

Casta diva

Zur Rezeption Jenny Linds in der Musikkultur um 1850

von Sonja Gesse-Harm (Katlenburg-Lindau)

In der *Späteren Notiz* konstatiert Heinrich Heine über Jenny Lind:

„Seit Gustav Adolf, glorreichen Andenkens, hat keine schwedische Reputazion so viel Lärm in der Welt gemacht wie Jenny Lind. Die Nachrichten, die uns darüber aus England zukommen, grenzen ans Unglaubliche. In den Zeitungen klingen nur Posaunenstöße, Fanfaren des Triumphes; wir hören nur Pindarsche Lobgesänge. Ein Freund erzählte mir von einer englischen Stadt, wo alle Glocken geläutet wurden, als die schwedische Nachtigall dort ihren Einzug hielt; der dortige Bischof feyerte dieses Ereigniß durch eine merkwürdige Predigt. In seinem anglicanischen Episkopalkostume [...] bestieg er die Kanzel der Hauptkirche, und begrüßte die Neuangekommene als einen Heiland in Weibskleidern, als eine Frau Erlöserinn, die vom Himmel herabgestiegen, um unsre Seelen durch ihren Gesang von der Sünde zu befreien, während die andern Cantatrics eben so viele Teufelinnen seyen, die uns hineintrillern in den Rachen des Satanas. Die Italienerinnen Grisi und Persiani müssen vor Neid und Aerger jetzt gelb werden wie Canarienvögel, während unsre Jenny, die schwedische Nachtigall, von einem Triumph zum andern flattert.“¹

So sarkastisch Heine hier auch seine Feder führt, das Bild, das er damit von Jenny Lind entwirft, entspricht der zeitgenössischen Rezeption.² Wie schon zuvor in Stockholm, Kopenhagen, Berlin und Wien feierte Lind auch in London außergewöhnliche Erfolge, die nach ihrem dortigen Debüt am 4. Mai 1847 schnell in ein „Jenny Lind fever“³ gipfelten, von dem durch eine Tournee alsbald ganz England ergriffen wurde. Tatsächlich sollen bei Linds Ankunft in Norwich (1847 und 1849) die Glocken der Stadt geläutet haben.⁴ Dieser fürstliche Empfang der Sängerin markiert zweifelsohne einen ungewöhnlichen Vorgang, wodurch deren Nimbus einer Heilsbringerin einmal mehr betont wurde. Darüber hinaus logierte die Künstlerin während ihres dortigen Aufenthaltes im Kreise der Familie Edward Stanleys, des Bischofs der Stadt, der doch sonst aufgrund seines geistlichen Standes der Bühne und dem Theaterbetrieb so kritisch gegenüber stand.⁵ Bereits mit diesem Beispiel befindet man sich inmitten eines Phänomens: Ein gefeierter Opernstar trotz dem Stigma der leichtlebigen Grisette und erweist sich in den Augen der Rezipienten als „reine keusche Priesterin“ der Kunst.⁶

¹ Heinrich Heine: *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, hrsg. von Manfred Windfuhr im Auftrag der Landeshauptstadt Düsseldorf (im folgenden DHA), Bd. 14/1, Hamburg 1990, S. 143. Die „Spätere Notiz“ erschien 1854 in *Lutezia* und repräsentiert die überarbeitete Fassung eines Artikels über Jenny Lind vom 7. Mai 1847 (s. dazu DHA 14/2, Hamburg 1991, S. 1507 ff.).

² Giacomo Meyerbeer formuliert den grandiosen Erfolg Linds in einem nur zwei Monate später (24. Juli 1847) verfassten Brief an die Sängerin interessanterweise mit ähnlichen Worten: „Die Nachrichten von Ihren so riesenmäßigen unerhörten Triumphen in der brittischen Hauptstadt, deren Beschreibung die Runde durch alle europäischen Zeitungen gemacht hat, haben mich als Ihren enthusiastischen Bewunderer und treuen Freund entzückt, aber nicht überrascht (Giacomo Meyerbeer: *Briefwechsel und Tagebücher*, hrsg. von Heinz und Gudrun Becker [im folgenden MBT], Bd. 4, Berlin 1985, S. 284). Siehe darüber hinaus auch J. P. Schmidt in einem Brief an Meyerbeer vom 8. Juni 1847, MBT 4, S. 250: „Die Erfolge von Jenny Lind grenzen an das Wunderbare!“

³ Jenny Maria Maude: *The life of Jenny Lind*, London 1926 [Reprint Edition 1977], S.85, 98 f., Henry Scott Holland/William Smith Rockstro: *Memoir of Madame Jenny Lind-Goldschmidt: Her early art-life and dramatic career. 1820–1851*. From original documents, letters, ms. Diaries &c., collected by Mr. Otto Goldschmidt, Bd. 2, London 1891, S. 81.

⁴ Siehe dazu Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 163, 165 sowie S. 256.

⁵ Siehe Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 311: „In those days, such an invitation to one who was engaged at the Opera, was remarkable enough. English society, and especially, English religious society, was strangely [...] conventional, bound up in rigid formularies of etiquette.“ Stanley selbst spricht gegenüber Lind von den „snares and temptations of a profession so peculiarly dangerous to one so young“ (Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 316).

⁶ *Aus den Tagebüchern von Heinrich Brockhaus*. In fünf Theilen. Als Handschrift gedruckt. Zweiter Theil, Leipzig 1884, S. 76: „Die Kunst ist ihr eben ein Heiligthum und sie ist eine reine keusche Priesterin derselben.“ Siehe zudem

Dabei sind es bei Weitem nicht nur die stimmlichen Fähigkeiten, die zu diesem Urteil geführt haben. Es ist vor allem auch Linds Persönlichkeit, die mit der ihr attestierten Natürlichkeit und insbesondere mit ihrem ausgeprägten Sinn für Wohltätigkeit die Menschen nicht nur begeisterte, sondern deren Herzen gewann. So zieht sich Linds Ruhm (in besonderer Ausprägung in England und den USA) bemerkenswerterweise durch alle Schichten der Bevölkerung. Monarchen legen ihr Blumenkränze und Juwelen zu Füßen, Bedienstete kaufen Lind-Fanartikel, Anekdoten über ihre philanthropischen Taten kursieren sagemumwoben im Land, und bei nahezu jeder Aufführung kommt es zu Volksaufläufen, wobei Opern- und Konzertbesucher beim Einlass aufgrund des starken Andrangs mitunter um ihre Garderobe oder gar um ihr Leben fürchten müssen.⁷ Die Sängerin selbst hat dabei die Vorsichtsmaßnahmen des modernen Starrummels zu ergreifen, wie er eigentlich erst in den großen Zeiten Hollywoods zutage tritt. So schlüpft sie durch Hintereingänge, weicht auf Seitenstraßen aus oder genießt sogar die Ablenkung der Massen durch Doubles. Weder herausragende Primadonnen wie Maria Malibran, Guidetta Pasta, Angelica Catalani, Fanny Persiani, Giulia Grisi oder Henriette Sontag noch so international gefeierte und begehrte Komponisten wie Giacomo Meyerbeer und Felix Mendelssohn Bartholdy, die im Übrigen beide Linds Kunst sehr schätzten, teilten mit der schwedischen Sängerin diese bemerkenswerte Form der Popularität.⁸ Sie war „un vrai diamand de génie“,⁹ ein Star von Weltruhm,¹⁰ und Kinder, Tiere (darunter nicht zuletzt auch Singvögel), Puppen, Städte sowie öffentliche Einrichtungen wurden nach ihr benannt.¹¹ Sogar die schwedische Reichsbank setzte ihr ein Denkmal, indem der 50-Kronen-Schein seit der Währungsunion 1873 mit Linds Konterfei und einem kurzen Notenzitat aus *Norma* geschmückt wird. Es ist dieser Ruhm, der dazu geführt hat, dass man Lind noch nicht einmal gehört haben muss, um Lind zu lieben.

Dieses Phänomen erkannte 1849 besonders auch der amerikanische Journalist und Unternehmer Phineas T. Barnum. Der „König des Humbugs“, wie er von seinen Zeitgenossen titulierte wurde, war damals schon ein Allroundtalent auf dem Gebiet des Entertainments. So besaß er nicht nur ein Museum, in dem allerhand Kuriositäten ausgestellt wurden, sondern reiste von 1843–1847 auch mit einem Kleinwüchsigen namens „General Tom Thumb“ durch Amerika, der sein Publikum auf mannigfache Weise zu

Gesammelte Schriften von Ludwig Rellstab, Bd. 20, Leipzig 1848, S. 394: „Sie beschirmt in der Kunst deren tiefstes, ewig unveräußerliches Recht: eine Weihe, Erhebung und Heiligung zu üben [...]. In diesem Sinne ist die Kunst ein gemeinsames Bekenntnis für Alle und die Künstlerin nur die Priesterin, die es ausspricht.“

⁷ Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 67.

⁸ Gleichwohl darf an dieser Stelle nicht unbemerkt bleiben, dass speziell diese beiden Komponisten Linds internationale Karriere bedeutend gefördert haben. So hat Mendelssohn etwa wiederholt Linds Versagensängste vor den ersten Engagements in Wien und London beschwichtigt, welche beinahe ihr dortiges Erscheinen vereitelt hätten, während Meyerbeer ihr überhaupt erst den Weg auf eine deutsche Opernbühne geebnet hat. Lind hätte keine bessere Chance bekommen können, als mit der Rolle der Vielka in *Ein Feldlager in Schlesien* sogleich zur Primadonna Meyerbeers – des seinerzeit wohl begehrtesten Opernkomponisten – in Berlin zu avancieren. Die künstlerische Würdigung durch Meyerbeer, aber auch durch Mendelssohn war das Eintrittsbillet in die besten musikalischen und gesellschaftlichen Kreise (s. dazu auch MBT 3, S. 787 sowie MBT 4, S. 39 und S. 589).

⁹ Urteil Meyerbeers nach der Darstellung der Lind-Biographin Joan Bulman, s. MBT 3, S. 787.

