

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 14.

KÖLN, 4. April 1863.

XI. Jahrgang.

Inhalt. Aus Frankfurt am Main (Schluss). Von A. Schindler. — Das musicalische Lied in geschichtlicher Entwicklung (Schluss). Von Dr. K. E. Schneider. Beurtheilt von Dr. Oscar Paul. — Scenen aus Goethe's Faust von R. Schumann. Aufgeführt in Hannover am 21. März 1863. [Julius Stockhausen.] Von L. B. — Neuntes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich. — Tages- und Unterhaltungsblatt (s'Grafenhage, französische Oper.)

Aus Frankfurt am Main.

(Schluss. S. Nr. 12.)

Das Programm zum zweiten Winter-Concert des Rühl'schen Gesangvereins am 23. Februar enthielt ein *Kyrie in D-moll* („nachgelassenes Werk“) von Mozart, *Lauda Sion* von Mendelssohn und Cherubini's *Requiem* für gemischten Chor.

Gleich Mozart hatte auch Cherubini die löbliche Gewohnheit, über die Entstehung seiner zahlreichen Geistesproducte eigenhändig einen Katalog zu führen, in welchem sich nebst den Ordnungszahlen auch die Jahreszahlen und sonstige Notizen angemerkt finden. Dieser Katalog beginnt mit dem Jahre 1773 (wo Cherubini dreizehn Jahre alt war), schliesst mit 1841, und ist 1843, ein Jahr nach des Meisters Tode, von Bottée de Toulmon veröffentlicht worden*). Ein Exemplar desselben ist dem Verfasser erst in diesen Tagen zu Händen gekommen, als die erste Hälfte dieses Aufsatzes bereits unter der Presse war. Zufolge dieses Verzeichnisses ist das *Requiem* für gemischten Chor im Jahre 1816 componirt, und für die Entstehung der *Messe in D* (vergl. Nr. 12, S. 92) ist unter der Ordnungszahl 155 das Jahr 1811 angeführt mit dem Zusatze: „Commencée vers la fin de Mars et terminée le 7 Octobre.“ Das kolossale Werk ist also in etwas mehr als sechs Monaten geschrieben.

Unter den grossen Kirchenwerken des französischen Meisters ist dieses *Requiem* das bekannteste in Deutschland. Unerachtet der Vorzüge desselben ward ihm die Würdigung nicht leicht gemacht, denn der Vergleich mit Mozart's gleichnamigem Werke drängte sich Jedem auf, und wem bis dahin die wunderbare Schöpfung des deutschen Meisters noch nicht als eine solche erschienen war,

der gelangte auf dem Wege des Vergleichens mit dem Cherubini'schen zu voller Erkenntniss. Hauptsächlich war es die Behandlungsweise des *Dies irae*, die aller Orten Anstoss erregt hat, und wahrlich, es gehört in das Gebiet des Unbegreiflichen, sämtliche neunzehn Strophen dieses erhabenen, so mannigfaltige Gefühle erregenden Textes in einen Satz zu drängen und denselben im *Tempo Allegro*, nicht ohne Anwendung theatralischer Effectmittel, zum Ausdruck zu bringen. Mit alleiniger Ausnahme dieses Satzes erfüllen aber alle übrigen vollkommen den Zweck, bei einem Hochamte für Verstorbene den bedeutungsvollen Moment zu erhöhen und zur Andacht zu stimmen. Die dem Werke gebührende Achtung sollte man jedoch dadurch bezeugen, es niemals in den Concert-Saal zu bringen, wo es als wahrhafte *Musica sacra* seinen Platz nicht findet und selbst bei der besten Ausführung der Profanirung nicht entgehen kann*).

Die Ausführung am genannten Abende betreffend, darf dieselbe im Allgemeinen eine befriedigende genannt werden. Wäre die Befähigung der Solo-Sopranistin eine genügende gewesen, so hätte sich der künstlerische Lohn für alle daran Theilnehmenden als ein ungeschmälerter ergeben. Dem zahlreich anwesenden Publicum muss nachgerühmt werden, dass es in grösster Aufmerksamkeit dem Ganzen gefolgt ist. Herr Musik-Director Friedrich hat in gewohnter Weise die Mehrzahl der Tempi richtig erfasst. An Uebereilung litt aber — wie wohl immer und überall das *Dies irae*. Vorgeschrieben steht „*Allegro maestoso*“, allein die Behandlungsweise des Textes macht erfahrungsmässig die Beachtung des *maestoso* fast unmöglich, weil die Stimmen in den vielen nahezu *recitando* vorzutragenden Stellen nach Beschleunigung der Bewegung

*) Wo soll man es denn aber hinbringen, wenn der episcopale Purismus sowohl Mozart's als Cherubini's Requiem u. s. w. u. s. w. in den Kirchen aufzuführen verbietet?

*) Siehe Niederrh. Musik-Zeitung 1862, Nr. 7, S. 50.

Die Redaction.

Die Redaction.

drängen und das Ganze mit fortreissen. Auch das *Agnus Dei* erfordert eine breitere Bewegung, als der Dirigent zu nehmen für entsprechend gefunden. Das „*Sostenuto*“ ist ein gar dehnbare Begriff und wäre bei dem *Agnus* vielleicht zweckmässiger mit *Largo* vertauscht. Die ganze zweite Hälfte des Satzes, besonders nach dem Schlusse zu, kann nur zur Geltung kommen, wenn die Töne sich nicht drängen, vielmehr in Ruhe dahin gleiten und in dem weiten Raume verhalten. Dieser Ausgang des Cherubini'schen *Requiem* findet in allen vorhandenen Werken dieser Rubrik nichts Aehnliches, und Fétis charakterisirt ihn vollkommen richtig, wenn er sagt, „dass er die Auflösung der menschlichen Lebenskraft und den Uebergang zur ewigen Ruhe ausdrücke, und zwar mit einer Einfachheit der Mittel und Tiefe der Empfindung, dass es die Seele ergreift und erbeben macht“.

