

es ist Golo. Er bringt ein Schreiben vom Hauskaplan, welches Kunde von Geneveva's vermeinter Buhlerei mit Drago gibt. Siegfried glaubt ohne weiteres daran, will sich vor Niemand auf der Welt mehr blicken lassen, und beauftragt Golo, dem er sein ganzes Eigenthum schenkt, sein Weib zu tödten. Er ist im Begriff, ihm Ring und Schwert zu geben, auf dass er den Auftrag als sein Bevollmächtigter ausführe, als ihm der Zauberspiegel einfällt: er „glaubt zwar nicht viel an solche Spiegel — doch drängt's ihn, ihn zu Rath zu zieh'n.“

Die Bühne verwandelt sich in Margarethas „phantastisch mit Zaubergehörath u. s. w. decorirtes“ Zimmer. Sie erzählt uns beiläufig, dass sie ihr Kind ertränkt hat! Siegfried tritt mit Golo ein und verlangt im Spiegel sein Weib zu sehen: Margaretha bittet ihn, eventuell „das theure Stück ihr nicht zu zerschlagen“ (wahrscheinlich, damit Niemand erschrecke, wenn es nachher wirklich geschieht)! Es werden ihm drei Bilder vorgezaubert unter Begleitung von Stimmen hinter der Scene: beim dritten hauet Siegfried mit dem Ausruf „Schurke, Drago!“ auf den Spiegel ein, und stürzt mit dem Worte: „Golo, räche mich!“ mit diesem ab.

Was geschieht? wahrlich das unerwarteteste: Margaretha ruft: „O Gott!“ und „an der Stelle des Spiegels erscheint Drago's Geist“, nicht etwa als Vision, als Geschöpf der geängsteten Fantasie Margarethens, sondern als „gesandt vom Herrn“, wie er selber verkündet!

Geist. „Der Herr gebietet dir durch meinen Mund:
Schnell mach' dich auf, dem Grafen Siegfried,
Was du an ihm gefrevelt, zu gesteh'n.“

Marg. Und thu ich's nicht?

Geist. So wird
Dir binnen Mondesfrist der Holzstoss aufgerichtet,
Du stirbst den Feuertod — so ist's bestimmt.

Marg. So tödt' ich mich vorher!

Geist. Versuch' es nicht! In Flammen wirst
Du Salamander sein, im Schooss der Erde Wurm,
Und gegen Stahl und Eisen wie von Stein.“

Also ein ewiger Jude weiblichen Geschlechts, jedoch glücklicher Weise nur auf vier Wochen. Der Geist versinkt, Flammen brechen hervor, höllische Geister erscheinen, Margaretha ruft im Gefühl der Höllepein: „Wie es nagt, wie es brennt!“ da sie aber von Don Juans Charakterstärke nichts in sich verspürt, so hält sie es für gerathener, sich zu bekehren und stürzt mit dem Ausruf: „Siegfried! Siegfried!“ ab.

Wo sind wir denn? So fragen wir stutzig. Wir befanden uns ja ganz harmlos zwei Akte lang unter einem

gewöhnlichen Dache und auf sicherem, wenn auch ungehobeltem Boden, so wie ihn die hausbackene Vernunft liebt und begreift — und auf einmal werden wir in das nebelige und schwefelige Geisterreich geschlendert? auf einmal schwindet der Boden unter unsern Füßen und wir schweben in der Luft? In der That, diese Scene führt uns aus dem Opernhaus ins Puppentheater. Und abgesehen von dem formellen Missgriff, wie empört sich das Gefühl gegen den Inhalt, gegen die Sache! Gott selbst verkündet hier durch einen Abgesandten *ad hoc* einer Kindesmörderin und Giftmischerin, deren Bosheit gegen Geneveva, deren versuchter Mord an Siegfried, deren grässliche Verbrechen alle zusammen durch nichts weder psychologisch, noch historisch-fatalistisch motivirt sind, einem solchen Scheusal verkündet der Herr selbst Ablass unter der einzigen Bedingung, dass sie die Folgen ihres letzten Frevels verhindere! Dennoch treibt nicht das Gebot des Himmels, sondern nur die Furcht vor der Strafe, welche ihr auf ächt puppentheatralische Weise handgreiflich fühlbar gemacht wird, das schlechte Weib zum Gehorsam. Das ist bei aller Lächerlichkeit noch obenein abscheulich. (Schluss folgt.)