¹⁰ Siehe dazu auch W. Porter Ware/Thaddeus C. Lockard: *P. T. Barnum presents Jenny Lind. The American Tour of the Swedish Nightingale*, Baton Rouge/London, S. 137. Resümierend über Linds Tournee durch die USA urteilen die Autoren: „She returned with an international renown, famous as the world’s queen of song [...]“

¹¹ Eva Öhrström: *Jenny Lind. The swedish nightingale*, Stockholm 2000, S. 32 f., Nils-Olof Franzén: *Jenny Lind – Die schwedische Nachtigall. Eine Biographie*, Berlin 1990, S. 139.

begeistern wusste. Sogar in Paris, besonders aber in London gewann der „General“ bis hin zu Queen Victoria die Herzen der vornehmlich feinen Gesellschaft. Zwei Jahre später aber richtete der Schausteller sein Augenmerk schließlich auf eine neue Attraktion, die er als „the greatest musical wonder in the world“¹² pries, und engagierte Jenny Lind einzig aufgrund ihrer sagenhaften europäischen Reputation für eine neunmonatige Amerikatournee. Dabei wusste er jedoch vor allen Dingen auch deren Ruf als Wohltäterin zu vermarkten: „Sie war eine Frau, die man verehrt hätte, auch wenn sie gesungen hätte wie eine Krähe“, soll der Manager über die Künstlerin geurteilt haben.¹³

Im Folgenden soll versucht werden, die einzelnen Facetten dieser Jenny Lind-Faszination näher zu beleuchten. Dabei richtet sich der Blick sowohl auf das Phänomen der als engelsgleich rezipierten Künstlerin¹⁴ als auch auf den modernen Starkult, welcher vor und um 1850 in der Form, wie er sich bei Jenny Lind konstatieren lässt, kaum seinesgleichen hat. Wie ist es zu erklären, dass Jenny Lind bereits zu Lebzeiten wie eine Ikone verehrt, ihr Gesang zur Legende wurde und sie bis über das 19. Jahrhundert hinaus ein Gegenstand der Rezeption blieb?

„Teufel nochmal, wie gut sie singt! Mein altes Herz ist ganz aufgelöst“, soll der finnische Komponist Fredric Pacius 1843 über Lind geschwärmt haben,¹⁵ und der Wiener Musikkritiker Eduard Hanslick urteilte lakonisch „Was Jenny Lind singt, ist alles schön!“¹⁶

Dass Linds sängerische Fertigkeiten den Ausgangspunkt für ihren enormen Erfolg bilden, versteht sich von selbst. In der wohlwollenden, jedoch nach wie vor grundlegenden Studie von H. S. Holland und W. S. Rockstro werden diese wie folgt charakterisiert:

„The voice was a brilliant and powerful Soprano, combining the volume and sonority of the true *Soprano drammatico* [...] with the lightness and flexibility peculiar to the more ductile and airy *Soprano sfogato*, with the characteristic tenuity of which it had, however, nothing in common.“¹⁷

Der stimmliche Ambitus habe sich vom *h* der kleinen Oktave bis zum *g*“ erstreckt,¹⁸ wobei die verschiedenen Register zugunsten eines homogenen Ganzen kunstvoll miteinander vermischt wurden.¹⁹ Bestimmte Töne erwiesen sich jedoch als besonders reizvoll: das *a*“ und das *fis*“.²⁰ Dank ihrer zehnmönatigen intensiven Studien bei Manuel Garcia, dem Bruder Maria Malibrans und Pauline Viardot-Garcias, wurde ihre Stimme angeblich „clear, soft and supple; it had deepened, with a mellifluous timbre, and the silver-crystalline tones of the higher registers resembled birdsong. Her voice complied in every subtle nuance, and she attained a technical perfection with which she astounded listeners.“²¹

¹² Phineas T. Barnum: *The life of P. T. Barnum, written by himself*, Urbana and Chicago 2000, S. 297 [Erstveröffentlichung New York 1855].

¹³ Siehe Franzén, S. 265.

¹⁴ Vgl. Bluford Adams: *E Pluribus Barnum. The Great Showman and the Making of U.S. Popular Culture*, Minneapolis/London 1997, S. 41 sowie Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 430.

¹⁵ Siehe Franzén, S. 98.

¹⁶ Eduard Hanslick: *Aus meinem Leben*, hrsg. von Peter Wapnewski, Kassel 1987, S. 166.

¹⁷ Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 294.

¹⁸ Ebd. Siehe dazu auch Maude, S. 128.

¹⁹ Vgl. Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 295.

²⁰ Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 295 f., sowie Öhrström, S. 48. Felix Mendelssohn, der nicht nur ein guter Freund, sondern auch ein großer Bewunderer Linds war, hat der Schönheit ihres *fis*“ in seinem *Elias* Rechnung getragen (s. die Witwenszene, Nr. 8, sowie die Arie „Höre, Israel“, Nr. 21; vgl. dazu Arntrud Kurzhals-Reuter: *Die Oratorien Felix Mendelssohn Bartholdys*, Tutzing 1978, S. 75, S. 157 sowie Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 243).

²¹ Öhrström, S. 10.

Indes wird Holland/Rockstros Einschätzung Linds als „powerful soprano“ von zeitgenössischen Urteilen relativiert. So notiert etwa Giacomo Meyerbeer in seinem Tagebuch, dass die Partie der Vestalin bei aller Vortrefflichkeit des Gesangs „für ihre zarte[n] Stimmittel etwas zu gewaltsam“ sei.²² Auch August Schmidt, Rezensent der *Allgemeinen Wiener Musikzeitung*, betont „den eigentümlichen Reiz dieser zarten Stimme“, verweist aber gleichermaßen auf „den gelegentlichen Mangel an Kraft“.²³ Ludwig Rellstab charakterisiert Linds Stimme als „nicht ohne Fülle, doch mehr wohltönend als stark“.²⁴

Fanny Mendelssohn, die Lind als *Norma* in Berlin gehört hatte, urteilte über deren Stimme besonnen:

„Ihre Stimme ist von der haarscharfen Reinheit, die an u. für sich so erquicklich wirkt, dabei außerordentlich u. vorzüglich schön in den höhern Tönen bis b, ihre Fertigkeit ist nicht gerade hervorragend, aber ganz ausreichend um jede große Rolle damit zu singen, Triller sehr gut, Vortrag u. Ausdruck, soviel man in dieser weichlichen Musik beurtheilen kann, sehr stark u. schön, wie auch das Spiel.“²⁵

Trotz der leisen Vorbehalte der Komponistin gegenüber der „Fertigkeit“ des Gesangs attestierte man Lind im Allgemeinen eine außergewöhnlich subtile stimmliche Flexibilität. Allerdings zählte diese angeblich nicht zu den naturgegebenen vokalen Fähigkeiten der Schwedin, sondern war hart erarbeitet.²⁶ Eine wesentliche Grundlage bildete dabei die Aneignung einer akkuraten Atemtechnik, die ein zentraler Gegenstand in Garcias Unterricht war.²⁷ Die Kunst des sauberen, bruchlosen Nachatmens befähigte sie zu einer fein nuancierten, expressiven Intonation. So war es ihr möglich, einen Ton nicht nur dynamisch, sondern auch in seiner klangfarblichen Abstufung vollkommen zu beherrschen. Dabei zählten speziell ihr *pianissimo*, ihr *messa di voce* und ihre Triller zu den herausragendsten, viel gelobten Eigenschaften ihres sängerischen Könnens, das die Hörer von Stockholm bis Havanna immer wieder faszinierte. „Sie singt ungewöhnlich rein und sicher, und ihr Piano ist fest und ausgeglichen wie ein Haar“, schreibt Frédéric Chopin am 11. Mai 1848 an seinen Freund Grzymala.²⁸ Tatsächlich ist dieses Phänomen von den Zeitgenossen wiederholt betont worden. „Her delicious pianissimo thrilled to the heart“, schwärmt ein Kritiker der Londoner *Times*.²⁹ In der *Nashville Daily American* wird diese Kunst wie folgt charakterisiert:

„Another of the more special beauties which particularly mark the voice of Mademoiselle Lind is the unexampled quality and delicacy of its *piano*. Indeed, this is marvelous. If music becomes divine in its utterance it is in the moment when on her lips it sinks almost into a whisper, when the delicate melody is heard in every corner of the theatre. While the breath which a bare whisper would at once destroy the effect is finding its way through every portion of the house, nothing can be more thrillingly poetical. [...] It can literally be compared to nothing of which we have previously any experience in the beauties and capabilities of sound.“³⁰

²² Siehe Tagebucheintrag vom 5. Februar 1846, MBT 4, S. 23.

²³ *Allgemeine Wiener Musikzeitung* vom 25. April 1846, S. 198; hier zitiert nach MBT 4, S. 524, Anm. 51, 1.

²⁴ Rellstab, S. 388.

²⁵ Brief an Felix Mendelssohn vom 21. Dezember 1844, in: „Die Musik will gar nicht rutschen ohne Dich“. *Fanny und Felix Mendelssohn. Briefwechsel 1821–1846* (im Folgenden *Briefwechsel Mendelssohn*), hrsg. von Eva Weissweiler, Berlin 1997, S. 378.

²⁶ Siehe Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 297, sowie Maude, S. 129.

²⁷ Holland/Rockstro, Bd. 1, S. 131.

²⁸ *Friedrich Chopins gesammelte Briefe*, hrsg. von Bernard Scharlitt, Leipzig 1911, S. 259.

²⁹ Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 98. Vgl. dazu auch ebd., S. 296, sowie Maude, S. 129.

³⁰ Ware/Lockard, S. 81 f. Siehe zu Linds *Pianissimo* auch Holland/Rockstro, Bd. 1, S. 331 (Anmerkung zu Linds Vortrag zu Bergs *Herdegossen*), sowie ebd., Bd. 2, S. 148 ff.

