



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Maria Jeritza
und die (Selbst-)Inszenierung der veristischen Diva“

verfasst von / submitted by

Lisa Padouvas, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2017 / Vienna 2017

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Michele Calella

*Besonders bedanken möchte ich mich
bei meiner Familie und meinen Freunden –
insbesondere bei meinen Eltern sowie meinem Partner
für ihre großartige Unterstützung!*

*Herzlicher Dank gilt außerdem
Herrn Professor Dr. Michele Calella
für die anregende und geduldige Betreuung
meiner Masterarbeit.*

Inhaltsverzeichnis

Inhaltsverzeichnis	5
1. Einleitung	7
2. Der Berufsstand der Sängerin und das Image der Operndiva	11
2.1 Sängerinnen - professionelle Musikerinnen oder der Frauenzirkus?	14
2.2 Angebetete vs. Hure	16
2.3 Der Sängerinnenberuf im 20. Jahrhundert	19
2.3.1 Eine neu gewonnene Freiheit	19
2.3.2 Berichte Maria Jeritzas	21
3. Maria Jeritza - Das Leben einer veristischen Primadonna	24
3.1 Wie alles begann – Brünn und Olmütz	24
3.2 Der große Sprung in die Musikhauptstadt	26
3.2.1 Meilensteine einer jungen Karriere	28
3.2.2 Eine Weltpremiere	30
3.2.3 Große Erfolge am kleinen Haus	31
3.3 Vom Sternchen zum Star – Hofoper und Staatsoper	32
3.3.1 Ein Weltkrieg erschüttert das Opernleben	35
3.3.2 Maria Jeritza und die neue Ära der Staatsoper	40
3.4 Maria Jeritza erobert New York	42
3.5 Nachkriegskarriere	47
4. Das Phänomen Jeritza - (Selbst)inszenierung einer veristischen Diva	50
4.1 Die Diva - Sängerin, Bewunderte, Primadonna, Star	52
4.2 Maria Jeritza, die Singschauspielerin	61
4.2.1 Verismo - Versuch einer Definition	65
4.2.2 Rezeption durch die Wiener Tagespresse und Publizistik	70

4.3 Maria Jeritza in der (Wiener) Öffentlichkeit	81
4.3.1 Affären um ‚die Jeritza‘	84
4.3.2 (Selbst)-inszenierung und -darstellung	88
4.3.2.1 Sunlight and Song	89
4.3.2.2 Ikonographie und Auftreten Maria Jeritzas	93
5. Resümee	96
Literatur- und Quellenverzeichnis	99
Tageszeitungen	104
Internetquellen	104
Abbildungsverzeichnis	105
Anhang	107
Abstract	111

1. Einleitung

Die vorliegende Arbeit befasst sich mit der Opernsängerin Maria Jeritza (1887-1982), ihrer Selbstinszenierung und -darstellung als veristische Diva sowie ihrer Rezeption durch die Wiener Tagespresse und Publizistik.

Journalisten wie Ernst Décsey beschrieben die Künstlerin als „größte Bühnenerscheinung ihrer Zeit“ und als Begründerin der Realistik auf der Opernbühne¹. Während von vielen Seiten ihre Schwächen und Ungenauigkeiten als Sängerin kritisiert worden waren, wurden auf der anderen Seite ihre strahlenden Spitzentöne sowie ihr weiches Timbre auch in hohen Lagen gelobt.

Nach einigen Jahren der Gesangsausbildung in Brünn und Prag hatte die gebürtige Tschechin bereits 1905 ihr Debüt als Elsa in Richard Wagners Oper *Lohengrin* am Olmützer Stadttheater. Nur zwei Jahr später wurde die Sängerin an der Wiener Volksoper engagiert. Der Grundstein für ihren Erfolg war damit gelegt. Kaum als Solistin unter Rainer Simons an der Volksoper angekommen, ließ auch das Engagement an der Wiener Hofoper nicht lange auf sich warten. Sie war nicht nur die letzte k. u. k. Kammersängerin, die von einem österreichischen Monarchen ausgezeichnet wurde, sondern auch das erste weibliche Ehrenmitglied der Wiener Staatsoper. Im Laufe ihrer Karriere umfasste ihr Repertoire in etwa siebzig Rollen. Die bedeutsamsten waren Partien in Werken von Giacomo Puccini, Richard Strauss und Erich Wolfgang Korngold.

Im Verlauf der Arbeit soll neben einer biografischen Darstellung ergründet werden, was den Ruhm der Sängerin ausmachte. Wie kam es zum „Phänomen Jeritza“? Welche Rolle spielten ihre Selbstinszenierung und ihr öffentlicher Auftritt für ihre Wirkung auf das Publikum?

Anhand einer exemplarischen Analyse von Zeitungsberichten aus den Jahren 1912 bis 1921 soll gezeigt werden, welche Wirkung Maria Jeritza auf das Publikum hatte. Die Rezeption der Künstlerin durch die Tagespresse, aber auch durch andere Publizistik soll erläutern, was den besonderen Erfolg der Sängerin ausmachte und ihr derart große Bewunderung und Anerkennung verschaffte. Von der vornehmlich männlichen Kritik wurden vor allem das äußere Erscheinungsbild sowie ihre Art sich zu bewegen und zu

¹ Décsey, Ernst: *Maria Jeritza*, Wien: Fischer 1931, S. 2

präsentieren ins Licht gerückt. Musikjournalist Robert Werba schrieb 1981 über die Künstlerin:

Sie besaß die Ausstrahlung einer echten Bühnenpersönlichkeit, ohne die auf dem Theater jede künstlerische Bemühung zur Routine erstarrt, ein atemberaubendes theatralisches Temperament, die Fähigkeit, jede Bühnensituation - auch eine improvisierte - auf optimalen Effekt hin anzulegen und das „Fingerspitzengefühl“, aus jeder Rolle einen vitalen, überzeugenden, „bühnenlebensfähigen“ Charakter zu schaffen.²

Aus den zahlreichen Pressemeldungen und Berichten von Zeitgenossen³ Maria Jeritzas lässt sich außerdem der Status erahnen, den die Sängerin in der Gesellschaft gehabt haben muss. Sie trat nicht nur bei zahlreichen Wohltätigkeitsveranstaltungen und -aufführungen auf, sondern setzte sich auch aktiv für den Wiederaufbau des zerstörten Nachkriegswiens ein. Dabei schien ihr die Wiederherstellung des von Fliegerbomben zerstörten Opernhauses am Ring besonders am Herzen gelegen zu haben.