T U

hoc intrivisti: tibi omne est exedendum.*)

Terentius in Phormion. II, 2, 4.

Unsere wenigen Bemerkungen in Nr. 1 dieser Blätter über die Art und den Ton der Kritik in einigen Artikeln der Leipziger neuen Zeitschrift für Musik, betreffend Meyerbeers Propheten, haben dieser Zeitschrift Veranlassung gegeben, sich in elf bis zwölf Spalten ihrer Nummer über uns auszulassen. Wir können ihr nur Dank dafür zollen. Denn was kann einem jungen schüchternen Mädchen willkommener sein, als dass eine ehrenwerthe ältere Dame von verdientem Ansehen den ersten geringfügigen Worten desselben eine so lebhaftere Aufmerksamkeit widmet und es dadurch auf eclatante Weise in die Gesellschaft einführt? Freilich pflegt es bei solchen Anlässen nicht ohne einige hingeworfene Seitenbemerkungen abzugehen, z. B. „sie ist recht hübsch, nur schade, dass sie ein wenig schielt“ und dergleichen: allein das thut der Wirksamkeit der Empfehlung keinen Abbruch — die Welt ist einmal neugierig gemacht und will nun mit eigenen Augen sehen, ob die empfohlene denn wirklich schielt; denn man kennt die Damen, besonders diejenigen, welche eine

*) Du hast dies eingebrockt u. s. w.

Zeit lang unangefochten den Ton in einer geschlossenen Gesellschaft angegeben haben.

Ein Herr T. U. hat sich getrieben gefühlt, im Namen seiner Dame unsere Einführung in die grosse Welt zu übernehmen. Er wird aus diesem Eingang schon ersehen, dass wir weit gutmüthigerer Natur sind, als er meint. Allein wir gehen noch weiter. Er verbrämt seinen Empfehlungsbrief mit den zarten Stickereien von „Perfidie, Beschränktheit, Unwürdigkeit“, welche er uns nebenbei anheftet, und zeihet uns gerade zu der Absicht, als sei der „unverkennbare Zweck“ jener harmlosen Worte in unserer Nummer 1 gewesen, „die neue Zeitschrift für Musik in Miscredit zu bringen, wahrscheinlich zum Vortheile der rheinischen Musikzeitung.“ Wir dagegen, wir hegen von ihm eine ganz andere Meinung: wir glauben nach Lesung seines Aufsatzes, dass er es darauf abgesehen habe, sich selbst um allen Credit zu bringen, lediglich zu unserm Vortheil.

Er überschreibt seine Rhapsodie gegen uns „Ausserordentliches“ — überall aber tritt aus derselben nur das sehr Gewöhnliche hervor, dass eine verletzte Eitelkeit sich überschlägt, und dann allerlei possirliche Sprünge macht, um wieder auf die Beine zu kommen.

Sie sind sehr anspruchsvoll, Herr T. U., wenn Sie alles von mir dort Gesagte, so wenig es auch ist, auf sich beziehen. Ihnen als T. U. habe ich nur Eins vorgeworfen, nämlich dass Sie in Ihren kritischen Bemerkungen über eine Kunstschöpfung die persönlichen Verhältnisse des Künstlers herbeiziehen, um Ihre individuelle Meinung über sein Werk dadurch zu stützen. Dies thun Sie durch Dreierlei: 1) indem Sie den moralischen Charakter Meyerbeers verunglimpfen, denn Sie nennen ihn einen „glücklichen Intriguanen gegen die gesunden Erzeugnisse gewisser Anderer“ — 2) indem Sie an seine jüdische Confession erinnern — und 3) indem Sie den Beifall des Publikums und der Kritiker, wo er sich findet, allein auf Rechnung des Reichthums des Componisten schreiben.

