

Niederrheinische Musik-Zeitung

für Kunstfreunde und Künstler.

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

Nr. 28.

KÖLN, 15. Juli 1865.

XIII. Jahrgang.

Inhalt. Johann Sebastian Bach. Von C. H. Bitter. II. — „Tristan und Isolde“ von Richard Wagner. Eine musikgeschichtliche Skizze der Gegenwart von J. J. Abert. — Die königliche Bühne in Berlin 1864—1865. — Tages- und Unterhaltungsblatt (Coblenz, Director Joseph Lenz † — Wiesbaden, Oper „Des Sängers Fluch“ — Paris, „Die Africanerin“, Schrift über Meyerbeer, Herr Moris — London, das Händelfest, Adelina Patti, italiänische Oper).

Johann Sebastian Bach.

Von C. H. Bitter.

II.

(I. s. Nr. 23.)

Die Behandlung des Stoffes und die Einrichtung des Buches ist so beschaffen, dass sie die Erzählung der äusseren Lebensereignisse nicht von der Angabe und Besprechung der Werke trennt, welche, während der verschiedenen Jahre und Veränderungen in örtlichen und amtlichen Verhältnissen entstanden, den inneren Gang der künstlerischen Entwicklung des Meisters mehr durch die genaue chronologische Reihenfolge von Denkmalen, als durch Versuche, den Geist und dessen Schöpfungsweise zu zergliedern, darstellen. In der letzten Hinsicht lässt sich der Verfasser niemals die Anmaassung zu Schulden kommen, den fremden Genius durch speculative Thätigkeit des eigenen Geistes construiren zu wollen, sondern gibt in der Analyse der Werke und Beurtheilung derselben nur so viel, als nöthig ist, um dem verständigen Leser, der Bach's Entwicklung an seinen Werken studiren will, einen Leitfaden in die Hand zu geben und ihm als einsichtiger und wohlwollender Führer zur Seite zu gehen, der ihn auf die Jahresringe des bis zur prachtvollen Krone emporgewachsenen Stammes aufmerksam macht, aber die Betrachtung — denn von Erklärung kann ja doch nicht die Rede sein —, wie der Stamm ein solcher geworden, der eigenen Wahrnehmung und Bewunderung des Geleiteten überlässt. Indessen beschränkt sich der Verfasser durchaus nicht auf blosses Referiren, sondern er tritt innerhalb der Grenzen, die er sich gezogen, auch gegen Ansichten und Urtheile über J. S. Bach auf, die seiner Ueberzeugung von dem Werthe und der Bedeutung Bach'scher Werke widersprechen.

Dass übrigens die Behandlung der Werke Bach's in Bitter's Biographie nicht bloss Verzeichnungen nach Jah-

reszahl und Datum bringt, sondern werthvolle Analysen und selbständige Besprechungen, beweist der Umfang, der ihnen gewidmet ist, denn sie nehmen den bei Weitem grössten Theil der beiden Bände des Buches ein; so die Kirchen-Cantaten und Motetten I., S. 185—272, die Passionsmusiken I., S. 315—423, das Weihnachts-Oratorium II., S. 44—81, die vierstimmigen Choräle II., S. 92—110, die kurzen Messen, die *H-moll*-Messe, das *Magnificat* u. s. w. II., S. 111—187, die weltlichen und Gelegenheits-Cantaten II., S. 188—245, die Orgelwerke II., S. 246—259, die Clavier- und anderen Instrumental-Compositionen II., S. 260—298.

Von den Abschnitten, welche der Lebensgeschichte Bach's gewidmet sind, umfassen die ersten sechs die Einleitung, Abstammung und Familie, Jugend und Lehrzeit, Anstellungen in Arnstadt, Mühlhausen und Weimar (1703—1717), in Cöthen (1717—1722), in Leipzig (seit 1723) von S. 2—184, S. 273—314 im I. und S. 1—43, 82—91, 299—381 im II. Bande. Die Anhänge enthalten verschiedene Actenstücke, Texte u. s. w.

Den Schluss des Buches bildet eine „Haupt-Zusammenstellung aller von J. S. Bach hinterlassenen Werke, so weit dieselben bekannt geworden sind“, S. 80—121. Wenn ein thematisches Verzeichniss der Werke Bach's für jetzt, wie der Herr Verfasser mit Recht sagt, nicht in den Grenzen des Erreichbaren lag, so ist um so mehr seine „Zusammenstellung“ eine höchst schätzbare und die erste umfassende Arbeit der Art für die Aufzählung der Bestandtheile des ungeheuren Schatzes, den Bach hinterlassen. Die Quellen, aus denen der Verfasser mit Unterstützung der in dem Vorworte genannten Männer (s. Nr. 23, S. 180) geschöpft hat, sind ausser den biographischen Skizzen Bach's von Mizler, Hilgenfeld und Forkel die Sammlungen auf der k. Bibliothek zu Berlin und auf dem Joachimsthal'schen Gymnasium daselbst, die Samm-

lung des Directors Hauser in München, die älteren und neueren Kataloge von Breitkopf, Peters, Schicht u. s. w., u. s. w. — Die Zusammenstellung weist nach:

I. Fünf Jahrgänge von Kirchenstücken auf alle Sonn- und Festtage. Nr. 1—232.

II. Fünf Passions-Musiken (wovon die nach dem Evangelisten Lucas sehr zweifelhaft).

III. A. Oratorium: 1. Das Weihnachtsfest. (2. Die Pilgrimme auf Golgatha [zweifelhaft]). B. Messen u. s. w. Die *H-moll*-Messe und andere Messsätze. Nr. 1—13. C. *Magnificat* und D. andere lateinische Kirchenstücke. Nr. 1—15. E. Gelegenheits-Musiken. 1—18. F. Trauer-Musiken. 1—4. G. Weltliche Cantaten. 1—6.

IV. Motetten. 1—28.

V. Für Orgel. a. Choral-Bearbeitungen und Vorspiele. 1—44. b. Sonaten, Präludien, Toccaten, Fugen, Phantasieen, 23 Werke, wovon viele mehrere Nummern haben, z. B. die Präludien und Fugen 1—30.

