



Staats- und
Universitätsbibliothek
Bremen

Staats- und Universitätsbibliothek Bremen

DFG Projekt Die Grenzboten

Die Grenzboten

Berlin u.a., 1841 - 1922

Jenny Lind

urn:nbn:de:gbv:46:1-908

Dienen lerne bei Zeiten das Weib nach ihrer Bestimmung;
 Denn durch dienen allein gelangt sie endlich zum Herrschen,
 Zu der verdienten Gewalt, die doch ihr im Hause gebührt.

Wenn die hohlen Seifenblasen des deutschen Frauenvereins „Reform“ längst zersprungen sein werden, wird dieses verständige Wort noch unerschüttert seine Geltung behaupten.



Jenny Lind



er Name Jenny Lind klingt denen, die sie noch gehört und gekannt haben, wie reine Musik. Andre mag er vielleicht an die Restaurationszeit, an die romantische Bewegung und Verwirrung erinnern, an jene unglückliche Zeit, wo die Deutschen, in einem überspannten Kultus des Virtuositums befangen, die öffentlichen und wichtigsten Interessen zu vergessen schienen. Sie stellen dem reichbesetzten Kunsthimmel jener Tage, dem Andenken an Paganini, Liszt, Jenny Lind das politische Elend gegenüber, das sich in den Worten: Frankfurter Bundestag, Karlsbader Beschlüsse, Göttinger Sieben, Lola Montez, Hannibal Fischer, Malmö und Olmütz verkörpert. Die Gefahr, daß wir in nächster Zeit in eine solche weichliche Schwärmerei zurückfallen könnten, darf heute für ausgeschlossen gelten; eher droht die entgegengesetzte, daß wir in unserm Verhältnis zu den reproduzierenden Künstlern und zur Kunst im allgemeinen die rechte Linie überschreiten, die zwischen Überschätzung und Unterschätzung, Zuviel und Zuwenig, Schwärmerei und Stumpfheit die Grenze bildet. In den gelehrten Ständen — das ist eine Thatsache — ist die Zahl der Kunstverächter und der im griechischen Sinne unmusikalischen Geister in den letzten Jahrzehnten größer geworden, als das die Kultur eines Volkes auf die Dauer verträgt.

Aus diesem Grunde erscheint gegenwärtig ein Rückblick auf jene Glanzzeit des Virtuositums unbedenklich, erlaubt, vielleicht geboten. Denn unter ihrem lächerlichen Treiben barg sie doch große bleibende Werte: außerordentliche Kunstbegabung und Begeisterung; und selbst der Überschwang an Verehrung verliert das Abstoßende, wenn man versteht, daß jener Zeit für ihren Heroenkultus kaum andre Objekte zur Verfügung standen als Sänger, Virtuosen und Litteraten.

Wenn wir diese Betrachtung an Jenny Lind anknüpfen, so giebt uns dazu das Erscheinen ihrer Biographie den äußern Anlaß. *) Aber auch wenn die Wahl frei

*) Jenny Lind. Ihre Laufbahn als Künstlerin 1820—1854. Nach Briefen, Tagebüchern und andern von Otto Goldschmidt gesammelten Schriftstücken. Von Dr. G. L. Solland und W. S. Kostro. Deutsche Übersetzung von Hedwig Schroll. 2 Bände. Leipzig, F. A. Brodhans, 1891.

wäre, würde sich kaum eine zweite Größe aus jenem Virtuosenkreise finden, die mit soviel gutem Recht die allgemeine Verehrung und Teilnahme ihrer Zeitgenossen an sich gefesselt hätte. Böge man aus ihrem Leben die bedeutende Sängerin ab, so bliebe immer noch eine Frau, die ihrem Geschlecht als Muster dienen kann.