Linds Technik des *messa di voce* stehe „alone – unrivalled by any other singer“ – so ein mit der Künstlerin befreundeter Musiker nach ihrer Rückkehr aus Paris an die Stockholmer Heimatbühne.³¹ Die Biographen Holland/Rockstro sprechen von Linds „marvellous command of the *messa di voce* which enabled her to swell out a *crescendo* to its utmost limit, and follow it, without a break, with a *diminuendo* which died away to the end of the note that no ear could detect the moment at which it faded into silence“.³²

Als einzigartig wurden aufgrund ihrer makellosen Ausführung auch die Triller der Sängerin beurteilt:

„As for her trills, we confess that we should feel puzzled to suggest any capability of improvement. Nothing could well be more correct – more rapid – or more thoroughly musical. Here it is that her voice more nearly approximates to the warblings of the feathered choir. Now it increases and again it falls in volume. At one time it gushes forth, flooding the senses with its wondrous melody and at another it vibrates, so sweetly and so deliciously on the ear, that the listener cannot but acknowledge that in the mechanical portion of the art – that which is acquired by arduous and laborious study – she has no equal.“³³

Tatsächlich geht aus den bei Holland/Rockstro erwähnten Trillerübungen hervor, dass Lind diese wie jede sängerische Technik mit peinlichster Genauigkeit studierte.³⁴ Fanny Mendelssohn bewertete ihre Triller, wie oben bereits zitiert, schlicht und einfach als „sehr gut“.³⁵

Indes bestand Linds Qualität als Sängerin offenbar nicht nur in technischer Brillanz, sondern gleichermaßen auch in dem Bemühen um eine poetische Erschließung des Textes. So bleibt dieser nicht einzig ein Vehikel der Gesangskunst, der zu Gunsten virtuoser Fioraturen vernachlässigt wird. Vielmehr wird dem romantischen Ideal einer Verbindung von Dichtung und Musik Rechnung getragen. Dies bringt etwa der finnische Dichter Johan Ludvig Runeberg 1843 zum Ausdruck, wenn er schreibt:

„Sie hat mich ganz und gar umgewandelt, früher habe ich geglaubt, daß Poesie und Musik nie miteinander vermählt werden könnten, sondern miteinander nur auf Junggesellenfuß lebten, nun aber sehe ich, daß sie innig vereint werden können.“³⁶

Robert Schumann, dessen Werk in besonderem Maße von der Synthese dieser beiden Schwesterkünste geprägt ist, rühmt Linds außerordentliche Auffassungsgabe bei der Darbietung einiger seiner Lieder:

„[...] dies klare Verständniß von Musik und Text im ersten Nu des Ueberlesens, diese einfach natürliche und tiefste Auffassung zugleich auf das Erstmal-Sehen der Composition hab' ich in dieser Vollkommenheit noch nicht angetroffen.“³⁷

Runeberg und Schumann attestieren der Sängerin damit nicht nur ein subtiles musikalisches Einfühlungsvermögen, sondern auch literarisches Verständnis.³⁸ Dies setzte natürlich auch die Beherrschung der Sprache voraus, in der sie sang. So erging sie sich während ihrer ersten Berliner Saison (1844/45) in strengen Exerzitien bei Charlotte

³¹ Holland/Rockstro, Bd. 1, S. 157.

³² Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 300.

³³ Ware/Lockard, S. 82.

³⁴ Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 297 ff.

³⁵ *Briefwechsel Mendelssohn*, S. 378.

³⁶ Siehe Franzén, S. 99.

³⁷ Robert Schumann: *Tagebücher*, Bd. 2, hrsg. von Gerd Nauhaus, S. 411 (Eintrag vom Januar 1847).

³⁸ Vgl. dagegen Meyerbeer, der Linds musikalische Auffassung durchaus auch kritisierte, da sie von den zwei neuen Schlüssen, die der Komponist für die Wiener *Vielka* angefertigt hatte, den „nach meiner Ansicht schwächeren“ gewählt habe (Tagebucheintrag vom 17. Januar 1847, MBT 4, S. 183).

Birch-Pfeiffer, um des Deutschen mächtig zu werden.³⁹ Es gehörte zu Linds künstlerischen Grundsätzen, dass der musikalische Vortrag eines Textes vom sprachlichen Know-how des Interpreten abhing. Dabei war nicht zuletzt auch das akribische Feilen an der Aussprache wichtig. Beispielsweise sei von der Sängerin stundenlang das Wort „zersplittre“ geübt worden, das, auf dem hohen *b* in Bellinis *Norma* intoniert, selbst von Muttersprachlern mitunter zu „zersplättre“ verzerrt würde.⁴⁰ Überdies sträubte sich Lind gegen schlechte Übersetzungen, die den musikalischen Fluss störten. So wurde der ins Deutsche übertragene Text der Julia aus Spontinis *Vestalin* mithilfe Charlotte Birch-Pfeiffers überarbeitet, „in order to rectify false emphasis, to provide better opportunities for taking breath, and to supply a smooth and more flowing translation of the entire part of Julia“.⁴¹ Indes setzte sich die Künstlerin nur insofern über Originaltexte und Notationen hinweg, als sie etwa die *Casta diva*-Arie nicht in G-, sondern in F-Dur sang.⁴² Generell sei ihr, zumindest in der Darstellung von Holland/Rockstro, der Wille des Komponisten heilig gewesen. Diese unbedingte Texttreue habe in einigen Fällen sogar zu aufführungspraktischen ‚Korrekturen‘ geführt. So besann sich Lind etwa in Mozarts *Don Giovanni* auf die ursprüngliche Fassung, indem sie sowohl die Secco-Rezitative als auch die *Scena ultima*, die drei letzten Nummern des Finales, auf der Berliner Bühne 1845 wieder einführte.⁴³

Jedoch geht aus dem Briefwechsel Giacomo Meyerbeers hervor, dass die Sängerin in puncto Werktreue sehr wohl auch auf Abwege geraten ist. So kritisierte Johann Peter Lyser, dass Lind sich nicht Pokornys verstümmelter Wiener Inszenierung von Meyerbeers *Ghibellinen* widersetzt habe.⁴⁴ Zudem sei auch *Robert le diable* in der mit Lind besetzten Londoner Aufführung stark gekürzt gewesen, so dass der Rezensent der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* von einem „gräßlichen Kunstmord“ gesprochen habe.⁴⁵ Allerdings wäre zu überlegen, ob in diesen Fällen nicht auch behördliche Zensurmaßnahmen diesen Missstand zumindest mitbedingt haben, gegen die selbst das charmante Fräulein Lind nichts auszurichten vermochte. Ungeklärt ist zudem, ob die Sängerin für London tatsächlich beabsichtigt hatte, das Flötenstück aus *Vielka* in Rossinis *Barbier von Sevilla* unterzubringen. Meyerbeer unterband dies drohende Unheil jedenfalls mit der Lind gegenüber geäußerten Bitte, dieses Stück nicht in London zu singen, bevor nicht die gesamte Oper dort gegeben werden könne.⁴⁶

Bemerkenswert ist, dass Lind es verstanden hat, ihre technische Präzision und weitgehende Texttreue mit Natürlichkeit, Unmittelbarkeit und Intuition zu vereinen und

³⁹ Vgl. Franzén, S. 119, Maude, S. 65, sowie Holland/Rockstro, Bd. 1, S. 220 f.

⁴⁰ Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 300.

⁴¹ Holland/Rockstro, Bd. 1, S. 338.

⁴² Holland/Rockstro, Bd. 1, S. 214 [Anmerkung]. Die Autoren weisen dabei darauf hin, dass diese Änderung sowohl bei Aufführungen als auch in Drucken seither allgemein gebräuchlich sei.

⁴³ Holland/Rockstro, Bd. 1, S. 303. Vgl. jedoch *Das Mozart-Lexikon*, hrsg. von Gernot Gruber und Joachim Brüggel, Bd. 6, Laaber 2005, S. 183, 185. Hier wird deutlich, dass die Handhabung der letzten Szene bereits in den ersten Aufführungen bis hinein in das 20. Jahrhundert sehr variantenreich gewesen ist. Lind wirkte hier also nicht prägend.

⁴⁴ Siehe MBT 4, S. 529 f., Anm. 87, 2.

⁴⁵ Siehe Brief Meyerbeers an Amalia Beer vom 12. Juli 1848, MBT 4, S. 409, sowie den Kommentar, S. 604, Anm. 409, 1.

⁴⁶ Vgl. Tagebucheintrag vom 2. Juli 1847, MBT 4, S. 265 sowie Brief Meyerbeers an Lind vom 24. Juli 1847, MBT 4, S. 284.

somit ihr künstlerisches Ideal umzusetzen.⁴⁷ Ihre Akkuratessse besaß Seele; sie war keine Hoffmann'sche Olympia. „It was not Art. It was a manifestation of Nature. Its involuntariness was its charm, its fascination“, schwärmt ein Kritiker des *New York Morning Express*.⁴⁸

Dass Lind ‚zu Herzen ging‘, wurde von einem Großteil der Rezipienten auch auf ihre außergewöhnliche Darstellungskunst zurückgeführt. „[...] und welch ein Spiel! Ja, das Wort selbst ist ein Widerspruch! es war Natur! Etwas Wahreres ist nie über eine Bühne gegangen!“, schreibt Hans Christian Andersen hingerissen über Linds Darbietung in Donizettis *Regimentstochter*.⁴⁹ Linds schauspielerische Fähigkeiten müssen in der Tat – zumal für eine Operndiva – faszinierend gewesen sein. Besonders die von Andersen angesprochene Oper gehört diesbezüglich – um im Bild ihrer Rolle zu bleiben – zu den Paradenstücken der Künstlerin, die in Stockholm, München, Wien und London aus ihrem Repertoire hervorstrahlte. Dieser Erfolg ist umso bemerkenswerter, als man in der englischen Hauptstadt vor Linds Darbietung kaum Gefallen an Donizettis Oper bekundet hatte. Es habe dieser angeblich an Seele gefehlt.⁵⁰ Jenny Lind behob diesen vermeintlichen Mangel mit der außergewöhnlichen Natürlichkeit ihres dramatischen Könnens. Es war ‚ihre‘ Oper, die angeblich nur von ihren Auftritten gelebt habe:

„The piece was absolutely devoid of attraction, when she was absent from the stage. But, the moment she appeared she held her audience spell-bound. The artless simplicity of her manner; the pretty mocking ways; the captivating *bonhomie*; [...] all this formed an attraction absolutely irresistible.“⁵¹

Clara Schumann bezeichnete Lind als „eine reizende, veredelte Regimentstochter“, deren Spiel „ganz eigentümlich“ sei.

