

den Fußweg durch Streuen von Sand, Asche oder Sägespänen gangbar zu erhalten; das vor den Haus-Eingängen oder Einfahrten liegende bossirte Pflaster ist bei Frostwetter täglich mit Sand oder Asche zu bestreuen.

9) Schnee und Eis dürfen nicht aus den Grundstücken auf die Straßen geschafft werden.

Die vorstehenden Anordnungen gelten ohne Ausnahme für sämtliche Grundstücksbesitzer, in der inneren Stadt sowohl als in den Vorstädten, mögen die Straßen zur Unterhaltung auf städtische Kosten übernommen sein oder nicht. Nur rückichtlich der Rehrtage bewendet es bis auf Weiteres bei unserer Bekanntmachung vom 30. Januar 1860 in Bezug auf die in derselben genannten Straßen.

Die Grundstücksbesitzer und deren Stellvertreter haben bei eigener Verantwortung darauf zu sehen, daß auch von ihren Mietbewohnern diese Anordnungen streng befolgt werden.

Zuwiderhandlungen werden mit Geldbußen bis zu 20 Thlr. oder mit verhältnismäßiger Gefängnißstrafe geahndet werden.

Leipzig, am 5. April 1869.

Der Rath der Stadt Leipzig.

Dr. Koch. Dr. Fischer, Ref.

Bekanntmachung.

Jeder hier ankommende Fremde ist am Tage seiner Ankunft und, wenn diese erst in den Abendstunden erfolgt, am andern Tage Vormittags von seinem Wirth bei unserm Fremden-Bureau anzumelden. — Fremde aber, welche länger als drei Tage hier sich aufhalten, haben Anmeldebescheinigung zu lösen. Vernachlässigungen dieser Vorschriften werden mit einer Geldbuße bis zu 5 Thalern oder verhältnismäßigem Gefängniß geahndet.

Leipzig, am 5. April 1869.

Das Polizei-Amt der Stadt Leipzig.

Dr. Räder.

Bekanntmachung.

Die Ersterer von Hölzern in den städtischen Forsten werden hierdurch aufgefordert, ungesäumt die erstandenen Hölzer nach erfolgter Bezahlung des Kaufpreises abzufahren, widrigenfalls wir gegen die Säumigen den Auktionsbedingungen gemäß vorgehen werden.

Leipzig, am 3. April 1869.

Des Raths Forst-Deputation.

Neues Theater.

Hamlet, Oper von Ambroise Thomas.

Leipzig, 5. April. Shakespeare's Name ist ein vielseitig musikhistorischer, er selbst die strahlende Sonne, von welcher sich sogar das musikalische Genie den Glanz erborgte, um neben ihr als kleineres Gestirn, als Planet am Firmamente der Kunst zu leuchten. Ein Mendelssohn verstand den großen König im Reiche der Geister vollkommen, er hatte die Kraft, dem Genius in das Gebiet der Romantik zu folgen und dort sich die Nahrung zu holen, welche seinem künstlerischen Wachsen und Zunehmen so förderlich war. Auf ihn lassen sich die Worte aus einem Sonnet des unvergänglichen Dichters anwenden: „Nie aber soll Dein ewiger Sommer schwinden, die Zeit wird Deiner Schönheit nicht verderblich.“ Gewiß wird die Musik zum Sommernachtsstraum niemals untergehen, so lange es Menschen giebt, welche in der Atmosphäre des Geistes zu athmen vermögen und so lange man überhaupt noch eine Kunst in Ehren hält, die niemals „des neidischen Todes Blick“ finden darf. Was sind gegen diese Mendelssohn'sche Musik „Romeo und Julie“ von Bingenelli, von Vaccai und von Bellini, „Dithello“ von Rossini, „Macbeth“ von Chelard, von Verdi und von Laubert, „Falstaff“ von Balfe, von Adam und von Salieri, „Coriolan“ von Nicolini? Ja selbst die bei Weitem höher stehenden Werke: „Die Geisterinsel“ von Reichardt und von Zumsteg, die Musik zu „Macbeth“ von Mathew Locke (1657), Laubert's Composition zum „Sturm“, Nicolai's reizende Oper „Die lustigen Weiber“ und die Lieder und Tonstücke zu „Was ihr wollt“ von Lausch: was sind sie alle gegen Mendelssohn's Sommernachtsstraummusik, wo mit echt deutschem Sinne in formeller Selbstständigkeit und künstlerischer Schönheit musikalisch verbunden ausgedrückt ist, was Shakespeare im poetischen Nacheinander der Mit- und Nachwelt geschenkt hat. Gänzlich vergessen ist „Hamlet“ (Amleto) von Buzzola, dessen Talent nicht weiter reichte, als dem Publicum auf Stunden Vergnügen zu bereiten; wird dem Nachfolger Ambroise Thomas auch das Schicksal zu Theil werden, daß sein mit den neuesten französischen Farben geschminkter „Hamlet“ in Vergessenheit verfinstert, sobald die Mode wechselt und eine andere Schminke noch pikanter erscheint? Wir fürchten ja, weil sich ein Werk nicht halten kann, dessen ganze Anlage und Durchführung den äußern Effect zum Selbstzweck erhebt und nur zum geringsten Theile tiefere Gemüthsregungen offenbart.

