

Leipziger Tageblatt

und
Anzeiger.

Amtsblatt des Königl. Bezirksgerichts und des Rathes der Stadt Leipzig.

N^o 201.

Dienstag den 20. Juli.

1869.

Bekanntmachung.

Die Anfertigung und Lieferung von Drei Stück vierarmigen, zu fünf Flammen eingerichteten, reichverzierten gußeisernen Gas candelabern soll an den Mindestfordernden mit Vorbehalt der Auswahl unter den Licitanten vergeben werden.
Das Postament der Candelaber hält 5 Fuß im Durchmesser, sich auf 2 Fuß verjüngend, die Säule 11 Zoll und bez. 8 Zoll. Die ganze Höhe beträgt 18 Fuß, die Länge eines Armes 3 Fuß, Alles nach rheinischem Maas.
Die Zeichnungen und Lieferungsbedingungen sind auf hiesiger Gasanstalt einzusehen, Offerten ebendasselbst bis zu dem 15. August d. J. einzureichen — Leipzig, den 17. Juli 1869.
Wegen Reinigung der Locale bleiben die Geschäfte beim Leihhause und bei der Sparcasse Dienstag den 20. d. Mts. ausgesetzt. — Leipzig, 17. Juli.

Des Rathes Deputation zur Gasanstalt.
Die Deputation des Rathes für Leihhaus und Sparcasse.

Stadttheater.

Leipzig, 19. Juli. Die Mißerfolge des singenden „Hamlet“ haben der Oper „Mignon“ bei dem Leipziger Publicum kein besonders günstiges Prognosticon gestellt. Da die erste Oper des Franzosen Ambroise Thomas die gehegten Erwartungen getäuscht hatte, so versprach man sich von der zweiten nicht eben sehr viel und ging dem „nothwendigen Uebel“ mit Resignation entgegen. Um so leidlicher war Mignon's Schicksal.

Obgleich nämlich die „Mignon“ hinsichtlich des musikalischen Kunstwerthes noch leichter wiegt als der „Hamlet“, so hat sie doch Manches vor diesem voraus, das sie einigermaßen lebensfähiger macht. Der schwerfällige Hamlet bewegt sich auf seinem hochtragischen Kothurn nur gezwungen und muß oft auf der Hut sein, denselben nicht zu verlieren. Die leichtfüßige Mignon dagegen führt ihren musikalischen Eierdanz mit zierlichem Geschick aus und sucht durch rasche graziöse Bewegungen die zerbrechlichen Stellen zu vermeiden, an denen ihre Kunst scheitern könnte. Manchmal tritt sie fehl und gegen Ende hin findet sich physische Ermattung ein. Unter den zerbrochenen Eiern stehen die schwächeren lyrischen Nummern (z. B. das ziemlich verunglückte „Kennst du das Land“) obenan, und das gänzliche „Abfallen“ des letzten Actes erweckt für die Zukunft der gebrechlichen Mignon nicht geringe Besorgniß.

Der Schwerpunkt der Oper ruht in den beiden Lieblingsamusements der Franzosen, im Tanz und in der musikalischen Conversation. Wo der Conversationston vorwiegt, da fühlt sich der galante Franzose in seinem besseren Elemente und schafft eine ganze Reihe leichtflüssiger anmuthender Tonbilder, wie z. B. im 2. Acte. Hier im Boudoir der Schauspielerin „Philine“ girt und tändelt der verliebte „Wilhelm Meister“ auf eine recht unterhaltende Art, die Koketterie der Philine wird musikalisch sehr hübsch illustriert, und selbst die lyrischen Gefühlsergüsse finden hier manchmal den entsprechenden musikalischen Ausdruck, weil sie weniger aus der Tiefe des Herzens hervorquellen, als vielmehr aus einer flüchtigen Gefühlserregung sich herleiten. Der von Auber angegebene Grundton der musikalischen Conversation schimmert durch alle diese Schmuckfächelchen hindurch, manchmal sogar so eclatant, daß man glauben möchte, Auber und Thomas haben aus ein und derselben Quelle geschöpft. Ein besonderes Charakteristicum trägt die Thomas'sche Conversationsmusik nicht, man müßte denn in der fast zum Ueberdruß angewandten Farbenspielerei (besonders vereinzelter Holzblasinstrumente, Clarinette, Flöte u. s. f.) ein originelles Gepräge finden wollen.

