

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 18.

KÖLN, 2. Mai 1863.

XI. Jahrgang.

Inhalt. *Musica sacra.* Psalmen auf alle Sonn- und Festtage des evangelischen Kirchenjahres. — Von der Westgränze. A. Aus Lüttich. Von N. B. Aus Maastricht. Von L. A. — *Analecta* von E. Krüger. I. Von Kunst-Kategorien. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Köln, Matinee, Soiree für Kammermusik — Mannheim, Theater-Novitäten — Meiningen, Concert der Hofcapelle — Frankfurt am Main, Mozart-Stiftung — Königsberg, „Incognito“ von H. Kipper — Wien, Concert, Ehrengeschenke).

Musica sacra.

Verlag von G. Bock in Berlin.

Diese verdienstliche Sammlung von kirchlichen Musikstücken, namentlich Gesängen (nur der I. Band enthält Orgelstücke älterer Componisten, herausgegeben von Franz Commer), ist durch die seit dem Jahre 1855 verzögerte Erscheinung des VIII., IX. und X. Bandes um ein Bedeutendes reicher geworden. Es enthalten nämlich diese drei Bände die

Psalmen auf alle Sonn- und Festtage des evangelischen Kirchenjahres. Auf Befehl Sr. Majestät des Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preussen componirt von Engel, Ed. Grell, Ferd. Hiller, Kästner, F. Mendelssohn-Bartholdy, Giac. Meyerbeer, Emil Naumann, Neithardt, O. Nicolai, Reinthaler, C. G. Reissiger, Richter, Schulz, Stahlknecht, Taubert — und zum Gebrauche des k. Dom-Chors, so wie aller evangelischen Kirchenchöre herausgegeben von Emil Naumann, k. pr. Hofkirchen-Musik-Director. VIII. 6 und 108 S., IX. S. 110—260, X. S. 262—351 gr. Fol.

Ein gut geschriebenes Vorwort weist in geschichtlichen Angaben über den evangelischen Kirchengesang seit Luther und Calvin nach, dass die Reformation mehr als den einstimmigen Choral gewollt, dass zwar die Gemeinde den *Cantus firmus* damals wie jetzt gesungen, aber dabei von den Sängern auf dem Chor vier-, fünf- und selbst achtstimmig begleitet wurde, und zwar in figurativer und contrapunktischer Weise, wobei die Orgel schwieg. Luther selbst war dieser künstlerischen Gestaltung des Kirchengesanges hold, wofür Naumann aus dessen Lob der Tonkunst (Wittenberg, 1538) folgende Stelle anführt: „Wo die natürliche Musica durch die Kunst geschärft und polirt wird, da sieht und erkennt man erst mit Verwunderung die

grosse und vollkommene Weisheit Gottes in seinem wunderlichen Werke der Musica, in welcher vor Allem das seltsam und zu verwundern ist, dass Einer die schlechte (schlichte) Weise hersingt, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlechte Weise gleich als mit Jauchzen rings herum spielen und springen und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderbar zieren und schmücken und gleich wie einen himmlischen Tanzreigen führen; freundlich einander begegnen und sich herzen und lieblich umfangen.“ — In der That ein trefflicher Gefühls-Ausdruck zu Gunsten der Polyphonie.

Die für diesen höheren Choralgesang, den die damaligen Componisten auf diese Weise zur Motette umbildeten, bestimmten Liederdichtungen lehnten sich dem Geiste des Protestantismus gemäss an das Bibelwort, an Psalmen und Bibelstellen an. „So sind z. B. von Luther's Liedern sieben blosse Umdichtungen von Psalmen, acht andere beziehen sich auf Bibelstellen.“ Eben dahin weist die von Calvin veranlasste Uebersetzung der Psalmen ins Französische durch Clement Marot, welche Goudimel, Palestrina's Lehrer, mehrstimmig componirte und die, wie Naumann behauptet, „wirklich von den reformirten Gemeinden mehrstimmig gesungen wurden und sich in dieser Gestalt, besonders in der französisch reformirten Schweiz, bis ins vorige Jahrhundert in Gebrauch erhielten.“

Bald nach der Reformation trat indess der puritanische Eifer feindlich der Tonkunst in der evangelischen Kirche entgegen*); sie musste sich nothgedrungen von ihrer früheren Verbindung mit der Gemeinde lösen und sich auf sich selber zurückziehen, wofür dann die Compositionen von Eccard, Hammerschmidt und Anderen und selbst

*) Wie sonderbar, dass sich dieselbe, historisch als hyperprotestantisch erwiesene, Musikfeindschaft in unseren Tagen in der katholischen Kirche wiederholt! „Das war schon Alles einmal da!“ — Die Redaction.

von J. S. Bach die Beweise liefern. Hierin hat der Verfasser vollkommen Recht; sagt doch Eccard selbst in der Vorrede zu seinen Choral-Bearbeitungen, er habe in der Hauptstimme den Volksgesang gegeben, „damit ihn die christliche Gemeinde bei sich selbst nach ihrer Andacht singend imitiren kann“, d. h. im Stillen, innerlich. Eben so J. S. Bach, worüber Mosewius zu vergleichen ist in „Vorrede zu J. S. Bach's Choralgesängen und Cantaten“ und in der Schrift über die „Matthäus-Passion“ S. 30.

Wir erfahren dann aus dem Vorworte, dass der Gedanke, neben dem jetzt üblichen schlichten, immer wirkungsvollen Choralgesange (wenn er gut mit der Orgel begleitet und rein gesungen wird) künstlerisch bedeutsamere Formen der Tonkunst, wie zur Zeit der Reformatoren, wieder in die evangelische Kirche einzuführen, von dem Könige Friedrich Wilhelm IV. herrühre, und dass der fromme und kunstsinnige Fürst durch Hinweisung auf die Psalmen in einer alternirenden Vortragsweise die Verwirklichung dieses Gedankens ins Auge gefasst habe. Er wählte Felix Mendelssohn zur Ausführung des Planes; dieser Meister sollte eine Form des Psalmengesanges schaffen, in der die Gemeinde sich an dem Gesange betheiligen könne und andererseits der Kunst durch den Dom-Chor genügt werde.