Als namhafte Figur im Wiener und in weiterer Folge auch im internationalen Musikleben schien die Sängerin sehr auf ihr nach außen getragenes Image sowie ihre Selbstinszenierung bedacht gewesen zu sein. Die meiste Zeit über habe sie sich geweigert, Interviews zu geben. Bereits 1924 veröffentlichte sie, nur drei Jahre nach ihrem Debüt an der Metropolitan Opera in New York, ihre Autobiografie, die wohl mehr ein Zeugnis über die Selbstdarstellung sowie das Image der Sängerin als eine detaillierte biografische Schilderung ablegt. Auch die Darstellung Maria Jeritzas auf Bildern kann als gezielte (Selbst-)Inszenierung gesehen werden. Mustergültig erfüllen vor allem Rollenportraits der Künstlerin die stilisierte Ikonographie der weißen Primadonna im 20. Jahrhundert. So soll im Verlauf der Arbeit auch der Frage nach der Rolle der äußeren Erscheinung für die Wahrnehmung der Diva auf den Grund gegangen werden.

Interessant ist außerdem, in welchem Verhältnis Privatleben und Bühne von der Künstlerin in Zusammenhang gebracht wurden. Denn wie um jede Person des öffentlichen Lebens ranken sich auch um Maria Jeritza zahlreiche Gerüchte über Gerichtsverhandlungen und andere ‚Skandale‘, denen ebenfalls ein Kapitel gewidmet ist. Ebenso gebührt dem Versuch einer Definition des Opernverismo, der oft als Grund für den Erfolg und die Vielzahl an

² Werba, Robert: *Maria Jeritza: Primadonna des Verismo*, Wien: Österreichischer Bundesverlag 1981, S. 8

³ In der vorliegenden Arbeit werden die Bezeichnungen [Musiker, Techniker, Komponisten etc.] - soweit nicht explizit angegeben - für beide Geschlechter verwendet, wobei diese Verkürzung einzig und allein auf eine Erleichterung des Leseflusses abzielt und keinerlei diskriminierende Hintergründe hat.

Entfaltungsmöglichkeiten der Künstlerin angeführt wird, ein Abschnitt der Arbeit. So soll die Karriere Maria Jeritzas zu einem günstigen Zeitpunkt begonnen haben. Denn die Anforderungen, die das veristisch beeinflusste Opernrepertoire an seine Künstler stellte, gaben ihr die Möglichkeit, ihr schauspielerisches Talent voll zu entfalten.

Eine Abgrenzung der wichtigsten Begriffe, die oft mit Maria Jeritza in Verbindung gebracht werden, soll ebenfalls dabei helfen, ihr nach außen getragenes Image sowie ihren Status in der Gesellschaft zu analysieren. Bezeichnungen wie Star, Diva oder Primadonna ranken sich um die Sängerin. Doch was ist eigentlich eine Diva, was eine Primadonna? Während sich der Begriff *prima donna* historisch mit der Betitelung der ersten Sängerin einer Hauptrolle in einer Aufführung oder einem Opernensemble bestimmen lässt, ist der Begriff der Diva ein Phänomen des 19. und 20. Jahrhundert. Bestimmte Attribute - oder Klischees? - werden mit der Diva in Verbindung gebracht und sorgen für die gleichzeitige Bewunderung und Verachtung jener. Außerdem soll erläutert werden, wann eine Primadonna oder Diva zum Star wird. Dabei spielen, wie auch im Falle der Jeritza, die modernen Massenmedien, also in betreffendem Zeitraum vor allem Presse und andere Printmedien, sowie die rasche Entwicklung des Kinos, eine entscheidende Rolle.

Im Zentrum der Betrachtung liegt aufgrund der Quellenlage und des ausgewählten Forschungszeitraumes der deutschsprachige Raum, genauer gesagt Wien. Auch die Biografie über die Sängerin hat ihren Schwerpunkt in der Zeit von 1912 bis ungefähr 1921/22, als Maria Jeritza als aktives Ensemblemitglied an der Wiener Hofbeziehungsweise Staatsoper wirkte.

Der Masterarbeit liegen grundsätzlich drei verschiedene Quellentypen zugrunde. Da die wissenschaftliche Literatur über Maria Jeritza nur sehr begrenzt bis gar nicht vorhanden ist und keine autorisierten Biografien über die Künstlerin existieren, basieren Daten und Fakten über Leben und Wirken der Sängerin vornehmlich auf journalistischer Publizistik, deren Zuverlässigkeit oft fraglich ist. Dazu zählen Autoren wie Robert Werba, Ernst Décsey oder Robert von Wymetal, deren Beschreibungen zwar ein detailliertes Bild der Sängerin aufwerfen, aber kritisch überprüft werden müssen. Viele Aussagen konnten nicht nur unzureichend belegt werden, da genauere Nachforschungen den Rahmen dieser Arbeit gesprengt hätten.

Die wichtigste Primärquelle stellt die Autobiografie Maria Jeritzas *Sunlight and Song. A Singer's life*⁴, die 1924 in New York veröffentlicht wurde, dar. Diese bietet ein wesentliches Zeugnis für die Selbstinszenierung der Sängerin, doch auch hier kann die Richtigkeit des Erzählten aufgrund der oben genannten Gründe nicht immer bestätigt werden.