Ihre Hauptbedeutung als Sängerin liegt in ihrem Wirken in Deutschland. Hier traf sie im Jahre 1844, von Meyerbeer für das „Feldlager in Schlesien“ nach Berlin berufen, zu einer sehr günstigen Zeit ein. Stimmen gab es die Menge, und allerlei eigentümliches Talent nebenbei, aber wenig von Kunst! Jeder Vergleich mußte zu Gunsten der Jenny Lind ausfallen, und selbst die Besten hatten zu ihr lernend aufzublicken. Der Henriette Sonntag war sie an Geschmack und im Maßhalten überlegen, der Schröder-Devrient an Herrschaft über die Mittel und in der Singekunst voraus. In Frankreich würden die Leistungen der jungen schwedischen Sängerin neben die der Pasta und der Grisi gesetzt worden sein, und jedenfalls hätten sie unter dem Andenken der unvergleichlichen Malibran zu leiden gehabt. In Deutschland war die Bahn frei. Schwächer oder stärker lebte hier überall noch die Erinnerung an die Zeit, wo in Wien, Dresden, München und Berlin die Italiener sangen. Diese Glanzzeit der dramatischen Gesangkunst schien jetzt mit der Lind zurückkehren. Sie nahm alle gefangen. So allgemeine Übereinstimmung, wie es nach der Biographie aussieht, herrschte allerdings nicht über ihre Bedeutung. Moltke z. B. schreibt in jener Zeit seinem kunstfreundlichen Bruder Ludwig, daß er Fräulein von Schägel der Schwedin vorziehe. Ja selbst in der einfachen Diagnose über die Natur von Jenny Linds Stimme gehen die Ansichten auseinander. Berlioz^{*)}, der sie nach dem Bonner Beethovenfest auf Schloß Brühl zum erstenmale hörte, nennt diese Stimme kräftig und groß, der Berliner Berichterstatter der Neuen Zeitschrift für Musik stellt nicht lange darauf fest,^{**)} daß sie für Meyerbeer'sche Partien nicht kräftig genug sei. Über die Schönheit der Stimme war man einig.

Es war eine eigentümlich geistige Schönheit in dieser Stimme, die ihren sinnlichen Reiz noch überwog oder ersetzte. In der Mittellage klang sie etwas bedeckt. Aber ihre Verehrer betrachteten diesen Fehler als Vorzug. Er gehörte mit zur Individualität und ließ die seelische Macht, mit der die Sängerin jeden Ton belebte, um so stärker hervortreten. Die Mitte der zweigestrichenen Oktave war der Teil des Organs, der mit wahren Sirenenzauber wirkte. Diese Töne klingen denen, die Jenny Lind einst hörten, noch heute im Ohr. Mendelssohn hat das Andenken an diese Klänge in der Sopranpartie seines „Elias“ verewigt; das in der Arie „Höre Israel“ immer bedeutungsvoll wiederkehrende Fis war der Ton, den er an dieser Stimme über Alles liebte.

*) Berlioz, Orchesterabende II, 161 (Deutsche Ausgabe von H. Pohl).

***) Neue Zeitschrift für Musik, Jahrgang 1849.

Der schöne, poetisch belebte und individuelle Klang der Stimme wirkte natürlich auf das große Publikum am stärksten. In richtiger Schätzung dieses Machtmittels und seines Ortes pflegte daher Jenny Lind den Liedgesang, wie es bisher niemand unter den großen Sängern und Sängerinnen, die sich europäische Berühmtheit erworben haben, gethan hatte. In der italienischen Schule aufgewachsen, lag ihnen dieser wesentlich deutsche Kunstzweig fern. Mit dem Zeitpunkte, wo Jenny Lind dafür eintrat, beginnt ein neuer Aufschwung des deutschen Liedes. Sänger, Publikum und Komponisten wenden sich ihm mit neuem und verdoppeltem Eifer zu. Sie selbst hat in diese Wendung der Dinge dann nicht weiter eingegriffen. Dies zeigt die Wahl ihrer Lieder, besonders ihr Verhältniß zu Schumann, von dem sie nur einige anmutige Stücke wie „An den Sonnenschein,“ „Übern Garten durch die Lüfte“ fest in ihre Konzertliste aufnahm. Ohne Zweifel ließ sie sich in ihren Neigungen und in ihrem Urtheil hier durch die Rücksichten auf Singbarkeit und Dankbarkeit leiten. Von diesem Standpunkte aus erklärt es sich auch, daß sie neben einigen Lieblingsstücken von Mendelssohn und Taubert auch Lieder von Mangold und Handhartinger bevorzugte, deren Kunstwert unbedeutend ist. Einen schönen Beweis ihrer Heimatliebe gab sie in ihrer Vorliebe für schwedische Volkslieder und für die Lieder Lindblads. Sie erwarb sich damit zugleich einen Verdienst um die skandinavische Musik. E. Grieg und Genossen sind außer N. Gade auch der Jenny Lind verpflichtet, daß der Boden für ihre eigentümliche Musik so gut vorbereitet war.