Das ganze Erzeugniß ist ein Ausläufer der materialistischen Richtung Meyerbeer's, dessen Erfindungstalent und technisches Können aber doch so bedeutend war, daß er selbst tüchtige Kenner in den Strudel der Begeisterung mit fortzureißen vermochte. Weder die Begabung noch auch die künstlerische Durchbildung steht dem französischen Tonsetzer Ambroise Thomas in gleichem Grade zu Gebote, im Gegentheil tritt bei ihm nur das Geschick hervor, aus vorhandenen Stoffen Einiges auszuwählen und für die Situation zurechtzuschneiden. Selbst in Frankreich, wo es immer längere Zeit kostet, bevor sich ein klares Urtheil über Kunst Bahn bricht, hat man nach Aufführung der früheren Werke des Tonsetzers gefühlt, daß hier weder ein Genie noch ein Talent ersten Ranges vor die Oeffentlichkeit getreten sei und die Anerkennung hauptsächlich dem Streben und Fleiße gezollt werden müsse. Eigenthümlich berührt die Wahrnehmung, daß in allen Arbeiten so wenig vom Einflusse Cherubini's zu spüren ist, dessen hervorragendes Wirken in die Zeit der musikalischen Erziehung von

Ambroise Thomas fällt, welcher im Jahre 1828 17 Jahre alt (er wurde geboren am 5. August 1811) das Pariser Conservatorium besuchte, wo er später selbst als Lehrer fungirte. Wäre ihm Cherubini ein Vorbild gewesen, so würde man mehr Feinheiten im Satz und eine größere Fertigkeit im polyphonen Gestalten finden, die sich geradezu auf Null reducirt. Selbst in den mehrstimmigen Liedern des Componisten, von denen uns einige bekannt geworden sind, zeigt sich nicht die Kraft und das Vermögen, Melodien zu schaffen, welche im harmonischen Zusammenklänge sich gleichberechtigt nebeneinander in thematischer Form fortbewegen, wohl aber treten dem Hörer häufig reizvolle Klangwirkungen entgegen, die einen gut ausgebildeten Farbensinn erkennen lassen. Dieser kam dem Tonsetzer auch bei der Composition des „Hamlet“ zu statten, mit welchem er eigentlich den ersten vollkommen durchschlagenden Erfolg in Paris erzielte, weil er in Fräulein Nilsson eine Sängerin fand, deren Talent im Spiel und technische Virtuosität im Gesange die Erhaltung der Oper auf dem Repertoir sicherten. In der That beruhen bezüglich der Darstellung und des Sologefanges die meisten Effecte des Stückes auf dem Charakter der „Daphnia“, von welchem wenigstens theilweise die Shakespeare'schen Umriffe geblieben sind. Was aber Shakespeare nur in kurzen Worten durch den Mund der Königin schildert, das haben die Herren Textverfertiger Michel Carré und Jules Barbier und der Componist Ambroise Thomas als Hauptscene behandelt, die mit ihren Außerlichkeiten das Werk halten muß; denn wäre nicht das Finale des vierten Actes in der Oper — und besäße Leipzig nicht eine Frau Dr. Peschka-Leutner, wie Paris ein Fräulein Nilsson, so würden ganz sicherlich nach der ersten Aufführung Musik und Text für immer von der Bühne verschwunden sein. Der letztere ist laut Ankündigung auf dem Zettel und Textbuche „nach Shakespeare“ gearbeitet und im Hinblick auf das Wesen der Daphnia kann man diese Bezeichnung auch allenfalls hin und wieder gelten lassen, wenn man nämlich die vielen Coloraturen in Abrechnung bringt, mit welcher Daphnia die Haupteffecte zu erzielen hat. Bevor dieselbe wahnsinnig wird, muß sie im ersten Act mit Hamlet ein Duett singen, auf welches nach dem Erscheinen des Laertes ein Terzett folgt. Im zweiten Acte singt sie zu Anfang Lieder mit Bezug auf das Verhältnis zu Hamlet, welcher mit verstörten Blicken den Worten getäuschter Liebe zuhört, ohne denselben eine Erwiderung zu gönnen. Die Königin vermag nach dem Weggange Hamlets Daphnia nicht zu trösten, da letztere vollständig überzeugt ist, daß ihre Liebe in Hamlets Herzen keinen Wiederhall mehr findet; doch will sie auf den Wunsch der Königin die Neigung des Geliebten wieder zu gewinnen und den Wahnsinn desselben zu heilen suchen. Durch die Pantomime, zu welcher Hamlet selbst die Erklärung liefert und dann den König offen des Mordes beschuldigt, woraus sich ein alle Rehlen in Anspruch nehmendes Finale entwickelt, und durch den im dritten Acte im Beisein der Königin von Hamlet erteilten Rath, „Geh' in ein Kloster“, erscheint allein der Wahnsinn der Daphnia motivirt, welcher im vierten Acte auf der Bühne zur Darstellung kommt. Während die Musik in den vorhergehenden Scenen den Charakter der Daphnia in lyrischen Zügen zeichnet, freilich meist in recitativischer Weise mit ermattenden sentimentalen Ergüssen, welche nur seltener der edleren metrisch geschlossenen Form Platz machen, entrollt sich im vierten Acte theilweise ein ganz anderes Bild von dem Wesen des sonst so sanften Mädchens. Zwar singt sie ein welches schwedisches Volkslied von schönem Melodienbau, welches, bereits durch das schwedische Sängerkvartett in Leipzig bekannt geworden, weit über das Erfindungstalent des