Obwohl nun Mendelssohn die Gemeinde-Betheiligung fallen liess, so geschah doch durch ihn „der erste Schritt zum Ziele dadurch, dass er in den für den Dom-Chor componirten Psalmen der musicalischen Recitation, der Betonung des Einzelwortes, Rechnung trug. Diese Recitation verstattet allein, das Princip der Reformatoren, das Bibelwort überall dem Volke zugänglich zu machen, auch durch die Tonkunst zur Anwendung zu bringen.“ Es werden dann als in einer durch das Psalmenwort bedingten, in sich abgeschlossenen Form von Mendelssohn componirt genannt der 2., 22., 43. und 100 Psalm.

Nach Mendelssohn's Tode beauftragte der König, obwohl die Mendelssohn'sche Form bei einem grossen Theile der Gemeinde und der Geistlichkeit Widerspruch fand, den Capellmeister Otto Nicolai mit der Untersuchung, ob ein Vortrag der Psalmen durch die Gemeinde zu ermöglichen wäre. Nach dessen Hinscheiden wurde dieselbe Aufgabe Emil Naumann zu Theil.

Er suchte zunächst historisch zu ermitteln, was in Bezug auf Psalmodie unter Theilnahme der Gemeinde an ihr, auch alternirend, vorhanden gewesen. Die Resultate seiner Untersuchung hat er in der Schrift: „Ueber Einführung des Psalmengesanges in die evangelische Kirche“, Berlin, bei Reimer, niedergelegt. Sie lassen sich darin zusammenfassen, dass der alternirende Psalmengesang wahrscheinlich bis auf das Judenthum, gewiss bis in das dritte und

zweite Jahrhundert nach Christus zurückzuführen sei; ferner, dass nach ganzen Versen alternirt worden, nicht nach halben; endlich, dass die Kunstform eines alternirenden Vortrages am entwickeltsten im XVI. und XVII. Jahrhundert, z. B. in Allegri's *Miserere*, erscheint.

Sodann nahm der Verfasser Kenntniss von dem, was in Rom, London, in der reformirten Schweiz und dem reformirten Frankreich, in der russisch-griechischen Psalmodie und in den Synagogen noch von psalmodischer Weise übrig war. „Am meisten überraschten ihn die Recitationen und Responsorien in den katholischen Gemeinden der preussischen Rheinlande. Nicht nur in Städten, sondern selbst auf abgelegenen Dörfern hörte er dort die Gemeinden in so vollem Tone, einem so reinen Unisono und mit einer Deutlichkeit und Gleichzeitigkeit der Aussprache der einzelnen Sylben singend [?] recitiren, dass seine Erwartungen von dem, was einer Gemeinde zu erreichen möglich, übertroffen wurden. In der Klosterkirche zu St. Apollinaris im Aarthal (?) leisteten sogar Dorfschulkinder, und zwar ohne Unterstützung eines Erwachsenen, dasselbe*.“

Diese Erfahrungen entschieden den Verfasser für die Anwendung der im XVI. Jahrhundert vorhandenen Kunstform — „einer auf einem und demselben Tone ruhenden einfachen, aber höchst wirkungsvollen Aussprache der Textesworte im Unisono, der der Sängerchor in reicher Harmoniefülle antwortet“ —, auf die evangelische Psalmodie. Als die ersten Versuche im Sinne jener Musterform bezeichnet er den Psalm 130, 22 (der auf den Charfreitag fällt) und den Psalm 66 im Anhang des Bandes X. Indess gibt er in demselben Anhang auch Beispiele von Verbindungen anderer Art als durch Responsorien, z. B. durch Alterniren der Psalmodie mit dem Choral u. s. w., ist aber doch der Ueberzeugung, dass jene mehrerwähnte Kunstform das einzig vollkommene Vorbild einer evangelischen Psalmodie sei.

Dieser Meinung können wir indess nicht so unbedingt beitreten, wie der Verfasser.

Wir können uns unmöglich vorstellen, dass das im eigentlichsten Sinne des Wortes eintönige Hersagen des Bibeltextes durch die ganze Gemeinde, selbst wenn es im reinen Unisono Statt fände, die evangelische Andacht erhöhen würde oder ihr überhaupt nur angemessen wäre; da aber vollends in der Ausführung dieses reine Unisono keinesfalls zu erreichen ist, so dürfte die Recitation in ein

*) Nun freilich, eben weil es Schulkinder waren, denen diese Responsorien eingeübt werden. In dieser Beziehung kann man gegenwärtig bei den Gesangfesten in Brühl vom sieg-rheinischen Lehrer-Vereine noch weit kunstvollere Leistungen hören.

sehr antimusicalisches Gemurmel oder Geplapper ausarten, welches erfahrungsmässig überall, wo etwas Aehnliches Statt findet, die religiöse Sammlung des Gemüthes stört. Uebrigens sieht Herr Naumann die Schwierigkeit oder die Unmöglichkeit der Verwirklichung dieser Art von Psalmodie im praktischen Kirchenleben auch selbst ein, wenigstens für die Gegenwart.

„Vorläufig“ — sagt er, wir aber möchten zusetzen: und auch in alle Zukunft hinaus — „sind unsere Gemeinden noch so weit von der Fähigkeit, zu psalmodiren, entfernt, dass es thöricht sein würde, in dieser Beziehung schon jetzt auf Resultate zu hoffen. Im Augenblicke kann gar nicht von einer Betheiligung der Gemeinden am Psalmen-Vortrage überhaupt, geschweige denn von einer alternirenden mit einem Kunst-Chor die Rede sein“ u. s. w. Auch hebt er hervor, was sich Jedem als ein Hinderniss der Einführung selbst bei Befähigung der Gemeinden sogleich aufdrängt, „dass die Aehnlichkeit dieser Psalmodie mit den Responsorien in der katholischen Kirche zu Missverständnissen Anlass geben würde.“

Wenn wir nun die Hoffnung des Herausgebers auf die künftige musicalische Befähigung der Gemeinden nicht theilen, ja — aufrichtig gesagt —, diese Befähigung weit lieber für den Choral, als für die Psalmodie durch die Schulen und Kirchen-Gesangvereine gefördert zu sehen wünschen, so können wir auch seiner Sammlung das Verdienst eines Beitrags zur „Vermittlung des Uebergangs vom Kunstgesange zur Psalmodie“ nicht eben anrechnen, während wir sie als zum Gebrauche von wirklichen Kirchenchören und Gesangvereinen, sowohl für kirchliche, als durch ernste Musik erbauliche Zwecke, sehr hoch halten und mit wahrer Freude willkommen heissen. Wenn man sonst bei manchen Werken sagen muss: „Der Wille ist gut, aber die Kraft schwach“, so kann man hier behaupten, dass die Kraft weit über den Willen, die That weit über die Absicht hinausgegangen ist.