„Nie habe ich in der Weise spielen gesehen als von ihr, es liegt ein eigener Zauber in all ihren Bewegungen, eine Grazie, Naivität, und ihr Gesicht – jeder einzelne Teil betrachtet – nicht schön zu nennen, ist doch von einer Anmut, ihr Auge so poetisch, daß man unwillkürlich ergriffen wird.“⁵²

Die Meinung, „her dramatic power was quite as great as her musical genius“, ist unter den Zeitgenossen kein Ausnahmefall gewesen.⁵³ Immer wieder faszinierte Jenny Lind ihr Publikum durch die Unmittelbarkeit ihres Spiels, durch die Unmittelbarkeit ihres künstlerischen Ausdrucks: „Mlle Lind a été admirable comme chanteuse & comme actrice“, bemerkt Meyerbeer gegenüber Louis Gouin,⁵⁴ und der Theaterkritiker Heinrich Theodor Rötcher urteilt über Linds Darstellung der Valentin, dass in dieser „sich die höchste Vollendung des Gesanges mit der tragischen Gewalt des Spiels, wie bei keiner

⁴⁷ Lind selbst betonte ihren hohen Anspruch, der von harter Arbeit, aber auch von Inspiration geprägt wurde, 1865 gegenüber P. Weselgren, dem Herausgeber des *Biografiskt Lexicon*: „As to the greater part of what I can do in my art, I have myself acquired it by incredible work, and in spite of astonishing difficulties, it is from Garcia alone that I learned some few important things. To such a degree had God written within me what I had to study. My ideal was (and is) so high, that no mortal was to be found who, in the least degree, could satisfy my demands; therefore I sing after no one's ‚methode‘ – only after that of the birds (as far as I am able); for their Teacher was the only one who responded to my requirements for truth, clearness, and expression [...]“ (zitiert nach Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 446).

⁴⁸ *New York Morning Express* vom 11. September 1850; hier zitiert nach Adams, S. 48.

⁴⁹ Hans Christian Andersen: *Das Märchen meines Lebens. Briefe, Tagebücher*, München 1961, S. 305.

⁵⁰ Siehe Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 105.

⁵¹ Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 107.

⁵² Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, Bd. 2, Leipzig 1905, S. 148.

⁵³ Holland/Rockstro, Bd. 1, S. 199. Siehe zudem auch Rellstab, S. 388: „Die Darstellerin ist ihr aber, in plastischer Beziehung namentlich, vollkommen gleich an Trefflichkeit.“

⁵⁴ Brief an Gouin vom 30. Januar 1846, MBT 4, S. 20.

andern Darstellerin der Gegenwart, vereinigen“.⁵⁵ Weit entfernt von gekünstelter Attitüde, sprach die Schwedin ihr Publikum mit einer außergewöhnlichen dramatischen Gestaltungsgabe an, gelang es ihr, Musik und Text durch stimmliche Brillanz und dramatische Exzellenz in idealer Weise zu amalgamieren und zu beleben, so dass man in ihr das Idealbild einer Opersängerin erblickte: „[...] she raised the ideal perfection of dramatic singing – of that union of the most exquisite vocal *technique* with the most finished expression of dramatic truth.“⁵⁶ Wenn Lind auf der Bühne stand und ihre Rolle spielte, führte sie ihr Publikum in eine neue Realität⁵⁷ – ein Phänomen, das man ein Jahrhundert später auch an Maria Callas rühmte,⁵⁸ und das zweifelsohne bei beiden Diven von besonderer Bedeutung für deren legendären Erfolg war.

Dass Lind auch als Darstellerin eine überragende Wirkung auf ihr Publikum hatte, begründet sich neben dem Talent sicherlich in der profunden Ausbildung, die ihr – kaum zehnjährig – bereits ab 1830 am Königlichen Theater in Stockholm erteilt wurde. Hier nämlich stand das Mädchen in den ersten Jahren keinesfalls als Sängerin – dazu mangelte es ihrer Stimme altersbedingt sicherlich noch an Größe –, sondern als Schauspielerin auf der Bühne.

Das natürliche Spiel Jenny Linds, dieses vollkommene Aufgehen in einer Bühnengestalt führte mitunter zu unkonventionellen Rolleninterpretationen. Sehr deutlich zeigt sich dies an Linds Darstellung der Norma. Gehörte es nämlich zu den Grundsätzen der Künstlerin, nur das zu spielen, was ihre (moralische) Überzeugung rechtfertigte, so wurde aus der erbarmungslosen Priesterin, wie sie von Giudetta Pasta⁵⁹ und Giulia Grisi zuvor verkörpert wurde, eine barmherzige, entsagungsvolle Frau und eine liebende Mutter.⁶⁰ Linds Norma „fußt überall auf dem Element der Liebe“, urteilte Rellstab.⁶¹ Außer in England, wo Grisis Interpretation noch aktuell vor Augen stand, würdigte man die „womanly tenderness“, die der Druidenpriesterin nun eigen war.⁶² Dennoch gab es auch dort Stimmen, die ihren Ansatz als „holier, purer, than the other“ würdigten.⁶³ Statt eine unnahbare Rachegöttin vorzustellen, die sich schließlich mit drastischer dramatischer Klimax in den Opfertod stürzt, verleiht Lind dieser Figur von Beginn an die Facette des – offenbar eher stillen – Selbstzweifels. Norma wird durch Lind menschlich, sie wird entmythologisiert und damit eine Identifikationsfigur, die ans Herz rührt. Dabei passte ihre von der Kritik wiederholt als „weiblich“ apostrophierte Haltung nicht nur in das Bild, das man von der Sängerin auch jenseits der Bühne hatte, sondern spiegelte zugleich die Haltung wider, die im 19. Jahrhundert bei einer Frau generell idealisiert

⁵⁵ *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen*, Beilage zu Nr. 50, 28. Februar 1846; hier zitiert nach MBT 4, S. 518.

⁵⁶ Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 154.

⁵⁷ Siehe Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 323: „She possessed the genuine power of transposing her whole personality into a character. She had the magnetic influence which penetrated her audience through and through with her interpretation of the part which she was playing.“

⁵⁸ „[...] ihre Ausdruckskraft ging über die Noten hinaus und erreichte das überlebensgroße Wesen dieser Frau, dieser Legende“, berichtet Teodore Celli über Callas Darstellung von Cherubinis Medea; hier zitiert nach Stelios Galatopoulos: *Maria Callas. Die Biographie*, Frankfurt a. M. 2001, S. 138. Zudem s. ebd., S. 394: „Wenn die Callas sang oder besser gesagt, ihre Stimme formte, gestaltete sie eine lebendige Gestalt [...] und man wurde von ihr entrückt.“

⁵⁹ Bellini hatte die Partie der Norma eigens für Pasta komponiert.

⁶⁰ Dies war zumindest der Tenor in der zeitgenössischen Rezeption; s. dazu Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 115–123.

⁶¹ Rellstab, S. 388.

⁶² Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 212.

⁶³ Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 166.

wurde. Spätestens seit Norma ist der Topos der Priesterin der Kunst auf das Engste mit Lind verbunden.⁶⁴

In diesem Sinne vermerkt auch Hans Christian Andersen in seinen Memoiren: „[...] ihr Auftreten und ihre Persönlichkeit zeigten mir die Kunst in ihrer Heiligkeit; ich hatte eine ihrer Vestalinnen gesehen“.⁶⁵ Darüber hinaus bezeichnet er Linds Verkörperung der Alice in Meyerbeers *Robert le diable* als „eine Offenbarung im Reiche der Kunst“.⁶⁶ Über ihre Darbietung in der *Regimentstochter* und der *Sonnambula* schwärmt er schließlich:

„[...] keine andere kann ihr in diesen an die Seite gestellt werden. Man lacht, man weint, es tut einem gut wie ein Kirchengang, man wird ein besserer Mensch! Man fühlt, daß Gott in der Kunst ist, und wo wir Gott von Angesicht zu Angesicht gegenüberstehen, dort ist eine heilige Kirche.“⁶⁷

Wenn Zeitgenossen – ob Musiker, Schriftsteller, Kritiker gleich welcher Nationalität – Linds Fähigkeiten als Sängerin und Darstellerin hervorheben, so fällt auf, dass sich relativ bald eine konstante Topik entwickelt, die vor allem von Qualitäten wie ‚heilig, rein, naiv, natürlich, anmutig‘ dominiert wird. Indem Lind jeglicher Attitüde und Starallüre fernzustehen scheint, wird sie zur idealen Repräsentantin romantischer Kunstreligion. Als Ausführende bringt sie nicht nur Worte zum Klingen. Mit ihrer im klassisch-romantischen Sinne naiven Auffassungsgabe vermittelt sie ihrem Publikum auch jene Metaebene, die die Aufführung einer Vokalkomposition zu einem ästhetischen Erlebnis, einer künstlerischen „Offenbarung“ erhebt.⁶⁸ Die Sängerin stellt sich nicht über das Musikstück, nutzt es nicht nur als Folie zur Darstellung einer sängerischen Fertigkeit; sie ist vielmehr ein Medium des Komponisten. Bleibt man in dem religiösen Bild, das Andersen oben aufwirft, so avanciert sie dadurch in der Tat zu einer Priesterin, die nur der Kunst dient.⁶⁹ Dass Meyerbeer, Mendelssohn und Schumann die Schwedin als Interpretin ihrer Werke hoch geschätzt haben, begründet sich somit sicherlich nicht nur in deren stimmlicher Qualität und technischer Brillanz, sondern vor allem auch in deren intuitivem Werkverständnis.