Wir haben heute Sänger und Sängerinnen, deren Leistungsfähigkeit über das bischen Lied nicht hinausreicht, und die vorgeschobene Stellung, die das Lied im öffentlichen Musikleben einnimmt, trägt ohne Zweifel zu dem immer weitern Verfall der Gesangkunst in Deutschland viel mit bei. In den vierziger Jahren war es noch unmöglich, daß sich jemand durch bloßen Liedergesang Ansehen erworben hätte. Daß Jenny Lind mehr konnte, war ihrem Liedervortrag selbst anzumerken. Sie bewies das außerdem durch ihre Leistungen auf der Bühne. Die Regimentstochter, die Nachtwandlerin und andre italienische Partien, die man in Deutschland als ein auseinanderfallendes Gemisch von Trivialitäten und Kunststücken ansah, erhielten Einheit und Charakter, wenn sie Jenny Lind sang. Es wurden durch und durch sympathische Figuren, und an die Schwierigkeiten des Gesanges, an Läufer, Gänge, Verzierungen dachte gar niemand. Sie stellte sich nicht auf die Fußspitzen, wenn es in die hohen Töne ging, bot weder mit ihrem Hals noch andern Körperteilen das Schauspiel eines Gänserichs, wenn sie an Kraftleistungen der Virtuosität kam. Alles machte sich spielend; nur die Kenner stuzten, staunten und gewahrten mit Bewunderung, daß sie hier eine Künstlerin vor sich hatten, der auch die schwierigsten Aufgaben der Gesangkunst nur Mittel des seelischen Ausdrucks waren. Das war das Ideal der Virtuosität, wie wir es bei deutschen Künstlern seitdem nur auf instrumentalem Gebiete, z. B. bei F. Joachim, wieder erlebt haben.

Jenny Lind hatte dieses Ziel erreicht durch angeborene Begabung, vor allem aber durch die italienische Gesangschule, deren Methode niemals überholt werden kann, und aus der bis auf den heutigen Tag alle großen Gesangskünstler hervorgegangen sind, die nach der Lind noch genannt werden dürfen: die Patti, die Nielson u. s. w. Lernen, lernen, vollständigste Herrschaft über das Gesangsinstrument gewinnen, ist ihr oberster Grundsatz. Wenn die deutsche Gesangschule, die mit Rücksicht auf die Natur unsrer Sprache ein Recht hat, sich ihr selbstständig gegenüberzustellen, nur diesen sich aneignen wollte, und zwar „voll und ganz.“ Aber da liegt es. Die Nachfrage von Oper und Konzert ist Jahrzehnte lang so stark gewesen bei uns, daß man sich schließlich daran gewöhnt hat, mit halb ausgebildeten Kräften vorlieb zu nehmen. Unser Land ist reich an schönen Stimmen, aber traurig arm an Gesangkunst, an Urteil und Verständnis für sie! Man höre sich nur diese Bayreuther Mustervorstellungen an, man gehe ins erste beste Konzert, wenn einmal eine Händelsche Nummer vorkommt, in der vielleicht eine Sopranstimme mit einer Flöte oder Violine wechselt. Ists nicht, als gingen alle diese Künstler darauf aus, vor allem zu zeigen, daß sie eine starke Stimme haben? Klingt nicht fast eine wie die andre? Ist nicht Individualität etwas ganz seltenes geworden?