Diese Rügen trafen allerdings Ihre Kritik und ihr „Ausserordentliches“ hat sie nicht entkräftet, sondern noch weit mehr gerechtfertigt, als sie es der Natur der Sache nach schon waren. Oder soll etwa die Angabe, dass Sie, der Herr T. U., nichts von dem vernommen haben, was Meyerbeer zur Beförderung der Aufführung des Freischütz in Paris gethan habe, soll diese Angabe den Vorwurf rechtfertigen, dass Meyerbeer intriguire? Gesetzt Ihre Angabe wäre richtig, was beweist sie? Wenn ich

z. B. für Ihren Ruhm nichts thue, intriguire ich deshalb gegen Sie? Sie werden gewiss die Anklage, dass Meyerbeer mit Glück gegen die Erzeugnisse gewisser Anderer zu intriguirem verstehe“ nicht in die Welt schleudern, ohne thatsächliche Beweise für diese in mehreren Fällen, wie Sie behaupten, gelungenen Intriguen in Händen zu haben. Wenn Sie nun damit wirklich gegen ihn hervortreten, dann wird gewiss Jedermann einsehen, wie schlecht — seine Musik sei!

Die Erwähnung des Jüdischen suchen Sie zu entschuldigen und als zur Sache gehörig darzustellen. Sie behaupten dass es „in der Musik vieler jüdischen Componisten Stellen gibt, die fast alle nicht jüdische Musiker im gewöhnlichen Leben“ (das ist immer schon etwas ganz anderes, als in einem Organ wissenschaftlicher Kunstkritik) „und mit Bezugnahme auf die allgemein bekannte jüdische Sprechweise als Judenmusik, als ein Gemauschele oder als ein dergl. bezeichnen.“ Dieses Gemauschele setzen Sie dann „theils in die metrische Gestaltung, theils in einzelne melodische Tonfälle der musikalischen Phrase,“ und lassen es „bei Mendelssohn sehr gelind, bei Meyerbeer in höchster Schärfe in dem Hugenotten und dem Propheten hervortreten“ — ja, es erinnert Sie bei Meyerbeer „ganz unmittelbar an das, was Sie nicht anders denn als Judenschule zu bezeichnen wissen.“

Diese Auseinandersetzung kann ihre Wirkung nicht verfehlen: T. U. begründet die christlich-musikalische Lehre von der neu entdeckten Judenmusik nicht etwa auf den Nationalcharakter des Volkes, was doch noch einigen Sinn haben könnte, sondern auf ihren Dialekt, auf ihre Sprechweise!

So sehr sich nun auch die Feinheit der kritischen Nase T. U's in Aufspürung des Judaismus in der Musik wie wir sehen auszeichnet, so wenig hat sie sich doch bewährt, als sie in mir „einen wahrscheinlichen Glaubensgenossen Meyerbeers“ witterte. Beruhigen sie sich, T. U.;

Ihr Glaube, Sire, ist auch der meinige —

d. h. an Christus, nicht aber an diesen oder jenen musikalischen Götzen. Damit Sie mich aber nicht wie den verstorbenen Mendelssohn trotz dieser Versicherung doch noch zu den Alttestamentlichen rechnen, so notiren Sie sich gefälligst, dass ich der bekannten thüringischen Familie angehöre, welche manche wackere Künstler, und was für Sie weit wichtiger ist, schon vor 200 Jahren General-Superintendenten unter ihren Gliedern zählte! (S. Gerber's altes und neues Lexicon). Sie werden nun gegen

meine neutestamentliche Ebenbürtigkeit nichts einzuwenden haben: aber trotz derselben kann ich mich nicht auf denjenigen christlichen Standpunkt schwingen, auf welchem Sie in der Musik einen besondern, auf das Analogon der Judenschule begründeten Stil jüdischer Componisten, und zwar bis in's zweite oder vielleicht auch dritte Glied der Abstammung hinab, entdecken. Ich halte dies für eben so unrichtig, als wenn Jemand umgekehrt z. B. die Langweiligkeit Ihres Stils auf das Christenthum schieben und sie aus dem Analogon des allgemein bekannten Geplärrers der alten Weiber in den protestantischen Kirchen erklären wollte. Der Stil ist der Mensch — nicht wahr?