Den zentralen Dreh- und Angelpunkt der Arbeit bilden die zahlreichen Pressestimmen, Artikel und Kritiken, sowohl der Tagespresse als auch der musikalischen Fachpresse, anhand derer die Rezeption Maria Jeritzas analysiert und nachvollzogen werden kann. Eine Eingrenzung fand hier neben dem erwähnten Zeitraum der Jahre 1912 bis 1921 vor allem in Bezug auf wichtige Rollen und Aufführungen, aber auch auf Verfügbarkeit und Zugänglichkeit statt. Gearbeitet wurde dafür mit Anno⁵, dem Onlinearchiv für historische Zeitungen und Zeitschriften der österreichischen Nationalbibliothek. Dabei wurde mit Volltextsuche und dem Suchbegriff „Jeritza“ gearbeitet und die Treffer nach brauchbaren Informationen durchsucht. Eine detaillierte Durchsicht erfolgte für die beiden Tageszeitungen *Neue Freie Presse* sowie *Neues Wiener Tagblatt*. Gezielter nach Informationen wurde in der Tageszeitung *Neues Wiener Journal* gesucht. Hier wurden Aufführungsdaten oder wichtige gesellschaftliche Ereignisse herangezogen. Die Auswahl der Quellen erfolgte vor allem aufgrund der Seriosität und des Bekanntheitsgrades der Zeitung selbst sowie der für die Zeitung arbeitenden Redakteure und Kritiker. An dieser Stelle ist anzumerken, dass eine Vollständigkeit der Quellen leider nicht gegeben ist. Grund dafür sind die Fehler der Volltextsuche des Programms, die leider nicht alle Vorkommnisse des Namens Jeritza anzeigte sowie die Unvollständigkeit der archivierten Ausgaben, die vor allem im Falle der *Neuen Freien Presse* sehr lückenhaft sind.

Auch einige Rollenabbildungen Maria Jeritzas in Kostümen verschiedener Opern dienen als Primärquellen der Arbeit. Sie stammen ebenfalls aus der Österreichischen Nationalbibliothek und sind im Anhang der Arbeit zu finden. Die Fotos dienen als Analysematerial, das mit Hilfe der Sekundärliteratur zur Erläuterung der Inszenierung und Imagebildung Maria Jeritzas beitragen soll.

⁴ Jeritza, Maria: *Sunlight and Song. A Singer's Life*, New York: Appleton 1924

⁵ anno.onb.ac.at

2. Der Berufsstand der Sängerin und das Image der Operndiva

Die Geschichte der Frau muss gleichzeitig immer als eine Geschichte des sozialen Wandels betrachtet werden, als die Geschichte der Veränderung sozialer Verhältnisse sowie kulturell konstruierter Geschlechtervorstellungen. Im Zentrum der Darstellung stehen die unterschiedlichen Bilder der Frau - von der Göttin über die fromme Jungfrau bis hin zur femme fatale - sowie ihr Wandel, der besonders im ausgehenden 19. und 20. Jahrhundert signifikant war.

Bereits das 19. Jahrhundert ist, ausgelöst durch die um die Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert stattfindende Französische Revolution, von zahlreichen Umbrüchen und Neuerungen geprägt. Im Zentrum stand nicht mehr nur der häusliche und familiäre Bereich - die Rolle der Frau im Gemeinwesen wurde erstmals diskutiert.⁶ Die Revolution hat Frauen Persönlichkeit und Individualität zugestanden.⁷

Auch im Bereich der Bildung und in der Arbeitswelt traten wesentliche Veränderungen ein. Viele Frauen lernten Fremdsprachen, machten sich vertraut mit anderen Kulturkreisen und wurden damit zu gleichberechtigten Gesprächspartnern, was ihnen Anstellungen als Vermittlerinnen und Sekretärinnen verschaffte.⁸ Erstmals spielte auch das Thema Sexualität eine entscheidende Rolle - Frauen lernten neuerdings die wichtigsten Grundlagen der Empfängnisverhütung und Prävention vor Geschlechtskrankheiten.⁹ Nach der überwundenen Krise, die die Revolution auslöste, rückte das Thema der Schönheit in den Mittelpunkt der Öffentlichkeit und des Frauendiskurses. „Schönheit sei nicht nur nützlich, um den Mann zur Zeugung zu veranlassen, sondern die besondere und legitime Waffe des ‚schwachen Geschlechts‘, das seine Schwäche ausgleichen könne, indem es das Starke

⁶ vgl. Fraise, Geneviève/Perrot, Michelle: „Einleitung. Ordnungen und Freiheiten“, in: Fraise, Geneviève/Duby, Georges (Hrsg.), *Geschichte der Frauen 4. 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 1994, S. 11-17, hier S. 13

⁷ vgl. Sledziewski, Elisabeth G.: „Die Französische Revolution als Wendepunkt“, in: Fraise, Geneviève/Duby, Georges (Hrsg.), *Geschichte der Frauen 4. 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 1994, S. 45-61, hier S. 45

⁸ vgl. Fraise, Geneviève/Perrot, Michelle: „Die bürgerliche, die öffentliche und die private Frau“, in: Fraise, Geneviève/Perrot, Michelle (Hrsg.), *Geschichte der Frauen 4. 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 1994, S. 366-372, hier S. 370

⁹ vgl. Walkowitz, Judith R.: „Gefährliche Formen der Sexualität“, in: in: Fraise, Geneviève/Perrot, Michelle (Hrsg.), *Geschichte der Frauen 4. 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 1994, S. 417-449, hier S. 424

durch Schönheit bezähme.“¹⁰ Ein blasser und fahler Teint, der symbolisierte, dass Frau wenig nach draußen kam, sowie bauschige und ausladende Kleider mit Reifröcken und Unmengen an Stoff, die Wohlstand und Schick zur Schau stellten, blieben bis ins ausgehende 19. Jahrhundert das weit verbreitete Schönheitsideal. Erst an der Schwelle zum 20. Jahrhundert änderten sich dieses Ideal und damit auch die Mode sowie das weibliche Erscheinungsbild. Korsett und ausladende Röcke wurden ersetzt durch fließende, anliegende, den ganzen Körper betonende Stoffe.