Ohne Tanzrhythmen und Tanzbewegung geht es natürlich auch bei dieser galanten Conversation nicht ab, ja die Philine trägt immer ein förmliches Aushängeschild voller Tanzweisen vor sich her. Ueberhaupt ist die ganze Oper so vom Tanze und der denselben begleitenden Frivolität insicirt, daß man sich stellenweise (z. B. gleich in der Ouverture mit der charakteristischen Polacca) in einem Café chantant oder vor einer verblühten und verfeinerten Offenbachade glaubt. Wenn Offenbach für den musikalischen Plebs schreibt, der durch Tanzrhythmen elektrisirt und durch Caricaturen angeheitert sein will, so schreibt Thomas hier für den musikalischen Sensualisten, dem der ideale Zauber wahrer Poesie ebenso fern steht, wie die Gründlichkeit polyphoner Musik. Eine nackte Offenbachade ist mir fast noch lieber, als eine solche saloppe

Vornehmthuerei, wie in der Mignon. Bei Offenbach wird die Frivolität zum Princip erhoben; man weiß es nicht anders und sucht sich so gut als möglich in dem genialen musikalischen Sumpfe zu amüsiren. Hier bei Thomas verbirgt sich die mit Vorliebe behandelte Frivolität unter dem Deckmantel sentimentaler Schwärmerei, der um so widerwärtiger erscheint, als er seinen Stoff einem heiligen Vermächtniß der deutschen Nation entlehnt hat.

Das deutsche Gefühl sträubt sich dagegen, daß die Mignon, der Typus namenloser, unergründlicher Sehnsucht, auf der Bühne alles romantischen Zaubers entblößt, als Badfisch, Koflette und zuletzt im Flügelkleide der wiedergefundenen Tochter und glücklichen Braut erscheint. Daß die Mignon nach einer vom Componisten für Deutschland express fabrizirten Schluß-Resart auch sterben kann (z. B. in Weimar „stirbt Mignon“) — dies macht die Sache nicht erträglicher, vielmehr ist es zu billigen, daß unsere Direction den französischen Schluß, der eine Heirath zwischen Wilhelm Meister und Mignon wirklich zu Stande bringt, dem deutsch sein sollenden vorgezogen hat. Eine vorwiegend frivole Komödie mit tragischem Schluß wäre doch gar zu grausam.

Von dem schlechten Dialog und sonstigen Verstößen abgesehen, ist der Goethe'sche Stoff zu einem Conversationsstücke mit obligatem Tanzvergnügen und sentimentaler Schwärmerei nicht so übel zugeschnitten und die Goethe'schen Figuren sind nicht ohne Geschick angebracht und vereinfacht. So ist z. B. die Identificirung des Harsners alten mit dem gräßlichen Vater der Mignon nicht zu verwerfen. Leider ist die Figur des „Lothario“ sehr mangelhaft gezeichnet und die hier so naheliegende Lyrik hat von Seiten des Componisten fast gar keine Ausbeutung erfahren. Das „Wiegenlied“ am Anfang des dritten Actes ist äußerst schwach. Uebrigens kommt der Lothario als dramatische Figur dadurch in eine recht schiefe Stellung, daß er im zweiten Acte, wo er der Mignon zu Gefallen das Schloß in Brand steckt, zum Mordbrenner gemacht wird. Von Rechtswegen müßte er ins Zuchthaus gesteckt werden. Anstatt dessen wird er im dritten Acte zum Marquis Cypriani und zum glücklichen Vater der wiedergefundenen Tochter gemacht. Gerade in solchen Verstößen zeigt sich so recht die Leichtfertigkeit der französischen Textzuschneider, die, unbekümmert um die moralische Haltbarkeit ihrer Creaturen, mit diesen nach Willkür schalten und walten, wenn sie nur recht blendende Schlußeffecte erzielen können.

Wir wollen hier der textlichen Bearbeitung nicht näher auf den Leib rücken. Auch die einzelnen Musiknummern kritisch durchzumustern wäre ziemlich fruchtlos, da sich kaum eine von der andern durch besonderen Gehalt abhebt, vielmehr das Meiste mehr oder weniger in die Kategorie der „leichten Waare“ gehört. Nur das dramatisch belebte große Recitativ der Mignon am Schluß des 2. Actes verdient wegen einiger außerordentlich passender Momente besondere Erwähnung, und ein „Madrigal“ am Anfang des 2. Actes nimmt eine Art Sonderstellung ein. Doch sitzt letzterem die allerdings geschickt gepuderte Perrücke der Alterthümlichkeit nicht sonderlich.

Die Aufführung der Oper war lobenswerth. Ein besonderes Interesse wurde derselben durch die k. k. Hofkammersängerin Fräulein Bertha Ehn verliehen, welche am Sonnabend einen Gastrollencyclus an hiesiger Bühne eröffnete und den Ruf einer gefeierten „Mignon“ aus Wien mitbrachte. Diese ihre Rolle ist in