Eine gleich gute Ausführung ward dem Mendelssohn'schen *Lauda Sion* zu Theil. Bei dieser Gelegenheit mag ein Blick in eine nicht zu weit zurück liegende Vergangenheit gestattet sein. Es fällt in das Jahr 1848 oder 49, als die Neue Zeitschrift für Musik einen die Mendelssohn'schen Compositionen über lateinische Texte betreffenden kritischen Aufsatz aus Dr. E. d. Krüger's Feder gebracht, in welchem der geringe Kunstwerth dieser kirchlich sein wollenden Werke gezeigt worden. Die Zeit des Erscheinens dieser wahrhaft verdienstlichen Arbeit war aber ihrem Bekanntwerden nicht günstig, daher sie, nebst so vielem anderen Guten und Belehrenden, in dem politischen Lärm jener Tage nutzlos verhallt ist. Es ist nicht zu spät, die Herren Musik-Directoren darauf aufmerksam zu machen; mancher könnte vielleicht von seinem Aberglauben dadurch geheilt werden. Wäre es nicht genugsam bekannt, dass Mendelssohn seine Berühmtheit nicht benutzt hat, um bloss für Honorar zu schreiben, man müsste bei Anhörung dieser Reihe mit grossem Unrecht benannter Kirchen-Compositionen zu solcher Annahme kommen, weil Auffassung und Behandlung der gewählten Texte in so auffallender Weise mit seinen deutschen Vocal-Compositionen contrastiren. Wahrlich, in so oberflächlicher Art darf man nur Zeitungsartikel in Musik setzen! Die dreiundzwanzig Strophen von *Lauda Sion* z. B., die fast sämmtlich einen contemplativen Inhalt haben, sind schon aus diesem Grunde nicht geeignet, in ihrer Gesammtheit zu einem Tonwerke modernen Stils benutzt zu werden. Man höre jedoch, wie sie sämmtlich herhalten müssen, um sich zu Arien, Quartetten und Chören verarbeiten zu lassen. Wir hören sogar den Chor vier Strophen hindurch in einem *Unisono*, und mit welchen Textesworten! Das überbietet noch bei Weitem Cherubini's *Crucifixus est* in der Messe in *D*, dessen oben Erwähnung geschah. Wird Seitens der Herren

Kunstfreunde, die wohl mit Zuziehung der Dirigenten Programme aufstellen, mit der Bevorzugung, resp. Idololatrie, dieses und jenes Künstlernamens noch einige Zeit so fortgefahren, wie dies seit beinahe drei Jahrzehenden im Gange ist, so wird in ihrem Bestreben, das gemischte Publicum in Erkenntniss des wahrhaft Schönen und Werthvollen immer mehr zu befestigen, mit der einen Hand fortan zerstört werden, was die andere aufgebaut hat. Auch in der Kunst gibt es einen reinen Glauben, wohl auch einen Aberglauben.

Der 27. Februar brachte Cherubini's einzige Sinfonie in *D-dur*. Dass die Spannung darauf eine allseitige und aussergewöhnliche gewesen, begreift sich wohl, denn war es doch etwas mehr als bloss interessant, zu hören, wie dieser grosse Componist sich der Aufgabe mit einer Sinfonie entledigt hat, hatte er doch in allen seinen Opern die höchste Meisterschaft in der Instrumentirungskunst, stets mit dem feinsten Geschmacke verbunden, dargethan; welche Physiognomie, welches Charaktergepräge wird wohl eine Sinfonie von der Hand dieses Bildners erhalten haben? Die von der philharmonischen Gesellschaft in London 1814 an den französischen Tondichter ergangene Einladung, für dieselbe eine Sinfonie schreiben zu wollen*), liess wohl annehmen, dass der Meister alle seine Kraft aufgeboren habe, ein Werk zu liefern, das ihn den grossen Vorgängern, aber auch dem grössten seiner Zeitgenossen, Beethoven, in dieser Gattung würdig zur Seite stellen solle. Es ist noch voraus zu schicken, dass unser Museums-Vorstand es der Vermittlung eines in London lebenden frankfurter Musikers verdankt, Partitur und Orchester-Stimmen von der philharmonischen Gesellschaft geliehen erhalten zu haben, ferner, dass auf allen Orchester-Stimmen die Jahreszahl 1815 geschrieben steht, womit die Zeit der ersten Aufführung fixirt ist, was der Katalog bestätigt unter 1815 Nr. 168: „Symphonie composée à Londres pour le Concert philharmonique, commencée en Mars, terminée le 24 Avril.“ —, und so bleibt aus der Geschichte dieser Sinfonie nur noch der Hauptmoment anzugeben, nämlich: dass sich das Werk keines oder doch nur geringen Beifalls zu erfreuen gehabt, daher es ad Acta gelegt worden, um vielleicht niemals wieder zum Vorschein kommen zu sollen. Wohl aber erschien es in einer anderen Gestalt. Cherubini sah sich durch den Vorfall in London veranlasst, es in ein Quartett umzuwandeln, und zwar mit Beseitigung des ursprünglichen zweiten

*) Nach Fétis lautete diese Einladung zugleich dahin, nebst einer Sinfonie auch eine Concert-Ouverture und eine „Hymne an den Frühling“ für die philharmonische Gesellschaft zu componiren. Diese Ouverture ruht ebenfalls im Archiv zu London, und die Hymne ist in Paris im Druck erschienen.

Satzes, wofür er dem Arrangement einen neuen, im Charakter mit jenem ganz verschiedenen — mit *Lento* überschrieben — beigegeben hat*). Dieses Quartett, auffallender Weise nach *C-dur* transponirt, steht in der bei Kistner in Leipzig gedruckten Sammlung von drei Quartetten als Nr. 2; sein Schicksal aber ist nicht verschieden von dem, das die Sinfonie 1815 betroffen, nämlich, dass es ebenfalls unbeachtet gelassen wird.