Das von Kriegen erschütterte 20. Jahrhundert stellte die geschlechtsbedingten gesellschaftlichen Rollen auf den Kopf. Das „System der Bilder und Symbole, das die Konzepte ‚männlich‘ und ‚weiblich‘ kulturell definiert und die geschlechtliche Identität prägt“¹¹, änderte sich grundlegend. Die neuen Technologien des 20. Jahrhunderts erleichterten Frauen die Hausarbeit und die Mutterschaft. Der damit verbundene Zeitaufwand wurde deutlich geringer, was dazu führte, dass Frauen vermehrt am gesellschaftlichen Leben teilnehmen konnten. Ausgelöst durch den Ersten Weltkrieg kam es in der Arbeitswelt vermehrt zu einer Feminisierung vieler Berufe, einer „Aufwertung der Frauenarbeit“ sowie zu einer „Eröffnung neuer beruflicher Perspektiven“¹². Frauen wurden sich ihrer Fähigkeiten bewusst und schätzen ihre finanzielle Eigenständigkeit und Unabhängigkeit. Neue Möglichkeiten der modernen Empfängnisverhütung¹³ sowie die freie Partnerwahl wurden in der Zwischenkriegszeit für junge Frauen selbstverständlich. In der Zeit des Nationalsozialismus stieg die Zahl erwerbstätiger Frauen im deutschsprachigen Raum erneut um ein Vielfaches. Auch wurde Mutterschaft nicht mehr länger als Hindernis für eine Erwerbstätigkeit gesehen.¹⁴ Die Zeit nach dem Zweiten

¹⁰ Knibichler, Yvonne: „Leib und Seele“, in: Fraisse, Geneviève/Perrot, Michelle (Hrsg.), *Geschichte der Frauen 4. 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 1994, S. 373-415, hier S. 374

¹¹ Thébaud, Françoise: „Einleitung“, in: Thébaud, François/Duby, Georges (Hrsg.), *Geschichte der Frauen 5. 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 1995, S. 11-25, hier S. 15

¹² Thébaud, Françoise: „Der Erste Weltkrieg. Triumph der Geschlechtertrennung“, in: Thébaud, François/Duby, Georges (Hrsg.), *Geschichte der Frauen 5. 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 1995, S. 32-91, hier S. 52 f.

¹³ vgl. ebd., S. 15

¹⁴ vgl. Bock, Gisela: „Nationalsozialistische Geschlechterpolitik und die Geschichte der Frauen“, in: Thébaud, François/Duby, Georges (Hrsg.), *Geschichte der Frauen 5. 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 1995, S. 173-204, hier S. 183

Weltkrieg war geprägt von Opportunismus und Fortschrittsgedanken. Frauen wurden mehr und mehr in das Bildungssystem und in die Arbeitswelt integriert.¹⁵

Die im 20. Jahrhundert aufblühende Massenkultur sorgte zunehmend für eine Feminisierung der Gesellschaft und machte sich durch die „Bestätigung eindeutig weiblich definierter Werte wie Individualität, Wohlstand, Liebe und Glück“, aber auch durch die „Verbreitung von Darstellungen verführerischer Frauen“¹⁶, das Frauenbild immer mehr zu eigen. So dominierten bald weibliche Gesichter Werbungen, Titelseiten und Plakate. Frauen fungierten als „Gelenkstelle zwischen Öffentlichem und Privatem“¹⁷. Im 20. Jahrhundert stand es Frauen somit zunehmend frei, ihren Wünschen und inneren Verlangen nachzugehen und sich nach ihrer eigenen Vorstellung zu imaginieren und darzustellen. Frauen wollten sich durch ihr äußeres Erscheinen in der Öffentlichkeit bemerkbar machen. Den Körper betonende Schnitte und Stoffe wurden vornehmlich von Schneiderinnen gefertigt und verbreitet. Mit den Veränderungen der Mode ging auch eine Veränderung der Wertvorstellungen herbei. Frauen strebten nach Dynamik, Mobilität und Leistungsfähigkeit. Freizeit und Vergnügen gewinnen einen neuen Stellenwert im Leben vieler Frauen. Das Abnehmen wurde zum großen Ziel der modernen Frau, ein schlanker Körper zur Voraussetzung für Erfolg. Um sexuell anziehend zu wirken, sollte eine Frau zerbrechlich und verletzlich erscheinen, „ihre eigene Energie, Stärke und Kompetenz verleugnen“¹⁸. Die neuen Ideale von Weiblichkeit wurden in Werbebildern umgesetzt.¹⁹

Eine Gleichberechtigung im kulturellen Leben schritt auch im 20. Jahrhundert nur langsam voran, denn Männer eigneten sich Produktion und Kontrolle der Kultur an. Zwar wurden aufgrund der soziokulturellen und ökonomischen Veränderungen immer mehr Frauen in

¹⁵ vgl. Lagrave, Rose-Marie: „Eine Emanzipation unter Vormundschaft. Frauenbildung und Frauenarbeit im 20. Jahrhundert“, in: Thébaud, Francois/Duby, Georges (Hrsg.), *Geschichte der Frauen 5. 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 1995, S. 485-523, hier S. 503

¹⁶ Passerini, Luisa: „Frauen, Massenkonsum und Massenkultur“, in: Thébaud, Francois/Duby, Georges (Hrsg.), *Geschichte der Frauen 5. 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 1995, S. 355-373, hier S. 355

¹⁷ ebd., S. 358

¹⁸ Higonnet, Anne: „Frauen, Bilder, Darstellungen“, in: Thébaud, Francois/Duby, Georges (Hrsg.), *Geschichte der Frauen 5. 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 1995, S. 375-419, hier S. 407

¹⁹ vgl. ebd., S. 386

diesem Bereich geduldet, er blieb jedoch bis heute eine männliche Domäne. Vor allem ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts konnten sich zwar vermehrt weibliche Karrieremuster herausbilden, dennoch bedurften Frauen auch weiterhin der „künstlerischen und menschlichen Wertschätzung durch erfolgreiche Männer“²⁰.