VI. Für Clavier 45 Werke, meist mehrere Nummern (an 6 bis 48) enthaltend.

VII. Concerte, Sonaten u. s. w. für Clavier mit Begleitung, für Violine allein und andere Instrumentalsachen, 1—46.

Nach ungefährem Ueberschlage 481 Werke, unter denen eine Menge mehrere Nummern enthalten!

Die Form der Darstellung ist das ganze Buch hindurch eine würdige und angenehm fesselnde; sie bleibt überall klar und einfach, hält sich eben so fern von dem widrig pikanten Feuilletonstile, der heutzutage bei Besprechungen von Kunst und Künstlern die Oberflächlichkeit des ausgesprochenen Urtheils vergessen machen soll, als von jenem schwülstigen Pathos, das man uns so oft für blühende Frucht der Phantasie oder gar für poetischen Schwung verkaufen will. Ein zumal in unserer Zeit sehr wohlthuender Hauch der Wahrheit und eigenen Ueberzeugung in Dingen des Lebens und der Kunst weht uns daraus entgegen und gibt dem Ausdrucke für beide neben der Klarheit des Verständnisses auch eine Wärme der Empfindung, die das Gemüth nicht leer ausgehen lässt.

Man lese z. B. folgende Betrachtung über Bach's Thätigkeit und sein Christenthum, womit der Verfasser den Abschnitt über dessen Anstellung in Leipzig beschliesst, die wir zum Beweise des so eben Gesagten mittheilen:

„Bach's Entwicklung war vollendet. Er trat in sein neues Amt in jener Vollkommenheit über, in der ihn die Nachwelt mit Bewunderung und Staunen verehrt.

„Er zeigt von hier ab in seinen Arbeiten durchaus nur jenen ihm so eigenthümlichen Stil in der höchsten Vollendung, welcher seine Arbeiten vor den Tonwerken anderer Meister in einer nie wieder erreichten Weise aus-

gezeichnet hat. Er hat ihnen dadurch jenen besonderen Reiz verliehen, der das betrachtende Gemüth derart erfüllt, dass es sich schwer loszuwinden vermag aus dem Banne, mit dem es von diesen mystischen Kunstschöpfungen umwoben wird.

„Bach schrieb fast gar nicht mehr anders, als mit wirklichen Realstimmen, d. h. mit solchen, deren selbständig gegenseitiges Ineinandergreifen die harmonische Wirkung bedingt und den Charakter des Tonstückes feststellt. Indem er diese Stimmen in völliger Freiheit behandelte, ihre Gangart nur durch die Gesetze des Wohlklangs und den Charakter bedingte, den er der Musik verleihen wollte, erhob er sich zugleich weit hinaus über die Schulregeln, in denen die Kunstgenossen seiner Zeit sich zu bewegen pflegten. So treten seine Werke in vollendeten Formen von der edelsten Art vor uns hin. Des sinnlichen Reizes entbehren sie der grossen Mehrzahl nach, ohne dass dieser vermisst würde. Sie beschäftigen Verstand, Phantasie und Gefühl in ununterbrochenem Gange, indem sie der grossen, erhebenden, feierlichen Gesamtwirkung, auf die sie berechnet sind, jede andere Rücksicht unterordnen. Es liegt in ihnen eine überzeugende Macht, welche selbst auf diejenigen ihre bestimmte Wirkung nicht verfehlt, die nicht nur den Standpunkt der alten Meister, sondern auch Bach's Polyphonie insbesondere als einen überwundenen betrachten.

„Wohl führen seine durchgehenden Stimmen und die dadurch hervorgebrachten eigenthümlichen Klangwirkungen nicht selten Härten mit sich, welche für einen Augenblick überraschend erscheinen. Doch lässt ihre Auflösung nie auf sich warten, und ehe das Schönheitsgefühl sich verletzt fühlen kann, ist es bereits befriedigt durch die unerwarteten Reize der Modulation, die sich daraus entwickelt haben. Ueberall fühlen wir uns dabei mitten hineinversetzt in den Charakter der Idee, die durch das Tonstück ausgedrückt werden sollte, und kaum wird je dessen Einheit durch ungehörige oder fremdartige Elemente der Musik unterbrochen oder gestört.

„Dass auch Bach in einem Theile seiner Werke dem Formalismus verfallen musste, wie dieser sich aus dem relativ beschränkteren Standpunkte der damaligen Kunst ergab, wer könnte es läugnen? Niemand hat es vermocht und vermag es, wie gross und gewaltig er uns erscheinen mag, sich so ganz und gar aus seiner Zeit loszuringen, dass nicht hier und da deren Einflüsse sichtbar bleiben müssten. Wir erkennen dies neben Bach an Mozart, Gluck, Haydn und Händel, und eine spätere Zeit wird es auch an Beethoven erkennen. Aber wie bei diesen grossen Meistern, so betrachten wir diese „veralteten“ Theile von Bach's Compositionen nicht als etwas Wesentliches derselben,

sondern als Ausnahmen. Wir werden bei näherer Betrachtung des Einzelnen Gelegenheit und Veranlassung finden, hierauf zurückzukommen.

„Dass Bach seiner kirchlichen Stellung und seines Eifers für diese ungeachtet sich doch nicht mit Einseitigkeit einer besonderen Richtung in seiner Kunst hingab, sondern den Reichthum seines schöpferischen Geistes nach allen Seiten frei ausströmen liess, davon zeugt die ungeheure Menge seiner Werke, deren wir aus der leipziger Periode in jedem Zweige der Musik besitzen. Oratorien, Passions-Musiken, Cantaten, Motetten und Messen, Clavierstücke und Instrumentalwerke von seltenster Art und Ausdehnung, Orgel-Compositionen, Concerte und Phantasieen, vor Allem jener reiche Schatz der herrlichsten Präludien und Fugen häufen sich zu wahrhaft erstaunenswerthen Massen an, ohne dass ein einziges Stück aus dieser unglaublichen Zahl dem anderen an Werth nachstände.