Nach Letzterem wird man wirklich versucht, auf ein in jeder Hinsicht misslungenes Werk schliessen zu dürfen. Ist jedoch dieser Schluss gerechtfertigt? Durchaus nicht! Es genügt, diese Sinfonie nur ein Mal in guter Ausführung zu hören, um Zeugnis zu geben, dass, wenn auch sämtliche Hauptmotive eben nicht glücklich erfunden, daher der wenig musicalisch gebildete Zuhörer nicht vorweg für das Tonwerk eingenommen wird, und wenn man ferner auch keine grossartigen genialen Würfe darin bemerkt, doch alle vier Sätze so viel des Schönen, Interessanten, wahrhaft Sinfonisch-Combinirten enthalten, dass die Nichtbeachtung des Werkes ein grosses Unrecht genannt werden muss. Sein charakteristischer Grundgedanke erweist sich als eine Mischung des Heiteren mit dem Ernstern. — Die leipziger Gross-Mogule des deutschen Musikverlages verwenden so bedeutende Summen auf Veröffentlichung entschieden schwacher, recht oft sogar ganz werthloser Producte; es würde als gerechte Sühne erkannt werden, wenn einer der Herren dort das missachtete Werk des französischen Grossmeisters in ursprünglicher Conception der Oeffentlichkeit übergeben wollte. Von den londoner und auch anderen Modewaaren-Verlegern ist nichts dafür zu erwarten. Wo noch unbefangener Sinn herrscht und sinfonische Werke nicht mit dem Maassstabe der Beethoven'schen und Mozart'schen gemessen werden, dort wird Cherubini's Sinfonie gern gehört und wieder gehört werden, was sich schon in unserem Concert-Saale ergeben hat; war der Beifall eben kein rauschender, wie zuweilen nach einem sinnekitzelnden Salon-Stückchen für Clavier, so war er doch offenbar ein warmer, die Schönheiten im Werke erkennender. Dank der Liberalität der philharmonischen Gesellschaft in London, Eigenthümerin der Sinfonie, hat der Museums-Vorstand Abschrift von Partitur und Stimmen nehmen können, und somit werden wir das Vergnügen haben, sie bleibend auf dem Repertoire zu sehen.

Das Violin-Concert „in ungarischer Weise“ von Joachim, welches Herr Ferd. Laub an dem Museums-abende vom 13. Februar zu hören gab, ist eine wunder-

liche Composition, die weder mir, noch dem Publicum gefallen hat: sie gehört zu den Compositionen, durch welche vielfach einige Violin-Virtuosen die Gesetze der Aesthetik sowohl als die Würde des Instrumentes verletzt haben. Es ist dies eine treue Copie der Spielweise des famosen Zigeuners Jantschik, der im dritten und vierten Jahrzehend mit seiner gut geschulten Bande nicht nur in Ungarn, sondern auch in Wien und anderen Städten ungemaines Aufsehen erregte. Soll die Bemerkung: „in ungarischer Weise“ bedeuten, dass es in Ungarn eine Musik gebe, die mit anderen Begriffen aufzufassen sei, als die Musik der gebildeten Welt? Hoffentlich wird der Componist seine Bemerkung nicht auch auf den zweiten Satz (*Adagio*) ausdehnen wollen, den wir, weil echt deutsch klingend, der deutschen Weise vindiciren möchten.

Name und Leistungen des Violoncellisten Cossmann (Mitglied der grossherzoglichen Hof-Capelle in Weimar) sind in Deutschland fast unbekannt*), woran der Künstler nur allein die Schuld trägt. B. Cossmann hat seine Ausbildung bei jahrelangem Verweilen in Paris erhalten. Dort traf ich 1841 den noch sehr jugendlichen Virtuosen schon im Wettstreite mit den tüchtigsten Künstlern der Zeit. Die Hoffnungen auf seine dereinstige Meisterschaft haben sich nach jeder Richtung hin verwirklicht, und es macht Freude, sagen zu dürfen, dass dieser Künstler einen Höhepunkt erreicht hat, der mit dem Worte Vollendung zu bezeichnen ist, demnach es einer Auseinandersetzung seiner künstlerischen Eigenschaften kaum bedarf. Im Vereine mit den Herren Strauss und Wallenstein spielte er im Museum am 30. Januar das Beethoven'sche Tripel-Concert, nebst einem Solo-Vortrage eigener Composition mit Orchester: „Erinnerungen an Wilhelm Tell“, daran sich in Folge wahrhaft enthusiastischen Beifalles des Auditoriums noch zwei kleinere Zugaben anreihen. Cossmann's Spielweise führt uns recht lebhaft B. Romberg in die Erinnerung zurück, mit dem ich zuletzt noch 1834 längere Zeit in seiner Vaterstadt Münster verkehrt habe, wo er uns im Hause seines ehemaligen Schülers, des noch lebenden Grafen von Landsberg-Velen, unvergessliche Genüsse geboten hat, und im Drange, seine neueren und neuesten Compositionen hören zu lassen, unermüdlich war. Er bediente sich hierzu meist der Instrumente des Grafen**).

*) O nein! Auch in der Niederrheinischen Musik-Zeitung ist Herr Cossmann öfter ehrenvoll erwähnt.

Die Redaction.

**) Es verdient wohl bemerkt zu werden, dass sich Herr Graf von Landsberg-Velen (vieljähriger Landtags-Marschall in Westfalen) im Besitze einer auserlesenen Sammlung von 5—6 Violoncellen der besten und ältesten Meister Italiens befindet. Für eines aus dieser Sammlung war Romberg so sehr eingenommen, dass er dem Besitzer alle seine Violoncelle zum Austausch angeboten hat.

[*]

*) Katalog Nr. 226: „Adagio nouveau (mois de Mars) pour compléter mon second Quatuor, composé d'après la Symphonie que j'avais faite à Londres dans le mois de Mars et Avril 1815.“

Dieselbe Leichtigkeit in Behandlung des Mechanismus, dieselbe Grazie und Feinheit im Coloriren der Cantilene, und auch dasselbe Feuer in der Passage besitzt Herr Cossmann, als wäre er bei dem Vater des Violoncells, wie es unser Zeitalter kennen gelernt, in der Schule gewesen. Cossmann muss reisen; seine Vorträge werden von allen Sachkundigen als Vorbild eines nicht bloss äusserlich schönen, sondern auch innerlich tief gefühlten Spieles anerkannt werden. Das genannte Beethoven'sche Concert, dessen Schicksale aus der Biographie des Meisters bekannt sein dürften*), hat bei dieser Gelegenheit sich einer in allen Partien so ausgezeichneten Ausführung zu erfreuen gehabt, wie sie dem herrlichen Werke wohl nur selten zu Theil werden dürfte.

