

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 46.

KÖLN, 14. November 1863.

XI. Jahrgang.

Inhalt. Die Trojaner. Oper in fünf Acten. Text und Musik von Hector Berlioz. Von B. P. — Aus Karlsruhe (Concert von Richard Wagner — M. Bruch's „Lorelei“ in Mannheim). — Tages- und Unterhaltungsblatt (Barmen, erstes Abonnements-Concert — Duisburg, Concert — Berlin, Königliche Oper, Engagement von Fräulein Lucca — Innsbruck, zur Kirchenmusik — Wien, Flotow's neue Oper, Karl-Theater, Herr Dessoff, Ernst Pauer, Offenbach — Eine elsässische Oper — Meyerbeer — Carlotta Patti).

Die Trojaner.

Oper in fünf Acten. Text und Musik von
Hector Berlioz.

Paris, den 9. November 1863.

Endlich ist der Tag gekommen, wo Hector Berlioz seine Oper auf die pariser Bühne gebracht hat! Aber nicht das erste Operntheater von Paris hat sich entschliessen können, „Die Trojaner“ anzunehmen: diesen ehrenvollen und heroischen Entschluss fasste die dritte Opernbühne, das *Théâtre lyrique*, unter der Verwaltung des Herrn Carvalho.

Um die Neugierde der Leser auf den Inhalt, den man sich freilich nach dem bereits lange vor der Aufführung bekannt gewordenen sehr allgemeinen Titel nicht wohl selbst construiren kann, zu befriedigen, wollen wir nur gleich bemerken, dass der eigentliche Titel *Les Troyens à Carthage* lautet und dass der Stoff kein anderer ist, als die Liebe der Dido und des Aeneas und das tragische Ende der Königin von Karthago nach der Flucht des trojanischen Helden — mithin ein Stoff, der schon hundert Mal zu Dramen, Melodramen, Opern, Cantaten, ja, sogar zu einer Clavier-Sonate („*Didone abbandonata*“ von Cramer, wenn mir recht ist) gedient hat.

Doch geben wir zuvor, ehe wir ins Einzelne gehen, der freudigen Befriedigung Ausdruck, welche jeden Künstler und Kunstfreund beim Anblick des Zettels des *Théâtre lyrique* vom 4. November ergriff, dass nach jahrelangem Harren endlich einem Musiker von so anerkanntem Rufe und so unläugbarer Bedeutung für die französische Musik die Genugthuung werden sollte, sein neuestes und grösstes Werk aufgeführt zu sehen. War Berlioz etwa ein Knappe, der erst, wie es jetzt Sitte ist, um Gestattung eines Turniers betteln musste, um dabei seine Sporen zu verdienen? Galten seine musicalischen Werke, seine geistvolle literarisch-kritische Thätigkeit, seine Reisen ins Aus-

land und ihre Erfolge nichts in seinem Vaterlande? Wie? ist er nicht Mitglied des Instituts, erwählt durch die competentesten Stimmen von Männern seines Faches? — Und dieser Mann schreibt eine Oper, in die er all sein Wissen und Können hineinlegt, und als er die Partitur vollendet hat, klopft er an die Pforten des grossen kaiserlichen Operntempels, zu dessen Erhaltung der Staat jährlich 800,000 Francs gibt und dessen Jahres-Einnahme mehr als 1,200,000 Francs beträgt, und — sie bleiben ihm verschlossen! Vertrösten, Hinhalten, Aufschieben, am Ende förmliches Zurückweisen musste er erdulden von einer Kunstanstalt, die seit zwei Jahren keine Note neuer Musik gebracht hat. Freilich kann sich die Oper auf ihre Einnahmen berufen! Können aber volle Häuser, wenn man hingehet, um sich zu wärmen, zu schwatzen, die Tänzerinnen zu lorgnettiren, die Toiletten zu zeigen, den Abend hinzubringen, abgesehen von der Hälfte der Zuschauer, welche die Eisenbahnen täglich anfahren, können auf diese Weise gefüllte Häuser einen Beweis für die Vortrefflichkeit, für den künstlerischen Sinn der Verwaltung geben? Ein grosses Theater, das erste Theater eines Kaiserreiches, das unter dem unmittelbaren Schutze des Souverains steht, soll Kunst treiben und nicht ein Geldgeschäft. Es soll etwas wagen, es soll auch ein kühnes Streben aufmuntern, keinesfalls erdrücken; es soll nicht in dem ewigen lethargischen Einerlei verharren.

Man möge über einen Mann wie Berlioz so wie so denken, man möge seine Ideen billigen oder widerlegen, seine Grundsätze bekämpfen, ihn freimüthig und streng, selbst hart beurtheilen: das ist begreiflich und nothwendig. Aber dass man ihn verhindert, mit dem Resultate seiner Grundsätze und Arbeiten überhaupt nur hervorzutreten, dass man ihm Schweigen gebietet und ihm ohne Weiteres den Bescheid gibt: „Wir wollen Dich nicht haben, weil wir Dich nicht haben wollen“ — das ist denn doch eine wahre Rechtsverweigerung auf dem Gebiete der Kunst.

Nun, er hat endlich seinen Mann gefunden an dem Director des lyrischen Theaters. Carvalho hat ihm alles, worüber er verfügen konnte, zu Gebote gestellt: ein verstärktes Orchester, einen doppelten Chor, eine Masse von Statisten, glänzende Costüme, herrliche Decorationen, kostspielige Aufbauten für die architektonische Ausstattung der Bühne. Er hat die Sängerin Madame Charton-Demeur, welche Berlioz für die Rolle der Dido wünschte, engagirt — kurz, er hat alles gethan, was die grosse Oper hätte thun sollen und leichter thun konnte; er hat grosses Spiel gespielt und — wie es scheint, hat er es gewonnen. Nun, er ist gewohnt, hoch zu setzen. Das Haus war in den beiden ersten Vorstellungen überfüllt und der Erfolg beim grossen Publicum nicht zweifelhaft, auch in der Beziehung nicht, dass er auf äusserlich wirksame Weise in Scene gesetzt worden wäre, wozu Berlioz weder kriechend noch reich genug ist.