Die drei Bände enthalten 18 vierstimmige und 21 achtstimmige Psalmen, welche nach Uebereinstimmung mit geistlichen Autoritäten für den wirklichen Gottesdienst, wenn dieser, wie im Dome zu Berlin geschieht, mit einem Psalm beginnt, in Beziehung zu den Sonn- und Festtagen des evangelischen Kirchenjahres gebracht sind. Darunter sind zwölf von E. Naumann, vier von Mendelssohn, acht von Neithardt, zwei von Nicolai, drei von Grell und je einer von Kästner, F. Hiller, Dupuis, Engel, Meyerbeer, Reissiger, Schulz, Stahlknecht, Richter, Reinthaler.

Die ganze Sammlung enthält nur Würdiges und grossentheils Vortreffliches, wozu namentlich auch die Psalmen von E. Naumann selbst zu zählen sind. Sie liefern, was man überhaupt von sämtlichen Compositionen dieser

Musica sacra mit mehr oder weniger Recht sagen kann, den Beweis, dass die deutschen Tonsetzer unserer Zeit in Erfindung des Melodiösen und Behandlung des mehrstimmigen Gesanges *a capella* sich den älteren Meistern würdigst anreihen. Dergleichen Psalmengesänge sind eine Zierde des Gottesdienstes jeder Confession. Mögen sie überall zur Errichtung von Kirchenchören beitragen, welche bei der so sehr verbreiteten musicalischen Bildung in Deutschland wenigstens in Städten durchaus nicht schwierig herzustellen sind, wenn nur die Geistlichkeit dafür ist. Aber auch den nicht kirchlichen Gesangvereinen und Akademien sind diese Psalmen sehr zu empfehlen, ja, mehrere von ihnen eignen sich selbst zu Aufführungen in Concerten, z. B. der 19. von Naumann, der 2. von Mendelssohn (Op. 78), der 119. von Hiller und andere.

Von der Westgränze.

A. Aus Lüttich.

Die Hauptstadt der Wallonen, das kohlen- und dampfreiche Lüttich mit beinahe 90,000 Einwohnern und den schönsten landschaftlichen Umgebungen, beginnt neuerdings, sich in musicalischer Beziehung nicht nur als Geburtsort Grétry's geltend zu machen, sondern auch durch seine gegenwärtige Pflege der Tonkunst sich dieser Ehre würdig zu zeigen. Das bereits seit längerer Zeit bestehende Conservatorium der Musik hat unter der Direction des tüchtigen Musikers und Componisten Soubre seit vorigem Jahre einen bedeutenden Aufschwung genommen, und die Concerte desselben haben in dem Bestreben, das Publicum an gute deutsche, classische Musik zu gewöhnen, einen bereits recht erfreulichen Erfolg gehabt. Es liegen uns darüber zwei Berichte vor, von denen der erste, aus der Feder eines belgischen Schriftstellers, die bisher vorherrschende Geschmacksrichtung seiner Landsleute durchblicken lässt, der andere von einem Dilettanten aus Deutschland herrührt, der auf einer Reise durch Belgien dem zweiten Concerte in Lüttich beiwohnte.

I. Wie wir vorhergesagt, hat uns das Conservatorium in seinem ersten Concerte (Anfang Februar) kräftige, ernste, gehaltvolle Musik vorgeführt. Nun, es kommt ihm zu, ein gutes Beispiel zu geben, seinen Concerten ein specielles Gepräge aufzudrücken und das Publicum endlich in die gesunde Erkenntniss und das wahre Wesen der höheren Tonkunst einzuweihe. Indess wünschten wir doch nicht, um es frei zu gestehen, dass man uns auf immer zu einer gelehrten Musik verurtheilte, welche nur den Verstand des Musikers interessirt und die Zuhörer kalt lässt. Weg mit den starren Formen, welche die so genannten

Kenner allein über Alles setzen! Wählen wir lieber Werke, in denen die Begeisterung Hand in Hand mit dem Wissen geht, der Reichthum an Gedanken mit der geschickten Behandlung der Gesetze der Composition sich verbindet.

Wir glauben auch nicht, dass Herr Soubre seinen Zuhörern jemals zu schwerfällige und für ihr Temperament unverdauliche Speise vorsetzen wird. Das wäre ein grosser Fehler. Die Gränzlinie zwischen dem wirklich Schönen und dem Langweiligen muss streng gezogen werden u. s. w. u. s. w.

In diesem Sinne ist die Wahl des Directors auf vortreffliche Werke gefallen: Haydn's Sinfonie Op. 80, Mozart's *Ave verum*, Mendelssohn's Violin-Concert, das wir für unvergleichlich halten würden, wenn das von Beethoven nicht vorhanden wäre — führen über die Gränze der gewöhnlichen Welt hinaus ins Reich der Ideale. Mendelssohn's Sinfonie-Cantate „Lobgesang“ hörten wir zum ersten Male; das Werk scheint ein mehrmaliges Hören zu erfordern, nicht als ob es nicht Schönheiten ersten Ranges, die sogleich auffallen, enthielte, aber weil die Form des grossen Ganzen eine sehr umfassende und ungewöhnliche ist. Nach drei Sinfoniesätzen folgt ein Finale mit Soli und Chören von grosser Länge im Stil des Oratoriums, von dem sich Mendelssohn nicht hat losmachen können. Es ist zu verwundern, dass das in der Tonkunst so weit vorgeschrittene und hervorragende Deutschland sich verpflichtet glaubt, die ursprünglichen Formen des Oratoriums in ernsten, einfachen, feierlichen Gesängen zu verewigen, die zwar ihr Schönes haben, aber wie das Echo aus einer vergangenen Zeit klingen und aller dramatischen Bewegung ermangeln. (!) Warum beraubt man sich absichtlich der mächtigen Hülfquellen der dramatischen Musik, die ja selbst bis in die Musik beim Gottesdienste den Weg gefunden haben? — Uebrigens war die Ausführung sehr gut, die Chöre, vorzüglich der Sopran, verdienen besonderes Lob. Das Orchester haben wir noch nie so vollständig gehört: bessere Violinen dürfte es kaum anderswo geben. Das einzige Störende ist der Mangel an reiner Stimmung in gewissen Blas-Instrumenten.

