unerträglich; vgl. die niedliche Erzählung aus dem

Jahre 1777 in d. Bl., 1854, Nr. 48, S. 380. — Wer über zwanzig Jahre zurück denken kann, der erinnert sich noch der Kämpfe um Mendelssohn's Geltung, die heute nicht mehr beunruhigen; ist nun Einer, der damals sagte, was heute gilt, ein Reactionär oder ein Stumpsinniger?

### Aus Amsterdam.

Den 3. December 1862.

Das erste Concert des Cäcilien-Vereins fand am 13. November unter der Leitung des Herrn Bunte, des Seniors der hiesigen Orchester-Dirigenten, Statt. Das Programm bestand aus Schumann's Sinfonie Nr. III., der Faust-Ouverture von Richard Wagner, der symphonischen Dichtung „Festklänge“ von Liszt und zum Schlusse (glücklicher Weise!) der *A-dur*-Sinfonie von Beethoven — ein Programm, das in Weimar selbst nicht würdiger hätte aufgestellt werden können! Die Casse des Vereins ist das auch gewahr geworden, und die Aufnahme der Compositionen von Wagner und Liszt war nichts weniger als enthusiastisch. Namentlich erschien Liszt's Werk als ein Meisterstück von harmonischen Härten und musicalischem Irrsinn. Die Ausführung war trotz der grossen Schwierigkeiten, welche alle die genannten Werke enthalten, im Ganzen gut.

Die Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst hat populäre Concerte nach Art der Padeloup'schen in Paris veranstaltet; ihre Leitung ist Herrn Verhülst übertragen worden, und trotz der Opposition einer furchtbaren Verschwörung gegen das Unternehmen und gegen Verhülst's Direction hat gestern das erste dieser Concerte in dem grossen Parksale unter Mitwirkung des eminenten Violinisten Jean Becker Statt gefunden. Der Saal war gedrängt voll; man schätzt die Zahl der Zuhörer auf 2000, und fast eben so viele mussten abgewiesen werden. Das Programm brachte Weber's Oberon-Ouverture, die Sinfonie in *G* von Mozart, Op. 45, Beethoven's Violin-Concert, Mendelssohn's Hochzeitsmarsch und die Sinfonie Nr. 5 von Beethoven. Das war doch einmal ein Programm, wie man es nur wünschen kann! Die Ausführung war in der That vollkommen, das Orchester that unter der Leitung von Verhülst Wunder; Herr Becker spielte das Beethoven'sche Concert auf herrliche Weise, der Enthusiasmus des Publicums kannte keine Gränzen, man glaubte sich nach Neapel versetzt und nicht im Nebellande Rembrandt's zu sein. Becker wurde zwei Mal gerufen und von Bravo's erdrückt, und auch Verhülst wurde vom Publicum und vom Orchester mit stürmischem Zuruf geehrt. Dieselbe Gesellschaft wird ihr erstes Fest-Concert am 10.

December geben und darin Schumann's „Paradies und Peri“ und einen Psalm, componirt von dem verstorbenen van Bree, aufführen.

Die italiänische Oper von Merelli eröffnet heute Abend ihre Vorstellungen mit Rossini's „Tancred“, in welchem Fräulein Trebelli auftritt.

Die deutsche Oper ist, wenn man das Ganze ins Auge fasst, nicht viel über dem Mittelmässigen erhaben, wiewohl einzelne Mitglieder verdienstvoll sind und gefallen.

Die Epidemie der Virtuosen-Concerte fängt schon an zu grassiren: man erwartet Frau Schumann, Piatti, Godofroi, Rubinstein und andere Künstler *di primo cartello*.

Matino.

Nachtrag\*). Das alte, berühmte Concert-Institut *Felix Meritis*, welches übrigens einiger Reformen in gar mancher Hinsicht bedürfen möchte, gab sein erstes Concert am 28. November. Die technische Leitung des Orchesters ist Herrn J. M. Coenen übertragen worden. Zwei Ouverturen von H. Marschner und von F. Mendelssohn, und Mozart's grosse *C-dur*-Sinfonie wurden im Ganzen gut ausgeführt. Eine tüchtige Clavierspielerin, Fräulein Elisabeth von Schultz, hatte sich durch die Wahl des *Es-dur*-Concertes von Beethoven eine schwierige Aufgabe gestellt, die sie zwar nicht in jener vollkommenen Weise, welche diese grossartige Composition verlangt, lös'te, aber doch beifallswürdig. Am meisten sprach ihr Vortrag des Notturmo in *Des* von Chopin an. Ausserdem gab sie auch noch einen Bravour-Walzer von Liszt, aus Gounod's „Faust“ übertragen, zum Besten. Die Sängerin Inez Fabbri trug zwei Arien, eine von Mozart und eine von Verdi, vor und erhielt lebhaften Applaus. Ausserdem sang der hübsche Tenor Adams Beethoven's „Adelaide“.