Jenny Lind selbst war von diesen Gefahren nicht unberührt geblieben. Als Theaterkind auf der Hofbühne ihrer Vaterstadt Stockholm aufgewachsen, von ihrem zehnten Jahre an bereits stark in Kinderrollen beschäftigt, war sie im Jahre 1837 ganz zur Oper übergegangen und durch ihre Leistungen als Agathe, Euryanthe, Emmeline (in Weigl's Schweizerfamilie), Alice schnell der Liebling des hohen und des gewöhnlichen Publikums geworden. Die Stockholmer Gesellschaft verhätschelte sie, die schwedischen Städte luden sie zu Konzerten ein, ihr Ruhm drang schon über die Landesgrenzen. Da entschloß sich im Jahre 1841 das einundzwanzigjährige Mädchen nach Paris zu gehen und sich bei Garcia in die Lehre zu geben. Sie hatte allem Weihrauch gegenüber die Augen offen gehalten und gemerkt, daß nicht alles mit ihren Leistungen in Ordnung war. Garcia begann den Unterricht damit, daß er ihr erklärte: „Mein Fräulein, Sie haben keine Stimme mehr.“ Nach sechs Wochen vollständiger Ruhe fand sich die Stimme wieder. Aber ohne Garcia wäre ihr Los das der zahlreichen deutschen Sängern gewesen, die auf Grund eines reinen Naturalismus zehn Jahre lang als Genies gefeiert werden und dann sinken und verschwinden.

Daß es mit Jenny Lind anders kam, verdankt sie Garcia und seiner italienischen Schule; aber auch ihrem Charakter und ihrer Wahrheitsliebe, die sich nicht blenden und bestechen ließ. Diese Klarheit über sich selbst, diese kühle Schätzung von Beifall und Jubel, an dem sich das gewöhnliche Kunsttreitertum regelmäßig daran berauscht, ist einer der merkwürdigsten Züge an der großen Sängern. Sie war selbstbewußt, sie war auch dankbar für Förderung, Anerkennung und Zustimmung. Aber sie nahm das so nebenbei mit, der Erfolg

an sich scheint ihr ein fremder Begriff gewesen zu sein, für den sie nie etwas gethan hat. Wie sie in ihrem Gesange der äußern Wirkung zuliebe nie an einer falschen Stelle aufgetragen oder Drücker gesetzt hat, so kann man sich Jenny Lind auch nicht auf der Rundfahrt zu den Berichterstattern denken. Bei näherer Prüfung gelangt man zu dem Schluß, daß die Größe und das Glück Jenny Linds zum großen Teil darauf beruhte, daß sie ihrem Wesen treu blieb, und daß sie alle Tugenden des Weibes wahrte. Dadurch blieb ihr Leben frei von den Dissonanzen, denen wir im Schicksale so vieler ihrer Kunstgenossinnen begegnen, dadurch wurden ihre dramatischen Leistungen eigentümlich. Die beiden Biographen bemühen sich allerdings darzutun, daß Jenny Lind in jeder ihrer Rollen überzeugend, überwältigend, neu und normal gewesen sei, und sie übernehmen sich in diesem Bemühen bis zu dem Grade, daß man lachen muß. Wer mag den Herren den Vär aufgebunden haben, daß bis auf Jenny Lind die Donna Anna in Mozarts Don Juan nach der phantastisch gewaltfamen Auffassung des Gespenster-Hoffmanns gespielt worden sei! In Wirklichkeit liest man aus allen Berichten heraus, daß die Künstlerin in ihren Rollen das Weibliche, das Innige, Anmutige in den Vordergrund stellte, und daß sie in den Rollen, wo das nicht am Platze war, viel schuldig blieb, wenn sie auch immer noch interessirte. Das stimmt auch mit ihrem Konzertgesange, der sich in derselben Richtung bewegte, der nicht das Große, aber das Heroische vermied. Sie hielt sich auch mit ihren Arien und ihren Liedern in den Grenzen ihrer eignen geistigen Individualität, aber innerhalb dieser Grenzen lebte sie sich in die Kunstwerke so ein, daß sie sie nicht bloß mit der Stimme wiedergab, sondern auch mit dem Auge und dem Blick. Wir lesen mehr als einmal: „Man muß Jenny Lind nicht bloß hören, man muß sie auch singen sehen.“ Auf ihrer ganzen Kunst lag der Schimmer ihrer Persönlichkeit. Vielen war diese Persönlichkeit noch lieber als ihre Kunst. Die Biographen führen hierfür unter andern vornehmen und berühmten Gewährsleuten namentlich die Worte der Frau Stanley an, der Gemahlin jenes Bischofs von Norwich, der den Eintritt der Sängerin in die Stadt mit Glockengeläute feiern ließ: „Eigentlich, schreibt Frau Stanley, möchte ich Jenny lieber sprechen als singen hören, so wundervoll das letztere auch ist.“ Wir können diesen Zeugnissen das eines schlichten Musikers hinzufügen. August Gathy, der Verfasser des bekannten musikalischen Lexikons, schreibt in einer Pariser Korrespondenz an die Neue Zeitschrift für Musik: „Sie singen hören ist ein großer Genuß, ein größerer, sie in traulichem Gespräch reden zu hören, und eine wahre Seelenerhebung, die Thaten ihres schönen Gemüths zu erleben.“