Zur Sache schlagen wir vor: man gebe diejenigen Stellen, welche man in Mendelssohn und vielen andern tüchtigen Componisten jüdischer Confession für Judenmusik erklärt, genau an, denn mit dem allgemeinen Geschwätz von metrischer Gestaltung und melodischen Tonfällen ist nichts gesagt. Finden sich nun diese charakteristischen Stellen nicht bei allen jüdischen Componisten, so fällt dadurch allein schon die Behauptung, dass sie auf dem Judaismus, beziehungsweise der Judenschule, beruhen, in ihr Nichts zurück, und jene musikalischen Wendungen sind dann nur Eigenthümlichkeiten von Individuen. Stellen wir ihnen nun aber vollends ähnliche Wendungen und Rhythmen aus christlichen Tonsetzern zur Seite, und gelingt uns dies, so ist die ganze Lehre von der sogenannten Judenmusik eine Phantasie, welche eben so aus Vorurtheilen hervorgegangen ist, wie viele andere gehässige Behauptungen ähnlicher Art. Der wahre Kunstfreund wird stets mit Freuden dasjenige anerkennen, was deutsche Männer jüdischer Confession in Kunst und Literatur geleistet haben, und Aeusserungen auf dem Gebiete der ästhetischen Kritik, wie „Gemauschele u. dgl.“ wird jeder Edelgebildete mit Widerwillen von sich weisen.

Was den dritten Punkt betrifft, den Reichtum, oder wie Sie zu sagen belieben, die Geldsäcke, so haben Sie in Bezug darauf allerdings manches zwar allbekannte, jedoch wahre zu Papier gebracht, allein nichts, was Ihre dreiste Anklage entschuldigen könnte, dass das Publikum und jeder Kritiker, der an Meyerbeers Musik irgendwie Beifall finde, entweder bestochen oder vom Respekt vor dem Gelde geblendet sei. Da bei Geldfragen bekanntlich die Gemüthlichkeit aufhört, so müssen wir diese Voraussetzung, welche einen Jeden, der Meyerbeers Musik Anerkennung zollt, entweder für feil, oder für verächt-

lich erklärt, weil kriechend vor der Grösse des Geldes, sehr ernstlich zurückweisen und Herrn T. U. an seine Confession erinnern: denn hier ist nicht von Kunst, sondern von Sittlichkeit die Rede. Dass ich ferner in der 400maligen Aufführung des Robert „den Maasstab für den Werth der Meyerbeerschen Opern fände“, ist eine unwahre, durch keines meiner Worte zu rechtfertigende und mithin arglistige Behauptung, da jene Thatsache nur angeführt worden ist, um den Beifall des Publikums zu beweisen. Wenn wir nebenbei erfahren, dass Spohr's und Marschner's Opern „Deutsches Mittelgut“, sind und den prophetischen Jammer hören, dass so wie Gluck, Euryanthe, Cherubini, Spontini, auch die Genoveva, welche T. U. zwar wie er selbst sagt, noch gar nicht kennt, nirgends würde aufgeführt werden (!), und dann die feine Wendung bewundern, mit welcher Hiller's Conradin grossmüthig in den T. U'schen Kanon, wenn auch nicht ohne Seitenblick, aufgenommen wird, — nun, so sind das Eigenthümlichkeiten, die mich nichts angehen.

Aber wenn Herr T. U. sich gebehret, als habe ich mit dem, was ich über die Triebfedern der heutigen Kritik im Allgemeinen gesagt, ihn im Auge gehabt, so muss man sich höchlich verwundern, welche reiche Ader von Selbstgenügsamkeit in ihm strömt, dass er sich für die personifizierte Kritik hält! — Sie versichern uns, T. U., dass Sie keineswegs „mit Meyerbeer revaisiren“ wollen: diese Versicherung war eben so überflüssig als die andere, dass Ihnen der Beschränktheit und Böswilligkeit gegenüber „stets der Witz auszugehen pflege“ — dergleichen bedarf für den Leser keiner Betheuerung; ja selbst der Zweifel, ob etwas ausgehen könne, wovon überhaupt kein Vorrath da war, dürfte nicht allzukühn sein.