Wie Berlioz dazu gekommen, als Schöpfer und Haupt der romantisch-phantastischen Schule der französischen Musik, einen erzclassischen Stoff zu wählen, erklären seine Freunde aus seiner Vorliebe für den Dichter Virgil, den er auswendig kann, wie sie sagen. Er hat sich in der That genau an den Virgil gehalten. Sein eigentliches Vorhaben war, eine Trilogie zu dichten und in Musik zu setzen, welche die Zerstörung von Troja, die Trojaner in Karthago und die Weltherrschaft Roms zum Gegenstande haben sollte. Die zwei ersten Theile derselben sind vollendet; der erste: „*La prise de Troie*“ („Die Eroberung von Troja“), bildet eine Oper in drei Acten, welche unter der Presse ist; der zweite Theil: „*Les Troyens à Carthage*“, wird aufgeführt und ist in diesen Tagen bereits in Druck erschienen*); der dritte scheint noch nicht vollendet zu sein; indess als Andeutung desselben hat Berlioz den „Trojanern in Karthago“ einen Epilog hinzugefügt, eine Art von Vision, in welcher Rom und das Capitol erscheinen und der Triumphzug eines römischen Kaisers den Schluss bildet. Ein Prolog führt uns die Zerstörung von Troja erzählend und darstellend vor, so dass der Zusammenhang der Trilogie bei der Aufführung des mittleren Theiles derselben doch den Zuschauern zum Bewusstsein kommen sollte. Der Prolog ist geblieben, aber den Epilog hat man über Bord geworfen, um das kolossale Schiff wenigstens noch vor Mitternacht in den Hafen zu bringen. Was für Ansprüche Berlioz an die Decorationsmalerei, die Maschinerie und den Theaterpomp jeder Art macht, kann man aus diesem gigantischen Plane, ein ganzes Epos auf die

Bühne zu bringen, schon schliessen. Hierin gibt er seinem Doppelgänger in Deutschland nicht viel nach, wenn er auch für seine Trilogie nicht gerade einen vollständigen Neubau verlangt, wie dieser für seine Nibelungen.

Doch zur Sache!

Statt der Ouverture hören wir ein Adagio, welches der Componist aber nicht etwa Adagio oder Largo, sondern „*Lamento*“ überschrieben hat. Nach einer klagenden Phrase der Violinen, dann der Violoncelle stimmen die Posaunen einen gedämpften Trauergesang mehr von schönem Klange als von schöner Melodie an; gegen den Schluss hin bricht eine Modulation nach *Des-dur* mit vollem Orchester mit Effect aus. Der Vorhang geht auf und eine in Kaulbach's Weise gemalte Gardine zeigt uns den Brand von Troja. Ein Rhapsode tritt auf und erzählt in ziemlich langweiligen Versen und Tönen — die gewählte Form ist jene monotone Declamation, die weder Recitativ noch Arie ist — die Einnahme von Troja durch die List der Griechen. Geben wir den Anfang als Probe der Versification des Dichters Berlioz:

Après dix ans de guerre et d'un siège inutile!

Les Grecs désespérant de renverser la ville

De Priam, renonçant à venger Ménélas,

Feignirent de partir en implorant Pallas,

Laissant sur le rivage,

Comme un pieux hommage

Offert à la déesse irritée, un cheval

De bois, immense, colossal.

Cette oeuvre étrange, incroyable, inouïe,

D'hommes armés était remplie etc.

Wir wollen aber doch bemerken, dass an anderen Stellen auch bessere Verse und eine poetischere Diction in dem Textbuche anzutreffen sind, als in dem Prolog. Wunderlicher Weise fügt nun der Autor nach den Worten:

Enfin la fatale machine

Franchit les murs sacrés*) —

zu der gemalten Illustration auch noch eine musicalische hinzu, indem er hinter der Gardine von einem unsichtbaren Chor „*la Marche troyenne dans le mode triomphal*“ singen lässt. Dieses Musikstück, effectvoll, aber geschraubt und auf Stelzen einherschreitend, soll, wie es scheint, eine Art von National-Hymne der Trojaner sein; sie kommt öfter in der Oper vor, und im Prolog muss man, um zu begreifen, wie sie da hineinkommt, sich den Moment dazu denken, wo die Trojaner im jubelnden Triumph das hölzerne Pferd in die Stadt ziehen, was denn auch der Rhapsode durch die Worte: „*De ce peuple en démence Ecoutez de quels sons frémirent les échos*“, andeutet. Im Orchester spielen ebenfalls einige Raffinements, z. B. die Anwendung der Harfen, eine Rolle dabei.

*) Bei Choudens, Rue St. Honoré 265. *Partition Chant et Piano. 15 Francs net.* Vollständig, d. h. auch mit den Scenen, die bei der Aufführung jetzt weggelassen werden. — Eben-dasselbst: *La prise de Troie. 12 Francs net.*

*) *Scandit fatalis machina muros.*

Virgil.

Der Rhapsode geht ab, und nach einer kurzen Pause versetzt uns die Verwandlung nach Karthago an den Hof der Dido. Rechts ein Thron, „umgeben von den Trophäen des Ackerbaues, des Handels und der Künste“, im Prospect ein stufenweise aufgebautes Amphitheater ganz und gar mit Menschen besetzt, welche beim Einzuge der Königin, die ebenfalls mit grossem Gefolge und kriegerischem Gepränge erscheint, den Doppelchor anstimmen:

Gloire à Didon, notre reine chérie!

Reine par la beauté, la grâce, le génie,

Reine par la faveur des dieux

Et reine par l'amour de ses sujets heureux.

Damit beginnt der erste Act. Die Königin steigt auf den Thron*), ihre Schwester Anna steht ihr zur Seite. Sie hält in einem langen recitativischen Arioso eine Art von Thronrede, worin sie die Blüthe des neuen Reiches, das sie erst vor sieben Jahren gegründet hat, dem glücklichen Volke der tyrischen Karthager schildert, die reichen Aernnten, die Handelsflotte rühmt, welche „Getreide, Wein, Wolle und Eisen und die Producte der Künste“ herbeiführt, dann eine feierliche Arie singt, deren Motive für die Situation etwas zu düster und melancholisch klingen, und theilt am Ende an die Gruppen von Matrosen, Bauleuten und Ackerbauern Preise aus, während der Chor die Hymne *Gloire à Didon* wiederum erklingen lässt. Die Arie in *Es-moll* ist in der ersten Hälfte recht schön, fällt aber nachher ab. Der Chor macht besonders bei seiner Wiederholung eine schöne Wirkung; dem Componisten haben dabei die erhabenen Muster von Händel und Gluck vorgeschwebt, Form und Inhalt entsprechen der Grossartigkeit der ganzen Scene, zu deren glanzvoller Instandsetzung sogleich, wie man sieht, ein gewaltiger Theater-Apparat gehört.