Noch bleibt einer Virtuosen-Leistung zu erwähnen übrig, die zu den hervorragenden dieses Winters zu zählen, und wenn ihrer erst am Schlusse meines Berichtes gedacht wird, so ist es das Datum des 27. Februar, das diese Ordnung bedingt. An jenem Abende hatten wir das Vergnügen, Fräulein Luise Hauffe aus Leipzig das Concert in *A-moll* von Schumann und Beethoven's Fantasie mit Chor im Museum vortragen zu hören. Das Technische betreffend, zeigte sich das Fräulein als durchgebildete Künstlerin, was von dem Auditorium im vollsten Maasse anerkannt wurde. Zur Kundgebung der seelischen Eigenschaften aber bieten die vorgetragenen Werke leider keine, oder doch zu wenig Gelegenheit. Es wäre demnach die Wahl eines anderen Concerts, als Hauptstück des Vortrages, zu wünschen gewesen, zumal sich für das wiederholt schon gehörte Werk von Schumann, so gering an Kunstwerth [?], Niemand hierorts noch interessiren konnte. Den zu häufigen Gebrauch des Pedals beklagt Schreiber dieser Zeilen mit vielen Anderen. Wir erlauben uns, diese talentvolle Künstlerin vor dieser Untugend, durch welche die Gefühls-Eigenschaften in dem Individuum so sehr verdächtigt werden, zu warnen, und wünschen, dass diese Warnung nicht zu spät kommen möge. Die Pianistin bediente sich eines mitgebrachten Flügels aus der Fabrik von Breitkopf & Härtel mit gewaltiger Tonfülle, vornehm-

*) Im Frühling 1808 unter dem Titel „*Concertino*“ zum ersten Male in Wien aufgeführt, hatte sich dieses Werk keines Beifalls zu erfreuen. Erst im Jahre 1830, also drei Jahre nach dem Heimgange Beethoven's, feierte es seinen Auferstehungstag, als es, in einem *Concert spirituel* von den ausgezeichneten Künstlern Bocklet, Mayseder und Merk wieder zur Ausführung gebracht, nun allgemeinen Beifall gefunden hat. So wie in Wien, so erging es diesem Werke auch in anderen Städten. Der Meister hat niemals günstig von dem Werke sprechen gehört. [Am Niederrhein und in Westfalen ist es oft mit grossem Beifall aufgeführt worden, nicht bloss in Köln und Düsseldorf, auch selbst in Mittelstädten, wie z. B. Dortmund, Wesel, Solingen u. s. w. Die Redaction.]

lich in den mittleren und tiefen Octaven. Wenn eine solche Kraft den Vortrag unterstützt, wobei im Zusammengehen mit dem Orchester nichts zweifelhaft, oder gar undeutlich erklingt, da verbietet sich der Gebrauch des Pedals von selbst, wäre er auch von dem Componisten vorgeschrieben, die in neuester Zeit ja selbst nur zu oft den Missbrauch dictiren. In diesem Punkte wird auch die Akustik des Saales noch zu berücksichtigen sein. Die Beobachtung zeigt, dass Einer mehr von dieser modernen Unart zu ertragen vermag, als der Andere. Der bekannte Spruch, der dem Publicum einen Magen zuschreibt, der von den verschiedenen Gerichten der Tonkünstler bald viel, bald wenig verträgt, kann mit gutem Rechte auch auf den Musik-Saal Beziehung finden, dem auch nicht Alles ohne Nachtheil für die Tonwerke geboten werden darf, leider aber nur zu oft geboten wird. A. Schindler.

Das musicalische Lied in geschichtlicher Entwicklung.

Von Dr. K. E. Schneider.

Beurtheilt von Dr. Oscar Paul.

(Schluss. S. Nr. 13.)

Wir kommen zu Nr. II.: Selbständiges Auftreten des Liedes auf dem Hintergrunde des christlichen Volks- und Kirchengesanges, und zwar:

a) Das Wesen des christlichen Volks- und Kirchengesanges.

Der Verfasser erschöpft sich in diesem Abschnitte über das Wesen des Christenthums in ästhetischen Phrasen, die als Raisonement in irgend welche beliebige Kirchengeschichte oder christliche Dogmatik gehören mögen, aber in einer Geschichte des musicalischen Liedes, die auf Quellen beruhen soll, unmöglich zum Verständniss von praktischen oder theoretischen Fortschritten in der Liedform beitragen können. Ueber den musicalisch-theoretischen Standpunkt zur Zeit des Ambrosius und Gregor gibt uns der Verfasser nur kurze Andeutungen, die aber durchaus unrichtig sind. Er betet das alte Märchen nach, was im Forkel und Kiesewetter als Sage, in den ganz oberflächlichen fünfundzwanzig Vorlesungen von Brendel als Factum angeführt wird: dass nämlich Ambrosius vier Tonreihen ausgewählt und Gregor noch drei hinzugefügt und somit letzterer die sieben Kirchentöne hergestellt habe. Wer einiger Maassen mit den Quellen bekannt ist, weiss, dass Ptolemaeus die diatonischen Tonreihen der Griechen auf sieben beschränkte, welche Theorie Boethius in seiner Schrift „*de musica*“ aufnahm und in noch besserer Ordnung darstellte, wodurch er der Auctor für alle späteren Theoretiker bis in das 16. Jahrhundert hinein wurde, wie

uns die in ihre Zeit gehörigen Quellschriften beweisen. Gregor nahm das System des Boethius auf und ordnete nach demselben die Kirchengesänge. Was den vom Verfasser behandelten Volksgesang betrifft, so müssen wir offen gestehen, dass uns jede Literaturgeschichte hierüber klareren und historisch geordneteren Aufschluss gibt. Es folgt:

b) Das historische Auftreten des christlichen Volks- und Kirchengesanges, und zwar:

α) Der Volksgesang und das Volkslied bei den Germanen.

Wie überhaupt von chronologischen und logischen Darstellungen aus vorhandenen Quellenthatsachen nichts im vorliegenden Werke zu finden ist, so tritt namentlich in diesem Abschnitte der Mangel an Folgerichtigkeit so grell hervor, dass eigentlich die Kritik darüber schweigen könnte. Auf Seite 140 befinden wir uns im 12. Jahrhundert, wogegen wir auf Seite 167 wieder im 7. Jahrhundert herumirren. In dieser ungeordneten Weise wirft der Verfasser die Kunstepochen durch einander, ohne irgend welche genaue Fortentwicklung des musicalischen Liedes zu geben. Die aus Kiesewetter, Forkel, Bollens, Wackernagel etc. abgeschriebenen Melodien sind noch das Beste in der ganzen Abhandlung. Den Lobgesang des Ambrosius durfte aber der Verfasser nicht aus Wackernagel mittheilen, sondern er musste ihn in seiner ursprünglichen Gestalt in Text und Melodie anführen. Wenn der Verfasser wirklich Quellen studirt hätte, so würde er den Lobgesang im „Dodekachordon“ des Glarean auf Seite 110 vorgefunden haben. Und wo zeigt uns nun der Verfasser, auf welches theoretische Gesetz sich die Melodien gründen? wie ihr Bau, ihre stropfenweise Einrichtung beschaffen ist?