Das Hauptverdienst der vorliegenden Biographie ist das, daß sie den Verehrern der Sängerin Jenny Lind Gelegenheit giebt, das eigentümlich fesselnde und treffliche Wesen der Frau in ihr näher kennen zu lernen. Mehr als Erzählungen und Beschreibungen führen in dieses die Briefe ein, die mitgeteilt

werden. Unter ihnen ragen die an Charlotte Birch-Pfeiffer, die die Schwedin im Deutschen unterrichtet hatte, durch kindliches Wesen und herzlichen Ton hervor. Sie wird in der Regel als „teure Mutter“ angeredet. Einmal schreibt sie von Frankfurt aus die Bitte, einen mit Wien abgeschlossenen Gastspielvertrag rückgängig zu machen (I, 252), nicht etwa um ein höheres Honorar zu erpressen, sondern weil sie das ganze Geschäft satt hat. „Denn sehen Sie, Mutter Birch — heißt es —, dies Leben paßt mir nicht! Wenn Sie mich nur sehen könnten, in welcher Verzweiflung ich bin, jedesmal, daß ich ins Theater gehe, um zu singen. Das ist mir zuviel. Diese abscheuliche Angst. . . . Ich begreife es nicht, da mir alles doch so gut geht. Alle Menschen tragen mich ja auf den Händen. Das hilft alles nichts!“

Schon die unverfälschte Natur dieses Stils giebt ein Bild von der einfachen, naiven Seele dieser Frau. Aber das Erstaunliche ist die Naturrichtigkeit ihres Empfindens. Sind diese paar Zeilen nicht ein köstlichen Beitrag zur Geschichte und zum Wesen der sogenannten Frauenfrage? Das alte weise Mulier taceat in ecclesia kann keine glänzendere Bestätigung finden als durch dieses Bekenntnis aus dem Herzen einer Frau, deren öffentliches Wirken einem Triumphzuge gleich. Stärker als alles Beifallstosen sprach zu ihr die innere Stimme: „Du bist nicht auf dem Plage, auf den das Weib gehört.“ Es kann niemand einfallen wollen, diesen Fall zu verallgemeinern, namentlich die Musik kann die Mitwirkung der Frauen gar nicht mehr entbehren. Aber ihn zur weiteren Kenntnis zu bringen, empfiehlt sich doch, sei es auch nur, um stumpfere Gemüter einmal darauf hinzuweisen, wieviel nicht bloß geistige, sondern auch moralische Kraft die darstellende Kunst von ihren Vertretern in Anspruch nimmt. Diese Betrachtung könnte uns Hörer und Kritiker manchmal vor unnötiger Härte bewahren.