Die deutsche Oper wird bis jetzt nicht so besucht, wie sie es verdiente. Das Personal, unter welchem Karl Formes als Celebrität glänzt, hat in den Damen Bywater und Bevendorf zwei beifallswerthe Sängerinnen; die Tenoristen Chrudimsky und Böhlken können bei den jetzigen Zuständen der Oper überhaupt eben genügen, das Ganze aber lässt, zumal im Chor und Orchester, gar Manches zu wünschen übrig. In voriger Woche hörten wir eine Wiederholung des „Freischütz“ (eine bessere Ausführung, als die erste war) und der „Norma“, und die erste Vorstellung von „Robert der Teufel“ mit Formes als Bertram, Fräulein Bywater als Alice und Chrudimsky als Robert. Wer Formes in dieser Rolle nicht gesehen hat, kann kaum eine Ahnung von dem haben, was Meyerbeer hineingelegt hat. Formes zeigte sich darin als eminenten Schauspieler und Sänger, seine Stimme war an diesem

\*) Von einem anderen Correspondenten.

Abende sehr kräftig und sonor, das tiefe *F* und selbst *Es* klangen voll und seine Intonation war reiner, als bei seinem ersten Auftreten im Freischütz. Er machte eine ungeheure Wirkung auf das Publicum, welches eigentlich an diesem Abende zum ersten Male sich enthusiastisch zeigte. Diese Oper wird hoffentlich öfter wiederholt werden und ihre Anziehungskraft bewähren. Nächste Woche werden „Die lustigen Weiber von Windsor“ von Nicolai hier zum ersten Male in Scene gehen.

### Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

**Köln.** Am Dinstag den 2. d. Mts. haben die seit Jahren von steigender Theilnahme des Publicums getragenen Soireen für Kammermusik für diesen Winter wieder begonnen, und zwar dieses Mal im zweiten Saale des Gürzenich; aber auch dieser wird sich zu klein erweisen, wenn der Besuch in demselben Maasse zunimmt, wie bisher. Es ist dieser wachsende Sinn für die ernsteste Gattung der Musik ein sehr erfreuliches Zeichen der wahren Kunstliebe unserer Bevölkerung, und wenn wir uns fragen, wodurch er geweckt und erzielt worden ist, so müssen wir sagen: nicht allein durch die immer vollkommener gewordene Ausführung, sondern hauptsächlich auch durch die richtige Auswahl der vorzuführenden Musikstücke. Unser Publicum will classische Musik, d. h. es liebt die Erzeugnisse jener schönen Periode der Instrumental-Musik, welche Haydn eröffnet und Beethoven geschlossen hat, es liebt die Kunstwerke dieser Periode vorzugsweise. Dies hindert nicht, dass es auch Interesse für Compositionen älterer Meister habe und auf der anderen Seite auch die Producte der nächstclassischen Zeit, die Werke eines Schubert, Mendelssohn, Schumann, Hiller u. s. w., schätze. Allein von den zwei Extremen, welche jetzt in gewissen Kreisen herrschen, die da für Bach's Contrapunkt Verehrung heucheln, dann aber über Haydn, Mozart und den Beethoven von Op. 1 bis 100 hinweg springend bei der Zerrissenheit der Synkopen- und Vorhalts-Musik der Neuen und Neuesten seligen Weltschmerz empfinden und sich im farb- und formlosen Dunst der Ton-Romantik und melodielosen Disharmonie beduseln, von diesen Kreisen und deren Schiboleth ist das kölnische Publicum weit entfernt. Weil nun aber unser Verein für Kammermusik es sich nur zur Aufgabe setzt, den Geschmack durch Vorführung classischer Werke zu heben und zu veredeln, nicht aber die Thorheit begeht, neue ästhetische Gesetztafeln dem freien Volke der Zuhörer octroyiren zu wollen, so strömen ihm natürlich immer zahlreicher alle diejenigen Musikfreunde zu, die sich nach Höherem sehnen und sich dahin gezogen fühlen, wo nach des Tages Last und Bürde die Kunst uns in das Reich der Ideale trägt.