Vor allen Dingen musste dargethan werden, wie die Theorie im Mittelalter ihre Fortschritte machte, da dieselben mit der Liedentwicklung Hand in Hand gingen. Es musste gezeigt werden, wie jede Melodie ihren bestimmten Modus zur Unterlage hatte, der wiederum sich in einer der sieben Octaven-Gattungen bewegte; wie sich ferner bei den einzelnen Strophenschlüssen das Gesetz von den vier Quinten- und drei Quarten-Gattungen herausstellt und wie endlich im Aequalgesange der Accent und im Mensuralgesange der Rhythmus zur Erscheinung kommt. Von jeder derartigen streng musicalischen Entwicklung hält sich der Verfasser fern, weil ihm die historischen Facten hierüber mangeln, wie aus seinen irrigen theoretischen Andeutungen zu ersehen ist. Wer sich aber hierüber keine Klarheit verschafft hat, soll überhaupt nicht unternehmen, eine historische Entwicklung des musicalischen Liedes abzufassen, am allerwenigsten aber die Ver-

sicherung geben, dieselbe aus Quellen gezogen zu haben.

Die nächsten Abschnitte:

β) Das Volkslied in der Fortbildung zum Kunstliede — „die Fahrenden“ — als Vermittler zwischen Volkslied und Kunstlied.

1) Die französischen Troubadours und die deutschen Minnesänger.

2) Die frühesten (französischen) Contrapunktisten.

3) Die deutschen und französischen Meistersänger,

sind von literatur-historischer Seite betrachtet, etwas besser behandelt, als die früheren, in musicalischer Beziehung aber eben so schwach und ohne alles theoretische Fundament zusammengewürfelt. Wir sind am Ende und können nur unser vorher ausgesprochenes Urtheil wiederholen: Dilettanten können sich durch diesen dilettantischen Versuch ein Stündchen Zeit vertreiben. Historisch hat aber das Buch keinen wirklichen Werth, da eine ausgesprochene idealistische Gesinnung unmöglich den Mangel des nöthigen Könnens verdecken kann.

Erwähnen müssen wir noch, dass der Verfasser noch ein zweites Schriftchen als Commentar zu seinem Werke gibt: „Zur Periodisirung der Musikgeschichte. Ein Vorschlag von Dr. Schneider“, in welchem er sein Eintheilungs-System zu begründen sucht, welche Begründung jedoch an dem Mangel logischer Schärfe scheitert. Am allerwenigsten dürfte neben dem oben besprochenen Werke ein Vorschlag zur Periodisirung der Musikgeschichte am Platze sein, da der Verfasser ja selbst über die einzelnen Zeitperioden in wirklich musicalischer Beziehung nicht den geringsten Aufschluss gibt. Die in diesem Vorschlage vorweg gegebene Kritik über vorhandene musicalische Geschichtswerke haben wir ihrem Inhalte nach bereits in Zeitschriften und anderen historischen Werken gelesen. Unserer Ansicht nach kann erst dann die Musikgeschichte und ihre Periodisirung ins Klare kommen, wenn von Jahrhundert zu Jahrhundert in strengster musicalischer Zerlegung aus den in ihre Zeit gehörigen Quellschriften die einzelnen Fortschritte entwickelt werden. Dies bleibt auch in Bezug auf die Deduction des „musicalischen Liedes“ der Zukunft noch vorbehalten. Letzteres spricht merkwürdiger Weise der Verfasser selbst aus, indem er Seite 51 in seinem Vorschlage „zur Periodisirung der Musikgeschichte“ ganz naiv folgenden Satz aufstellt: „Der schwerste Vorwurf, den ich für die hier aufgestellte Periodisirung fürchte, ist die wenig scharfe Begrenzung der Perioden, das Verschwimmen ihrer Anfangs- und Endpunkte.“ Wir glauben versichert zu sein, dass die polemische Schärfe der Kritik diesen Ausspruch des Verfassers anzugreifen nicht wagen wird.

Scenen aus Goethe's Faust von R. Schumann.

Aufgeführt in Hannover am 21. März 1863.

[Julius Stockhausen.]

Seitdem die Concert-Gesellschaft in Köln Schumann's Composition gewählter Scenen aus Goethe's Faust am 14. Januar 1862 unter F. Hiller's Direction zum ersten Male in Deutschland vollständig aufführte, sind dieser Aufführung zwei andere gefolgt, welche die Concert-Institute zu Elberfeld und zu Leipzig veranstaltet haben, und ihnen hat sich als die vierte das Concert in Hannover am 21. März d. J. angereiht. In allen vier Aufführungen war Julius Stockhausen nicht nur der Sänger des Faust, sowohl des auf Erden wandelnden als des verklärten (Doctor Marianus), sondern auch grossentheils das anregende und belebende Princip der Aufführung, am meisten in Hannover. Dort hatte nämlich die Sing-Akademie Schumann's Faust-Musik für eine öffentliche Leistung gewählt, und da Capellmeister Scholz, der Dirigent des Vereins, nach Italien gereist, so leitete Stockhausen die letzten Studien und Proben der Chöre.