Dido und Anna bleiben allein. Die Königin klagt der Schwester ihre Gemüthsbewegung, deren Ursachen sie sich nicht erklären kann**). Anna, die mehr Erfahrung zu haben scheint, deutet diesen Zustand auf das Vorgefühl einer neuen Liebe, und so entsteht ein Duett, das sehr wenig classische, aber desto mehr französische Farbe hat und sich zu sehr in musicalische Details, z. B. Passagen in Terzen und dergleichen, verliert.

Ein Bote meldet schiffbrüchige Fremde, die um Gehör bitten. Dido gewährt es und spricht ihr Mitgefühl — *non ignara mali* — in einer Arie aus, die nicht viel zu bedeuten hat.

Es erscheinen die Trojaner mit Aeneas in Seemannskleidung, Ascanius (Sopran), Pentheus und anderen Führern als Schutzflehende — unter den Klängen des Trojaner-

Marsches aus dem Prolog, dem aber hier sein triumphirender Charakter genommen ist —, eine sonderbare Idee, eine Huldigung an den Realismus, die an das Komische streift, eben so wie ganz dasselbe bei Beethoven in seiner Schlacht bei Vittoria, wo er die Franzosen mit dem *Marlborough s'en va-t-en guerre* in *Dur* anrücken und mit demselben Liede in *Moll* und abgebrochenen Phrasen abziehen lässt, als sie geschlagen sind.

Den Empfang unterbricht Narbal mit der Schreckens-Nachricht, dass der barbarische Numiderfürst Iarbas, dem Dido ihre Hand versagt hat — *despectus Iarbas* — mit einem Heere naht. Da wirft Aeneas seine Verkleidung ab und erbietet sich, mit seinen Trojanern gegen die Africaner zu kämpfen. Grosses Finale mit Solostimmen und kriegerischen Chören der Tyrier und Trojaner. Das Auftreten Narbal's ist lebendig charakterisirt in Gesang und Orchester, und das ganze Finale hat heroischen Schwung; es erinnert an die pomphafte Schreibart Spontini's. Der Tenor (Aeneas) ist die vorherrschende Partie darin; der Darsteller desselben (Monjauze) hat aber nicht die Kraft der Stimme, welche dazu gehört, um Alles darin zur Geltung zu bringen. Die sanftere und recht melodische Stelle, wo Aeneas seinem Sohne Ascanius Lebewohl sagt, gelang ihm besser. — Der Vorhang fiel unter lebhaftem und anhaltendem Applaus.

Wir hatten nichts dagegen und haben selbst mit eingestimmt; es ist in dem Finale Plan und Form und ein edler Stil zu entdecken, wenn auch die musicalischen Motive nicht eben originel sind.

Wie sieht es nun aber weiter aus, und wie hört es sich an? Berlioz lässt den zweiten Act nicht unmittelbar auf den ersten folgen, sondern hat ein „*Intermède symphonique, Chasse royale et orage*“ eingelegt. Dies ist ein langer Orchestersatz, Sinfonie mit Illustration durch Scenerie, Ballet, mimische Darstellungen u. s. w. auf der Bühne, was sich alles um die berühmte Grotte herumtummelt, in welcher Dido und Aeneas Schutz vor dem Unwetter und eine „dunkle Stunde“ finden. Alles nach Virgil*). Doch hören wir Berlioz selbst, der im Textbuche die ganze Scene beschreibt und sich dabei eben so wie Wagner als geschickten, aber auch verschwenderischen Regisseur bewährt. Es heisst da wörtlich, wie folgt:

„Das Theater stellt einen africanischen Urwald am Morgen dar. Im Hintergrunde ein sehr hoher Fels. An seinem Fusse links die Oeffnung einer Grotte. Ein kleiner Bach windet sich um den Felsen und verliert sich in einem natürlichen, kleinen See, dessen Ufer mit Schilf und Binsen

*) — — — *Tellus et pronuba Juno*

Dant signum: fulgere ignes et conscius aether

Connubii, summoque ulularunt vertice Nymphae.

*) *Septa armis solioque alte subnixo resedit.*

***) *Anna soror, quae me suspensam insomnia terrent?*

bedeckt sind. Zwei Najaden lassen sich einen Augenblick sehen und verschwinden dann wieder. Die königliche Jagd. Trompeten-Fanfaren erklingen von Weitem durch den Wald. Die erschrockenen Najaden verbergen sich im Schilf. Man sieht tyrische Jäger vorbeiziehen. Ascanius läuft (*traverse à la course*) über die Bühne. Der Himmel verdunkelt sich: es fällt Regen. Aufsteigendes Gewitter. Bald wird der Sturm fürchterlich: der Regen strömt, Hagel, Blitz und Donner. Wiederholter Jagdhornruf zum Sammeln mitten durch den Aufruhr der Elemente. Die Jäger stieben nach allen Richtungen hin aus einander. Endlich erscheint Dido als Diana, Göttin der Jagd, den Bogen in der Hand, den Köcher auf der Schulter, und Aeneas in halb kriegerischem Anzuge. Sie treten in die Grotte. Auf der Stelle werden die Nymphen des Waldes mit fliegendem Haar auf dem Gipfel des Felsens sichtbar. Der Bach schwillt an und bildet einen rauschenden Wasserfall. Mehrere andere Wasserstürze fallen von anderen Stellen des Felsens herab und mischen ihr Brausen in das Dröhnen des Sturmes. Satyrn und Faunen führen im Dunkel groteske Tänze auf. Der Blitz fährt in einen Baum, spaltet und entzündet ihn. Die Trümmer des Baumes stürzen auf die Bühne. Die Satyrn und Faunen heben die Feuerbrände auf und beginnen einen Fackeltanz damit, dann verschwinden sie mit den Nymphen im Dickicht des Waldes. Der Sturm legt sich.“