Herr J. Dupuis hat das Violin-Concert von Mendelssohn meisterhaft gespielt; das Conservatorium kann sich zu diesem ausgezeichneten Künstler, welchem das Lehramt des Violinspiels anvertraut ist, Glück wünschen. Der Erfolg seiner Leistung war, wie immer, ein glänzender.

Die musicalische Welt ist Herrn Soubre den grössten Dank schuldig. Kaum seit einem halben Jahre als Director des Conservatoriums thätig, hat er bereits Dinge ins Werk gesetzt, deren Zustandekommen wir nach einer Reihe von Jahren dankbar anerkannt haben würden.

Sollte man aber wohl glauben, dass so trefflichen künstlerischen Genüssen gegenüber sich unter der glänzenden Menge der *Société d'Emulation*, in deren Saale die Concerte Statt finden, einige junge Leute befanden, die so unartig waren, den ganzen Abend hindurch zu plaudern und trotz wiederholter Erinnerungen durchaus nicht damit aufzuhören? Was wollen solche unausstehliche Gäste im Concerte?

Den 25. April 1863.

II. Bei meiner neulichen Anwesenheit in Lüttich fiel mein Blick auf grosse Anschlagzettel, welche das *II. Concert du Conservatoire royal de Musique* ankündigten. Das machte mich neugierig auf die musicalischen Zustände in diesem grossen industriellen Bienenstocke, den die Musik der Ambose, Waffenschmieden, Hochöfen und Dampfmaschinen so berühmt und reich gemacht hat. Noch reger wurde meine Neugierde, als ich mit Verwunderung die Namen unserer grossen deutschen Meister auf dem Zettel erblickte; Haydn, Mendelssohn, Weber u. s. w. bildeten nicht etwa nur den Haupttheil des Programms, sondern ausschliesslich das ganze. Ich erfuhr bald, dass diese Metamorphose der Programme das Verdienst des Herrn Etienne Soubre sei, jenes tüchtigen Musikers, der vor einiger Zeit an die Spitze des Conservatoriums gestellt worden ist, welches gegenwärtig in voller Blüthe steht. Natürlich ging ich in das Concert.

Es fand in dem Saale der *Société d'Emulation* Statt, welcher leider zu klein für die zur Aufführung vereinigten Kräfte und für das Publicum ist, das sich zu diesen Concerten zu drängen scheint. Das Orchester, welches Herr Soubre dirigirte, zählte 75 bis 80 Mitglieder, der Chor, erst neuerdings durch ihn gebildet, soll schon die Zahl von 140 Mitwirkenden erreicht haben.

Die Sinfonie in *D*, Op. 5, von Haydn machte den Anfang. Es war eben so interessant, die Vollkommenheit der Ausführung durch das Orchester zu beobachten, als den fesselnden Eindruck, den sie auf das Publicum machte, welches nicht nur jeden Satz mit Enthusiasmus beklatschte, sondern sogar das *Andante da capo* rief. Man kann sagen, dass der gemüthliche Haydn seinen Einzug in Grétry's Vaterstadt mit allen seinem Genius gebührenden Ehren gehalten hat. Die zweite Nummer waren drei Gesangstücke aus Weber's *Oberon*: der Männerchor, die *Barcarole* und der Chor in *A* mit Tenor-Solo; sie wurden recht schön gesungen und erhielten ebenfalls grossen Beifall.

Der einzige Instrumental-Solist an diesem Abende war Herr Leon Massart, Lehrer des Violoncellspiels am Conservatorium; allein die Qualität ersetzte die Quantität. In dem schwierigen Concerte für das Violoncell von *Molique* zeigte er sich als würdigen Nacheiferer von Servais;

der Vortrag des Ganzen und vorzüglich des Adagio's war im höchsten Grade vollkommen und rief unbeschreiblichen Enthusiasmus hervor.

Den zweiten Theil des Concertes füllte Mendelssohn's Musik zum Sommernachtstraum. Es zeigte sich, dass man die Ausführung dieser geistvollen Musik sich zur Ehrensache gemacht hatte; Herr Soubre soll, wie man mir sagte, sieben sehr sorgfältige Proben davon gehalten haben. So viel ist gewiss, die Ausführung war vorzüglich; selten haben wir eine solche Feinheit des Ausdrucks gehört, als diejenige, mit der hier die Overture und das Scherzo gespielt wurden. Der Erfolg war ein vollständiger und hat die aufgewandte Mühe reichlich belohnt.

Wir wünschen Herrn Soubre den erfolgreichsten Fortschritt auf der betretenen Bahn, welche das Publicum zum Genusse wahrer Kunstwerke führt. N.

B. Aus Maastricht.

Den 24. April 1863.

In unserer Stadt von 25,000 Einwohnern blühte einst die Musik, so dass auch in öffentlichen Blättern die Rede davon war. Ein anständiges Orchester, ein imposanter Chor, ausgezeichnete Dilettanten für Solo-Vorträge standen uns zur Verfügung. In den letzten Jahren aber, sollte man meinen, wäre die Hauptstadt des holländischen Herzogthums Limburg aus der Welt verschwunden. War die Kunst gänzlich untergegangen, oder konnten die Berichte darüber nicht durch die dreifache Zolllinie dringen, welche Maastricht leider umschliesst? Ich weiss es nicht: doch ist es gewiss, dass die zuletzt genannte Isolirung, die den Handel vernichtet hat, auch betrübenden Einfluss auf die Musik übte. Nach der Auflösung des rühmlichen Vereins „Orpheus“, die vor etwa zwanzig Jahren Statt fand, entstanden verschiedene Vereine, die, kaum geboren, wieder zu Grabe getragen wurden; zuletzt traf dasselbe Geschick die Gesellschaft der *Harmonie royale*, welche an der Abnehmungskrankheit verschied und ihre Gesangs-Abtheilung (Männergesang) mit sich in den Tod riss. Dass bei allen diesen Unfällen Dame Zwietracht eine Rolle spielte, versteht sich bei „harmonischen“ Vereinen von selbst. Am Ende war es mit der Musik in Maastricht so weit gekommen, dass Weber's Freischütz, den eine deutsche Gesellschaft gab, nur mit Clavier-Begleitung aufgeführt werden konnte*).