Freilich gibt es nicht viele Sänger, welche so gründlich musicalisch durchgebildet sind, wie Stockhausen, der nicht nur die Theorie der Harmonie- und Generalbass-Lehre vollkommen inne hat, sondern auch praktisch sich als fertigen Partiturspieler und Dirigenten bewährt. Er hat von jeher, was bei einem Sänger selten der Fall ist, weil die meisten nur sich selbst und ihre Leistungen lieben, eine grosse Liebe zur Orchester-Musik gehabt, die ihn schon in Paris vom Jahre 1846 an in die Proben zog, die Habeneck für die Concerte des Conservatoire's mit bekannter Meisterschaft leitete. Er machte in diesen Repetitionen im Stillen förmliche Studien für Orchester-Leitung, und da er gleichzeitig mit Nagiller, einem Schüler Sechter's, Harmonie- und Compositions-Lehre studirte (worin er es bis zu gelungenen Versuchen im Quartett-Schreiben brachte) und Habeneck seine Anlage zum Dirigiren bemerkte, so erhielt er durch diesen den ehrenvollen und für seine musicalische Ausbildung sehr willkommenen Auftrag, die Quartett-Proben bei den dramatischen Uebungen der Zöglinge des Conservatoire's, z. B. zu Rossini's *Gazza ladra*, zum Orpheus von Gluck, zum Fidelio von Beethoven u. s. w. zu leiten. Er konnte in der That kaum eine bessere Schule durchmachen, als diese. Später entwickelte sich bei ihm die Stimme, mit ihr der entschiedene Beruf zum Sänger, den er auch, wie die Welt weiss, so wenig verkannt und so glühend erfaßt hat, dass die Keime, welche die Natur in ihn gelegt, durch die Art und Weise, wie Garcia seit 1848 und sein eigener Fleiss sie gepflegt, die herr-

lichsten Blüten zu dem Kranze getragen haben, den ihm die Kunst als Lohn seiner Bestrebungen gereicht hat.

Und dennoch, trotz aller Triumphe, die er als Sänger feiert, erstarb jene ursprüngliche Neigung zu Gesamtaufführungen, zu Quartett- und Orchester-Musik nicht in ihm: im Gegentheil, er fühlte fortwährend einen inneren Drang, in der ausführenden Tonkunst mehr zu wirken, als durch Virtuosen-Leistung, und nach überwundener technischer Arbeit dem Geiste der Kunst durch umfassenderes Wirken zu huldigen und aus den Werken der grossen Meister mehr ins Leben zu rufen, als die einfache Melodie.

Desshalb suchte er in den letzten Jahren, wo er die Heimat seiner Eltern, die Stadt Colmar, zum Domicil gewählt hatte, die musicalischen Zustände im Elsass zu heben und zu bessern durch Gesang- und Instrumental-Vereine. Allein der Boden war doch zu wenig vorbereitet für eine wahrhaft künstlerische Cultur, und so ergriff Stockhausen bei seiner letzten Anwesenheit in Hamburg gern die dargebotene Gelegenheit, sich einen grösseren und angemesseneren musicalischen Wirkungskreis zu schaffen. Der philharmonische Verein daselbst, der seit dem Jahre 1828 von dem hochverdienten Capellmeister Grund geleitet wird, lud ihn ein, in einem der Vereins-Concerte einige Orchestersachen zu dirigiren. Stockhausen leitete darauf die vier Proben und die Aufführung eines Satzes aus Beethoven's Prometheus-Musik und der grossen C-dur-Sinfonie von F. Schubert in der zweiten Sinfonie-Soirée am 6. März d. J. Nach allen Berichten war der Erfolg für ihn ein sehr erfreulicher, sowohl beim Publicum als beim Orchester; jeder Satz der Sinfonie wurde lebhaft applaudirt und der Dirigent am Schlusse gerufen und sogar mit Lorbern geschmückt, die ersten, die er nicht als Sänger, wo er freilich daran gewöhnt ist, sondern als Dirigent davon getragen hat. Mögen sie Verkünder der Befriedigung sein, welche der treffliche Künstler in seiner neuen Stellung findet, denn er hat die Direction der philharmonischen Concerte in Hamburg, die man ihm nach jenem Abende antrug, übernommen. Glücklicher Weise ist aber dafür gesorgt, dass „die Kunst, die ihm ein Gott gegeben, auch fernerhin vieler Tausend Lust sei“, indem der ehrenwerthe Veteran Grund während der jährlichen Urlaubszeit, in welcher sein College die Welt hoffentlich noch lange als Sänger entzücken wird, den Dirigentenstab im philharmonischen Vereine wieder in die würdige Hand nimmt.

Dies führt uns zu der Aufführung von Schumann's Faust in Hannover zurück. Sie fand unter der sicheren und umsichtigen Leitung des königl. Concert-Directors Herrn Joachim im Concert-Saale des Schauspielhauses durch die

Sing-Akademie und die Hof-Capelle Statt. Die Solisten waren ausser Stockhausen die Damen Ubrich (Gretchen), Caggiati (Sopran), Weis (Alt) und die Herren Dr. Gunz (Tenor) und Bletzacher (Mephistopheles), sämmtlich Mitglieder des Hoftheaters. Die Chöre gingen vortrefflich — es mochten etwa 150 Mitwirkende sein, allein die Akustik des Saales ist nichts weniger als vorzüglich, der Klang hat darin keine Fülle und auch der Wohlklang der Stimmen leidet darunter. Der Saal ist zu klein und zu niedrig, und scheint mehr auf Kammermusik als auf grosse Aufführungen berechnet. Er sticht gegen die Räumlichkeit und Pracht des Theaters in demselben Gebäude sehr ab, und es ist zu verwundern, dass Hannover und sein kunstsinniger König sich mit diesem Concert-Local begnügen, da so viele Städte nur aus Vereinsmitteln in unserer Zeit ganz andere Concert-Säle gebaut haben. Das Orchester, in der Oper so vortrefflich, wie uns am folgenden Tage die Aufführung der Hugenotten wiederum bewies, blieb bei Schumann's Faust unter unserer Erwartung: es war bei allen zarten Stellen zu stark und der Ausdruck entbehrte der feineren Schattirungen. Die grossartigste Wirkung machten die Scene im Dom (das Requiem), der Chor: „Gerettet ist das edle Glied“, und der Schluss-Chor: in ihnen waren Chor und Orchester prächtig.