„Und wenn der grosse Meister, so beschäftigt mit grossen Ideen und weit ausgedehnten Planen, mit treuer Sorgfalt Schüler unterweisend, weit über die Fähigkeit des einzelnen Menschen hinaus thätig war, so fand er doch noch Zeit, rastlos strebend fortzuarbeiten, um mit den Werken der grossen Musiker seiner Zeit bekannt zu bleiben. Händel, Caldara, Kaiser, Hasse, Graun, Zelenka, Telemann waren diejenigen, denen er in reiferen Jahren seine Aufmerksamkeit zugewendet hatte. Und mit welcher Sorgfalt er diese Arbeiten fremder Meister studirte, nach allen Seiten hin zu durchdringen suchte, das ersehen wir daraus, dass er, der eine so unerhörte Thätigkeit im Unterrichte und in der eigenen Composition zu entwickeln gewohnt, dem die Zeit so kostbar wie Wenigen war, doch noch zahlreiche Arbeiten seiner Zeitgenossen mit eigener Hand copirt hat. Man kennt von solchen Abschriften eine nicht geringe Zahl, so eine sechsstimmige Messe von Palestrina, zwei andere Messen, wahrscheinlich von Lotti*), ein Magnificat von Caldara und eines von Zelenka, ein Passions-Oratorium von Händel**) und eine Passions-Musik von Kaiser, eine kurze Messe von Wilderer***), sechzehn Cantaten von Johann Ludwig Bach, ein Concert, muthmaasslich von Telemann, und verschiedene Claviersachen von

*) In jedem der beiden Lotti zugeschriebenen Werke, unter denen die doppelhörige Messe lange Zeit für eine Arbeit J. S. Bach's gehalten worden ist, beginnt seine Handschrift erst in der zweiten Hälfte.

**) Ein in seiner Art vielleicht einzig dastehendes Schriftstück besitzt der Herr Dr. Härtel in Leipzig, nämlich eine kleinere Composition von Händel, deren Partitur von Händel's Hand, deren vier Stimmen aber, und zwar schön und mit sichtlich Vorliebe und Sorgfalt von J. S. Bach geschrieben sind.

***) Wilderer war Capellmeister in Stuttgart um das Jahr 1710.

W. Friedemann Bach, sämmtlich in Partitur oder in Stimmen, von seiner Hand geschrieben.

„Alle diese Abschriften, so wie eine später zu erwähnende Graun'sche Passion zeugen endlich dafür, dass der grosse Meister nicht entfernt daran gedacht hat, der Kirchengemeinde zu Leipzig stets und vor Allem nur seine eigenen Compositionen vorzuführen. Im Gegentheile sind diese Arbeiten eben ein sprechender Beweis, dass er in seine nunmehr „regulirte Kirchen-Musik“ auch die Werke seiner ausgezeichneten Zeitgenossen aufgenommen hatte und diese mit derselben Sorgfalt vorbereitete und zur Aufführung brachte, wie dies, je nach den vorhandenen Mitteln, bei seinen eigenen Arbeiten der Fall war.

„So erhielt er sich durch unerhörte Thätigkeit den Blick für die musicalischen Genossen seiner Zeit offen, so wusste er in die innersten Tiefen ihrer Werke einzudringen und bewahrte er die strenge Abgeschlossenheit der eigenen Kunstrichtung vor Einseitigkeit und Pedanterie.

„Mit Erstaunen fragen wir uns, wo er die Zeit zu dieser umfassenden Thätigkeit gefunden, wie er sie überhaupt habe bewältigen können. Denn auch die reale Seite des Lebens verlangte von ihm ihren Zoll. Die Erziehung so zahlreicher Kinder, wie der Unterricht seiner Privatschüler erforderten fortwährend seine angespannteste Aufmerksamkeit.

„In der That würde die Fähigkeit schon allein zur physischen Leistung solcher Aufgaben unerklärlich sein, wenn dem grossen Meister nicht zunächst jene Leichtigkeit zu Gebote gestanden hätte, vermöge deren er, der vor keiner Schwierigkeit zurückscheute, der umfassendsten Aufgaben, man möchte sagen spielend, Herr wurde*). Zugleich aber besass er jene durch nichts zu erschütternde Gewissenhaftigkeit, welche von sich selbst das Höchste verlangt, um das Höchste zu erreichen, und welche die Beschwerden des Augenblickes unbeachtet lässt um des unübersehbaren Gewinnes so grosser geistiger Errungenschaften halber.

„Diese sind ihm zu Theil geworden. Wie er als Lehrer und Virtuose auf dem Clavier das ganze System der Vergangenheit über den Haufen geworfen und sich zum eigentlichen Schöpfer der neueren Kunst des Clavierspiels ge-

*) Man darf diese Aeusserung nicht in dem Sinne nehmen, als ob Bach bei dem Niederschreiben seiner Tonstücke nicht mit strengem Ernste und voller Gewissenhaftigkeit gegen sich selbst zu Werke gegangen wäre. Wer sich hiervon überzeugen wollte, dürfte nur einen Blick in die Original-Partituren werfen, in denen Correcturen und Veränderungen sich oft bis zur Unleserlichkeit der Handschrift häufen. Wir mögen in dieser Beziehung beispielsweise nur auf die Autographen der Trauer-Cantate für die Königin von Polen, des Magnificat in *Es* und vieler von Bach's Kirchen-Cantaten, z. B. „Selig ist der Mann“, und: „Siehe, ich will viel Fischer aussenden“, hinweisen.

macht, wie er in seinen Instrumental-Compositionen eine neue und glänzende Bahn beschritten hatte, während er im Orgelspiel noch immer unerreicht geblieben ist, so künden seine kirchlichen Musiken in ihrem eigenthümlich ausgeprägten Charakter den Protestanten Bach als den Tonsetzer des evangelischen Christenthums an, den Sänger des neuen Testaments, bewaffnet mit dem Schwerte des Glaubens, begabt mit dem Seherblicke, der die innersten Empfindungen eines gläubigen Herzens in sich aufnimmt, den Verkünder ernster Wahrheiten im Gewande des Propheten.