Jener Brief an Frau Birch-Pfeiffer wurde im Jahre 1845 geschrieben. Sechs Jahre später zog sich Jenny Lind von der Öffentlichkeit zurück. Für die Kunst zu früh und zu gründlich. Darüber ist kein Zweifel. Bei ihrer Gesinnung über das Virtuositentum kann aber niemand über die Gründe dieses Rücktritts im Unklaren sein. Die Biographen hätten sich die Mühe ersparen können, dieser Frage ein ganzes Kapitel zu widmen. Eher muß man staunen, daß sie es noch so lange ausgehalten hat. Das war zum Teil eine Folge ihrer religiösen Denkungsart. Sie betrachtete sich als eine Priesterin im Dienste der Kunst. Ehe sie ihre amerikanische Reise (mit Barnum) antritt, schreibt sie einmal, daß sie auch in dem neuen Lande „dem Reiche Gottes dienen“ wolle. Um Mammon wars ihr nicht zu thun. Von Jugend auf verwendete sie den größten Teil ihrer Einnahmen zum Wohlthun. Noch in der knappen Stockholmer Stellung machte sie die Eltern, die es gar nicht um sie verdient hatten, sorgenfrei und unabhängig, ließ den jungen Josephson, den später als Komponisten bekannt gewordenen Universitätsmusikdirektor von Upsala, zu seiner Ausbildung ins Aus-

land reisen und griff ungebeten überall ein, wo sie konnte. Als sie aber später eine europäische Berühmtheit wurde, hat sie für Schulen und gemeinnützige Anstalten wahrhaft fürstliche Summen gespendet; für sich selbst behielt sie nur, was zu einem einfachen, anständigen Lebensgenuß nötig war. Auch darin verschieden von ihren Kunstgenossinnen, die mit den Bankhaltern an Luxus zu wetteifern pflegen, auch darin eine unvergleichliche Frau!

Nur ungern fagen wir zum Schluß noch ein Wort über die biographische Arbeit der beiden englischen Autoren, denn sie haben die Veranlassung gegeben, uns mit Jenny Lind zu beschäftigen. Es sind uns schon harte Urteile über diese Biographie zu Gesicht gekommen, denen wir nicht ohne weiteres beitreten wollen. Der deutsche Leser muß berücksichtigen, daß das Werk für England geschrieben ist. Daraus erklärt sich manche Umständlichkeit mit. Freilich ist es auch in England nicht durchaus nötig, Herrn Benedict oder andre öffentliche Männer mit ihren gesamten Titeln anzuführen oder in jedem Fall zu bemerken, daß die betreffende bürgerliche Persönlichkeit später „Sir“ geworden sei. Aber immerhin mag in England diese durch das Buch hindurchgehende Großthuererei weniger unangenehm auffallen. Die Rücksicht auf englische Leser entschuldigt es auch, daß über eine Menge von Personen und Werken breite Einführungen gegeben werden, die es genügt hätte, zu nennen. Weiter muß zur Entlastung der Verfasser berücksichtigt werden, daß sie unter den Augen des Herrn Goldschmidt, des Gatten der verstorbenen Sängerin, schrieben, sich nicht frei fühlten und nun in ihrem Eifer etwas über das richtige Maß biographischer Begeisterung hinausgerieten. Auf den belebenden Schatten haben sie ganz verzichtet. Sie schwärmen und führen eine verzückte und überheizte Sprache; einmal wird ihre Heldin direkt mit einer heiligen Margarete verglichen. Der gute Wille der Autoren war jedenfalls riesengroß. Herr Goldschmidt hat ihnen das Material gegeben und jedenfalls auch den Plan entworfen. Das ist der erste Vorwurf, der den Herren Holland und Rockstro gemacht werden muß, daß sie sich damit genügen ließen. Denn das Material ist unvollständig und einseitig, der Plan verfehlt. Es geht nicht, daß man bei Künstlern überhaupt nur die künstlerische Laufbahn beleuchtet; es geht am allerwenigsten bei einem Musiker, dessen Leistungen aufs engste mit seinem Temperament zusammenhängen. Es geht zweitens nicht, daß man eine Künstlerbiographie an zwei Verfasser verteilt. Bei einem Lexikon, bei einem Lehrbuch, zur Not auch noch bei einem Theaterstück mag das ganz leidliche Ergebnisse haben. Das größte Versehen war aber, daß für den Hauptteil dieser Zweimännerarbeit, für den musikalischen und den musikgeschichtlichen, Herr Rockstro gewählt wurde. Er ist der Verfasser einer für das Jubiläumsjahr 1885 herausgeworfenen englischen Biographie Handels, die, in Plan und Wissen sehr dürftig, geradezu unangenehm berührt durch ihr Verhältnis zu Friedrich Chrysander. Herr Rockstro lebt von den Arbeiten dieses Mannes und sucht ihn doch beständig herabzusetzen. Weiter