Wurde Lind von Komponisten und Dichtern zur Repräsentantin „einer heiligen Kirche“ in der Kunst stilisiert, so wirkte sie aber auch auf weniger kunstsinnige Menschen wie die Heilige Jungfrau des Gesangs. Dieses Phänomen wird auch von Heinrich Heine, der in seinen Kritiken stets scharfsichtig die prominentesten Charakterzüge eines Zeitgenossen herausstreicht, thematisiert. Keinesfalls konnte er über den markanten Topos Lindscher Virginität hinwegsehen:

„[...] in ihrer Kehle tönt die reinste Jungfräulichkeit! Das ist es. „*Maidenhood is in her voice*“ – das sagten alle *old spinsters* von London, alle prüden Ladies und frommen Gentlemen sprachen es augenverdrehend nach, die noch lebende *mauvaise queue* von Richardson stimmte ein, und ganz Großbritannien feyerte in Jenny Lind das singende Magdthum, die gesungene Jungfernschaft. Wir wollen es gestehen, dieses ist der Schlüssel der unbegreiflichen,

⁶⁴ Vgl. dazu Anm. 6. Siehe zudem auch Rellstab, S. 393: „[...] doch reiner hat ihr Glanz noch nie im Allerheiligsten des Tempels geleuchtet, als auf ihrem Altar.“

⁶⁵ Andersen, S. 304.

⁶⁶ Andersen, S. 303.

⁶⁷ Andersen, S. 306.

⁶⁸ Siehe dazu auch eine Rezension im *Washington Daily National Intelligencer* vom 29. August 1851; hier zitiert nach Ware/Lockard, S. 100: „But to hear Jenny Lind once is a treat to last until we go to heaven, where, and where alone, I suppose such music can be heard. [...] It seemed like a revelation from Heaven, an enjoyment among the highest and purest my nature is capable of.“

⁶⁹ An dieser Stelle sei nochmals auf die Zitate von Brockhaus und Rellstab in Anm. 6 und 64 verwiesen.

räthselhaften großen Begeisterung, die Jenny in England gefunden und, unter uns gesagt, auch gut auszubeuten weiß.“⁷⁰

In der Tat wurden Linds Stimme und Erscheinung in den Berichten ihrer Hörer wiederholt mit dem Attribut der Jungfräulichkeit in Verbindung gebracht.⁷¹ Zudem übte das in der Öffentlichkeit zurückhaltende Wesen der Sängerin augenscheinlich einen Reiz auf ihre Mitmenschen aus – und dieser Reiz wuchs mit dem Grad ihres künstlerischen Ruhms. Je weniger Allüren und Skandale der Star hatte, je weniger divenhaft sich Lind benahm, desto reizender und einzigartiger wurde sie empfunden.⁷² Ihre schlichte Art, die Körper, Stimme und Verhalten widerspiegelten, wirkte einnehmend und bekräftigte das Bild von der Priesterin einmal mehr. Bereits ihre Kleidung stand jeglichem Grisettentum entgegen. „She was never a good dresser, and selected materials more for their quality than for their beauty“, urteilt Jenny Maude über ihre Mutter.⁷³ Auch habe sie außerhalb der Bühne die Benutzung von Rouge und anderem Make-up abgelehnt.⁷⁴ Auf ihrer Konzerttour durch Amerika 1850 ist es – zumal unter Barnums Erfolgsmanagement – geradezu Programm, weiße Kleidung zu tragen. Ein Augenzeuge ihres ersten New Yorker Konzertes am 11. September 1850 beschreibt ihre Erscheinung wie folgt:

„She was very plainly but becomingly dressed in white satin, with a short skirt of white lace over it, white flowers with green leaves in her hand, a similar flower in her breast, and wore no jewels save diamonds at her bodice and a brilliant bracelet on her arms.“⁷⁵

Das amerikanische Publikum mochte auf den Anblick dieser jungfräulichen Lichtgestalt nicht mehr verzichten; er war ein bedeutender Teil des Phänomens Jenny Lind und suggerierte fleckenlose Reinheit.⁷⁶ Die Sängerin, so bemerkt Bluford Adams treffend, „wore her virginity on her sleeve“,⁷⁷ und verweist ferner darauf, dass gelegentlich getragene Outfits in einem mondänen Stil kritisiert wurden: „for nothing could be more unpretending than her simple, unaffected dress“.⁷⁸ So schlicht, wie sich Lind auf der Konzert- und – trotz Kostüm – auf der Opernbühne gab, verhielt sie sich auch in der privaten Öffentlichkeit. Auf Soireen habe sie sich oftmals geradezu glanzlos und ernst gezeigt⁷⁹ – ein Umstand, der letztlich dazu beitrug, den Topos ihrer liebevollen, unprätentiösen Natürlichkeit noch zu steigern.

Mit Blick auf ihr jungfräuliches Erscheinungsbild ist Linds starkes karitatives Engagement sicherlich als ein bedeutender Faktor zu bewerten. Ihre finanziellen Zuwendungen, die Freunde, Künstler, Organisationen, städtische Einrichtungen und sozial

⁷⁰ DHA 14/1, S. 143 f. (s. Anm. 1).

⁷¹ Siehe dazu auch Öhrström, S. 15 f.: „She was like an ‚angel‘, Lady Westmoreland said, and this likeness of innocence and virtue was associated with Jenny Lind during the entire decade of the 1840s.“

⁷² Siehe dazu auch Franzén, S. 59. Der Autor verweist hier auf das Phänomen, dass der „Ruf ihres achtungsgebietenden und sauberen Charakters“ nicht zuletzt auch dazu beigetragen habe, „den Genuß ihres Talents zu erhöhen“. Wie sehr dabei jener „saubere Charakter“ des wohlhabenden Stars gegenüber dem Publikum betont wurde, geht aus dem amerikanischen *Godey's Lady's Book* vom November 1850 hervor: „Prosperity corrupts; success dazzles; the false is magnified by glitter and tumult, and those who are thus surrounded soon cease to search in the shade for humble merit, or listen for the still small voice of truth. But Jenny Lind has never suffered the love of the false to enter into her heart“ (hier zitiert nach Adams, S. 71).

⁷³ Maude, S. 208.

⁷⁴ Holland/Rockstro, Bd. 1, S. 199.

⁷⁵ Ware/Lockard, S. 24.

⁷⁶ Siehe dazu Adams, S. 47: „Commentators read her spotless morality in the whiteness of her dress [...]“.

⁷⁷ Adams, S. 48.

⁷⁸ Adams, S. 203, Anm. 30.

⁷⁹ Siehe Franzén, S. 119 f., S. 192.

bedürftige Einzelpersonen bereits erhielten, bevor Lind den Gipfel ihres Ruhms und ihrer Einkünfte erreicht hatte – nach ihrer Rückkehr aus Amerika schätzt man diese allein aus den dortigen Einnahmen auf rund 180.000 \$⁸⁰ – ermunterten in der Bevölkerung schnell zu einer Fülle ‚guter Mär‘. Tatsächlich, so betont Bluford Adams, habe sich Linds Ruf als Wohltäterin vor allem durch jene Anekdoten ausgebreitet. Nackte Zahlen in Pressemitteilungen, die über eine Spende für eine Organisation informieren, seien hier längst nicht so wirkungsvoll gewesen wie sentimentale Geschichten, in denen die Sängerin einzelnen Personen aus der Not hilft.⁸¹ Dabei sind die Protagonisten dieser Stories stets rechtschaffene Leute, deren Armut traurig, aber nicht abstoßend sein darf. Die idealisierte Lind wendet sich hier an Kinder und an Kranke; kaum aber wird man darunter etwa einen Trinker finden. Noch vier Jahre nach Linds Tod tragen die Biographen Holland/Rockstro dazu bei, den Topos der Heilsbringerin, des „Heilands in Weibskleidern“,⁸² zu bekräftigen:

„Her great gift was there, to use for the ends to which she loved to dedicate it: she had but to lift her voice, and the poor on whom her pity alighted, were relieved with boons, or her fellow-artists, whom she admired and revered, were released from their anxieties. Wherever she went, she carried blessing with her.“⁸³

Schließlich, nachdem Lind 1849 die Opernbühne zugunsten intensiver Konzerttätigkeit verlassen hatte, wird feierlich konstatiert: „Still she can move about the earth as a delight, a wonder, an apparition, lightening the load of sorrow, bringing good news of peace“.⁸⁴ Dass die Sängerin jedoch auch sehr unleidlich sein konnte, wurde von der Öffentlichkeit im Wesentlichen nicht wahrgenommen. Als Perfektionistin, die sie war, litt sie besonders während ihrer Bühnentätigkeit häufig an Kopfschmerzen und einem empfindlichen Nervenkostüm. Charakterzüge wie „grosse Wankelmüthigkeit“, „unnatürliche Verzweiflung an sich selbst“, „Häuligkeit“ traten besonders in den ersten Jahren ihrer Karriere auf.⁸⁵ Ihrer Gesellschaftsdame Louise Johansson gegenüber hat Lind sich – den Tagebuchaufzeichnungen Johanssons zufolge – geradezu despotisch verhalten.⁸⁶ Eduard Hanslick, der Lind 1862 während eines Aufenthaltes in London besucht hat, berichtet über diese Begegnung: „Hingebend und liebevoll gegen alle ihr näher Befreundeten,⁸⁷ pflegte Jenny Lind doch gegen Fremde sehr zurückhaltend, wohl auch

⁸⁰ Siehe Ware/Lockard, S. 98. Dabei ist zu beachten, dass nach Darstellung der Autoren der Wert des Dollars um 1850 ungefähr neunmal höher gewesen sei als zur Zeit der Drucklegung ihres Buches 1980; s. Ware/Lockard, S. 185. Demnach war Lind Millionärin.

⁸¹ Adams, S. 47.

⁸² DHA 14/1, S. 143.

⁸³ Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 391 f.

⁸⁴ Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 430.

⁸⁵ Siehe Brief Adolf Lindblads an Giacomo Meyerbeer vom 7. November 1844 (MBT 3, S. 545). Zudem spricht Wilhelm Beer von Linds „unberechenbaren Capricen“ (MBT 4, S. 339).