„Man hat in neuerer Zeit öfters ausgesprochen, und wir verweisen deshalb besonders auf den bereits erwähnten vortrefflichen Aufsatz in Nr. 35 bis 38 der Bagge'schen Allg. Musik-Zeitung, Jahrgang 1864, dass Bach Pietist gewesen sei, mindestens sich einer pietistischen Richtung angeschlossen habe. Möglich, dass die Ansichten über das, was man unter Pietismus zu verstehen habe, aus einander gehen. Wir unsererseits sind der Meinung, dass die strenggläubigen Lutheraner in Sachsen aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, unter ihnen Deyling und Bach, in die Kategorie der Pietisten nicht zu rechnen sind. Man darf den orthodoxen Glauben, das positive Christenthum, wie es sich in Bach's Werken ausdrückt, nur nach der Zeit beurtheilen, in der der Tonsetzer lebte und wirkte. In ihr lag nichts von jener weichherzigen, halb sinnlichen, halb übersinnlichen religiösen Richtung, die wir jetzt als Pietismus bezeichnen und deren charakteristisches Merkmal das Bestreben ist, sich auch äusserlich geltend zu machen. Wer fromm denkt und lebt und dabei an dem positiven Glauben des Christenthums festhält, ist darum noch kein Pietist, und wer in diesem Glauben mit Eifer beharrt, ihn, wo es sein muss, d. h. in der Kirche und am rechten Orte, bekennt, ist darum noch eben so wenig ein solcher. Bach gehörte der grossen Zahl von Männern an, welche, in dem orthodoxen Glauben erzogen und ergraut, die strenggläubige Lehre ganz in sich aufgenommen hatten, mit ihr völlig verwachsen waren. Für einen Pietisten in unserem modernen Sinne können wir ihn nicht halten, und sind daher vollständig mit dem einverstanden, was in dem obigen Aufsätze über seine kirchliche Richtung (Nr. 37) gesagt ist. „Er war ein treuer Diener seiner Kirche. Wahrheit, Ueberzeugungstreue, Aufrichtigkeit, ungeschminktes Gebahren bilden den Grundzug des Bach'schen Wesens. Die kirchlichen Anschauungen waren ihm die Lebensluft, in der er athmete, er war unermüdetlich, ihnen immer wieder neuen Ausdruck zu geben, sie für sich zu vertiefen, ohne sie je in Frage zu stellen.“

„Tristan und Isolde“ von Richard Wagner.

Eine musikgeschichtliche Skizze der Gegenwart von J. J. Abert*).

Seit mehr als einem Jahrzehend schwebte am musicalischen Horizonte ein Gespenst. Es war eine Sphinx, die den deutschen Bühnen-Vorständen die Lösung eines gewaltigen Räthsels aufgegeben hatte. Karlsruhe sandte ihm seine ersten Kämpen entgegen; allein schon der Anblick dieses wunderlichen Ungeheuers wirkte so lähmend auf die kampfgewohnte Schar, dass ein Rückzug vor der Schlacht als rathsam erschien. Bald darauf wagte den Kampf die deutsche Kaiserstadt, wetzte fast sechs Monate ihre Waffen, allein vergebens. Dem Ungethüm war auf keine Weise beizukommen, so dass schliesslich die Lösung des Räthsels für eine Unmöglichkeit erklärt und erkannt wurde. Endlich, nachdem die Munificenz eines jugendlichen und kunstsinnigen Monarchen sich bewogen fühlte, ihr Interesse der Lösung dieses Räthsels nicht nur zuzuwenden, sondern dasselbe auch dadurch zu bethätigen, dass sie den Kampfplatz in den Kunsttempel der Isarstadt verlegte, erst dann trat ein Wendepunkt ein. Der Tag der Entscheidung war gekommen, Gäste hatten sich von nah und fern eingefunden, die Stunde des Kampfes rückte heran, und nochmals bäumt sich das Gespenst mit der ganzen Titanenkraft seiner Erscheinung, lässt seinen vernichtenden Blick über die wackeren Kämpfer schweifen, als gälte es, dieselben von jedem ferneren Versuche abzuschrecken. Doch die tapferen Streiter hatten sich bereits an diesen Anblick gewöhnt und rüsteten sich todesmuthig zum letzten, entscheidenden Schlage. Und siehe da: das Schreckbild liegt nun besiegt zu den Füßen seiner Sieger; das Unmögliche ist zur Möglichkeit geworden, die Sphinx hat ihr Geheimniss verloren, „Tristan und Isolde“ ist zur Aufführung gekommen! — So gross nun die Erwartungen und die damit verbundene, fast fieberhafte Spannung, mit der man diesem Ereignisse

*) Wir entnehmen diese Skizze der Zeitschrift „Ueber Land und Meer“, weil sie von einem Musiker herrührt, den der „Allgem. Tonkünstler-Verein“ (vgl. Nr. 25 und 26) zu den Vertretern seiner „neudeutschen“ Richtung zählen zu dürfen glaubte. Uebrigens schliessen wir damit über Tristan ab, indem über die ganze Geschichte, die trotz alledem spurlos vergehen wird, schon viel zu viel Geschreibe gemacht worden ist. Wenn aber die geehrte Redaction von „Ueber Land und Meer“ in einer Anmerkung sagt: „Der Standpunkt der Redaction Wagner gegenüber ist durch zahlreiche Artikel manifestirt; wir haben vor vierzehn Jahren schon im „Central-Organ für die deutschen Bühnen“ das ausgesprochen, wozu man jetzt erst in der Kritik gelangt ist“ — so müssen wir dagegen bemerken, dass unsere Kritik bereits seit 1852 (Rhein. Musik-Ztg. Nr. 19 und 20, 22—24, 26—30, 33—36) und so fort bis heute in ausführlichen Aufsätzen ihre Meinung sehr entschieden ausgesprochen hat. Ehe man über die gesammte musicalisch-ästhetische Kritik ab spricht, sollte man doch vorher diese Kritik aus den Fachblättern, wo sie allein zu suchen ist, kennen lernen. Die Redaction.

entgegensah, gewesen, so gerechtfertigt muss es auch erscheinen, dem Aufleuchten eines solchen kunstgeschichtlichen Momentes mit jener Aufmerksamkeit zu begegnen, wie sie zunächst das Interesse der Kunst, in zweiter Linie aber das Wesen der Oper als Kunstgattung erfordern. — Was bei Handhabung der Gesetze die Jury, das soll eine auf den Grundpfeilern der Aesthetik beruhende Kritik einem Kunstwerke gegenüber sein; keine befangene noch parteiliche Anschauung darf den Kunstrichter leiten, und wie in jener nur das Recht, so soll in dieser stets die Kunst als Endzweck ins Auge gefasst werden.