Hier könnte ich Ihnen: Nun leben Sie mir aber recht wohl! zurufen, wenn nicht die Sache, um deren Willen allein ich Ihrer gütigen Einladung mit Ihnen das Dessert zu nehmen gefolgt bin, noch einige Worte verlangte.

Ich habe nicht von der Kritik als solcher geringschätzend gesprochen, sondern eben weil ich Ihre Reinheit unbefleckt bewahren möchte diejenige Kritik angegriffen, welche ihre Zwecke, sie mögen Namen haben wie sie wollen und aus noch so guten Motiven ursprünglich hervorgehen, durch unedle Mittel zu erreichen sucht. Es mag oft ein wirkliches oder vermeintes Kunstinteresse zum Grunde liegen, das gebe ich zu: aber wenn dieses für die Qualität der Mittel blind macht, durch welche es

sich bewähren will, so gräbt es sich sein eignes Grab und schadet offenbar der Sache, welche es fördern will. Zu solchen verwerflichen Mitteln rechne ich eines Theils das Vermischen von Aussendingen mit dem eigentlichen Objekte der Kritik, der Person mit dem Kunstwerk, die Anwendung der persönlichen Verhältnisse jeder Art auf die Beurtheilung und Würdigung des innern Werthes eines künstlerischen Produkts; und andern Theils die Begründung von Lob oder Tadel durch Analysen des Kunstwerks oder Anführungen aus demselben, welche geradezu falsch sind; mag ihre Quelle nun Oberflächlichkeit und Unkenntniß oder gar Absichtlichkeit sein.

Von dem ersten haben wir oben hinreichende Beispiele gegeben und jedes weitere Wort darüber wäre für verloren zu achten: von dem Zweiten müssen wir uns Herrn T. U.'s „Betrachtungen“ selbst noch einige handgreifliche Beweise beibringen und überlassen dann getrost das Urtheil einem Richterhof, vor dem wir wenigstens noch alle Achtung haben, dem Publikum.

In Nro. 3 der neuen Zeitschrift für Musik vom 9. Juli nennt T. U. den dritten Akt des Propheten „die Krone alles Unsinnns“ und gibt dann, um dies zu beweisen, „drei Bilder“, welche uns diesen Unsinn klar machen sollen.

„Erstes Bild. Auf dem Eise eine Schlittschuhläufer-Quadrille! — Drei Ballets werden auf dem Eise aufgeführt, ziemlich leicht (?) gekleidete Mädchen und Frauen sehen auf dem Eise zu — vergessen, dass sie die Füße verfrieren — sollten sich mit Schnee reiben, der da liegt u. s. w.“

Dass sich T. U. über eine Schlittschuhläufer-Quadrille wundert, wollen wir ihm nicht verargen: um sich davon eine Vorstellung machen zu können, muss man ehnige Winter in Holland und am Niederrhein verlebt haben, wo dergleichen Vergnügungen auf dem Eise, wie Wettlaufen, Schlittenfahren mit Pferden, Kegelschieben, Rundlaufen in Masse und Paarweise und allerlei Spiele etwas ganz gewöhnliches sind. Dies zu idealisiren steht dem Dichter offenbar frei. Dass T. U. aber behauptet, die Ballets würden auf dem Eise getanzt, ist falsch und alle daraus gefolgerten Witze über das Erfrieren verfrieren selber. T. U. hat die Beschreibung der Decoration nicht nachgesehen oder nicht verstanden: das erste war aber seine Pflicht, für's zweite ist er freilich nicht zurechnungsfähig. Der gefrorene See füllt nur den Hintergrund der Bühne: die Decoration stellt eine Winterlandschaft dar ohne Schnee, wie sie die Koekkoek'schen und Achenbach'schen Bilder und die

Natur in den nordwestlichen Gegenden gibt — zu beiden Seiten im Vordergrunde ein alter Wald, welcher sich rechts längs dem Ufer des Sees hinzieht, während links am Eise die Zelte der Wiedertäufer stehen. So ist die Vorschrift: auf der Vorderbühne wird das Ballet aufgeführt, so wie die Gräuelszene bei Eröffnung des Akts und die Aufmarschirung des Heeres am Schlusse desselben, nicht auf dem Eise, auf welchem bloss das Herüberfahren der Lebensmittel und nachher der Schlittschuhläufertanz Statt findet.