Stockhausen's Leistung war an diesem Abende eine der besten, wo nicht die beste, die wir je von ihm gehört haben. Es ist unglaublich, mit welchem Verständniss, oder vielmehr, mit welchem geistigen Durchdringen er die zwiefache Poesie der Sprache und der Musik zu einer Gesamt-Erscheinung bringt, in welcher auch nicht das Geringste den hell oder mild leuchtenden Glanz trübt, der das Ganze verklärt. Die grosse declamatorische Gesang-Scene: „Des Lebens Pulse schlagen frisch lebendig“, war von Anfang bis zu dem herrlichen Schluss: „Am farb'gen Abglanz haben wir das Leben“, ein meisterhafter Vortrag, und dennoch wurde er durch den Ausdruck vieler Stellen in der Todes-Scene, z. B. „Zum Augenblicke dürft' ich sagen: Verweile doch, du bist so schön“, und durch die ganze Durchführung des verklärten Faust in der Person des Dr. Marianus in der dritten Abtheilung noch übertroffen. Hier wandte der Sänger bei manchen melodischen Sätzen, z. B. in der Anrufung an Maria namentlich auf das: „Gnade bedürftend“, und in dem darauf folgenden: „Dir, der Unberührbaren“, einen Timbre der Stimme an, der etwas unerklärbar Bezauberndes hatte.

Welchen Eindruck die Composition und die Ausführung auf das Publicum gemacht, das lässt sich nicht sagen, ja, nicht einmal errathen, denn den ganzen Abend hindurch regte sich keine Hand zum Applaus. Ist dieses Schweigen, diese für die Künstler ertödtende Kälte des

Publicums durch die Etikette geboten? Wir wissen es nicht. Der König liess sich nach dem Schlusse die Solisten vorstellen und bezeugte ihnen in huldvollen Ausdrücken seine Zufriedenheit.

Es waren viele Künstler und Kunstfreunde selbst aus weiter Ferne zu diesem Concerte, welches dadurch zu einem kleinen Musikfeste wurde, nach Hannover gekommen, und in der Versammlung derselben in dem sehr empfehlenswerthen Hotel Royal nach dem Concerte war die Stimmung eine recht begeisterte. Wir fanden da die Herren Dieterich und Engel aus Oldenburg, Otten aus Hamburg, Möller aus Bremen, Dr. Frege und Gattin aus Leipzig, Riggerbach und Gattin aus Basel, Kirchner aus Zürich, Stade aus Altenburg, Hille aus Göttingen, Zillisen aus Minden, Gülomy aus Bückeburg, Grimm aus Münster u. s. w.

Einen unvergesslichen Genuss bereitete uns am folgenden Morgen das Quartett der Hof-Capelle: Joachim, Gebrüder Eyert, und der Violoncellist Lindner, durch den vollendeten Vortrag eines allerliebsten heiteren Quartetts in *C-dur* von Haydn, des *F-moll*-Quartetts und des wunderbar schönen grossen *Es-dur*-Quartetts Op. 127 von Beethoven. Wir können nur Ein Wort darüber sagen: weder in Deutschland, noch in Paris, noch in London haben wir je ein in allen Beziehungen vollkommneres Quartett gehört. L. B.

Neuntes Gesellschafts-Concert in Köln im Gürzenich,

unter Leitung des städtischen Capellmeisters Herrn

Ferdinand Hiller.

Sonntag, den 29. März 1863.

Zu dem Palmsonntag hatte die Concert-Gesellschaft, wie früher, die Aufführung einer Kirchenmusik veranstaltet, und Joh. Sebastian Bach's Passion nach dem Evangelium des Matthäus gewählt, die in Köln zum vierten Male an diesem Tage unter Ferdinand Hiller's trefflicher Leitung und nach seiner Einrichtung der Partitur gegeben wurde. Die vereinigten Kräfte bildeten vier Gesang-Chöre: den ersten und zweiten Haupt-Chor durch die Mitglieder der Concert-Gesellschaft und der hiesigen Gesang-Vereine, den kleineren Chor der Jünger und der Gemeinde von Jerusalem durch die Schülerinnen des Conservatoriums und einige Dilettanten, und den Knaben-Chor für den *Cantus firmus* der figurirten Choräle und Chorgesänge durch eine Auswahl der Schüler des Friedrich-Wilhelms-Gymnasiums. Dazu die zwei gesonderten Orchester mit starker Besetzung der Geigen-Instrumente und endlich als Krone des Ganzen, die Orgel, vortrefflich gespielt und in echtem Kirchenstyle registrirt von Herrn Musik-Director Franz Weber, welche in den Chorälen und grossen Chören die verschiedenen Klangfarben des Gesanges und der Instrumentation, man möchte sagen: wie die Mutter der heiligen Tonkunst, unter ihren weit ausgebreiteten Tonschwingen zu einer erhabenen Einheit umfasste. Diese Mitwirkung der Orgel gab der diesjährigen Aufführung einen bedeuten-

den Vorrang vor den früheren, denn im Grunde ist doch jede Kirchenmusik ohne Orgel immer etwas Unvollkommenes.

Die Versammlung war überaus zahlreich und glänzend; die Sitzplätze im Saale, die man bis über vierzehnhundert vermehrt hatte, waren alle besetzt, dazu die Gallerieen sämmtlich mit Zuhörern angefüllt, aus den Nachbarstädten viele Künstler und Kunstfreunde anwesend. Und diese Menge folgte der Aufführung mit einer Spannung und Andacht, welche sogar den Ausbruch des Beifalls trotz sichtbarem Eindrücke der Musik bis zum Schlusse der ersten Abtheilung und zum Ende des Ganzen hemmte, und gab sich dem Einflusse des Kunstwerkes hin, das den erhabenen Charakter seines Stoffes durch die Mittel der Tonkunst mit unvergleichlichem Reichtum melodischer Erfindung, erschütternder Wahrheit des Ausdrucks und einer Tiefe des religiösen Gefühls wiedergibt, dem nur die Tiefe der musicalischen Wissenschaft gleichkommt, mit welcher der Meister in Gestaltung der Tonformen, in den Strömungen der Polyphonie des Gesanges und in dem Colorit der wesentlichen Instrumental-Begleitung allen Nachfolgern ein unerreichbares Vorbild hingestellt hat.