Eine Sonderstellung wurde in dieser Hinsicht, vor allem seit dem Verbot der Kastration und dem damit einhergehenden Verschwinden der Kastraten um 1800, den Sängerinnen eingeräumt. Wesentliche Gründe dafür können nicht nur in der Notwendigkeit weiblicher Rollen für die Aufführung musiktheatraler Werke, sondern auch an dem zunehmenden Gefallen der Gesellschaft an weiblicher Gesangkunst gesehen werden.

2.1 Sängerinnen - professionelle Musikerinnen oder der Frauenzirkus?

Der Berufstand des professionellen Sängers erhielt vor allem im Laufe des 17. Jahrhunderts starke Impulse, als die Anzahl der Opernaufführungen und deren technische Anforderungen zunahm. Doch was für Männer von Beginn der Oper an selbstverständlich war, blieb dem weiblichen Geschlecht lange Zeit verwehrt, denn Frauen existierten in den Anfängen der Oper vor allem als Objekt zur Befriedigung männlicher Vorstellungen und Erwartungen. „They were not seen as straightforward professional musicians: the general opinion was that they could not acquire the highest musical skills because under the social proprieties of the day they could not take lessons from men other than their relatives.“²¹

Die Oper des späten 18. Jahrhunderts kannte neben gefeierten Kastraten bereits einige umjubelte Primadonnen. Zur endgültigen Durchsetzung der Sängerin auf der Opernbühne kam es jedoch erst im Laufe des 19. Jahrhunderts mit dem allmählichen Niedergang der Kastraten. Die Stimme von Kastraten wurde nun zunehmend als unnatürlich empfunden. Ein Verbot der unfreiwilligen Kastration von Knaben in vorpubertärem Alter wurde schließlich von Papst Pius X. bewirkt. Auch Richard Wagner bezeichnete Kastraten später

²⁰ Higonnet 1995, S. 390

²¹ Rosselli, John: Singers of Italian opera. The history of a profession, Cambridge: Cambridge Univ. Press 1992, S. 59

als ein „Symbol der Perversität“²². Die Werte im 19. Jahrhundert entwickelten sich hin zu einer strikten Stimmklassifikation und einer „Zuweisung von Geschlechtsmerkmalen an die künstlerisch genutzte Stimme“²³. Die bis heute gültige, klassische Einteilung der Stimmfächer (Sopran - Mezzosopran - Alt - Tenor - Bariton - Bass) entstand. So wird auch der Koloraturgesang zum Spezialgebiet von Sängerinnen und in der Oper nur mehr weiblichen Figuren zugewiesen. Spezifische weibliche Eigenschaften sowie Schönheit und Zierde der Frau sollen mit Hilfe aufwendig komponierter Koloraturen charakterisiert werden.²⁴ Die im 19. Jahrhundert auftretende, zunehmende Professionalisierung des Berufstandes bedeutete neben der Spezialisierung der Gesangstimmen auch eine klare Hierarchie in der Bedeutung der Sänger. Diese soziale Hierarchie spiegelte sich vor allem in der Gage wieder.²⁵

Doch selbst die Tatsache, dass berühmte Sängerinnen in Bezug auf die Höhe ihrer Gagen sowie die Einnahmen durch Benefizveranstaltungen und Konzerte zum Teil sogar im Vorteil gegenüber ihren männlichen Kollegen waren, änderte nichts an ihrer Abhängigkeit. Die Rechtsstellung von Sängerinnen war bis ins beginnende 20. Jahrhundert weitaus schlechter als die der Sänger.

Während Sänger, sobald sie volljährig waren, keinen Restriktionen im Hinblick auf das Abschließen eines Kontrakts mit einem Impresario unterlagen, war dies bei Sängerinnen anders und durch unterschiedliche Rechtslagen bestimmt. Genau genommen gehören fast alle Besonderheiten, die sich für Sängerinnen ergaben, nicht zu Theater- sondern zum Ehe- und Familienrecht. Sie waren für jeden Impresario - genauso wie die Frage der Volljährigkeit - aber dennoch relevant, wollte er Problemen beim und infolge eines Vertragsabschlusses vorbeugen.²⁶

Frauen standen, sobald sie verheiratet waren, unter der Verfügungsgewalt des Ehemannes; vor der Heirat war das Familienoberhaupt für rechtliche Fragen zuständig. Daraus ergab

²² Grotjahn, Rebecca: „Die Singstimmen scheiden sich ihrer Natur nach in zwei große Kategorien“. Die Konstruktion des Stimmgeschlechts als historischer Prozess“, in: Meine, Sabine/Hottmann, Katharina (Hrsg.), *Puppen - Huren - Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*, Schliengen: Ed Argus 2005, S. 36-57, hier S. 46

²³ ebd., S. 41

²⁴ vgl. ebd., S. 56

²⁵ vgl. Walter, Michael: *Die Oper ist ein Irrenhaus. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart: Metzler 1997, S. 153

²⁶ Walter, Michael: *Oper. Geschichte einer Institution*, Stuttgart: Metzler 2016, S. 270

sich ein zentrales rechtliches Problem für Sängerinnen - die Unterschriftsfähigkeit. Der Ehegatte durfte nicht nur darüber entscheiden, welches Engagement seine Frau annehmen durfte, er war auch derjenige, der die Vertragsdetails aushandelte, um den Vertrag danach zu unterschreiben.²⁷

Erst gegen Ende des 19. Jahrhunderts änderte sich die Rechtslage für verheiratete Sängerinnen und der Ehegatte musste den Vertragsabschlüssen der Frau nicht mehr zustimmen. Der Vertrag durfte jedoch der Familie nicht schaden und konnte daher vom Ehegatten widerrufen werden, falls die Frau ihren ehelichen und familiären Pflichten nicht mehr ordnungsgemäß nachkam.²⁸ Damit hatten Sängerinnen weitaus mehr Rechte und Freiheiten als andere Frauen im 19. Jahrhundert.