⁸⁶ In einem Tagebucheintrag vom 25. November 1846 beklagt Johansson z. B. Linds Härte ihr gegenüber: „Jenny är och förblifver emot mig hord. Gud ge mig styrka att bära denna hordhet. Ack att den ena menniskan skall den andra så plåga [Jenny ist und bleibt hart gegen mich. Gott gebe mir Stärke, um diese Härte zu ertragen. Ach, dass ein Mensch den anderen so quälen kann.] (Åke Davidsson (Hrsg.): *Resa med Jenny Lind. Sällskapsdamen Louise Johanssons dagböcker*, Bibliothecae Regiae Universitatis Upsaliensis Vol. 3, Stockholm 1986, S. 51). Linds emotionale Wankelmütigkeit zeigt sich auch am Weihnachtsabend 1846. So berichtet Johansson von gemeinsamen harmonischen Festvorbereitungen und einer reichen Bescherung. Plötzlich aber sei sie von Lind ohne ersichtlichen Grund beschimpft worden. Die Sängerin, die nach diesem Ausbruch das Haus verlassen habe, um auswärts zu soupiieren, habe sie sogar beinahe geschlagen (s. Davidsson, S. 55 f.).

⁸⁷ Siehe dazu auch Franzén, S. 192 f. sowie Andersen, S. 353.

unliebenswürdig zu sein. Ich musste das selbst erfahren.“⁸⁸ Die Rezipienten jedoch verbanden Linds stimmliche Qualitäten zusammen mit ihrem jungfräulichen Auftreten zu einem geschlossenen Idealbild.

Wurde die Sängerin in der Öffentlichkeit vom Nimbus barmherziger Nächstenliebe begleitet, so gewann sie nicht nur die Sympathien des Bürgertums, sondern auch derer, die aufgrund ihres sozialen Standes weit davon entfernt waren, eine Oper oder ein Konzert zu besuchen oder aber regelmäßig die Tagespresse zu verfolgen.⁸⁹ Es genügte ihr Ruf, der sich durch Mundpropaganda, eine breite Palette von Fanartikeln sowie eine ungewöhnliche Volksnähe herausbildete. Ob in Kopenhagen (1845), auf dem Musikfest in Aachen (1846) oder während ihrer Engagements in England und Amerika, stets waren die Schaufenster mit ihrem Porträt dekoriert und eine Vielzahl von Fabrikanten versuchte, als ein frühes Beispiel industriellen Konsums, aus dem ‚Jenny Lind-Fieber‘⁹⁰ Profit zu schlagen: Zigarren, Taschentücher, Seifenstücke, Schreibgeräte, Bonbonnieren, Süßspeisen, Riechsalze, Kleidungsstücke, Klaviere, Möbel – was auch immer zum täglichen Leben des Bürgers dazu gehörte, wurde mit Lind in Verbindung gebracht.⁹¹ Die Sängerin war eine Handelsmarke, und in Amerika stand ihr Name sogar für einen Einrichtungsstil.⁹² Dabei wurde auch an die weniger finanzkräftige Bevölkerung gedacht, indem erschwingliche Preziosen wie Decken, Kämmen, Haarnadeln, Arbeitskörbe und Hauben auf den Markt gebracht wurden.⁹³ Darüber hinaus aber erschloss Lind – und dies ist um 1850 ein erst selten beachtetes Phänomen der Konzertkultur – mit ihren Tourneen ein neues Rezipientenumfeld. Ist sie im Sommer 1840 bereits mit ihrem Vater erfolgreich durch Schweden gezogen, um sich mit ihrer Kunst die Mittel für den Unterricht bei Garcia (1841/42) zu verdienen,⁹⁴ so setzt sie ihre Konzertreisen durch Finnland, Schweden und Dänemark im Sommer 1843 fort.⁹⁵ Selbst zwischen den Engagements in Berlin (1844/45 sowie 1845/46), Wien (1846 und 1847) und London (1847, 1848 und 1849) nimmt sie ihre Konzerttätigkeit in Dänemark, Deutschland und Großbritannien immer wieder auf. Dabei bewegt sie sich auch in England nicht nur auf dem Terrain der High Society, sondern singt während ihrer Tourneen in den Provinzstädten auch vor einem sozial tiefer stehenden Publikum. Deutlich wird dies vor allem anhand der Sonderkonzerte, die sie mehr oder weniger spontan anzusetzen scheint. So gibt sie beispielsweise in Norwich – einer Stadt, von der berichtet wird, dass sich dort die Neugier auf Jenny Lind bis in die Arbeiterklasse erstreckte⁹⁶ und ihr Porträt für ein Penny

⁸⁸ Eduard Hanslick: *Aus meinem Leben*, S. 206. Joseph Bacher berichtet Meyerbeer am 18. April 1847 aus Wien: „Jenny hat sich mit vielen Leuten überworfen, insbesondere mit Vesque, den sie nicht vorließ u. dann sehr unartig behandelt haben soll, dann mit der Fürstin Liechtenstein“ (MBT 4, S. 233). Auch Meyerbeer beschwerte sich mitunter darüber, von der Diva nicht vorgelassen worden zu sein (s. MBT 4, S. 29).

⁸⁹ Siehe Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 80: „Never before had *prima donna* created so profound a sensation among all classes of society. The annals of the Drama contain no record of a parallel case – a case, in which the name of a singer became so suddenly, and so universally popular, not only among the frequenters of the theatre, but among the masses who had never heard her sing“.

⁹⁰ Siehe Anm. 3.

⁹¹ Vgl. Öhrström, S. 24, Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 81, Franzén, S. 139, 191 sowie Barnum, S. 309.

⁹² Siehe dazu Adams, S. 69 f.

⁹³ Adams, S. 65.

⁹⁴ Franzén, S. 59, Holland/Rockstro, S. 97 ff.

⁹⁵ Franzén, S. 98 ff.

⁹⁶ Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 165.

das Stück in den Straßen verkauft wurde⁹⁷ – neben den zwei geplanten Vorstellungen zusätzlich noch eine Matinee für diejenigen, die finanziell nicht in der Lage waren, die hohen regulären Eintrittspreise zu bezahlen.⁹⁸ Bemerkenswert ist zudem, dass Linds anfänglicher Londoner Erfolg ganz England faszinierte. Der enorme Publikumszuspruch, den die Tournee zeitigte, war somit nur konsequent und sicherte die breitgestreute Rezeption der Sängerin auf der Insel.⁹⁹

Besonders evident wird die ungewöhnliche Öffnung für ein sozial breit geschichtetes Konzertpublikum während Linds Tournee durch die USA (1850–1852). So werden nicht nur Kirchen verschiedentlich zu einem Konzertsaal umfunktioniert, sondern in einem Fall sogar ein Schweinestall, welcher die akustischen Anforderungen freilich in keinsten Weise erfüllte. Der Darstellung Charles Rosenbergs zufolge habe Barnum dieses Konzert in Madison, Indiana (vor allem aus wirtschaftlichen Gründen) absagen wollen. Jenny Lind habe jedoch auf dessen Durchführung gedrängt, da sich damit die einzige Möglichkeit biete, von den Bewohnern dieser Kleinstadt gehört zu werden.¹⁰⁰ So erscheint sie vor einem ländlichen Publikum, über das Barnums Tochter Caroline despektierlich in ihrem Tagebuch vermerkt: „The ladies all wore bonnets, and Mr. Benedict informs me there were but three pairs of gloves in the room. Some of the people had probably never attended a concert before.“¹⁰¹ In Natchez singt sie sogar vor einer „small number of planters and their families, the great bulk being colored people“.¹⁰² Somit verliert Linds Operngesang wesentlich an elitärem Nimbus, auch wenn in einer Großstadt wie New York bei den Konzerten kaum Vertreter der „hard-handed working classes“¹⁰³ vertreten waren. Wohl aber wurden hier die mittleren Schichten mobilisiert.¹⁰⁴ Dabei sorgt nicht zuletzt auch das Repertoire für die Popularisierung der Sängerin. Mit Bedacht sind Linds Konzerte, zumal unter Barnums Management, ein Produkt der modernen Unterhaltungsindustrie. So werden neben Opernhighlights volkstümliche Kompositionen zu Gehör gebracht.¹⁰⁵ Betonte Jahre zuvor bereits Hans Christian Andersen mit Blick auf Linds Vortrag schwedischer Lieder: „Es war etwas so Eigentümliches, so Bezauberndes, man dachte nicht an den Konzertsaal, die Volksmelodien übten ihre Macht aus, von so reiner Weiblichkeit mit dem unsterblichen Gepräge des Genies vorgetragen“,¹⁰⁶ so

⁹⁷ Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 171.

⁹⁸ Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 167 sowie Maude, S. 97.

⁹⁹ Siehe dazu auch Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 159.

¹⁰⁰ Charles Rosenberg: *Jenny Lind in America*, New York 1851, S. 204.

¹⁰¹ Tagebucheintrag vom 11. April 1851; hier zitiert nach Ware/Lockard, S. 89; s. dazu ebd. auch den bibliographischen Nachweis auf S. 190, Anm. 25.

¹⁰² *Scribner's Monthly*, Mai 1881, S. 132; hier zitiert nach Adams, S. 208, Anm. 127.

¹⁰³ *New York Herald* vom 25. Oktober 1850; hier zitiert nach Adams, S. 68.

¹⁰⁴ Siehe dazu auch Adams, S. 71f. Der Autor betont hier, dass die Oper vor Linds Auftritten auch und gerade in Amerika als elitäre Einrichtung betrachtet wurde. In New York sei es deswegen 1849 zu Ausschreitungen mit 22 Toten gekommen. Die Lind-Tour habe der Oper vor allem durch den Zustrom der mittleren Schichten indes eine populäre Facette verliehen. Dadurch seien sogar Rufe nach Operaufführungen für die Massen laut geworden.