Während man nun von zwei Seiten her überlegte, wie es anzufangen sei, den Wagen der Melpomene aus

*) Das klingt ja beinahe wie Ulibischeff's Schilderung von der Verbreitung des Freischütz in Russland: „Ueberall, auch in den Landstädten, wurde der Freischütz eingebürgert und wurde ein Cassenstück, mochte ein Orchester und Sänger da sein oder nicht; Samiel und die Eule ersetzten alles Uebrige.“ „Beethoven“, S. 35.

dem Lehm, in den er sich verfahren, wieder ins festere Geleise zu bringen, machte sich eine lebhaftere Actions-Partei mit der Ladung auf und davon, und machte sich daran, sie auszubeuten. Dank dem Eifer und der einflussreichen Thätigkeit einer Dame, der Frau Baronin von Vershuur, welche einige Herren mit willigem Sinn für die Sache unterstützten, gelang es, einen neuen Verein, „Toonkunst“ genannt, zu gründen.

Dem zweiten Concerte desselben habe ich beigewohnt, und nach dem Erfolge, den es hatte, darf man aus dem bereits Vorhandenen Hoffnungen für die Zukunft schöpfen. Ein Orchester von einigen und zwanzig Instrumentalisten, freilich grösstentheils eifrige Recruten, ein Chor von etwa sechszig Mitgliedern, jungen Damen mit reinen Stimmen, guten Tenören und, wenn der Erfolg ermutigt, gewiss bald zahlreichen Bassisten, bilden die Keime der neuen „Toonkunst“. Das Programm zeigte ein Streben nach guter Musik, es brachte unter Anderem Hiller's geistreiche Composition: „Der Gesang der Geister über dem Wasser“, welche nicht nur correct gesungen wurde, sondern auch in dem Vortrage eine richtige Auffassung und ein Gefühl für Nuancirung offenbarte; ferner Mozart's Hymne: „Gottheit, Dir sei Preis und Ehre“, und zwei Chöre aus Neukomm's Hymnus an die Nacht. Die Begleitung konnte man freilich noch nicht dem ganzen Orchester anvertrauen; man ergänzte es durch das Geigen-Quartett und das Clavier. Herr Lehrmann dirigierte das Ganze recht gut. Von den Solisten ist ein Schüler des genannten Herrn zu erwähnen, der eine Phantasie für die Violine von de Bériot recht gut spielte, und einige vorzügliche Gesangs-Dilettanten, namentlich eine schöne Bassstimme, welche nach künstlerischer Ausbildung viel Beifall finden würde. Kurz, der Abend war ganz interessant, und wenn der neue Verein über seine Gegner siegt, so wird er das Verdienst haben, zu dem Wiederaufleben der Kunst in einer Stadt, wo sie ehemals blühte, reichlich beigetragen zu haben. L. A.

Analecta von E. Krüger.

I. Von Kunst-Kategorien.

Missa brevis soll nach Arrey v. Dommer's „Elemente der Musik“, S. 339, so viel bedeuten, als protestantische Messe. Uns ist ein solcher Sprachgebrauch nicht erinnerlich und weder als typischer Ausdruck, noch in lässlicher Rede als bekannter nachweisbar. Das Kirchen-Lexikon von Aschbach, so wie das von Welte, beide katholisch, nennen diese Unterscheidung nicht; die protestantische Real-Encyclopädie von Herzog ebenfalls nicht.

Praktische und theoretische Kenner der liturgischen Terminologie haben sich gegen mich persönlich dahin geäußert, dass ein solcher Sprachgebrauch ihnen unbekannt sei.

Allerdings kommt der Name *Missa brevis* vor, aber nur als äusserliche Benennung, um sie von den unzähligen des gleichen Wortinhalts bezeichnend zu unterscheiden, und zwar bei den katholischen Componisten Palestrina und Orlando Lasso; s. Proske, *Musica divina*, I. 1. Diese *Missae breves* haben sämtliche Theile und Worte der gewöhnlichen Messen und sind nicht länger und kürzer, als diese.

Eben so hat Luther's protestantische Messe sämtliche Theile und Worte der römischen vollständig beibehalten: *Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus, Agnus*, und nirgend braucht er das Wort *Missa brevis* für seine neue Liturgie, die sich nur in den übrigen Theilen und deren Anwendung von der älteren unterschied, nicht aber in den Kerntheilen.

Woher rührt nun A. v. Dommer's Benennung an der angegebenen Stelle? Das Vorwort des achten Bandes der Bach-Ausgabe von M. Hauptmann erwähnt ihrer *in transitu*; auch das Vorwort des sechsten Bandes — zur *H-moll*-Messe — von Jul. Rietz thut ein Gleiches. Beide Male erscheint die Benennung nicht als eine Definition oder typische Terminologie. Wäre dieselbe irgendwo acceptirt, so würden wir sie in den zahlreich gewordenen liturgischen Handbüchern, Lexikons u. s. w. irgendwo wieder finden. Es würde also von Interesse sein, wenn A. v. Dommer oder M. Hauptmann oder J. Rietz die Herkunft dieser Benennung, welche ausser den eben angegebenen Stellen nicht vorzukommen scheint, zu öffentlicher Kunde zu bringen die Güte hätten.