So der Dichter und Regisseur! Und der Musiker? Nun, diese phantastische Pantomimen-Sinfonie (doch nicht ganz Pantomime, denn zuweilen hört man „das Geheul der Nymphen“, *ulularunt Nymphae!*) ist nicht etwa das Siegel auf Berlioz' Absagebrief an Wagner und die Zukunftsmusik, sondern die auffälligste Widerlegung desselben — ein Gewirr von Tönen in grausigen Harmonieen und Klang-Zusammenstellungen, dazwischen geworfene Raffinements mit gestopften Horntönen, ein Durcheinander, in welchem keine Tonart und keine Form zu entdecken ist. Eine Wolfsschlucht, eine Walpurgisnacht sind süsse Melodieen dagegen, die Tannhäuser-Musik im Venusberg im Vergleich damit eine italiänische Serenade! Welche Mühe, welche Summe hat diese dunkle Stunde der Theater-Direction gekostet! Und alles das für ein einziges Mal! Denn erstens fiel die Scene beim Publicum durch — *le silence du peuple est la leçon des compositeurs* —, und zweitens dauerte sie fünfundfünfzig Minuten; sie war also bereits bei der zweiten Aufführung verschwunden, aber ihre Existenz, bestätigt durch die gedruckte Partitur, darf nicht übersehen werden, weil sie zur Charakteristik des Systems gehört und zum dereinstigen Beweise in der Geschichte der Musik, in welche Verirrungen im Jahre des Heiles 1863 die dramatische Musik

durch Reformatoren wie Hector Berlioz und Richard Wagner gerathen.

Der zweite Act (oder wenn man die illustrierte Sinfonie als den zweiten betrachtet, der dritte) führt uns in den Palastgarten der Königin und glücklicher Weise auch zu klarer, in manchen Nummern ausgezeichnet schöner Musik zurück.

Es eröffnet ihn ein Marsch über das Thema des Nationalgesanges (*Gloire à Didon*) aus dem ersten Acte; die Künstelei im Trio, ein Gegen-Thema der Violinen *con sordini* neben der Melodie der Holz-Blasinstrumente, welche die Harfen begleiten, hört sich recht hübsch an. Dido zieht mit ihrem ganzen Hofstaate herein und lässt sich auf ein Ruhebett nieder. Anna, Ascanius, Aeneas umstehen sie. Es ist Abend, das Fest beginnt mit Tanz in zwei Abtheilungen. Die Musik zu der ersten ist melodisch; aber die Sucht nach origineller Instrumentirung hat den Componisten auch hier zu einem langen Triller der Violinen auf dem höchsten *a*, das auf dem Griffbrett zu erreichen ist, verführt, der mit seinem unverständlichen Mäusegewimmer den Ohren weh thut. Die zweite Ballet-Nummer — ein Tanz nubischer Slavinnen — in *E-moll* (ohne Vorzeichnung, anspielend auf den dritten Kirchenton!) ist wiederum im höchsten Grade bizarr mit tarantelmässigen Violinfiguren, Tamburinschlägen und Flötengepfeife.

Auf den Wunsch der Königin erzählt Aeneas (*Infandum, regina, iubes renovare dolorem*) von Troja's Zerstörung, woran sich ein Quintett schliesst, in welchem Dido in einer innig dahinschmelzenden Melodie ihre Liebe vor sich selbst rechtfertigt („*Tout conspire à vaincre mes remords et mon coeur est absous*“), während Anna ein bewegteres Motiv durchführt. Der harmonische Fluss des ganzen Stückes thut nach so manchem Barocken und Ueberladenen recht wohl. Bei Weitem wirksamer und zweifelsohne die schönste Nummer der ganzen Partitur ist das bald darauf folgende Septett mit Chor, dessen musicalischer Charakter der Poesie des Textes analog ist:

Tout n'est que paix et charme autour de nous!

La nuit étend son voile et la mer endormie

Murmure en sommeillant les accords les plus doux.

Hierin ist Alles schön, ausdrucksvoll und innig gefühlt, ein süsser Duft von melodischen Tönen, zu denen das Orchester, mit Berlioz' Instrumentirungs-Talent behandelt, ein liebliches Colorit gibt, in welchem die *Pianissimo*-Klänge der grossen Trommel und die tieferen Accorde der Bass-Instrumente einen seltsam ergreifenden Eindruck machen, dem ruhigen Rauschen des Meeres in der Nacht ähnlich. Das Publicum schlürfte, möchte man sagen, die Schönheit des Stückes mit athemloser Stille ein und brach dann in ein stürmisches *Bis! Bis!* aus, dem gewillfahrt

werden musste. Das Orchester geht aus der Haupt-Tonart *C-dur* durch ansprechende Modulationen nach *Ges-moll*, und ein Duett zwischen Dido und Aeneas, welche allein auf der Scene geblieben sind, schliesst sich dem Septett an auf die Worte:

O nuit d'ivresse et d'extase infinie!
Blonde Phébé, grands astres de sa cour,
Versez sur nous votre lueur bénie,
Fleurs des cieux, souriez à l'immortel amour!

Auch dieses Duett ist klar und voll Wohlklang, und sein Eindruck wird kaum durch das unmittelbar vorbergehende Septett geschwächt; es hat Form, man hört mit wahren Behagen Terzen und Sexten, die fast noch gar nicht vorgekommen sind, und fühlt bei den gedämpften Violinklängen den Duft einer Mondscheinnacht im Süden.

Aber im Augenblicke des höchsten Entzückens der Liebenden schwebt Mercur auf einem Mondstrahl herab, schlägt an den Schild des Aeneas, der an einer Säule der Vorhalle hängt, und ruft drei Mal das mahnende Wort: „*Italie! Italie! Italie!*“ — Aeneas fährt aus dem Liebestaumel auf und stürzt ab, während die Königin, in Wonne versunken, seine Flucht nicht bemerkt. Der Vorhang fällt.

Dieser Act bildet den Höhepunkt des ganzen Werkes. Die beiden folgenden sind kurz und reichen weder dramatisch noch musicalisch an ihn heran.