Die Solo-Parteien sangen: Sopran — Fräulein Büchner von hier; Alt — Fräulein Weis vom Hoftheater zu Hannover; Tenor (Evangelist) — Herr Dr. Gunz ebendaher; Bass (Christus) — Herr Hill von Frankfurt a. M.; zweiter Bass (Petrus u. s. w.) — Herr Bergstein von Aachen. Die ausserordentliche Schwierigkeit der Ausführung aller dieser Parteien ohne Ausnahme liegt zwar auch in der Lösung der technischen, aber noch mehr der ästhetischen Aufgabe, deren Höhepunkt Auffassung und Ausdruck sind. Was die technische Aufgabe betrifft, welche durch die eigenthümliche melodische Gestaltung, die, einzig dem Ausdruck der Wahrheit folgend, die schwierigsten Intervallen-Verbindungen anwendet, ferner durch den charakteristischen, oft ganz ungewöhnlichen Rhythmus, durch den durchweg selbständigen Gang der Singstimme, zum Theil auch durch die Stimmlage (namentlich im Tenor) u. s. w. erschwert wird, so haben alle Solisten darin durch reine Intonation und Sicherheit sich als trefflich musicalische Sänger bewährt, was bei Fräulein Büchner um so mehr Anerkennung verdient, als sie ihre Partie, welche selbst mit dem Notenblatte in der Hand nur mit der gespanntesten Aufmerksamkeit ohne Schwanken gesungen wird, mit ausserordentlicher Präcision auswendig vortrug und durch diesen Vortrag bewies, dass sie jeder Sopran-Solopartie auch in den schwierigsten Ensembles gewachsen ist. Sollten wir aber an Auffassung und Ausdruck den höchsten Maassstab legen, so liessen diese bei Allen mehr oder weniger zu wünschen übrig. Am nächsten dem Ideale der Ausführung kam ohne Zweifel Herr Hill; er wird, wenn er bei den Schlüssen mehrerer melodischen Sätze nicht so sehr bloss die musicalische Cadenz, als auch den Sinn des Textes für den richtigen Ausdruck berücksichtigt, die Partie des Christus zu einer von seinen hesten zählen dürfen. Herr Dr. Gunz besitzt die Weichheit, Gewandtheit, wohl lautende Stärke und den nöthigen seltenen Umfang der Stimme, auch die vortreffliche Aussprache, welches alles zum Vortrage der Partie des Evangelisten, der schwierigsten von allen, gehört: allein er hat noch nicht die gehörige Ruhe und Würde des Vortrages für diese Gattung erlangt, die schon in dem Maasse der Bewegung der Recitative sich bekunden muss, während er überall da, wo eine rein lyrische Empfindung vorherrscht, sehr schön wirkte. Fräulein Weis hatte bei der Zuhörerschaft mit der Erinnerung an Fräulein Schreck zu kämpfen, was ihr nicht günstig war, obwohl die frischen Töne ihrer Altstimme, von denen namentlich das zweigestrichene *c cis d e* und die tieferen Brusttöne recht schön sind, sehr ansprachen. Beider Damen Aufmerksamkeit schien indess zu sehr von der Präcision der technischen Ausführung in Anspruch genommen zu werden, als dass sie sich ganz dem Gefühl des Ausdrucks hätten hingeben können. Trotz der wenigen Sätze, die Herr Bergstein zu singen hatte, dürfen wir nicht verschweigen, dass er sie mit Verständniss und Ausdruck declamirte.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

s'Gravenhage, 9. März. Der Gemeinderath hiesiger Residenz hat auf den Vortrag einer zu dem Zweck ernannten Commission beschlossen, die Summe von 65,000 Fl. zur Vergrösserung des Schauspielhauses anzuweisen. Der Zuschauerraum soll 260 Sitzplätze mehr, wodurch er auf 1000 gebracht wird, erhalten. Wir heissen diesen Beschluss willkommen, ohne für jetzt untersuchen zu wollen, ob durch den vorliegenden Plan das Ziel zu erreichen ist. So viel ist aber gewiss, dass durch die Vergrösserung und Verschönerung des Hauses der Zustand der französischen Oper nicht verbessert wird. Unserer Meinung nach müsste die Stadt, wenigstens einmal auf ein paar Jahre, die unmittelbare Leitung des Theaters übernehmen, damit ein Maassstab für die Ausgaben und Einnahmen gewonnen würde, welche jetzt im Dunkel bleiben, jedoch so viel klar lassen, dass selbst hohe Subventionen an die Unternehmer nur dazu dienen, ihren Säckel zu füllen, nicht aber die Oper zu verbessern. Das Letztere zu erzielen, müssten gründliche Reformen angewendet werden. Dazu gehört vor Allem eine Erneuerung und bessere Einübung des Chors, ein guter Orchester- und ein Chor-Director. Von einem Privat-Unternehmer ist dergleichen nicht zu erwarten, der streut lieber durch Anwerbung von zwei oder drei renommirten Sängern dem grossen Publicum Sand in die Augen, wiewohl an wirklich guten Künstlern auch grosser Mangel ist.

Ob übrigens, auch bei besserer Einrichtung, eine französische Oper auf die Dauer im Stande sein wird, das Publicum anzuziehen, ist die Frage. Wir bezweifeln dies nicht desswegen, weil das Haag'sche Publicum auf einer zu hohen musicalischen Bildungsstufe stehe, um noch Opern aus der neuesten französischen Schule anhören zu können, sondern in der Hoffnung, dass die ewigen Wiederholungen auch die hartnäckigsten Bewunderer von Halévy, Meyerbeer etc. auf die Dauer anwidern muss, und dass die Aufführung von deutschen alten und neuen Werken, die sämmtlich hier noch nicht gehört worden, durch eine gute deutsche Gesellschaft viele auch nicht musicalisch Gebildete ins Theater locken und alle Kenner, die jetzt fern davon bleiben, ihm wieder zuführen würde.

Aber von einer deutschen Oper, diesem nothwendigen Element, um unsere musicalischen Zustände vor gänzlichem Verfall zu retten, ist in den Verhandlungen unseres hochweisen Stadtrathes mit keinem Worte die Rede!

Ankündigungen.

Einladung zum Abonnement
auf die

Allgemeine Musikalische Zeitung.

Neue Folge, redigirt von S. Bagge. (2. Quartal.)

Erscheint seit Neujahr. — Wöchentlich (Mittwochs) eine Nummer von mindestens 1 Bogen Grossquart. — Abonnements-Preis 5¹/₃ Thaler für den Jahrgang, vierteljährlich mit 1¹/₃ Thaler voraus zu bezahlen. — Zu beziehen durch alle Postämter, Buch- und Musikalien-Handlungen. — Probenummern stehen zu Dienst.

Leipzig, 20. März 1863.

Breitkopf & Härtel.

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.

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.