Die Sache an sich ist von geringem Belang, sofern eben nur die Registratur gemeint ist. Wer möchte die verschollenen Ringelrennen erneuern, darinnen sich vor Zeiten ästhetische Hitzköpfe erhitzen, um mit hochernster Miene zu entscheiden, ob das Ding da mehr Romanze, Ballade oder Rhapsodie zu heissen „verdient“; ob jenes Beethoven'sche Finale mehr Fugato, Fughette oder Fuge sei; ob die Schubert'schen Impromptus Op. 142 nicht besser Sonate zu betiteln u. s. w. Solche Untersuchungen sind kaum als Formstudien zu ertragen; vollends verkehrt aber ist, aus dergleichen Verbal-Definitionen Stricke zu drehen, um Schwachgläubige einzufangen in logische oder ethische Normen, nach denen sich etwa der schaffende Künstler zu richten habe. Es ist ganz gleichgültig, ob ein niedliches Stück genannt werde *Impromptu, Moment musical, Mélodie*, Clavierstück; — alle jene Worte dienen lediglich zu Vignetten, Handhaben, Etiquetten, um das richtige Schubfach zu treffen; den Inhalt berühren und die

Form lehren sie so wenig, als die Namen *Partita, Suite, Exercice*, welche Sebastian Bach und Zeitgenossen völlig gleichdeutig gebraucht haben. Es ist leeres Schulgezänke, dieses Gefrage nach dem Unterschiede untergeordneter Formen. Hauptformen stehen an sich selbst fest, haben ästhetische, logisch-historische Bedeutung, so: Epos, Lyrik, Drama — Vocal, Instrumental — Lied und Oper — Choral und Oratorium — Homophon, Polyphon, Harmonisch — das sind Wesens-Unterschiede, die man erkennen kann und lehren muss. Sie liegen dem ästhetischen Urtheil überall unbewusst zu Grunde; wichtig ist daher, solche Grundformen zu bestimmen = *definire, ὁρίζειν*; dagegen alles, was Uebergangs- oder Mittelform heisst, oder vielmehr, was und wo es der Grundform nicht mehr bedarf, mit zeitgemässer Liberalität = Latitudinarismus zu beschreiben oder umschreiben = *describere, παραγράφειν*, und zwar da, wo es zur historischen Kunde erspriesslich ist.

Denn die historische Kunde fordert zuweilen eine Erörterung schwankender Terminologieen; es kann ja irgendwo Interesse haben, der diplomatischen Treue auch dieses zu gestatten, dass die — meist arglos gewählten — Benennungen der Kategorieen mit aufgeführt werden. Zum Beispiel in unserem Falle: sagt Jemand *Missa brevis*, was ein (heute) nicht üblicher Terminus ist, so fragt ein Anderer, ob es der Autor, seine theoretische Gewohnheit, oder sein Zeitalter, oder wer sonst mit dieser Vignette benannt habe. Wissen wir nun historisch, dass Seb. Bach auf jene kleineren Messen in *F, A, g, G* den Titel *M. brevis* nicht geschrieben, dass er auf sein gewaltigstes Werk nur die Aufschrift setzte: Passionsmusik nach dem Evangelium Matthäi, so genügt uns das *Ἀπὸς ἔφα* vollkommen. Wo nun die Enkelkinder kommen und streiten brünstiglich, ob es *Divina commedia* heissen müsse oder Oratorium, so ist das ein reines Privat-Vergnügen. Wer einer historisch-ästhetischen Beschreibung bedarf, findet die gesundeste und treffendste in Chrysanther's Händel, 2, 457: „Das Oratorium ist die Vergegenwärtigung heiliger Geschichte in Tonbildern von dramatisch lebendiger Bewegung.“ — Wer nun „von Händel den Begriff abstrahiren will“, wie A. v. Dommer, Elemente, 343, der thut wohl daran; nur vergesse er nicht, dass Händel selbst oder seine Zeit diesen „Begriff“ sehr weitherzig latitudinarisch fasste, indem z. B. *Acis und Galatea* verschiedentlich benannt wird: *a masque, pastoral opera, Serenata, Oratorium*, vgl. die Ausgaben, ferner Burney, *hist.* 4, 362, und Chrysanther, Händel, 1, 479; 2, 263 — wie denn überhaupt in verschiedenen Zeiten für ein und dasselbe Werk gesagt worden ist *a sacred oratorio, Opera sacra, Drama mysticum* und Aehnliches, worüber höchstens ein

bibliothekarisches Repositorium wild werden kann, während die Kunst-Theorie dabei ganz ruhig bleibt. Dass aber Shakespeare's Sommernachtstraum eine andere Art Komödie ist, als Aristophanes' Frösche, mag wahr sein: ist doch jedes Lebendige seine eigene spezifische Species! Wie schade, dass Shakespeare selbst keine Vignette angeklebt! wie unverantwortlich, dass Goethe seine herrlichste Tragödie bezeichnet: „Ein Fragment“!

Also wir verwerfen jene Form-Unterschiede keineswegs und wollen sie auch nicht unbedingt lächerlich machen, wie Shakespeare, der im Hamlet 2, 2 den braven Polonius eine ganze Registratur dramatischer Kategorien ausschütten lässt. Wir erkennen ihr historisches Recht und ihre philosophische Bedeutung: beide so lange vernünftig, als sie einfältig bleiben, d. h. einander einträchtig umfassen, und nicht ästhetische Gesetze sein wollen. Ethischen Werth haben die Kategorien-Tafeln nun gar nicht; schöpferische Dichter und empfangendes Volk bleiben davon unberührt; die Forderung von „Reinhalten der Gattung“ ist eine ungültige.

Dante's *Divina commedia* ist auch darin einzig, dass sie in keinen Kategorien-Schubkasten passt. Aeusserlich ist sie episch gestaltet, innerlich waltet lyrisches Pathos, und das Ergebniss ist eine „gleichsam dramatische“ Entwicklung von Ausgang, Aufgabe und Erfüllung, ähnlich den aristotelisch-dramatischen Kategorien von ἐξήγησις πλοκή καταστροφή oder *Expositio Actus* (δράμα), *Katastrophe*. — Wer sich über die Unzulänglichkeit der Kategorien-Jägerei gründlich belehren will, der lese wundershalber die einleitende Abhandlung in Echtermeyer's und Hiecke's Auswahl deutscher Gedichte (Halle, 1861); da lernt man, was die Ballade muss, was die Rhapsodie soll, was die Märe fordert, worauf die Romanze angewiesen ist, und nach dem allem, wie endlich doch eine berühmte Ballade von Gustav Schwab das Haupt-Ingredients der Balladen-Definition — nicht inne hält!