Der dritte (oder vierte) Act zeigt uns das Lager der Trojaner am Meere und einen Theil ihrer Flotte. Es ist Nacht. Ein junger Matrose schaukelt sich im Tauwerk eines Schiffsmastes und singt eine sehnsuchtsvolle Romanze, *alias* Gondellied, in *B-dur*, aber nicht in Weisen, wie Rossini oder Mendelssohn sie ihren Schiffern leihen, sondern in wunderlich abgebrochenen Melodie-Brocken. Folgt eine grosse Scene für Tenor, theils Recitativ *in tempo* in jener langweiligen Berlioz-Schumann-Wagner'schen Manier, theils Arie, wiewohl ziemlich formlos: Kampf des Aeneas zwischen Liebe und Pflicht, an die ihn nicht bloss unsichtbare Stimmen, sondern auch die sichtbaren Erscheinungen der Geister des Priamus, Choröbus, der Cassandra erinnern! Welch wunderliche Zusammenkoppelung antiken Zopfes mit ultraromantischer Musik! — Aeneas befiehlt nach der Schluss-Explosion seiner Arie, wenn man das Stück so nennen kann, in stark moderner Weise: „*Dussé-je être brisé par un tel désespoir!*“ — die Anker zu lichten; die Trojaner stimmen einen Chor an und segeln ab. — Hier hat Berlioz seinen Führer Virgil verlassen, und zwar offenbar zum Nachtheil der dramatischen Wirkung. Virgil schildert die Abschieds-Scene, Dido überhäuft den Aeneas mit Vorwürfen: „*Dissimulare etiam sperasti, perfide!*“ u. s. w., was ein leidenschaftliches, charakteristisches Duett gegeben hätte.

Der letzte Act zeigt uns die Verzweiflung der verlassenen Dido zunächst wieder in einem langen Recitativ im Tact und einer grossen Arie: „*Adieu, fière cité!*“ — letztere mit einer merkwürdigen Instrumentirung, in der wir nur Bratschen, Hörner und Clarinetten gehört haben. In einer Art von begeisterter Vision schaut die Königin in Hannibal ihren Rächer (*Exoriare aliquis ex ossibus ultor!*), besteigt den Scheiterhaufen (*conscendit furibunda rogos*) und ersticht sich. Verwünschungen über Aeneas und die Trojaner durch Anna und Narbal und den Chor der Priester Pluto's, wild und wüst und schwierig für die Ausführung, schliessen. Die Scene der Dido hat einzelne schöne Stellen, die Erinnerung an das Motiv des Duetts *O nuit d'ivresse* ist ein glücklicher Gedanke, aber sein Eindruck verschwindet unter dem declamatorischen Stil des Ganzen.

Ich habe oben gesagt, dass der Erfolg der ersten Vorstellung nicht zweifelhaft war, und in der zweiten sollen dieselben Zeichen des Beifalls auch nicht gefehlt haben. Wie lange aber dieser Beifall vorhalten wird, muss man abwarten. Dass die Stimmen des musicalischen Publicums sehr getheilt waren, zeigte sich freilich sogleich, und auch die Presse ist keineswegs ganz einig über den Werth des neuen Werkes, wiewohl viele Blätter, wohl die meisten, es rühmen, einige Manches zwischen den Zeilen lesen lassen, was nicht ganz mit der officiellen Sprache übereinstimmen dürfte, andere übertrieben in die Posaune stossen und dadurch wieder andere zu schroffer Blosslegung der wirklichen Mängel und Seltsamkeiten, die übrigens stark genug in die Augen fallen, aufreizen.

Am aufrichtigsten spricht d'Ortigue, ein tüchtiger Musiker und Freund von Berlioz, nach einer warmen Befürwortung der Oper und ihrer einzelnen Schönheiten seinen Tadel in folgenden Worten aus, die wir vollständig unterschreiben, da sie mit unseren in der vorstehenden Analyse des Werkes gegebenen Bemerkungen übereinstimmen.

„Ich will nicht behaupten, dass „*Die Trojaner*“ ohne Mängel seien: sie haben deren wirkliche und selbst sehr bedeutende. Zu oft fliessen Recitative und Arien durch einander, die Arien nehmen recitativen Gang an und umgekehrt; in beiden ist das Orchester oft überladen; man hört schroffe und harte Modulationen, die Phrasologie ist zuweilen geschraubt und gequält, die verschiedenen Perioden haben manchmal gar keine Verbindung, man wartet oft vergebens auf einen Uebergang von einer zu der anderen; Accorde werden bedauerlich gehäuft, wo ein einziger genügt, so dass das Ohr allen Anhalt verliert und das Gefühl der Tonart aufhört, weil der leitende Faden verloren geht. Auch möchte man an vielen Stellen

mehr Einfachheit wünschen, dieses so wesentliche Element der Schönheit, besonders bei einem antiken Stoffe. Ich bin also weit entfernt, die Fehler dieser Partitur verkleinern zu wollen u. s. w. Aber welche Klänge! welche andauernde Grösse! welcher edler Stil! welche lyrische Declamation! u. s. w. u. s. w. — Uebrigens möge Berlioz sich nicht täuschen: er wird hienieden nie zur Ruhe kommen, er gehört zu den Auserwählten, deren Leben ein ewiger Kampf ist.“

In diesen Worten ist so ziemlich alles zusammengefasst, was man an dem neuesten Werke Berlioz' aussetzen muss. Ist das denn aber etwas Anderes, als das, was man seit je her an ihm vermisst und beklagt hat? Mit anderen Worten: Ist Berlioz ein Anderer geworden? Hierauf kann man nur mit Nein antworten; er ist ganz derselbe geblieben, nur haben sich seine talentvollen Eingebungen in einigen Stücken, z. B. im ganzen zweiten Acte, der mit dem Duette der Sommernacht schliesst, in höherem Grade bewährt; aber auch seine Fehler und Unarten haben sich zuweilen bis zur Widernatürlichkeit gesteigert. Der Missbrauch der Chromatik und der Modulation geht noch weiter, als sonst; an Dissonanzen, die durch nichts motivirt sind, fehlt es so wenig, wie an ungeschönen Klang-Raffinements. Dazu kommen die oft zu langen Zwischenspiele des Orchesters und endlich vor Allem die systematisch durchgeführte psalmodisch declamirende Melopöie. Diese muss mit ihrem rhythmischen Einerlei, das keinen Unterschied des Recitativs und der Arie kennt, indem diese letztere nach kurzem Beginne gleich wieder in die Declamation fällt, nothwendig monoton werden, trotz der gesuchten Reizmittel im Orchester.