Eine weitere Einschränkung gab es für Sängerinnen in der Frage der Eheschließung. So mussten Sängerinnen, die einen aktiven Vertrag hatten, ihre Ehe durch den Direktor, Intendanten oder Impresario mindestens zwei Wochen vor der Heirat genehmigen lassen. „Das ergab sich mittelbar daraus, dass mit der Verheiratung der Familienstand geändert wurde, die (aus Sicht des Theaterdirektors) Gefahr einer Schwangerschaft drohte und generell angenommen wurde, dass die häuslichen Pflichten einer verheirateten Frau für ihre Berufsausübung nachteilig seien.“²⁹ Da sich durch eine Eheschließung die zu Vertragsbeginn festgelegten Bedingungen änderten, blieb es dem Theaterdirektor frei, den Vertrag aufzulösen.

Neben den Risiken einer Schwangerschaft sieht der Autor und Journalist John Rosselli in der weiblichen Menstruation und deren Auswirkung auf persönliche Befindlichkeiten eine weitere Einschränkung der Sängerin gegenüber ihren männlichen Kollegen³⁰ - eine Sichtweise, die aus weiblicher Perspektive mehr als fragwürdig erscheint.

2.2 Angebotete vs. Hure

Das gesellschaftliche Ansehen sowie das Bild einer Sängerin waren bis zur Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert ambivalent. In der Beschäftigung mit der gesellschaftlichen Rolle

²⁷ vgl. Walter 2016, S. 271

²⁸ vgl. ebd., S. 274

²⁹ ebd., S. 275

³⁰ vgl. Rosselli 1992, S. 14

der Frau auf der Opernbühne sind viele verschiedene Perspektiven zu finden, die sich zum Teil widersprechen oder sogar in starken Gegensatz zueinanderstehen.

Eine der populärsten feministischen Positionen ist die von Catherine Clément, die die Oper zwar als „Frauensache“ bezeichnet, in ihr jedoch keinen Ort der Emanzipation sieht. „Ganz im Gegenteil: sie leiden, sie schreien, sie sterben, auch das nennt man singen. Sie stellen sich aus, dekolletiert bis zum Herzen, leuchtend vor lauter Tränen, mit dem Blick derer, die sich gerade an ihrer gespielten Seelenpein ergötzt haben.“³¹ Sie bezeichnet die Oper als männliche Maschinerie, die Frauen auf der Bühne, mit dem einzigen Zweck zu gefallen, ausstellt. Sie sei ein „Spektakel, das ersonnen wurde, um die weibliche Figur anzubeten und auch, um sie zu töten.“³² Auch die Frauen im Publikum bezeichnet Clément lediglich als Zierde an der Seite der männlichen Opernbesucher. „Sie sind dabei, wenn ihresgleichen zugrunde gerichtet wird.“³³

Sabine Meine beschreibt in der Einleitung des von ihr herausgegebenen Sammelbandes *Puppen - Huren - Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930* den Zusammenhang zwischen der im 19. Jahrhundert eintretenden Verbürgerlichung und Industrialisierung mit der Veränderung der Körperbilder und einem Verständnis der biologischen Geschlechterdifferenz als Konstituierung von Rollenaufteilung und kultureller Verhaltensformen.³⁴ Dabei ist für sie vor allem die brisante Ambivalenz in den Körperbildern der Frau bemerkenswert. „Über Jahrhunderte assoziieren sich mit dem Weiblichen auf der einen Seite Phantasien der heilen Einheit, der Zusammengehörigkeit und Gesundheit. [...] Auf der anderen Seite steht Weiblichkeit aber auch für das Andere, die Bedrohung und Zerstörung eben dieser Vorstellungen.“³⁵

Meine kritisiert zudem die im 19. und auch noch im frühen 20. Jahrhundert weit verbreitete Darstellung von Sängerinnen als „seelenlose, veräußerlichte Wesen“ und vergleicht die „puppenhafte Künstlichkeit im Bild der Diva mit der Abwertung zur

³¹ Clément, Catherine: *Die Frau in der Oper. Besiegt, verraten und verkauft*, Stuttgart: Metzler 1992, S. 24

³² ebd., S. 18

³³ ebd., S. 17

³⁴ vgl. Meine, Sabine: „Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930 - Einführende Bemerkung“, in: Meine, Sabine/Hottmann, Katharina (Hrsg.), *Puppen - Huren - Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*, Schliengen: Ed Argus 2005, S. 10-33, hier S. 11

³⁵ ebd., S. 13

„Sängerin als Hure“³⁶. Wie auch der Prostituierten werden der Diva oftmals unangemessene Einnahmen unterstellt, da ihre Tätigkeiten nicht als Arbeit, sondern als „bloßes Zur-Verfügung-Stellen des Körpers“³⁷ gesehen werden. In diesem Zusammenhang steht auch die Kritik Wagners an den Opern Rossinis, der den Komponisten als „Puppenspieler, dessen amüsanten Gaukeleien sich die Sängerinnen ausgeliefert hätten“³⁸ beschreibt.

Besonders die für die Oper um die Jahrhundertwende zunehmend stilbildende Darstellung von Erotik und Exotik, wie zum Beispiel in George Bizets *Carmen* (1871), sowie die drastische Darstellung einer radikalen und abnormen Sexualität, wie die der Salome in Richard Strauss' gleichnamiger Oper, ist für Meine ein zentraler Aspekt des Diskurses.³⁹