„Zweites Bild. Der Prophet fragt: „Wer hat euch, eh' ich's befahl, zum Kampf geführt?“ Die Getreuen zeigen auf Spitzbube Matthisen, Spitzbube M. auf Spitzbube Zacharias: „Er war's!“ — „I, sagt der Prophet, der war ja noch vor drei Minuten bei mir im Zelte, der kann es nicht gewesen sein!“ Doch nein, diese voreilige Bemerkung entschlüpfte nur uns (sagt T. U.), der falsche Prophet macht sie keineswegs, sondern nennt ihn Verräther u. s. w. O Unsinn!“

Was will nun T. U. erwidern, wenn Scribe ihn also anredet: „Schlaukopf T. U.! wenn du meine Spitzbuben citiren willst, so sei künftig dabei selber ehrlich: denn Zacharias hat in einer besondern drei Seiten langen Scene (Klavierauszug S. 156 — 158) dem Matthisen schon beim Anbruch des Abends den eigenmächtigen Befehl zum Sturm gegeben, und erst auf S. 194 fragt der Prophet, wer es gethan, nachdem vier lange Scenen und noch obendrein eine Verwandlung dazwischen getreten sind. Ich verbitte mir dergleichen *Falsa!*“ O weh, T. U.! wieder einer Ihrer zeitgemässen Witze unrettbar verloren!

„Drittes Bild. Am Schlusse des Akts ruft Alles: Auf zum Sturme nach Münster! — Die Feinde jedoch sind grössmüthig und warten, bis die Reihe an sie kommt; die Getreuen des Herrn haben keine sonderliche Eile, sondern singen eine Hymne, die den Triumph über die Feinde *anticipando* ausspricht — das Siegsbewusstsein der für ihre h. Sache so wahrhaft Begeisterten ist ein eben so feiner Zug, als die Vorausnahme des Siegesgesanges. Dergl. Dinge sollen wir so mir nichts dir nichts hinnehmen? solch' offenbaren Unsinn?“

O *Fu si tacuisses!* Also Sie würden als Commandant einer Festung Ihren Mauern und Wällen und allem schweren Geschütz den Rücken wenden und den Feind nicht auf sich warten lassen? Sie würden ferner jeden Führer für unsinnig erklären, der bei seinen Soldaten das Siegsvertrauen vor der Schlacht zu entflammen wüsste? Jetzt müssen wir Ihnen doch rathen, ja bei Ihrem Fach zu bleiben,

mögen Sie nun Künstler oder sonst was sein: im Militär wenigstens können Sie niemals eine Carriere machen.

Genug und übergenug: aber *tu l'as voulu, George Dandin!*

Nur noch das ernste Wort: Eine Kritik, welche sich solcher Mittel bedient, um ihr Kunstinteresse zu bethätigen, und dabei so auffallende Blößen gibt, darf die sich anmaassen, einer ganzen Gattung von Musik, der historisch-dramatischen, die Berechtigung abzuspochen, überhaupt nur als Kunsterscheinung zu gelten?

L. Bischoff.

Biographisches über lebende Künstler.

2. Henriette Nissen.

In Paris, wo so manches bedeutende Talent aufgetaucht und oft wieder spurlos untergegangen, sprach man vor zehn Jahren in allen musikalischen Kreisen mit grossem Interesse von zwei jungen Schwedinnen, an deren Zukunft der Gesanglehrer Manuel Garcia die höchsten Erwartungen knüpfte: einige Jahre später nannte man beider Namen in Europa, denn während Henriette Nissen an der italiänischen Oper zu Paris glänzte und an den ersten Theatern Italiens ihre Triumphe feierte, entzückte Jenny Lind den Norden. Die letztere ist in Deutschland hinlänglich bekannt, jene dagegen erst seit dem letzten Winter, wo sie für die Gewandhausconcerte in Leipzig gewonnen war.