Was wir von d'Ortigue oben angeführt, spricht er im Feuilleton der *Débats* aus. Fiorentino hat in seinen beiden Aufsätzen (im *Moniteur* und in der *France*) kein einziges Wort des Tadels für Berlioz und erklärt den Erfolg für einen triumphalen. Scharf, sehr scharf hingegen tritt Azevedo in der *Opinion nationale* dem unbedingten Lobe entgegen. Er lässt selbst dem zweiten Acte nur eine beziehungsweise Anerkennung zu Gute kommen, in welcher freilich auch etwas Wahres liegt. Er meint: „Man muss wohl beachten, dass die Stücke, welche in den Werken der neuesten Ultra-Romantiker gefallen, jedes Mal diejenigen sind, bei denen sie ihr System vergessen und sich der natürlichen Gesetze und Formen der Kunst erinnert haben. Der Applaus, den solche Stücke erhalten, ist im Grunde ein Protest des Publicums gegen das neue System. Die Umgebungen machen auch in den „Trojanern“ das Septett und das Duett schöner, wie sie eigentlich sind, gerade so wie das bei einigen Stücken im „Tannhäuser“ auch der Fall ist.“ — Dann fährt er fort: „Das sympho-

nische Intermezzo klingt, als wenn alle Instrumente falsch und unrein spielten und bliesen.“ — „Der Karthager-Chor im ersten Acte ist auf eine Art von Fugato basirt, das zwar nicht eben interessant ist, aber sich doch hübsch entwickelt. Man hört wenigstens eine Form heraus, und das ist im Uebrigen so selten, dass man es erwähnen muss. Mit Ausnahme der beiden Stücke im zweiten Acte ist Alles eine Musik ohne den Reiz der wahren Melodie und ohne das betonte Pathos des Recitativs; das Ganze ist weder musicalisch im gesunden Sinne des Wortes, noch dramatisch, es dient nur grellen Modulationen, zerbröckelten Rhythmen, haarsträubenden Klängen und ermüdendem Choral (*plain-chant*) zum formlosen Rahmen.“

„Berlioz hat Scheu vor dem Gemeinen, und das mit vollem Rechte. Aber er hat entsetzlich Unrecht, wenn er das Einfache und Natürliche und Regelrechte für gemein nimmt. Es scheint, als schreibe er nur, um jede vernünftige Erwartung des musicalischen Zuhörers zu täuschen. Man denkt, diese Septime werde in die Tonica leiten — ei bewahre! diese Dissonanz werde sich auflösen — nichts da! diese Phrase werde ein Ende haben, sie hat keines; dies wird einen vollkommenen Schluss geben, o nein, die Cadenz bricht in der Mitte ab; dieses Motiv wird symmetrisch wiederkehren, es kommt nicht wieder zum Vorschein; das Orchester wird den Stimmen Raum geben, es lässt sie nicht zu Worte kommen u. s. w. Dadurch sagt sich die Tonkunst völlig von den Gefühlen, Ahnungen und Erinnerungen des Zuhörers los, d. h. von seiner Sympathie, von ihm selbst. Das Unerwartete, Unvorhergesehene, Frappante, Auffallende ist, wenn es sich von Anfang bis Ende wiederholt, die unerträglichste Monotonie. Statt eines Mitfühlenden, eines Freundes, gewisser Maassen eines Mitarbeiters des Componisten wird der Zuhörer nichts Anderes als ein Patient unter den Händen des Operators. Wenn das Musik ist, was wir nur unter grossem Vorbehalt einräumen, so können wir sie nicht anders denn als antipathische Musik classificiren. — Uebertreiben wir? sind wir im Irrthum? Nun, das Object des Processes liegt vor: man ströme nach dem Theater, man überfülle den Saal, was die Opfer und Anstrengungen der Direction vollkommen verdient haben: — man höre, und dann richte man uns!“

Was die Aufführung betrifft, so war die Besetzung, mit Ausnahme des Aeneas durch Monjauze, der besonders bei den rauschenden Instrumental-Umgebungen etwas mehr Kraft hätte entwickeln können, aber die weicheren Stellen sehr hübsch sang, ganz gut. Frau Charton-Demeur hat eine schöne, reine, wohllautende Sopranstimme und hat sich als vortreffliche Sängerin und Schauspielerin bewährt. Den letzten Act hält sie allein. Orchester und

Chor liessen nichts zu wünschen übrig, Scenerie und Ausstattung in hohem Grade reich und prachtvoll.

B. P.

Aus Karlsruhe.

Den 10. November 1863.

Am 14. November, an demselben Tage, wo im vorigen Jahre Hiller's Oper „Die Katakomben“ zum ersten Male hier aufgeführt wurde, wird Richard Wagner, von hohen Seiten begünstigt, ein grosses Concert geben, zu welchem das Geigen-Quartett des mannheimer Orchesters mit dem Orchester des Hoftheaters vereinigt wird. Der berühmte Componist wird nur Neues und Neuestes darbringen, Scenen aus „Tristan und Isolde“, dem „Rheingold“, den „Nibelungen“ (Walküren-Ritt) u. s. w. Das wird jedenfalls ein interessanter Abend. Wie Wagner sich hier geäussert hat, so wird die Weigerung des wiener Hof-Operntheaters, oder genauer gesprochen: der wiener Sänger, seinen Tristan in Scene zu setzen, respective zu singen, diesem Werke doch nicht den Untergang, oder wenigstens Vergrabung und Vergessenheit bringen, indem ein kleinerer deutscher Hof, von welchem Wagner schon früher protegirt worden, den bestimmten Befehl erlassen habe, Tristan und Isolde „herauszubringen“, wie der Kunst-Ausdruck lautet. Der unserige ist es aber nicht. Sollte Liszt diesen Winter wieder in Weimar zubringen?