Auch für die deutsche Musikwissenschaftlerin Eva Rieger überlagern sich in der Sängerin die vor allem durch Rollenstereotypen entstehenden Bilder der „reinen tugendhaften Frau ebenso wie der Hure“⁴⁰. Außerdem sieht Rieger die Stimme der Sängerin als Metapher für den Kampf um einen Platz in der Welt als professionelle Künstlerin. „Von ihr wurden Verhaltensweisen erwartet, die den Frauen in der bürgerlichen Gesellschaft weitgehend aberzogen wurden: Kraft, Ausdauer, Machtbewußtsein, Aktivität, Egoismus und Professionalität.“⁴¹ Diese Auffassung stehe jedoch in klarem Gegensatz zu den Körpertheorien der Aufklärung, die besagen, dass Frauen als schwaches Geschlecht gälten, außerdem krankheitsanfälliger und weniger wert seien. Dieser Kontrast im Bild der Sängerin kann auch als Grund für die vor allem im 19. Jahrhundert weit verbreitete gleichzeitige Bewunderung und Verachtung der Primadonna gesehen werden. Denn die zentrale Botschaft moderner Weiblichkeitskonstruktionen, dass die Frau ins Haus gehöre⁴², steht in klarem Gegensatz zu den Anforderungen des Sängerrinnenberufs. „Die

³⁶ Meine 2005, S. 22

³⁷ Grotjahn, Rebecca: „Diva, Hure, Nachtigall. Sängerinnen im 19. Jahrhundert“, in: Rode-Breyman, Susanne (Hrsg.), *Frauen in der Musikgeschichte. Dokumentation der Ringvorlesung im Sommersemester 2001*, Köln: Hochschule für Musik Köln 2001, S. 44, zit. n. Meine 2005, S. 22

³⁸ Meine 2005, S. 23

³⁹ vgl. ebd., S. 28 f.

⁴⁰ Rieger, Eva: „Einleitung“, in: Busch-Salmen, Gabriele (Hrsg.), *Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauenselbstzeugnisse*, Herbolzheim: Centaurus 2000, S. 11-15, hier S. 12

⁴¹ ebd.

⁴² vgl. Rosselli 1992, S. 56

Selbstdarstellung in der Öffentlichkeit - zumal gegen Bezahlung - ließ sich mit bürgerlichen weiblichen Tugenden nicht in Einklang bringen, sodass der Beruf der Sängerin bis weit ins 20. Jahrhundert als anrüchig galt.“⁴³ Rebecca Grotjahn betrachtet das weibliche Singen als Symbol für eine „Befreiung von der Domestizierung und Entsinnlichung des weiblichen Körpers“⁴⁴. Die Diva kann somit in vielerlei Hinsicht als Gegenbild zu der domestizierten Frau gesehen werden.

Das Dasein einer Sängerin galt vor allem im 19. Jahrhundert als hart und unliebsam, denn selbst für die Stars des Gewerbes war das Leben nicht einfach. Mehrfach pro Spielzeit mussten innerhalb von zwei oder drei angesetzten Probenwochen neue Rollen gelernt werden. So dürfte das „Einstudieren von einem halben Dutzend neuer Rollen im Laufe eines Jahres um die Jahrhundertmitte nicht selten gewesen sein. [...] Wer vom Vormittag bis zum frühen Nachmittag geprobt hatte, mußte abends in den Vorstellungen singen.“⁴⁵ Catherine Clément bezeichnet Sängerinnen etwas überspitzt formuliert sogar als Sklavinnen ihrer Stimme.⁴⁶

2.3 Der Sängerinnenberuf im 20. Jahrhundert

2.3.1 Eine neu gewonnene Freiheit

Durch die vielen im Verlauf des 20. Jahrhunderts stattfindenden gesellschaftlichen sowie sozialen Veränderungen und Umbrüche änderte sich auch das Berufsbild der Sängerin. Die größere Freiheit, die Frauen von nun an in der Arbeitswelt zugesprochen wurde, hatte auch Auswirkungen auf den Sängerinnenberuf. Die Verfügungsgewalt, die der Ehegatte noch bis zur Jahrhundertwende über seine Frau hatte, wurde im 20. Jahrhundert nach einer Aufhebung in Italien auch im deutschsprachigen Raum fallen gelassen.⁴⁷ Frauen, insbesondere Sängerinnen, hatten von da an die Macht, selbst zu entscheiden, welche Engagements sie annehmen wollten und welche Verträge unterschrieben werden sollten oder nicht. Damit einher ging auch eine Veränderung in rechtlichen Fragen sowie

⁴³ Grotjahn 2005, S. 57

⁴⁴ ebd.

⁴⁵ Walter 1997, S. 167

⁴⁶ vgl. Clément 1992, S. 18

⁴⁷ Walter 2016, S. 271

Verwaltungsangelegenheiten. Frauen durften nun selbst ihr Vermögen verwalten und gewannen damit ein neues Freiheits- und Lebensgefühl.

Die Sängerin wird jetzt, neben der Schauspielerin, zum privilegiertesten Frauenberuf schlechthin: Zu attraktiv ist die Stimme der Frau, zu unverwechselbar ihre Farbe, ihre erotische Ausstrahlung, als daß man auf die hätte verzichten können. Die Primadonna wird unumstritten und unverdrängbar eine singende Bühnenhauptfigur, eine Kategorie für sich, die sich gerne selbst porträtiert.⁴⁸

Der Gedanke der Anrühigkeit, der seit jeher mit Sängerinnen verbunden wurde, besteht jedoch auch im 20. Jahrhundert zum Teil noch weiter. Bis heute, aber vor allem im 20. Jahrhundert, wird der Beruf der Sängerin oft als einfacher und wenig ernsthafter Weg, um Geld zu verdienen, gesehen. Vielen Opernsängerinnen wurde sogar ein unmoralischer Lebenswandel nachgesagt.⁴⁹ Denn in vielen Fällen drehte sich das gesamte Leben einer Sängerin um ihren Beruf und ihre Verpflichtungen gegenüber ihrem Engagement sowie ihrem Publikum. „Ich weiß nur eines,“ sagt Maria Jeritza in einem Interview für die Österreichische Musikzeitschrift, „zwischen 7 und 11 Uhr abends gibt es keine Protektion. Da helfen keine ellenlangen Artikel, keine Vorsprachen und Interventionen. Denn da entscheidet der Operngast, der kleine Mann auf der Galerie, der seinen Obolus entrichtet hat, ebenso wie der Logenbesucher.“⁵⁰