Das gegenwärtige Geigen-Quartett bilden die Herren Concertmeister Grunwald und von Königslöw, welche an der ersten Violine und Bratsche abwechseln, Herr Derckum (zweite Violine) und Herr A. Schmit (Violoncello). Das Pianoforte findet an Herrn Capellmeister F. Hiller und den Professoren am Conservatorium Breunung, Bargiel und J. Seiss seine Vertreter.

Den Anfang der Soiree machte der Vortrag des Violin-Quartetts Op. 29 in *A-moll* von Franz Schubert, eine sehr ansprechende, reizende Composition, welche frei von dem Vorwurf allzu gedehnter Ausführung und Wiederholung der Motive ist. Darauf führte uns Hiller eines von seinen neueren Werken, das grosse Trio in *E-dur*, Op. 74, für Pianoforte, Violine und Violoncell (mit den Herren Grunwald und Schmit) vor, eine originelle, geistvolle und glänzende Composition; namentlich fesselten das Scherzo und Adagio durch Neuheit, Anmuth und melodischen Fluss der Motive die Zuhörer, und

das übermüthig schäumende und sprudelnde Finale rief, auch durch die Bravour der Ausführung durch die drei Künstler, stürmischen Applaus hervor. Den Schluss der Soiree machte der vollendete, im Adagio hinreissend schöne, im Scherzo und Finale höchst charakteristische und durch keine Ziererei oder affectirte Coquetterie gestörte Vortrag des ersten Quartetts (*F-dur*) von Beethoven's Op. 18.

Am Dinstag darauf gaben die Gebrüder Müller aus Meiningen hier eine sehr besuchte Soiree im Hotel Disch. Sie bewährten den grossen Ruf, der ihnen vorausgegangen und den auch wir in diesen Blättern (Nr. 43) verbreitet haben. Ihr Zusammenspiel ist in der That durch eine, man möchte sagen: auf die äusserste Spitze getriebene Einheit bewundernswürdig; es sind nicht vier Künstler, die vier Instrumente spielen, sondern ein Einziger, welcher die vier Instrumente wieder wie ein einziges handhabt. Dies ist nun bezaubernd schön bei grossartigem Ausdruck, bei der Miniatur aber kann man sich doch des Gefühls nicht immer erwehren, dass die Kunst auch in allzu genau berechnete Detailmalerei übergehen kann, welche mehr die Absicht des Vortrages verräth, als den Charakter der Composition wiedergibt. Namentlich dürfte dies bei Compositionen (z. B. dem Quartett in *B-dur* von Haydn, welches den Abend eröffnete), welche gerade in der grössten Einfachheit und dem natürlichsten Fluss des Vortrages ihre Schönheit am besten offenbaren, nicht zu billigen sein, da sie moderne Verzierungen oder vielmehr Verunzierungen, wie *Tempo rubato* und Aehnliches, nicht wohl vertragen können. Die Wahl der zwei folgenden Quartette (Rob. Schumann Op. 41 Nr. 3 in *A-dur*, und Beethoven Op. 131 in *Cis-moll*) war für das hiesige Publicum keine passende, zumal für einen ersten Abend; trotzdem erregte die vollendete Virtuosität der Ausführung Bewunderung und lebhaften Applaus.

**Crefeld.** Am 25. November gab die kaiserlich russische Hof-sängerin, Fräulein Josephine von Jansard, eine geborene Polin, auf dem Conservatorium zu Mailand und durch den Unterricht der berühmten Sängerin Bosio gebildet, hier ein zweites Concert, in welchem sie von der Liedertafel u. s. w. und den Herren Musik-Directoren Wilhelm und H. Wolff unterstützt wurde. Sie trug eine Cavatine aus Maria di Rohan von Donizetti, ein Duett mit Tenor aus Verdi's Traviata, *Casta diva* von Bellini, eine Scene aus Ernani und die Partie der Lucia in dem grossen Sextett vor und ärgerte durch alle diese Leistungen rauschenden Beifall. Ihre liebliche, umfangreiche, mehr reizende als kräftige Sopranstimme wird von einer trefflichen Schule und vollendeter Coloraturfertigkeit unterstützt, wie das auch in diesen Blättern schon von Aachen her rühmlich anerkannt worden ist.