Am 25. October wohnten wir einer Vorstellung der Oper „Lorelei“ von Geibel und Bruch auf unserem zweiten Hoftheater in Mannheim bei. Es war die vierte Wiederholung der Oper, und das gänzlich ausverkaufte Haus, so wie der lebhafteste Beifall bewiesen, dass die Theilnahme des Publicums für dieses treffliche Werk in stetem Steigen begriffen ist. Dem Vernehmen nach wird diese Schöpfung des begabten jungen Componisten, dessen neueste Composition für Männerchor und Orchester („Römischer Triumphgesang“ von Ling) ebenfalls eine glänzende Aufnahme gefunden hat, an dem Hoftheater zu Kassel und bei der deutschen Oper in Rotterdam zur Aufführung vorbereitet; in Rotterdam werden zunächst F. Hiller's erhabenes Werk „Die Katakomben“ und dann Gluck's „Alceste“ in Scene gehen. [Die Partitur der „Katakomben“ ist in Köln in der Musicalienhandlung von G. Küpper erschienen.] — Im Laufe des Decembers wird der Clavier-Auszug der „Lorelei“ im Verlage von Leuckart (Sander) in Breslau als Opus 16 von M. Bruch erscheinen; die Partitur wird in Leipzig autographisch hergestellt.

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

** **Barmen**, 6. November. Am Samstag den 31. October wurde unsere Winter-Musikzeit mit dem ersten Abonnements-Concerte im Saale der Concordia unter Leitung des Herrn Musik-Directors Anton Krause eröffnet. Das Programm brachte die Overture und Introduction aus „Wilhelm Tell“ von Rossini, das Violin-Concert in *A-moll* von G. B. Viotti, gespielt von unserem trefflichen Violinisten Herrn Franz Seiss, die Kirchen-Arie von Al. Stradella; in der zweiten Abtheilung die Overture zur Oper „Semiramis“ von C. S. Catel, die grosse Arie des Joseph aus Méhul's „Joseph in Aegypten“, Violin-Variationen von Rode, den allerliebsten Chor aus „Les deux Avars“ von Grétry, die „holde Dame“ aus dem II. Acte von Boieldieu's „Weisse Frau“ und zum Schlusse die Overture zum „Wasserträger“ von Cherubini. Das Programm wird Manchem wohl etwas bunt vorkommen, doch dürfte die Idee, welche dabei vorgeschwebt hat, die Periode der älteren vortrefflichen Schule der Italiäner und Franzosen zu charakterisiren und ihre eigenthümliche Schönheit einmal an einem ganzen Abende zum Vergleiche mit der Zeit der Meyerbeer, Halévy, Adam, Verdi u. s. w. zur Geltung zu bringen, bei jedem Musiker volle Billigung finden. Es wurde dadurch dem Publicum um so mehr ein hoher Genuss geboten, als die Vertretung der classischen Richtung der Musik des Auslandes in den Händen des ausgezeichneten Sängers Herrn Dr. Gunz von Hannover war, welcher bei seinen übrigen anerkannten Vorzügen und seiner überaus ansprechenden Tenorstimme gerade diejenige vollkommen kunstgemässe Gesangesbildung besitzt, welche für den Vortrag jener Compositionen erforderlich ist, leider aber bei unseren heutigen Sängern immer seltener wird.

Als gute Nachricht theile ich Ihnen noch mit, dass die Langenbach'sche Capelle, welche den Hauptbestandtheil des Theater- und Concert-Orchesters in den Schwesterstädten Elberfeld und Barmen bildet, die neue pariser Stimmung angenommen hat, und dass wir für unsere Quartett-Unterhaltungen in der Person des Herrn Wodrich (?) aus Stettin einen schätzenswerthen jungen Violoncellspieler gewonnen haben.

† **Duisburg**, 2. November. Gestern hatten wir ein von hier und aus der Umgegend stark besuchtes Concert, in welchem ein neues Werk von dem hiesigen Musik-Director A. zur Nieden zur Aufführung kam. Es ist ein lyrisch-dramatisches Gesangstück in zwei Theilen, betitelt „Die Martinswand“, für Soli, Chor und Orchester componirt; auch das Gedicht ist vom Componisten. Das Werk wurde mit allgemeinem und sehr lebhaftem Beifalle aufgenommen und auch von den anwesenden fremden Musikern für sehr bedeutend erklärt.

Berlin, 10. November. Die von uns früher bezweifelte Nachricht von dem dauernden Engagement des Fräuleins Lucca an der königlichen Oper war nur eine verfrühte. Jetzt indess meldet man authentisch, dass der Allerhöchsten Orts genehmigte Vertrag am 3. d. Mts. abgeschlossen und dass Fräulein Lucca auf Lebenszeit mit einem jährlichen Gehalt von 8000 Thln., dem Titel als Kammersängerin, der Gestattung eines fünfmonatlichen Gastspiels und einer Pension von 2000 Thln. engagirt sei. Wenn man gemeldet hat, dass der Vertrag des Fräuleins Lucca auf dem hiesigen Stadtgerichte abgeschlossen worden sei, so war dies falsch. Die Verhandlung, welche jüngst auf dem hiesigen Stadtgerichte unter Theilnahme von Fräulein Pauline Lucca und dem General-Intendanten v. Hülsen Statt gefunden hat, betraf, wie die B. B.-Z. hört, nicht den lebenslänglichen Contract der Künstlerin, sondern eine aus dessen Abschluss originirende Privat-Angelegenheit derselben. Mannigfache, sich der öffentlichen Besprechung entziehende Verhältnisse machten die Majorennisirung des Fräuleins Lucca wünschens-

werth, auf welche deren Vater nur unter dem Beding der Stipulirung einer festen Leibrente von 600 Thlrn. zu seinen Gunsten, und zwar unter Garantie der königlichen General-Intendantur, eingehen wollte.

„*La Réole*“ ist noch immer nicht wieder gegeben worden. Die Oper war zu Samstag den 7. d. Mts. angesetzt, aber schon die Freitags-Affichen verkündeten zum Samstag im königlichen Opernhause „keine Vorstellung“. — Wie es heisst, ist Herr Woworsky aufs Neue erkrankt, und — *point de Woworsky point de La Réole!* Man fragt: Warum kein Ersatzmann? Aber du lieber Gott, in dieser classischen Oper ist nicht Jedermann einstudirt!

Die am Wallner'schen Theater durch die Copirung des Herrn v. Bismarck begangene Tactlosigkeit — um uns des mildesten Ausdrucks zu bedienen! — hat, wie wir hören, auch die Polizei-Behörde zu einem Vorgehen veranlasst. Es soll nämlich dem Herrn Commissionsrathe zu Protocoll eröffnet worden sein, dass er bei einem nochmaligen ähnlichen Vorkommniss nicht nur die sofortige Sistirung der Vorstellung unter Verpflichtung zur Rückzahlung des Eintrittsgeldes, sondern auch die Einleitung des Verfahrens auf Concessions-Entziehung zu gewärtigen habe.