Von diesem Standpunkte sei das neueste Werk Wagner's beleuchtet. Bevor aber die musicalische Section desselben beginnen kann, ist es nöthig, einen Rückblick auf die Musikgeschichte der letzten dreissig Jahre zu werfen, und zwar aus dem Grunde, weil die Entwicklung von Wagner's Musik durch den musikgeschichtlichen Gang wesentlich bestimmt und bedingt worden ist. Das deutsche Triumvirat: Haydn, Mozart, Beethoven, bildet den Abschluss der glänzendsten Musik-Periode. Den höchsten und idealsten Ausdruck des musicalischen Gefühlslebens haben diese Heroen der Menschheit offenbart. Meyerbeer mochte dieses selbst zu tief empfunden haben, um nicht bei Zeiten auf einen Ausweg bedacht zu sein, der ihm einen Platz in der Kunst der Musik anweist, d. h. der ihn musicalisch charakterisirt. So wurde jene Reform der Oper angebahnt, in welcher als Keim die ersten Grundbedingungen eines musicalisch in sich geschlossenen Drama's schon vom Operndichter aus gelegt wurden. Dieser Keim entwickelte sich in Meyerbeer's Culminationspunkte — den „Hugenotten“ — zur schönsten Frucht. Dem Materialismus seiner Zeit mag es zuzuschreiben sein, dass Meyerbeer, um nicht gegen den Strom zu schwimmen, dem Opernwesen ein neues Gewand umlegte. Der Stand der damaligen Orchester reichte seinen gewaltigen Intentionen gegenüber nicht mehr aus; seine Ideen forderten, um zu ihrem wirksamsten Ausdrucke zu gelangen, eine bis dahin ungekannte Steigerung aller orchestralen Mittel. In diese Zeit, wo Meyerbeer fast ausschliesslich das Opern-Repertoire beherrschte, fällt die Erscheinung von Richard Wagner's Oper „Rienzi“, in welcher der Einfluss seines genialen Vorgängers unverkennbar ist. Wagner mochte erkannt haben, dass in Meyerbeer's Fusstapfen zu treten, Bunt auf Bunt malen hiesse, und so musste der Gedanke an eine abermalige Reform Wagner um so näher liegen, als Meyerbeer sein selbst geschaffenes und bebautes Saatsfeld bis auf die letzte Wurzel ausgejätet hatte. Die historische Oper hatte sich namentlich durch den Vorgang Frankreichs einer besonderen Pflege zu erfreuen gehabt, war aber jetzt so erschöpft, dass auf ihrem Gebiete nur schwer ein, wenn auch noch

so schmaler Pfad zur Unsterblichkeit entdeckt werden konnte. Um aber dennoch zu ihr zu gelangen, musste eine neue Bahn gefunden und betreten werden. Von der Wahl des Stoffes hing zunächst der Bestand der von Wagner angestrebten Richtung ab. Ein glücklicher Griff in das Gebiet deutscher Sage leistete den Bestrebungen des Reformators den besten Vorschub. „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ sind die Meisterwerke seines neugeschaffenen Opern-Systems. In ihnen war es Wagner gelungen, Dichtung und Musik zu jener einheitlichen Handlung zu verbinden, die von ihrem Ausgangspunkte in steter und deutlicher Folge fortschreitet und bis zu einem gewissen Ziele hin sich nach den Gesetzen des Denkens und der Natur entwickelt. In dieser innigen Verschmelzung von Wort und Ton liegt Wagner's Schwerpunkt und zugleich sein Hauptverdienst um das Wesen der deutschen Oper. Es darf daher nur als ein gutes Zeichen der Gegenwart betrachtet werden, wenn schon von der blossen Wahl des Stoffes zur Operndichtung das Wohl und Wehe einer dramatischen Schöpfung abhängt; denn wer wird läugnen, dass sich vor noch nicht langer Zeit die deutschen Opernbühnen kaum über die Sphäre eines dramatisch angelegten Concertes erhoben*), während die Texte sich jetzt selbständig geltend machen. Nach der Aufführung des „Lohengrin“ trat der Oeffentlichkeit gegenüber bei Wagner ein Stillstand ein. In der Verbannung reifte sein Schmerzenskind „Tristan und Isolde“, das nun endlich nach fast kaum zu überwältigenden Hindernissen vor das Forum der Oeffentlichkeit getreten ist.

Wer Gelegenheit hatte, einer der Aufführungen von Wagner's neuester Oper anzuwohnen, musste unwillkürlich nach dem Anhören die sonderbare und höchst naive Frage an sich richten: Was ist Musik und ihr Zweck? Beantwortet sich diese Frage einem gesunden Sinne auch von selbst, so mochte doch der Glaube manches unbefangenen Zuhörers hierin bedeutend erschüttert worden sein. Schon

*) Hier geht der Herr Verfasser, wie so viele andere Beurtheiler Wagner's, viel zu weit. Was er sagt, passt nur auf die italiänische Oper; in Frankreich und eben so in Deutschland war vor Wagner das Bedürfniss und das Verlangen eines dramatischen Textes längst ein allgemeines. Für die französische Oper bedarf das keines Beweises, namentlich nicht für die komische Oper; allein auch deutsche Opern (wozu auch die von Mozart obwohl auf italiänischen Text gemachten Figaro und Don Juan gehören), wie die Zauberflöte, die Schweizerfamilie, das Opferfest, Fidelio, Faust (von Spohr), Jessonda, der Freischütz, Euryanthe, Oberon, Vampyr, Templer, Hans Heiling u. s. w. wird doch Niemand für Concert-Opern halten wollen; der Text — ohne Rücksicht auf gut oder schlecht — war als solcher bereits in allen genannten Werken die Musik bedingend und von den Componisten so aufgefasst; Wagner trieb die Sache nur auf die Spitze, die sich dann gegen ihn selbst umkehrte.

bei Durchsicht der Dichtung, die als episch-lyrisches Gedicht ihre vollste Berechtigung hat, allein für einen Opernstoff zu dürftig an Handlung ist, konnte sich wohl mancher Leser kaum dem Eindrucke einer bis an Gleichgültigkeit gränzenden Monotonie erwehren haben. Zu Allem hin das auf einer Unnatur beruhende poetische Grundmotiv — ein Liebestrank, zu dessen vollständiger Wirkung Tristan und Isolde den bei Weitem grösseren Theil der Oper und mit ihm die Zeitdauer von fast vier Stunden in Anspruch nehmen. Jene Quelle echter Dichternatur, wie sie im „Tannhäuser“ und im „Lohengrin“ so warm und urkräftig aus Wagner's Gefühlsleben quillt, rinnt im Tristan so spärlich, dass eine Erschöpfung Wagner's als Dichter um so näher liegen muss, als der Strom seiner Empfindungen sich nur allzu oft im Sande einer dünnen und für das Wesen der Musik ungeeigneten Reflexion verliert; und so glücklich Wagner in der Wahl seiner früheren Stoffe gewesen, so gänzlich verfehlt muss Tristan und Isolde als Operndichtung bezeichnet werden.