ist Herr Rockstro als Mitarbeiter an G. Groves Dictionary bekannt. Es genügt, ihn zu kennzeichnen, wenn wir erwähnen, daß er in dem Artikel Opera die Geschichte der Oper in ungefähr 70 Perioden abteilt. Als ein solcher Mechanikus hat er nun auch das Thema Jenny Lind durchgeführt. Jede neue Rolle wird erklärt. Die Erklärung schließt jedesmal mit dem Versuche, der Sängerin eine ganz neue Auffassung zuzuschreiben, und dann kommen die Berichte über den Erfolg in Form von vollständigen Rezensionen, die meisten aus der Feder Neststabs. Selten weiß Herr Rockstro etwas, wo er etwas wissen sollte, was man erst suchen muß. Aber bei Punkten ankommend, über die schon geschrieben ist, wird er geschwätzig. Eine der merkwürdigsten Stellen bildet die Beschreibung des alten, von Friedrich dem Großen errichteten Opernhauses zu Berlin. Wie kommt das hierher? Weil es eine Geschichte der Berliner Oper von Schneider giebt. Bei den unpassendsten Gelegenheiten wird der Händelgaul bestiegen, wir hören von Caretini, von der Cuzzoni, wo es viel nötiger wäre, uns über den Zustand des Kunstgesanges zur Zeit der Jenny Lind zu unterrichten. Aus demselben Mangel an Sicherheit im eignen Thema ist die breite Behandlung der „Affaire Bumm“ entsprungen. Aber da scheint der Verfasser nicht einmal über die Antecedentien des Bumm genügend aufgeklärt zu sein. Wir müßten ein kleines Buch schreiben, wenn wir alle die Thatsachen herzählen wollten, die beweisen, daß Herr Goldschmidt Herrn Rockstros Fähigkeiten ganz und gar überschätzt hat.

Daß die Biographie zwei starke Bände umfaßt, ist darauf zurückzuführen, daß der Mitteilung von Thatsachen in der Regel Paraphrasen folgen, die doppelt so lang sind. Hieran trifft auch Herrn Holland, einen englischen Geistlichen, die Mitschuld. In demselben Verlage wie die Biographie Jenny Linds ist früher eine Biographie von Wilhelmine Schröder-Devrient erschienen. Sie ist von Alfred von Wolzogen verfaßt. Hätten sich doch die Verfasser diese knappe, gehaltvolle, unbefangene Arbeit zum Muster genommen! Freilich bleiben Sängerbographien immer mit die schwierigsten Aufgaben, die der musikalischen Schriftstellerei gestellt werden können. Aber wenn es dankbare darunter giebt, so ist es das Leben und Wirken der Jenny Lind, das, in sich reich und vielseitig, Verbindungen und Brücken in Menge bietet, die aus dem engeren Kunstgebiete hinausführen.

Außer einigen sehr guten Bildern der Jenny Lind sind dem Werke auch einige musikalische Beilagen hinzugefügt. Unter ihnen interessiren am meisten die von Jenny Lind selbst komponirten Madenzen, weil sie ein Bild ihrer technischen Fertigkeit geben und zugleich beweisen, daß für diesen besondern Kunstzweig das neunzehnte Jahrhundert eine Periode des Verfalls und der Manier bedeutet, von deren Einflüssen sich auch so große Talente wie Jenny Lind nicht ganz freihalten konnten.