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Köln. Am 19. April fand im hiesigen Casinosaale eine von Herrn Capellmeister F. Hiller veranstaltete Matinee für das Schadow-Denkmal in Düsseldorf Statt. Nach dem Trauermarsch von Chopin sprach Herr Zadernak vom hiesigen Theater ein Gedicht zur Erinnerung an Schadow von Dr. Wolfg. Müller. Das weitere Programm brachte Psalm 23 für Frauenchor von Wold. Bargiel, Clavier-Trio von Beethoven, Op. 70 in *D* (die Herren Hiller, von Königslöw, A. Schmit), „Nachtlied“ und „Volkslied“ für Frauenchor von F. Hiller und das Concert für drei Flügel von J. S. Bach, trefflich ausgeführt von Fräulein Mathilde Bruch vom hiesigen Conservatorium und den Herren Hiller und Bargiel. Ihre Königlichen Hoheiten der Fürst und die Frau Fürstin zu Hohenzollern nebst Familie und dem Prinzen von Altenburg beehrten die Matinee mit ihrer hohen Gegenwart.

Am 28. April fand die letzte (sechste) Soiree für Kammermusik im kleineren Gürzenichsaale Statt. Das Programm brachte Beethoven's Quartett in *A-dur*, Op. 18 Nr. 5, Clavier-Trio Op. 6 in *F-dur* von W. Bargiel (die Clavierstimme vom Componisten gespielt) und Mendelssohn's Quintett für Streich-Instrumente, Op. 87, bei welchem die Herren F. Weber und C. Venth mitwirkten. Die Soireen waren in dieser Saison noch zahlreicher besucht, als in der vorigen, was um so erfreulicher ist, als die treffliche Musik, welche sie dem Publicum vorführen, nothwendig zur Bildung des Geschmacks an classischen Tonstücken beiträgt.

Mannheim. Im Gebiete der Oper war Abert's „König Enzo“ die erste Novität, welche, im Allgemeinen günstig aufgenommen, von einem achtungswerthen Talente des Componisten zeugte, dessen theils einfach ansprechende, theils dramatisch wirkungsvolle Melodien, wie wir sie hauptsächlich in den Partien des Enzo und der Bianka fanden, ihm überall eine ehrenvolle Aufnahme seiner Oper sichern werden. Von Gewandtheit und Kenntniss des Bühnen-Effectes zeugen auch die grösseren Ensemblestücke, wie das zweite und dritte Finale, doch ist nicht zu läugnen, dass der Effect des letzteren dadurch geschmälert wird, dass er mit dem des zweiten eine zu nahe Verwandtschaft hat. Die zweite Novität war die Oper „Lalla Rookh“ von FéL. David, welche, wenn auch nicht vermittels rauschender Beifallsbezeugungen, wozu diese Musik nicht herausfordert, dennoch eine sehr günstige Aufnahme fand, die sich bei der seither Statt gefundenen Wiederholung der Oper noch wärmer gestaltete.

Meiningen, 12. April. Am 5. d. Mts., dem Geburtstage Spohr's, gab die hiesige Hofcapelle ihr zweites Concert und brachte darin „Die Weihe der Töne“, Concert in Form einer Gesangscene, und zwei Lieder für Sopran mit Begleitung der Clarinette und des Pianoforte von Spohr zu Gehör, ausserdem Arie für Tenor aus Iphigenie auf Tauris von Gluck, Ouverture in *C-dur* zu Leonore von Beethoven, zwei Balladen von Hebbel („Schön Hedwig“ und „Der Haideknabe“) mit der Pianoforte-Begleitung von Schumann, Concert für Pianoforte in *C-dur*, erster Satz (nach dem Arrangement von Kalkbrenner), von Mozart und Phantasie für Pianoforte über Themen aus der Oper „Der Unbekannte“ von Bott. Sämmtliche Stücke für Pianoforte wurden von Herrn Hof-Capellmeister Bott ausgeführt. Derselbe producirte sich damit hier zum ersten Male als Pianist, wesshalb das Publicum wohl zu entschuldigen sein mag, dass es diesem Auftreten mit einigem Misstrauen entgegen sah, zumal Pianisten wie Jaell und Bronsart in zu lebhafter Erinnerung standen. Der Erfolg war aber ein allgemein überraschender, den Concertirenden um so ehrender. Die Phantasie wurde stürmisch *da capo* verlangt, worauf Herr Bott noch eine kleinere eigene Composition vortrug. Auch als Lehrer fand Herr Bott ehrende Anerkennung durch den Vortrag der „Gesangscene“ von Spohr durch Herrn Gottschalk. Herr Gottschalk ist noch sehr jung, reichere Erfahrungen werden ihn zu grösserer Selbständigkeit führen. Fräulein Wilhelmine Seebach (Schwester der Marie Seebach) declamirte das Gedicht „Die Weihe der Töne“ und die Balladen von Hebbel mit Begeisterung; auch wurde Fräulein Schenk in dem Vortrage der Lieder für Sopran, wie Herrn Stiegele in der Arie für Tenor gebührende Auszeichnung zu Theil. Die zufällige Durchreise des blinden Clarinettisten Herrn Hentschel aus Dresden veranlasste den Vorstand, ihn im Zwischenact des Concertes ein Concertino von Weber vortragen zu lassen. Vorzüge, so wie ein schönes Pianissimo müssen Herrn Hentschel zugestanden werden; hauptsächlich aber heiligt wohl nur der Zweck das Mittel. Auch Sivori und ein Pianist Scharfenberg besuchten uns. — Mitte dieses Monats wird das Theater geschlossen, worauf wir noch einige Barmherzigkeits-Concerte zu gewärtigen haben, bei denen natürlich eine gute Einnahme die Hauptsache ist.

Am leipziger Stadttheater wurde eine neue Oper, „Der Abt von St. Gallen“, von einem bisher ganz unbekanntem Componisten, F. Herther, gegeben und fand freundliche Aufnahme.