Von Ritter's praktischem Lehr-Cursus im Orgelspiel erscheint im Laufe des nächsten Jahres eine umgearbeitete (achte) Auflage. Damit es zugleich eine verbesserte werden könne, richtet der Verfasser an alle diejenigen Herren Lehrer im Orgelspiel, welche das Werk benutzt haben, die ergebene und dringende Bitte, ihm kurz und bündig ihre gemachten Erfahrungen, so viel dieselben auf Abänderungen hinzielen, gefälligst durch die Verlagshandlung (G. W. Körner in Erfurt) ertheilen zu wollen, und sich eines aufrichtigen Dankes dafür versichert zu halten.

**Schulpforta.** Der wiederkehrende 18. October wurde hier auch diesmal durch einen Gedenkact gefeiert. Selbstverständlich ertönten dabei die Körner'schen eindringlich wirkenden Lieder: Vater, ich rufe Dich, und: Lützow's wilde Jagd, worauf Trostlied von Arndt folgte, so wie „Die Elf von Wesel“, mit kräftiger Melodie von C. T. Seiffert vierstimmig componirt, welches letzteres Chorlied nächstens, in ein Gesangsheft aufgenommen, in Druck erscheinen wird. Uebrigens zeigte sich auch während der Sommermonate regsames musicalisches Leben in Schulpforta, indem einige sehr musica-

isch begabte Damen unter den Curgästen zu Kösen uns durch mehrere Gesangs-Vorträge aus Oratorien von Händel, Graun und Mendelssohn erfreuten, wozu die Orgelbegleitung von dem Musik-Director Seiffert und sodann von demselben im Anstaltsaale ein besonderes Concert veranstaltet wurde, wobei der schulpfortaer Gesangsverein mehrere geistliche Tonstücke, z. B. einen Chor von Beethoven: „Die Himmel rühmen des Ewigen Ehre“, und eine Cantate von F. W. Berner, und zum Schluss eine Hymne vom Herzog von S.-C. zur allgemeinen Befriedigung ausführte.

Der König von Preussen hat der königlich hannover'schen Hofschauspielerin Frau Niemann-Seebach, deren Gast-Vorstellungen derselbe im Victoria-Theater zu wiederholten Malen beigewohnt, ein kostbares Armband zum Geschenke gemacht.

Kindermann in München wurde jüngst durch die Erneuerung seines Contractes mit der dortigen Hofbühne derselben für seine Lebenszeit gesichert. Eben so ist der Tenorist Sontheim in Stuttgart durch einen glänzenden Contract dort gefesselt und hat vom Könige von Württemberg die grosse goldene Medaille mit dem Bande des Kron-Ordens erhalten.

**Paris.** In dem fünften populären Concerte von Padeloup spielte Alfred Jaell das *Es-dur*-Concert von Beethoven und ertönte rauschenden Beifall, so wie zweimaligen Hervorruf. Ausserdem kamen in diesem Concerte Weber's Jubel-Ouverture, Beethoven's Ouverture zu „Coriolan“, die Sinfonie in *G-dur* von Haydn und eine Composition von Rameau zur Aufführung. Diese und das Finale der Haydn'schen Sinfonie mussten wiederholt werden.

In Petersburg haben sich die beiden dort gastirenden Sängerinnen Fräulein Lagrua und Bianchi mit zwei Brüdern, den Fürsten Labanosoff, verlobt. Beide werden nach ihrer Hochzeit mit ihren Gatten nach Italien reisen.