¹⁰⁵ Zu den beliebtesten Operndarbietungen gehörten: *Casta Diva* (Bellini: *Norma*), Trio für eine Singstimme und zwei Flöten (Meyerbeer: *Ein Feldlager in Schlesien*); vom Komponisten eigens für Lind als Konzertstück arrangiert; s. dazu Brief Meyerbeers an Lind vom 24. Juli 1847; MBT 4, S. 283 f. und Tagebucheintrag vom 15. August 1847, MBT 4, S. 294) sowie *Per Piacere alla Signora* (Rossini: *Il turco in Italia*; Duett mit Giovanni Belletti). Unter den skandinavischen Melodien erweisen sich Isak Bergs *Herdegossen* (Herdsman's song *Fjerran i skog*) sowie Waldemar Thranes Norwegisches Echo-Lied *Kom kjyra* als ständige Konzerthöhepunkte. Sehr beliebt war aufgrund seiner melodischen Eingängigkeit auch Wilhelm Tauberts *Der Vogel im Walde* op. 158, 5, in England und Amerika kurz als „The Bird Song“ bezeichnet.

¹⁰⁶ Andersen, S. 303.

rissen diese Weisen das Publikum immer wieder zu Beifallsstürmen hin.¹⁰⁷ Dabei lag etwa der Zauber im „Echo-Lied“ offenbar nicht nur darin, dass die Sängerin sich selbst am Klavier begleitete und somit einen Hauch privater Atmosphäre in den Konzertsaal trug.¹⁰⁸ Es waren vor allem auch die sängerischen Echo-Effekte, die diese Komposition zu einem beliebten Kabinetstück machten. So beurteilt der Rezensent der *Nashville Daily American* Linds Darbietung dieses Liedes als „the gem of the evening. [...] Nothing could be more delicately rendered than this was, and its effect on the audience was instantaneous. Scarcely had she ended it when the warmest shouts of admiration broke forth which we have ever heard within the walls of a theatre“.¹⁰⁹ Darüber hinaus zählten aber auch schottische Volksweisen wie „Auld Robin Gray“ und „John Anderson my Jo“¹¹⁰ oder populäres Liedgut wie „Home sweet home“ des Engländers Henry Bishop zu Linds Repertoire.¹¹¹ Es ist diese Mischung zwischen Bellini und Bishop, die die Sängerin fernab von elitärer Hofmusik dazu befähigt, die Welt mit einem kulturellen Ereignis bekannt zu machen, das bisher wesentlich nur der vornehmen Gesellschaft vorbehalten war. Indem sie sozial schwächeren Menschen den Genuss eines Konzertes ermöglicht, erschließt sie damit einen bisher nicht gekannten Weg der musikalischen Popularisierung, der sowohl ihr als auch den Kompositionen zugute kommt.¹¹² So witterten nicht zuletzt amerikanische Musikverleger ihr Geschäft, indem sie Antologien des Lind-Repertoires publizierten.¹¹³ Die Sängerin, so lässt sich in jedem Fall festhalten, „was a phenomenon unprecedented in the annals of U.S. culture“.¹¹⁴

Und die Theater- und Konzertmanager waren sich sehr wohl dessen bewusst, was ihr Opernstar wert war. So wurden die Eintrittsgelder in den Häusern größerer Städte wie Kopenhagen, Berlin, Leipzig, Wien und London bei Linds Auftritten generell verdoppelt: Hier konnte nach wie vor nur die Crème de la Crème mithalten.¹¹⁵ Auch Phineas Bar-

¹⁰⁷ Beispielsweise wird über ein Benefizkonzert, das Lind in Norwich für die ärmeren Bevölkerungsschichten gab, berichtet, das speziell diese skandinavischen Lieder das Publikum „into a perfect *furor*“ versetzt hätten (Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 167).

¹⁰⁸ Siehe dazu Maude, S. 171.

¹⁰⁹ *Nashville Daily American* vom 3. April 1851; hier zitiert nach Ware/Lockard, S. 84. Der Journalist spricht hier vom „Mountaineer’s Song“. Tatsächlich hat die Konzertpraxis verschiedene Titel für Linds Lied-Highlights in Umlauf gebracht; es dürfte hier aber das Echo-Lied gemeint sein. Siehe zu dieser Verwechslungsproblematik auch Maude, S. 161.

¹¹⁰ Siehe Ware/Lockard, S. 116.

¹¹¹ Siehe Ware/Lockard, S. 80.

¹¹² Bluford Adams zufolge waren amerikanische Musikkennner keinesfalls mit dem Repertoire der Sängerin zufrieden, da es ihrer Meinung nach einen kulturellen Verfall bewirke. Zudem war Klassenbewusstsein auch im Land der Freiheit offenbar kein Einzelfall: „elite critics complained that the singer’s repertoire pandered to the tasteless masses, and the lower classes violently protested their exclusion from the concerts (Adams, S. 42; s. dazu auch ebd., S. 72).“

¹¹³ Siehe Ware/Lockard, S. 9 ff.

¹¹⁴ Adams, S. 42.

¹¹⁵ An dieser Stelle sei angemerkt, dass Lind niemals auf einer Pariser Bühne gestanden hat. Zwar haben beide, für die zeitgenössische Oper so bedeutende Häuser – die Opéra (Académie Royale) und das Théâtre italien –, wiederholt Interesse an der Schwedin bekundet, aber diese lehnte Pariser Engagements grundsätzlich ab: „I go to Paris? Never, in my life! [...] They have, indeed, made me every kind of proposal from Paris – but not for a second, did I ever think of it!“, schreibt Lind an Amalia Wichmann am 23. Februar 1845 (zitiert nach Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 335). Vatel, dem Direktor des Théâtre italien, der im Mai 1845 offenbar an Lind interessiert war (s. MBT 3, S. 586), habe sie geantwortet, „que je ne suis pas pour Paris, et Paris pas pour moi“ (MBT 3, S. 744). Léon Pillet, der Direktor der Opéra, wünscht sich gegenüber Meyerbeer im Februar 1847 eine Verpflichtung der Diva (MBT 4, S. 192). Der Komponist sieht allerdings davon ab, die Sängerin diesbezüglich zu beschwichtigen, da bereits verleumderische Artikel gegen beide Künstler in den Pariser Journalen kursieren (MBT 4, S. 192, 210 f.). Als die zwei Pariser Bühnen 1849 nochmals bei Lind anfragten, habe sie brüskierend entgegnet: „Ich singe nicht vor einem so unmoralischen Publikum wie dem von Paris!“ (Franzén, S. 194). Dass Lind möglicherweise auch große Angst vor dem Versagen an diesen derart berühmten Opernhäusern hatte, gibt Franzén, S. 149 f., zu bedenken. Meyerbeer hingegen zerstreut diesen Einwand

num war bei aller Förderung popularisierender Charity¹¹⁶ bemüht, den größtmöglichen Gewinn aus seiner singenden Attraktion zu schlagen. Mit einem Publikumsinteresse von jeweils 5000–11.000 Zuschauern bei Linds ersten sechs New Yorker Konzerten im September 1850¹¹⁷ waren die Aussichten auf wirtschaftlichen Erfolg zweifelsohne rosig. Dabei fand er einen sehr lukrativen und werbewirksamen Weg des Kartenverkaufs: Er versteigerte ein bestimmtes Kontingent.¹¹⁸ Anstatt das Publikum mit horrenden Preisen zu brüskieren, gab er – frei dem ‚american way of life‘ folgend – jedermann, der die finanziellen Mittel dazu besaß,¹¹⁹ die Möglichkeit, mit der Ersteigerung eines Jenny Lind-Tickets eine gewisse Popularität zu erlangen, da Höchstgebote zum Thema der Tagespresse wurden. So stieg etwa die Reputation eines Hutmachers, der 225 \$ für eine Karte bezahlt hatte,¹²⁰ während in Boston mit gebotenen 625 \$ ein Sänger und mit dem Spitzangebot von 650 \$ ein Colonel ihre Verehrung für die Künstlerin zu Markte tragen durften.¹²¹ Die Gewinne erreichten somit ungewöhnliche Ausmaße, zumal bei Linds erstem US-Konzert in New York mit über dreitausend Mitbietenden das Interesse an den Karten ungewöhnlich hoch war. Nachdem tausend Karten verkauft waren, beliefen sich die Einnahmen auf 10.141 \$, denen am nächsten Tag mit einer Gesamtversteigerung von rund 2.430 Karten nochmals über 9.000 \$ folgten.¹²² Infolgedessen waren wohlthätige Zuwendungen leicht realisierbar, und der gute Ruf der Sängerin konnte vom Manager weiter gefestigt werden. Lind entschied sich auch sogleich, ihre erste Gage von 10.000 \$ verschiedenen New Yorker Einrichtungen zu spenden.¹²³ Dabei zögerte wiederum Barnum keinen Augenblick, dem Publikum noch am ersten Konzertabend von der Freigebigkeit der Sängerin zu berichten,¹²⁴ so dass etwa in Philadelphia bereits am nächsten Tag unter der Überschrift „Jenny Lind and her charities“ von dieser Großzügigkeit zu lesen war.¹²⁵ Tatsächlich hätte er das ganze Unternehmen wohl kaum durchgeführt, hätte es neben Linds Ruf als Sängerin nicht auch ihr großes soziales Engagement gegeben. In seinen Memoiren schreibt er dazu:

„[...] although I relied prominently upon Jenny Lind’s reputation as a great musical *artiste*, I also took largely into my estimate (sic!) of her success with all classes of the American public, her character for extraordinary benevolence and generosity. Without this peculiarity in her disposition, I never would have dared make the engagement

(MBT 4, S. 212) und betont vielmehr sein Bedauern, dass Lind sich letztlich ganz gegen Paris entschieden habe, da sowohl Sängerin als auch Komponist speziell mit dem *Feldlager* einen zehnfach größeren Erfolg als mit *Robert* hätten feiern können (MBT 4, S. 288).

¹¹⁶ So habe Barnum die Einnahmen von Wohltätigkeitskonzerten in die Höhe getrieben, indem er deren Unkosten bezahlt hat (s. dazu Adams, S. 45).

¹¹⁷ Die Zuschauerzahlen fluktuieren in der Literatur. Lind selbst berichtet in einem Brief an ihre Eltern vom 27. September 1850 von 11.000 Zuschauern (s. Maude, S. 162), Phineas Barnum gibt in seinen Memoiren 5.000 an (s. Barnum, S. 314). Darüber hinaus spricht Franzén, S. 254, von „mehr als siebentausend Personen“.