Frankfurt a. M. Mozart-Stiftung. Das Stipendium betreffend. Zur Prüfung der von den Bewerbern um das Stipendium der Mozart-Stiftung eingelefertten Arbeiten waren erwählt die Herren: Hof-Capellmeister Heinrich Dorn in Berlin, Hof-Capellmeister Franz Lachner in München, Musik-Director Dr. Aloys Schmitt in Frankfurt a. M. Nach dem übereinstimmenden Inhalt der von diesen Herren erstatteten Gutachten konnte der Verwaltungsausschuss keine der eingelefertten Arbeiten als den Anforderungen unserer Stiftung genügend erkennen und hat einhellig den Beschluss gefasst, zur Zeit von der Vergebung eines Stipendiums Umgang zu nehmen. Der Verwaltungsausschuss der Mozart-Stiftung: Dr. Ponfick, Präsident. Dr. Eckhard, Secretär. Frankfurt am Main, den 15. April 1863.

Diese Entscheidung des Verwaltungsausschusses verdient vollständige Billigung, denn es konnte unmöglich Sinn der Begründer und Unterstützer der Stiftung sein, das Stipendium unter jeder Bedingung dem nur relativ Tüchtigsten der Bewerber zu verleihen, wie das leider bei vielen Studien-Stiftungen der Fall ist, wodurch nur das Proletariat in Wissenschaft oder Kunst begünstigt wird. Mit vollem Rechte wahrt die Mozart-Stiftung ihren eigentlichen Zweck, nur begabte junge Künstler zu unterstützen, von denen nach den Aussprüchen fachkundiger Männer wirklich künstlerische Leistungen in der Zukunft zu erwarten sind.

Königsberg (in Preussen). Beim Stiftungsfeste des hiesigen Männer-Gesang-Vereins unter der tüchtigen Direction des Herrn Hamma wurde im zweiten Theile des Concertes die komische Operette „Incognito“ von Hermann Kipper in Köln mit grossem Beifalle aufgeführt.

Wien. Als interessante Novität wurden in dem Concerte der Pianistin Julie von Asten sechs Chöre für Frauenstimmen mit Begleitung von Harfe und zwei Hörnern geboten, die Herrn J. Brahms zum Verfasser haben. Diese originelle Combination von Klangmitteln ist von guter Wirkung; die beiden Hörner, mit den Frauenstimmen meist einen vierstimmigen Satz bildend, vertreten gleichsam den Tenor und Bass und liefern häufig den täuschenden Effect eines gemischten Chors. Eine selbständige Rolle spielen die Hörner nur in den Vor- und Zwischenspielen, wo dann die Harfe begleitend hinzutritt. Was den Gehalt dieser Compositionen selbst anbelangt, so scheinen uns dieselben, das „Minnelied“ und der „Gesang aus Fingal“ ausgenommen, mehr aus der Lust am Componiren, als aus innerer Nöthigung hervorgegangen zu sein. Von den ausgenommenen beiden Piecen jedoch zeichnet sich besonders das „Minnelied“ durch seelenvolle Stimmung und anmuthende Natürlichkeit aus. Es ist in Strophenform gehalten, während der durchcomponirte „Gesang aus Fingal“ sich zu beinahe dramatischer Anschaulichkeit erhebt und durch Plastik der Schilderung wie durch charakteristischen Localton ein bedeutendes Tonbild liefert. Diese beiden Chöre fanden den meisten Beifall, und es musste das „Minnelied“ wiederholt werden.

In der jüngst Statt gehabten Versammlung der „Sing-Akademie“ wurde Herrn Director J. Hellmesberger in Anerkennung seiner eben so bereitwilligen als vorzüglichen Leitung der Passions-Aufführung ein werthvoller silberner Lorberkranz und dem zweiten Chormeister, Herrn Krenn, bei dieser Gelegenheit ein silberner Tactstock überreicht. Der feierlichen Uebergabe dieser Ehrenspenden ging eine herzliche und erhebende Ansprache des Vorstandes, Sr. Excellenz des Herrn Oberst-Hofmarschalls, Grafen v. Kueffstein, voraus.

Ankündigungen.

Verlag von Breitkopf & Härtel in Leipzig,
durch alle Buch- und Musicalienhandlungen zu beziehen:

Der erste Unterricht

im Pianofortespiel.

Uebungen und Tonstücke in systematischer Folge

von **H. Boenicke.**

Preis 15 Ngr.

Eine kurzgefasste Schule, ähnlich der weitverbreiteten Kinder-Clavierschule von Wohlfahrt.

Verlag von F. E. C. Leuckart in Breslau.

Arien aus der Matthäus-Passion

von

Joh. Sebastian Bach,

mit Begleitung des Pianoforte

bearbeitet von

Dr. Robert Franz.

Drei Arien für Sopran:

- Nr. 1. Blute nur, du liebes Herz.
 „ 2. Ich will dir mein Herze schenken.
 „ 3. Aus Liebe will mein Heiland sterben. 25 Sgr.

Drei Arien für Alt:

- Nr. 1. Erbarme dich, mein Gott.
 „ 2. Buss' und Reu'.
 „ 3. Können Thränen meiner Wangen. 1 Thlr. 5 Sgr.

Drei Arien für Bass:

- Nr. 1. Komm, süßes Kreuz.
 „ 2. Gebt mir meinen Jesum wieder.
 „ 3. Gerne will ich mich bequemen. 1 Thlr.

Diese Bearbeitung der vorzüglichsten Arien aus Bach's Matthäus-Passion ist allseitig als eine „meisterhafte, ganz auf der Höhe Bach'schen Geistes stehende“ anerkannt.

In Köln vorräthig in allen Musicalienhandlungen.

Wichtiges Studien-Werk für Pianisten mit 10 Thlr. Prämien-Genuß.

Im Verlage von Schubert & Comp. erscheint in Heften à 12 Sgr.:

Classische Hochschule für Pianisten in 160

Meister-Studien (30 von Cramer, 24 von Clementi, 12 von Scarlatti, 27 von Händel, 64 von Bach), für den Unterricht stufenweise geordnet, mit Fingersatz und Vortragsbezeichnung von L. Köhler, in 5 Abtheilungen oder 25 Monats-Heften, jedes von 4 grossen Notenbogen, à 3 Sgr.

Jeder Abtheilung steht die Biographie des Componisten vordruckt, und zu allen Tonstücken, 160 an der Zahl (es sei eine Etude, Sonate oder Fuge) ist die Anleitung zum richtigen Studium beigegeben.

Weiteres besagt der Prospectus, der in allen Buch- und Musikhandlungen gratis zu haben ist.

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.