Um nun der Musik gegenüber einen festen Standpunkt zu gewinnen, muss zunächst der Blick auf die Mache der Oper gerichtet sein. Wagner's neuestes Werk darf nicht *en bloc* beurtheilt werden, weil sonst der Weizen allzu leicht vom Unkraute überwuchert würde, sondern muss in zwei Seiten geschieden und jede derselben als für sich selbständig betrachtet werden. Diese beiden Grundbestandtheile sind: Declamation und orchestrale Situations-Malerei. — Die Declamation bedingt zu ihrer Trägerin das idealste aller Instrumente, die menschliche Stimme. Diese setzt, sobald sie Vermittlerin musicalischer Empfindungen sein soll, Gesang voraus. Gesang als solcher bedingt einen musicalischen Gedanken, der, wenn er dem Wahrnehmungsvermögen erfassbar zugeführt sein will, auf einer gewissen instinctiven Logik beruhen muss. War es seither bei allen Componisten das Hauptbestreben, einen solchen organisch gegliederten Gedanken als Melodie zum Ruhepunkte des erregten Gefühlslebens zu erheben, so hat Wagner diesen traditionellen, mit mathematischer Genauigkeit geordneten, theils unbewusst nach dem Gefühle, theils mit Absichtlichkeit im Laufe der Zeiten gebildeten Standpunkt gänzlich verlassen; Wagner hat nicht nur mit diesem, sondern mit sich selbst gebrochen. Von einem Rhythmus, der in der Musik die Ordnung repräsentirt, ist in Tristan keine Spur zu finden, und wo keine Ordnung, da fehlt jeder Unterschied, mangelt jedes Erkennen. Die Wichtigkeit des Rhythmus für alles Schöne, besonders aber für die Musik, braucht wohl kaum näher erörtert zu werden, so passend auch die Gelegenheit hier dazu wäre. Der einzige sangliche Ruhepunkt, in welchem der menschlichen Stimme ihr Recht zuerkannt ist und der gleichzeitig

durch eine einheitliche Stimmung charakterisirt wird, ist der Gesang des Seemannes, mit dem die Oper beginnt. Isolde hat ihn unterbrochen, und mit dieser Unterbrechung tritt der Umsturz alles bisher Bestehenden ein; von diesem Augenblicke an verlässt Wagner die singende Seele, um während des ganzen Verlaufs der Oper von der Wucht einer zwar farbenreichen, raffinirt combinirten, dennoch aber so betäubenden Orchestrirung derart erdrückt zu werden, dass der Zuhörer an vielen Stellen nur noch aus den mechanischen Mundbewegungen der Darstellenden wahrnehmen kann, ob gesungen oder nicht gesungen wird. Wie ein reissender, aus seinem Gebiete getretener Strom, der seine lachenden Ufer überflutend verwüstet, brausen die Tonwellen einher. Dissonanzen zerschmelzen in Dissonanzen, keine Ruhe, keine Ordnung, kein Gesetz! „Alle Laster walten frei.“ Erregung folgt auf Erregung, die sich bis zum Erethismus steigert. Der Zuhörer wird von den empörten Tonwogen mit in die Flut hinabgezogen, ringt vergeblich nach einem Anhaltspunkte, und wenn er diesen gefunden, so ist es nur, um Kraft zu neuer Erregung zu gewinnen. — Unwillkürlich wirft sich jedem Unbefangenen die Frage auf: Soll dies die hehre Macht der reinsten aller Künste sein? — Allerdings! Wenn die Natur der Unnatur oder, um mit Victor Hugo zu reden, „die Schönheit der Hässlichkeit“ zur Losung werden sollte, dann hätte Wagner vollständig seinen Zweck erreicht und das Höchste in dieser Art in Tristan und Isolde geschaffen; und bei der hohen Verehrung, die dem Schöpfer des Tannhäuser und Lohengrin gezollt werden muss, bei aller Bewunderung, die einem Manne wie Wagner gebührt, der mit allen Fasern seiner geistigen Lebenskraft der Verwirklichung eines Ideals zustrebt, muss dennoch ein solches Streben der wahren Kunst gegenüber als trügerisches Phantom erklärt werden. Die aufregenden Wirkungen der Tristan-Musik sind lediglich Folgen musicalischer Ursachen. Wagner's Element ist Vielstimmigkeit, wenn auch nicht im Sinne logischer Polyphonie; die Stimmen werden bei ihm über, unter, durch und in einander mit einer an Barbarismus gränzenden Rücksichtslosigkeit geführt. Daher die Anhäufung von Dissonanzen, schneidenden Durchgangsnoten und gewaltsamen Uebergängen, daher die Feindseligkeit gegen allen Wohlklang, gegen jede naturgemässe Phrasenbildung. Diese Vielstimmigkeit, mit der Wagner verfährt, ist nur noch bei Sebastian Bach zu finden. Allein mit welcher Motivirung, welcher Berechtigung treten bei letzterem die härtesten Härten auf, und wie überraschend, wie versöhnend wirkt ihre Auflösung?! Dissonanz und Consonanz stehen in der Musik in demselben Verhältnisse, wie in der Natur Finsterniss zum Lichte. Die Dissonanz muss mit reiner Hand berührt werden, soll sie einen harmonisch schö-

nen Gegensatz herbeiführen. Ist dies nicht der Fall, so straft sich ein solcher Frevel dadurch, dass man von der Macht tonischer Finsterniss ergriffen, nicht aber von der Kraft des Lichtes beherrscht wird, und eben im Zauberkreise einer solch mystisch-tonischen Dunkelheit steht Wagner festgebannt.