¹¹⁸ Zwar wurden auch schon anlässlich Linds Stockholmer Gastspiels Kartenauctionen durchgeführt; diese dienten indes einzig dazu, den Erlös zweier Wohltätigkeitsaufführungen zu steigern (s. Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 197).

¹¹⁹ Interessant ist diesbezüglich auch die Beobachtung Bluford Adams, dass die Auktionen ein Kräftemessen zwischen Aristokratie und Mittelklasse markieren. Indem Fabrikanten den „upper ten“ zuvor kamen, betonten sie ihre finanzielle Schlagfertigkeit und kulturelle Dominanz (s. Adams, S. 69).

¹²⁰ Siehe Ware/Lockard, S. 20.

¹²¹ Siehe Franzén, S. 258 sowie Ware/Lockard, S. 38.

¹²² Siehe Ware/Lockard, S. 20. Vgl. jedoch Barnum, S. 318, der die Gesamteinnahmen des ersten Konzertes mit der etwas geringeren Summe von 17.864,05 \$ angibt.

¹²³ Ware/Lockard, S. 20.

¹²⁴ Franzén, S. 255.

¹²⁵ Ware/Lockard, S. 25.

which I did, as I felt sure that there were multitudes of individuals in America who would be prompted to attend her concerts by this feeling alone.“¹²⁶

Barnums Publikumskenntnis sollte seine Erwartungen nicht enttäuschen. So würdigt die Präsidentin des „Ladies' Committee of the United States Sanatary Commission“ Linds „harmonious notes [...] not only because they were delicious, but because they were the outpourings of a pure and gentle heart“.¹²⁷ Abermals also erscheint ein Lind-Konzert somit fast wie ein Kirchgang, der die Seele läutert.

Unter diesen Voraussetzungen und mit einer geschickt ausgeführten Werbestrategie, bei der die Neugier der Öffentlichkeit mithilfe der Presse bereits vor Linds Einreise in die USA nachhaltig geschürt wurde,¹²⁸ mobilisierte Barnum Zuschauermassen, die der Sängerin das größte Publikum bescherten, das sie je hatte.¹²⁹ Nicht nur, dass das europäische Konzertwesen hier keinesfalls mithalten konnte; selbst in heutiger Zeit können nur popularisierende Classic Open Airs oder reine Popveranstaltungen (sofern diese nicht in riesigen Fußballstadien stattfinden) mit solchen Zahlen aufwarten. Damit erweist sich die Amerika-Tournee Jenny Linds um die Mitte des 19. Jahrhunderts als ein bemerkenswert frühes Beispiel moderner Konzertkultur und modernen Starwesens. Dies verdeutlichen nicht zuletzt auch die Sicherheitsvorkehrungen, die Barnum etwa für die ersten New Yorker Konzerte getroffen hatte. Nicht nur, dass eine große Anzahl Polizisten vor Ort war; auch wurden Parterre und Galerie in unterschiedliche farblich gekennzeichnete Sektionen eingeteilt, um angesichts der enormen Zuschauermenge einen Tumult bei der Platzeinnahme zu verhindern. Darüber hinaus habe der Einlass bereits drei Stunden vor dem Konzert begonnen.¹³⁰ Schließlich sollten biographische Skizzen, die Barnum dem Konzertprogramm beilegte, mit dem Star vertraut machen. Wem dies noch nicht genügte, konnte sich frisch gedruckte Biographien beschaffen oder aber in Magazinen über Lind schwelgen.¹³¹ Das Interesse an der schwedischen Sängerin blieb somit lebendig.¹³²

Im Ganzen wird hier ein frühes Beispiel der modernen Fankultur deutlich. Der Starummel um Lind dominierte mit seiner für die Zeit ungewöhnlichen Erweiterung des sozialen Radius auch den Glanz anderer Operndiven, die dem Milieu der eleganten Welt wesentlich verhaftet blieben.¹³³ Die künstlerischen Qualitäten von Sängerinnen wie etwa der bereits 1836 verstorbenen Maria Malibran oder Giulia Grisi standen denen ihrer jüngeren schwedischen Kollegin gewiss nicht nach. Im Gegensatz zu diesen aber gelang es Lind zum einen durch ihre karitativen Bestrebungen und zum anderen durch

¹²⁶ Barnum, S. 307.

¹²⁷ Zitiert nach Maude, S. 186.

¹²⁸ So berichtet Barnum in seinen Memoiren von einer seiner Ankündigungen Linds, die bereits am 22. Februar 1850 – also etliche Monate vor der Ankunft der Sängerin am 1. September – in New Yorker Zeitungen erschien. Der *Manager* schreibt dort einschmeichelnd über sein neues Wunder: „Perhaps I may not make any money by this enterprise, but I assure you that if I knew I should not make a farthing profit, I would ratify the engagement, so anxious am I that the United States should be visited by a lady whose vocal powers have never been approached by any other human being, and whose character is charity, simplicity, and goodness personified“ (s. Barnum, S. 304).

¹²⁹ Vgl. dazu auch Barnum, S. 314.

¹³⁰ Barnum, S. 313 f.

¹³¹ Adams, S. 50 f.

¹³² Siehe dazu Barnum, S. 316, der das Phänomen permanenter Popularisierung vor allem auf die Printmedien zurückführt: „printer's ink' was employed, in every possible form, to put and keep Jenny Lind before the people.“

¹³³ So würdigte der amerikanische Journalist N. P. Willis Linds Engagement, sich als Opernsängerin über die übliche elitäre Minderheit hinaus auch an die Masse zu wenden und diese gesellschaftlich aufzuwerten (*Home Journal*, 12. Oktober 1850; s. Adams, S. 68 f.).

ihre unprätentiöse Konzerttätigkeit, sich eine große ‚Fangemeinde‘ zu erschließen. Das Phänomen ihrer Popularität liegt somit, pointiert formuliert, darin, dass sie jedem gab, was er wollte. Schätzten die einen vornehmlich ihre sängerische und darstellerische Brillanz, so schwärmten andere, die einen freundschaftlichen Umgang mit ihr pflegten, immer wieder von dem Zartgefühl und der Herzlichkeit ihrer Person.¹³⁴ Die diversen mittellosen Mütter, Waisen, Kranke, Feuerwehrmänner, kurzum: Die stattliche Zahl all derer, die in den Genuss ihrer Zuwendungen kamen, verehrten sie aufgrund ihrer selbstlosen Güte, die vor dem Hintergrund ihrer Berühmtheit einmal mehr an Zauberkraft gewann. Dabei ist das speziell von Barnum entworfene Lind-Bild keinesfalls nur von den Attributen der reichen und mächtigen Frau bestimmt worden. Um die Massen zu erreichen, hat er vielmehr versucht, den Blick auf das arme Mädchen zu lenken, das sie einst gewesen ist.¹³⁵ Traditionell in ihren Werten verhaftete Frauen sahen sich in Lind aufgrund deren Idealisierung von häuslichem Glück ebenso bestätigt wie ihre feministisch gestimmten Geschlechtsgenossinnen, die die Künstlerin als kraftvolles Symbol für weibliche Autonomie und Ruhm betrachteten.¹³⁶ Dergestalt ein Frauenbild zwischen Tradition und Fortschritt, zwischen Häuslichkeit und gesellschaftlicher Anerkennung entwerfend, wird sie auch von den Männern trotz ihres nicht zuletzt in finanzieller Hinsicht beruflichen Erfolges geschätzt. Obwohl sie viel Geld freisetzt und darüber verfügen kann und somit die Männerdomäne des Geschäfts betritt, ist sie für diese keine Bedrohung. Ihr Interesse zielt nicht darauf ab, Handel zu treiben und Profite aus ihrem Kapital zu schlagen; vielmehr gibt sie einen großen Teil davon der Gesellschaft wieder zurück. So ist sie als ein Geschäftspartner, der etwa durch die Finanzierung neuer Krankenhausflügel segensreich bei so manchem Bauunternehmer wirkte.

Vor diesem Hintergrund erweist sich Lind als eine Künstlerin des bürgerlichen Zeitalters. So erfüllt sie nicht nur mit ihrem Gesang die wesentlich von der Romantik geprägten Ideale der Komponisten. Mit der unartifizialen Unmittelbarkeit und Natürlichkeit ihres Spiels repräsentiert sie auch eine moderne Opernkultur, die, obgleich immer noch strukturell in ihr verhaftet, die traditionelle, elitär geprägte höfische Oper zunehmend hinter sich lässt. Die Interpretationen ihrer Rollen sind immer wieder von einem Denken bestimmt, das dem bürgerlichen Tugendkatalog der Zeit Rechnung trägt und das somit den gesellschaftlichen Idealen des bereits vorangeschrittenen 19. Jahrhunderts entspricht. Mit moralischer Strenge, die sie privat wie auf der Bühne verfißt, stellt sie sich entschieden gegen das althergebrachte Grisettentum ihres künstlerischen Berufes. Lind wird dem gesellschaftlichen Umbruch, der für ihre Epoche als prägend erachtet werden muss, in einem ungewöhnlichen Spektrum gerecht. Indem die Sängerin sowohl musikalische Experten als auch Laien, sowohl hohe als auch niedrigere Gesellschaftsschichten anspricht, bildet sie eine Projektionsfläche für die mannigfachen Bedürfnisse der Zeit. Monarchen des ‚alten Europa‘ fühlen sich von ihr und ihrer Kunst genauso angezogen wie der amerikanische Präsident und seine Minister. Die elegante Gesellschaft, der einfache Geschäftsmann oder Arbeiter: Alle erliegen sie dem Mythos Lind und würdigen diese als eine keusche Priesterin der Kunst.

¹³⁴ Beispielsweise erachtete das Bischofspaar Stanley ein Gespräch und den Umgang mit Lind als wertvoller als ihrem Gesang zu lauschen (s. Holland/Rockstro, Bd. 2, S. 169, 311 ff.).

¹³⁵ Adams, S. 45.

¹³⁶ Siehe auch Adams, S. 56. Vgl. zudem ebd., S. 52 ff.