Das königliche Opernhaus hat in dem Musik-Director Herrn Radecke einen dritten Capellmeister erhalten, den Herren Taubert und Dorn zur Unterstützung, wie es heisst.

Innsbruck. (Zur Kirchenmusik.) Die Kirche ist bei uns mit allen Zuständen so eng verflochten, dass man sie, bringe man nun das oder jenes zur Sprache, kaum umgehen kann. Es lässt sich begreifen, dass bei der Wichtigkeit, welche der katholische Cultus hier beansprucht, auch die Kirchenmusik tüchtige Pflege findet, und so hört man in den Kirchen der Jesuiten und Serviten, so wie in der Pfarre manchmal recht gelungene Aufführungen, wobei auch classische Werke nicht vernachlässigt werden. Insbesondere gilt dieses von ersterer, wo beim akademischen Gottesdienste der Musikverein mitwirkt. Er blühte zu einer Zeit, wo sein Auftreten und Wirken noch bescheidene Gränzen einhielt, rasch heran, die Bewohner der Stadt theiligten sich zahlreich durch Monats-Beiträge und die damaligen Landstände bewilligten einen jährlichen Zuschuss von 300 Fl. Im Laufe der Zeit zeigte sich dieser nicht ausreichend. Der Ausschuss wandte sich nun heuer, unter Hinweis auf die für das ganze Land erspriessliche Thätigkeit des Vereins, an den Landtag. Hier hatte aber die clericale Majorität keinen Sinn für die Wichtigkeit des Vereins und schlug das Gesuch ab. Dafür erhielt der ultramontane Gesellenverein einen Beitrag, an dessen Nützlichkeit gar Mancher zweifelt, da sich mancher Geschäftsmann scheut, ein Mitglied dieser declamirenden, singenden und betenden Gesellschaft zu dingen, weil die mit Restauration verbundenen Uebungen lange dauern und die Arbeitslust, namentlich in den Morgenstunden, dadurch nicht gesteigert werden soll. Um so anerkennungswürdiger ist der Eifer, mit dem der Vorstand allen diesen Einflüssen Trotz bietet und für die Erhaltung des Instituts ringt. — Was die Kirchenmusik auf dem Lande betrifft, so ist sie manchmal schrecklich; noch vor einigen Jahren hörte ich in einem Thale zwischen der Wandlung das *trema Bisanzio!* Indess wird es auch hier allmählich besser.

Wien. Flotow, welcher hier einen längeren Aufenthalt zu nehmen gedenkt, hat seine für das Hof-Operntheater bestimmte Oper bereits vollendet und dem Herrn Director Salvi zur Durchsicht übermittlelt. Das Libretto ist von St. Georg und Léon Halévy, deutsch von Dingelstedt bearbeitet. Der Titel dieser dreiactigen romantisch-lyrischen Oper ist „*Naida*“. Herr Flotow hat für die Tenor- und Bass-Partie die Herren Wachtel und Mayerhofer gewählt. Für die Repräsentantin der Titel-Partie konnte er sich bis jetzt noch nicht entscheiden. Die Oper wird erst in der nächsten Saison in Scene gehen. — Im Karl-Theater werden, vom An-

fang Februar begonnen, 24 italiänische Opern-Vorstellungen unter Merelli's Leitung Statt finden; hiefür werden als Primadonnen angekündigt: Patti, Trebelli, Penco; Tenori: Giuglini, Naudin, Bettini; Bässe: Bardiale, Ciampi und Ruez. Man erwartet Meyerbeer's Erlaubniss zur Aufführung der „*Dinorah*“.

Die scharfen und wohl auch, wenigstens im Tone, nicht gerechtfertigten Verurtheilungen, welche der Leiter der philharmonischen Concerte, Herr Dessoff, aus Anlass des ersten Concertes in einigen hiesigen Blättern erfuhr, haben die Orchester-Mitglieder des Hof-Operntheaters besimmt, Herrn Dessoff in einer Adresse die gemeinsame Anerkennung seines aufopfernden Fleisses, die Zufriedenheit mit seiner Leitung und den Dank für seine dem Unternehmen gewidmete eifrige Thätigkeit auszudrücken.

Der Pianist Ernst Pauer soll, wie wir in der Const. Oesterr. Zeitung lesen, im Laufe der Concert-Saison hier drei historische Concerte, nach dem Muster seiner in England veranstalteten Matinéen, geben.

Offenbach ist in Wien eingetroffen und wird bis zur Aufführung seiner Oper „*Die Rheinnixe*“ im Hof-Operntheater hier verweilen.

Eine elsässische Oper. Französische Blätter erzählen viel von einer dreiactigen komischen Oper im elsässer Dialect, die vor Kurzem in Colmar aufgeführt wurde und den Titel „*Die dreifache Hochzeit im Besenthal*“ führt. Der Autor des Buches soll ein Pastetenbäcker, Namens Mangold, sein, die Musik von dem Componisten Weckerlin.

Ein londoner Blatt berichtet, dass Meyerbeer sich mit der Composition einer grossen biblischen Oper: „*Judith*“, beschäftigt. [Von der Composition eines Oratoriums hat er schon im vorigen Jahre gesprochen.]

Man schreibt aus London: „*Carlotta Patti* hat am 10. November seit dem 16. April hier zum hundertsten Male gesungen. Bei ihrem zwölften Auftreten im Krystall-Palaste waren zehn Tausend Personen versammelt. Am 15. November geht *Carlotta Patti* nach Irland und Schottland, am 6. December reist sie nach Paris, um in drei Concerten zu singen; dann nimmt sie ihren Weg über Belgien und Holland nach Deutschland. Vom Director Gye ist sie mit einem bedeutenderen Gehalte, als sie bis jetzt bezog, vom 1. Mai bis 1. December 1864 engagirt worden.

Ankündigungen.

Alle in dieser Musik-Zeitung besprochenen und angekündigten Musicalien etc. sind zu erhalten in der stets vollständig assortirten Musicalien-Handlung und Leihanstalt von BERNHARD BREUER in Köln, grosse Budengasse Nr. 1, so wie bei J. FR. WEBER, 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.