Henriette Nissen wurde zu Gothenburg geboren. Bereits in ihrem vierten Jahre vermochte sie jede nur einmal gehörte Melodie richtig nachzusingen, gab auch bei Instrumentalstücken genau die Tonarten derselben an. In ihrem zwölften Jahre sang sie schon aus Gefälligkeit und zu wohlthätigen Zwecken in ihrer Vaterstadt. Ihre Eltern würden endlich durch ausgezeichnete Kenner und Musiker dazu vermocht, sie in ihrem siebzehnten Jahre nach Paris zu schicken. Im Hause des Prof. Zimmermann fand sie die freundlichste Aufnahme; er und Garcia, beide höchst überrascht von den ausserordentlichen Anlagen der jungen Schwedin, wetteiferten, ihr Talent auszubilden. Schon damals verband Henriette Nissen mit einer Stimme von vorzüglicher Schönheit eine ungewöhnliche Leichtigkeit in Ausführung der grössten Schwierigkeiten, wie im Auffassen der verschiedensten Charaktere.

Nach zwei Jahren hörte sie Vatel, der damalige Director der italiänischen Oper in Paris, und machte ihr den Antrag die Bühne zu betreten. Die Familie der

jungen Schwedin war dagegen: indess Vatel liess nicht nach, und den dringenden Aufforderungen ihrer Lehrer und Freunde nachgebend trat sie am 10. November 1842 als neunzehnjähriges Mädchen als Adalgisa auf, neben der Grisi als Norma. Der Versuch übertraf Aller Erwartung, und sie sang noch denselben Winter die Jeanne Seymour in der Anna Bolena, die Amenaide im Tancred, die Irene im Belisar; welche Donizetti ihr selbst einstudirte, die Elvira im Don Juan und die Rosine im Barbier von Sevilla — und zwar neben der Grisi, Persiani, Viardot-Garcia.

Hierauf reiste sie in ihre Heimath und nach Stockholm, wo sie die grösste Anerkennung fand. In der folgenden Opernzeit sang sie wieder in Paris. Im Jahre 1844 machte sie ihre erste Reise nach Italien, wurde jedoch sehr bald nach ihrer Ankunft in Mailand für die italiänische Oper in Petersburg gewonnen, wohin sie sich sogleich begab. Nach Beendigung der dortigen Saison kehrte sie nach Italien zurück, sang in Mantua, wurde von Rossini in Bologna eingeführt, und trat dort binnen zehn Wochen 35 Mal als Norma, Amina (Nachtwandlerin) und Odabella im Attila mit ungeheuerem Beifall auf. In 1846—1847 sang sie in Livorno 36 Mal in 2½ Monaten, in Lugo 22 Mal in 2 Monaten, in Ascoli 20 Mal, und 1848 in Rom im *Theatro Apollo* 31 Mal. Aus Ferrara, wo sie 10 Mal gesungen hatte, vertrieben sie die politischen Unruhen, nachdem ihr daselbst ein Theil ihrer Diamanten, 20,000 Franken an Werth, gestohlen worden war.

Sie ging nach England, lernte binnen sechs Wochen die Landessprache und sang im Conventgarden-theater die Norma und Lucia mit englischem Texte. Nachdem sie Manchester, Liverpool und Dublin bereist, trat sie zum ersten Mal in Deutschland auf, zu Hamburg als Lucia in deutscher Sprache. Darauf folgte sie einer dringenden Einladung nach Schweden und Norwegen und wurde dann für den Winter 1849—1850 für die Gewandhausconcerte in Leipzig angestellt. Hier zeigte sie besonders die Tiefe ihrer musikalischen Bildung und ihre künstlerische Vielseitigkeit, indem sie vorzugsweise durch den Vortrag klassischer Compositionen von Stradella, Pergolesi, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr und Mendelssohn den Enthusiasmus des strengen Leipziger Concertpublikums erregte.

Neuerdings trat sie in Dresden, Berlin, Hannover, Oldenburg, im Haag und in Rotterdam auf, und befindet sich, so viel uns bekannt, gegenwärtig in Frankfurt am Main. (Theat.-Chron.)