### An die deutschen Sänger!

Deutschland hat seinen edelsten Sänger, das deutsche Volk seinen besten Bürger verloren: die ganze Nation stimmt ein in den Schmerz um Ludwig Uhland's Hingang. Was der herrliche Mann, der unbeugsame Charakter in einer öffentlichen Laufbahn voll Ehre seinem Volke gewesen, das wird dankbare Erinnerung noch späten Geschlechtern zum leuchtenden Vorbilde verkünden. Und seine Dichtung, erfüllt mit der Gluth der reinsten hingebenden Vaterlandsliebe, vollendet in schöner Form, der echtste Ausdruck des deutschen Dichtergeistes, wird fortleben, unsterblich, so lange es ein deutsches Volk gibt, so lange ein Lessing, ein Goethe und Schiller nicht vergessen sein werden. Wie Schiller ist Uhland der Liebling des deutschen Volkes, seine Lieder sind das Eigenthum Aller, ja, sie sind, die echten Volkslieder, ins Volk gedrungen, auch wo der Name des Dichters unbekannt blieb. Ewig wird Uhland der Sänger der Jugend sein, ewig werden seine Lieder den Funken der begeisterten Vaterlandsliebe in empfänglichen Herzen anfachen. Ihm, dem Stolze Deutschlands, auch in einem äusserlichen Zeichen den Dank der Nation darzubringen, dieser Wunsch liegt jetzt in Aller Herzen. Wir wagen es denn, im Namen des deutschen, im Namen des schwäbischen Sängerbundes den Aufruf ergehen zu lassen, um Beiträge für ein Ludwig Uhland in seiner Vaterstadt Tübingen zu errichtendes Denkmal. Wir wenden uns mit unserer Bitte an die ganze deutsche Nation, welche Uhland verehrt und mit inniger Liebe im Herzen trägt. Wir wenden uns ganz besonders an die deutschen Sänger, die berufenen Vertreter des deutschen Volkes, wo es dem volksthümlichsten Meister im Reiche deutschen Gesanges gilt. Möge das vaterländische Werk gelingen, ein Zeichen der Einigkeit des deutschen Volkes!

Bereits ist in Uhland's Vaterstadt Tübingen ein Verein für das Denkmal zusammengetreten, welcher auf die freundschaftlichste Weise sich mit uns verständigt hat. Es wird uns hiernach zustehen, bei den Hauptfragen in Betreff der Errichtung des Denkmals unsere Stimme abzugeben; wir werden sie im Sinne der deutschen Sänger geltend machen.

Die Beiträge bitten wir an uns (am besten an die Adresse des Kaufmannes Wilhelm Wiedemann in Stuttgart) einzusenden. Wir werden über dieselben öffentliche Rechenschaft ablegen.

Stuttgart, den 23. November 1862.

Der geschäftsführende Ausschuss des deutschen und Ausschuss des schwäbischen Sängerbundes:

Dr. Pfaff. Dr. Elben. Dr. J. Faisst. Raur. W. Wiedemann.

## Ankündigungen.

Im Verlage von F. E. C. Leuckart in Breslau erscheinen und sind durch jede Musicalien- oder Buchhandlung zu beziehen:

### Cantaten

von

**Johann Sebastian Bach,**

im Clavier-Auszuge bearbeitet

von

**Dr. Robert Franz.**

Bisher erschienen:

- Nr. 1. *Es ist dir gesagt, Mensch, was gut ist.* 2 Thlr. 20 Sgr.
- „ 2. *Gott führet auf mit Jauchzen.* 2 Thlr.
- „ 3. *Ich hatte viel Bekümmerniss.* 4 Thlr.
- „ 4. *Wer sich selbst erhöhet.* 2 Thlr.
- „ 5. *O ewiges Feuer.* 1 Thlr. 25 Sgr.
- „ 6. *Lobet Gott in seinen Reichen.* 2 Thlr. 10 Sgr.

Unter der Presse befinden sich:

- „ 7. *Wer da glaubet und getauft wird.*
- „ 8. *Ach, wie flüchtig, ach, wie nichtig.*
- „ 9. *Freue dich, erlöste Schar.*

Die unendlich reiche kunstsöpferische Thätigkeit Sebastian Bach's erreicht in seinen Cantaten den Gipfelpunkt. Der neuesten Zeit war es vorbehalten, der Verborgenheit diese wundervollen Schätze zu entziehen, die keineswegs nur historisches Interesse beanspruchen, sondern in überraschender Weise dem modernen Kunst-Ideal entsprechen. Durch die vortreffliche Bearbeitung der Clavier-Auszüge wird das Verständniss und die nähere Bekanntschaft dieser Meisterwerke im eminentesten Sinne auch weiteren Kreisen vermittelt und Dirigenten eine klare Anweisung zur Orchestrierung der im Original befindlichen Skizzen geliefert.

Nach und nach erscheinen in dieser Ausgabe die hervorragendsten, für öffentliche Aufführungen geeignetsten Cantaten.

Chorstimmen zu den Bach'schen Cantaten erscheinen in demselben Verlage.

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.