Um auch der anderen Seite Tristan's—der orchestra- len Situations-Malerei—gerecht zu werden, so sei mit derselben Freimüthigkeit, mit welcher der Kehrseite der Oper gedacht wurde, auf die wahrhaft genialen Momente hingewiesen, die dann eintreten, wenn Wagner die Schilderung einer Seelenstimmung ausschliesslich dem Orchester anweist. Als Beispiel sei der gegen das Ende des ersten Actes eintretende Moment angeführt, in welchem Tristan und Isolde den vermeintlichen Giftbecher, der den Liebestrank birgt, geleert haben. Tristan und Isolde blicken sich einige Augenblicke mit starrer Regungslosigkeit in die Augen. Die eintretende Wirkung des Liebestrankes, der Process ihrer beiderseitigen und unbewussten Umwandlung ist durch das Orchester mit einer Meisterschaft, einer Wahrheit gezeichnet, die der hinreissendsten Wirkung sicher sein muss.

Die Ankunft auf König Marke's Gebiet und der in diesem Augenblick entstehende poetische Conflict der beiden Liebenden, ferner die jauchzenden Zurufe der Schiffsmannschaft erhöhen zugleich das dramatische Interesse in so bedeutendem Grade, wie es wohl im ganzen Verlaufe der Oper nimmer der Fall ist, so dass die Schlusscene des ersten Actes musicalisch wie dramatisch unstreitig als bedeutendstes Moment in Tristan und Isolde betrachtet werden kann. Als weiterer Beleg von fein psychologisch-orchestraler Seelenschilderung sei die erste Scene des zweiten Actes angeführt, in welcher Isolde in banger Erwartung ihres Geliebten harret; und wenn in derselben auch der orchestralen Malerei in einer Weise Raum gegeben ist, dass selbst das Winken und Wehen von Isoldens Tuche musicalischen Ausdruck findet, so wird doch Niemand läugnen, dass Wagner hierin die klangvollsten Saiten seiner Muse, die auch im Herzen des Zuhörers wiedertönen, berührt hat. Kaum aber hat sein musicalischer Pulsschlag einen normalen Gang genommen, so tritt Wagner's wilderregter Dämon hinzu und durchschneidet mit Hohnge- lächter den eigenen Lebensfaden. Aufregung weicht wieder der Aufregung, und ein förmlicher Tonschwall hat im Nu alle besseren Eindrücke hinweggeschwemmt.—Jenes süsse Behagen, jenes wonnige Selbstvergessen, das unsere deut- schen Heroen als göttlichen Funken dem Wesen der Musik einzuhauchen gewusst, war Wagner in Tristan und Isolde versagt, und muss ihm versagt bleiben, wenn er auf der betretenen Bahn fortarbeiten will. Wagner hat den Cul-

minationspunkt seiner Kunst mit „Tristan und Isolde“ erreicht: die Musik der Zukunft ist Musik der Gegenwart geworden, und von jetzt an gilt es, sich Wagner anzuschliessen—oder seine eigenen Wege zu gehen. Die Wahl ist nicht schwer!

Die königliche Bühne in Berlin 1864—1865.

Die Gesamtzahl der vom 1. August 1864 bis zum 21. Juni 1865 gegebenen Vorstellungen betrug 518, die sich folgender Gestalt eintheilen: Trauerspiel 70, Drama und Schauspiel 107, Lustspiel und Posse 182, ernste Oper 132, komische Oper 56, Ballet 86.

Die Anzahl der Vorstellungen, nach den Namen der Schriftsteller vertheilt, gibt folgendes Ergebniss: Bauern- feld 2, Beer 2, Benedix 23, Birch-Pfeiffer 33, Blum 6, Both 2, Brachvogel 20, Calderon 4, Castelli 2, Delavigne und Scribe 6, Denecke 6, Diana (Juan) 9, Dumanoir und Kéranion 2, Feldmann 6, Feuillet 5, Freytag 1, Görner 4, Goethe 9, Gutzkow 3, Hackländer 4, Hersch 3, Heyse 20, Holtei 3, Kleist 1, Kotzebue 27, Köster 2, Labiche und Martin 3, Lessing 9, Leitershofen 2, Lotz 2, Molière 2, Moreto 3, Mosenthal 5, Putlitz 7, Raupach 2, Rauten- strauch 1, Rosen (Duffek) 15, Schiller 26, Schlesinger 1, Schneider 3, Scribe 8, Shakespeare 48, Souvestre 1, Stein 1, Tenelli 1, Töpfer 5, Weilen 3, Wichert 6.

In der Oper: Auber 33, Bellini 2, Beethoven 5, Cherubini, 1, Donizetti 1, Gluck 2, Gounod 15, Halévy 4, Isouard 1, F. Lachner 2, Lortzing 5, Marschner 4, Méhul 1, Mendelssohn-Bartholdy 1, Meyerbeer 16, Mozart 28, Nicolai 7, Offenbach 8, Rossini 4, Spohr 2, Spontini 5, Verdi 16, Wagner 6, Weber 14, Wüerst 6.

Die classische Oper fand ihren Höhepunkt in Mozart: „Don Juan“ 9, „Die Zauberflöte“ 7, „Figaro's Hochzeit“ 8, „Così fan tutte“ 4 Mal; Beethoven: „Fidelio“ 5 Mal; Gluck: „Orpheus“ 2 Mal; Cherubini: „Der Wasser- träger“ 1 Mal; Méhul: „Joseph in Aegypten“ 1 Mal; Weber: „Der Freischütz“ 5, „Oberon“ 5, „Euryanthe“ 4 Mal; Spohr: „Jessonda“ 2 Mal. Am häufigsten füllten das Repertoire: Auber: „Die Stumme“ 5, „Die Gesandtin“ 3, „Der Feensee“ 7, „Der schwarze Domino“ 4, „Fra Diavolo“ 10, „Der Maurer“ 4 Mal; Verdi: „Trouba- dour“ 6, „Violetta“ 6, „Rigoletto“ 4 Mal; Meyerbeer: „Hugenotten“ 4, „Prophet“ 4, „Robert“ 6, „Das Feld- lager in Schlesien“ 2 M.; Gounod: „Margarethe“ 15 Mal.

Im Ballet: D'Auberval 11, St. Georges und Coralli 1, Hogue 9, St. Leon 2, Leuven und Mazilier 4, Petipa 4, P. Taglioni 53, Ph. Taglioni 1.

Die Novitäten und Neuinscenesetzungen waren:

A. Im Schauspiel (neu) 16: ein Trauerspiel („Pietra“), sechs Schauspiele („Edda“, „Königin Bell“, „Hans Lange“, „In der Heimat“, „Prinzessin Montpensier“, „Der grosse Kurfürst“), neun Lustspiele, darunter sieben einactige.

B. In der Oper (neu) 2: zwei ernste Opern („Der Stern zu Turan“ von Wüerst, „Rigoletto“). Neu einstudirt (7): vier ernste Opern („Hans Heiling“, „Violetta“ [Traviata], „Katharina Cornaro“, „Rienzi, der letzte der Tribunen“), drei komische („Fra Diavolo“, „Die Heimkehr aus der Fremde“, „Così fan tutte“).

C. Im Ballet: Eine Neuigkeit: „Sardanapal“.

Debuts und Gastspiele in der Oper:

(Ein Versuch (an 3 Abenden): Fräul. Metzdorf; ferner 14 Gastspiele (an 61 Abenden): Fräul. Suvanny 2 Mal, Frau Doria 1, Fräul. Fliess 1, Fräul. Artôt 22, Fräul. Grobmann 1, Fräul. Barn 5, Fräul. Horina 2, Fräul. Dickow 2, Herr Koloman Schmid 3, Herr Gunz 4, Herr Niemann 14, Herr Ellinger 1, Herr Severini 1, Herr Hacker 2 Mal. — Am 23., 27. und 31. December v. J. wurden von dem Violin-Virtuosen Ole Bull (seit 1839 nicht wieder in Berlin anwesend) Concerte veranstaltet.

Gestorben: Auguste Crelinger (11. April 1865); Fräul. de Ahna (10. Mai 1865); Frau Markwardt (Tänzerin).

Tages- und Unterhaltungs-Blatt.

Coblenz, 12. Juli. Gestern Abend um 11½ Uhr verschied in Folge eines Schlagflusses Joseph Lenz, Director des hiesigen Musik-Instituts und Stadtrath, Ritter des Rothen Adler-Ordens, in dem kräftigen Mannesalter von 52 Jahren. Die musicalischen Kreise verlieren an ihm einen gründlich gebildeten Musiker und vortrefflichen Dirigenten, welcher der edelsten Richtung in der Tonkunst huldigte und seit Jahren mit Liebe und Eifer für das hiesige Musikleben gewirkt hat.

Die Oper „Des Sängers Fluch“ von A. Langert soll in Wiesbaden zur Aufführung kommen. Sie ist unter den drei vorgeschlagenen neuen Opern, unter denen auch M. Bruch's „Lorelei“ war, von höchster Stelle gewählt.

Paris. Die bisherigen dreissig Vorstellungen der „Africanerin“, haben 345,807 Fr., durchschnittlich 11,526 Fr. eine jede, eingebracht.

Henri Blaze de Bury (unter dem Namen M. F. de Lagenevais Nachfolger Scudo's als musicalischer Referent in der *Revue des deux Mondes*) hat bei Michel Levy herausgegeben: „*Meyerbeer et son temps*“.

Der Americaner Moris hat sein grosses Dampf-Pianoforte (*grand piano mu par la vapeur*) hiehergebracht und es im Hippodrome aufgestellt.

* **London**. Das vierte grosse Händelfest ist vorüber; es hatte im Krystall-Palaste unter Costa's Direction 4000 Mitwirkende vereinigt, deren Leistungen 30,000 Zuhörer mit Beifall aufnahmen, welcher jedoch nicht so sehr nach den Chören, als donner- und erdbebenartig nach der Arie mit obligater Trompete (Adelina

Patti und Harper) ausbrach, die trotz aller vorgeschriebenen Gesetze wiederholt werden musste, wenn nicht das ganze weitere Concert in Geheul und anderen ähnlichen Freudenbezeugungen untergehen sollte! — Am 5. Juli gab Adelina Patti ein Concert, in welchem alle ihre Genossen von der italiänischen Oper auftraten; am meisten Furore erregte das Schreib-Duett aus Figaro's Hochzeit, von ihr und Fräulein Lucca gesungen. — Die andere italiänische Oper in *Her Majesty's Theater* gibt mit der Trebelli, Murska (Königin der Nacht) und Gunz (Tamine) die Zauberflöte.

Ankündigungen.

So eben erschien und ist in allen Buch- und Musicalienhandlungen zu haben:

Dreiundachtzig neu aufgefundene

Original-Briefe

Ludwig van Beethoven's

an den

Erzherzog Rudolph,

Cardinal-Erzbischof von Olmütz, K. H.

Herausgegeben

von

Dr. Ludwig Ritter von Köchel.

Auf schwerstes Velinpapier elegant gedruckt. Preis 1 Fl. 10 Kr. oder 22½ Sgr.

Die Wiener Zeitung sagt über diese Briefe in einer längeren Besprechung u. A.: „Ein Büchlein ragt in diesem Augenblicke aus dem weiten Büchermarkte hervor und überrascht uns nicht minder, als sähen wir über Nacht aus einem dunklen Teiche eine kleine grüne Insel emporsteigen. Für die Kunst-, bezüglich Musik-Literatur konnte nicht leicht Erfreulicheres geboten werden, als eben dieses Büchlein, das da kam ohne alle Vorankündigung, aus der stillen Verborgenheit eines fürstlichen Schrankes plötzlich in die Welt getreten.“

Verlag der Beck'schen Universitäts-Buchhandlung in Wien.

Ein junger, unverheiratheter Musiker, der über seine wissenschaftlichen und künstlerischen Studien, wie über seine bisherige Thätigkeit die empfehendsten Zeugnisse aufzuweisen hat, sucht eine Anstellung als Lehrer oder Dirigent. Gef. Offerten bittet man unter G. G. Nr. 4 poste restante Leipzig einzusenden.

Zur Uebernahme der Dirigenten-Stelle bei dem städtischen Gesang-Vereine in Pr. Minden wird ein tüchtiger Musiker gesucht, der ausser den nöthigen Fähigkeiten zur Leitung grösserer Gesang- und Orchester-Aufführungen die Qualification zur Ertheilung von Clavier- und Gesang-Unterricht besitzen muss.

Nähere Auskunft ertheilt auf frankirte Anfrage die Direction des Musik-Vereins in Minden, z. H. des Regierungs-Assessors Winzer daselbst.

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, Höhle Nr. 1.

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.