In ihrer etwas radikalen und emanzipatorischen Sichtweise versteht Catherine Clément die Sängerin als „entleerte Frau in Kostümen, auf der Bühne, hinter der Bühne [...]“⁵¹. Ihr Leben wird immer Teil der Öffentlichkeit sein, denn um sie herum wirkt der „magische Effekt der Oper“. Jede ihrer Gesten wird diesem Effekt untergeordnet, „zur Dramaturgie umgeformt“⁵². Was die Autorin damit sagen will, ist, dass eine Opernsängerin als Person der Öffentlichkeit gilt. Das von ihr nach außen getragene Bild sollte daher genau überlegt

⁴⁸ Steegmann, Monika: „Vorwort“, in: Rieger, Eva (Hrsg.), *Göttliche Stimmen. Lebensberichte berühmter Sängerinnen; von Elisabeth Mara bis Maria Callas*, Frankfurt am Main [u.a.]: Insel 2002, S. 9-12, hier S. 10

⁴⁹ vgl. Walter 2006, S. 10

⁵⁰ Jeritza, Maria: „Die Ehrenmitglieder der Wiener Staatsoper: Maria Jeritza“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 10 (1955), S. 331

⁵¹ Clément 1992, S. 40

⁵² ebd.

sein. Das Leben der Sängerin ist eine Rolle, die nicht nur von ihr selbst, sondern auch von der Öffentlichkeit, vom Publikum und von den Medien erschaffen wird.

Von der Pracht und der Illusion, die der Zuschauer auf der Bühne zu sehen bekommt, ist dahinter jedoch meist nicht viel über. Michael Walter gibt in seiner Sozialstudie über die Oper einen Bericht der Sängerin Kathleen Howard wieder, in welchem sie von den oft unangenehmen Situationen hinter der Bühne berichtet, von Situationen, die ein Außenstehender in der Regel nicht mitbekommen würde. Sie erzählt von ungewaschenen, übelriechenden Kostümen, von abgetragener Unterwäsche, die Sängerinnen unter ihren glitzernden prunkvollen Kleidern trugen, von mangelnder Sauberkeit vor allem in kleinen Theatern sowie von ungewaschenen Make-Up Laken.⁵³

2.3.2 Berichte Maria Jeritzas

In ihrer Autobiografie *Sunlight and Song* berichtet Maria Jeritza ebenfalls von ihren Erfahrungen als Opernsängerin. „An opera, in a way, is a fairy tale told in song and action, but, alas, we singers who tell it cannot help but know all the disillusionments and compromises summed up in the phrase ‚behind the scenes‘.“⁵⁴ Denn entgegen den Vorstellungen über das einfache unbeschwerte Leben, das Künstler in den Fantasien der Menschen führen würden, zeigen viele autobiografische Zeugnisse, dass der Beruf des Sängers vor allem von harter Arbeit geprägt ist. Das Privatleben, das so gut wie nicht existent ist, verschmilzt unweigerlich mit dem Berufsleben.

The manner in which an opera singer really lives, in fact, is largely determined by her actual operatic work. [...] Her roles, their demands and exigencies, actually determine her mode of living. To a great extent everything else in her life has to be arranged to suit the requirements of her operatic work. Other women, even though they may be more or less tied down by household duties or by business positions, are usually able to make room for social engagements, for amusement. But the opera singer's course is dictated by her round of rehearsals and performances.⁵⁵

⁵³ vgl. Walter 2006, S. 9

⁵⁴ Jeritza 1924, S. 4

⁵⁵ ebd., S. 162 f.

Mehrmals betont Jeritza die Anstrengungen, die ein Opernsänger nahezu täglich auf sich nehmen muss, um den Anforderungen seines Engagements und seiner Rolle gerecht zu werden.

The opera singer, while the season is on, lives to all intents and purposes only in her roles. She has no other life; all else is incidental. For the time being she is a slave - for all that she may be a voluntary and willing one - who exists only in the life of the characters who she impersonates. Her own tag end of existence counts for nothing, and it is this deliberate thrusting of her individual human self into the background which, perhaps, is the greatest sacrifice of all.⁵⁶

Die schwierigste Aufgabe einer Sängerin ist für Jeritza, sich selbst kontinuierlich an die Stelle von jemand anders zu setzen. Denn während sie in einer Rolle auf der Bühne steht, müssten alle anderen persönlichen Befindlichkeiten, Gefühle und Dispositionen völlig ausgeblendet werden. Sie dürften faktisch gar nicht existieren, um die Leistung des Sängers nicht zu beeinträchtigen.⁵⁷

Die Künstlerin betont außerdem, dass sich das Leben einer Opernsängerin in ihrer Zeit zwar zum Besseren gewendet hat, dass durch die hohen gesanglichen und schauspielerischen Anforderungen, die moderne Opern an die Sänger stellen, der Arbeitsaufwand sowie die Proben- und Übungszeiten erheblich gestiegen sind.

[...] especially in modern operas, the poor opera singer is called upon to portray women who are degenerate, neurotic, mad or imbecile. Any one who does not believe that it is a strain - quite aside from the fact that a great deal of the modern music written is decidedly unvocal and compels the voice to make unnatural efforts - to assimilate such characters, actually to *live* them for the time being, need only try to convince herself to the contrary.⁵⁸

Außerdem muss eine Opernsängerin immer darauf bedacht sein, ihren Körper gesund und fit zu halten. Dabei ist es besonders wichtig, auf viel Schlaf und eine gute Ernährung zu achten. „If her bodily health is not good, her vocal cords and her voice suffer at once.“⁵⁹

⁵⁶ Jeritza 1924, S. 184

⁵⁷ vgl. ebd., S. 169

⁵⁸ ebd.

⁵⁹ ebd., S. 172

Interessant sind auch die Unterschiede, die Jeritza für das Leben in Wien und in New York nennt. Während das europäische Ensemble-System die Sänger entlastet und weniger Druck auf jedem einzelnen Künstler liegt, gestaltet sich die Arbeit für einen Sänger in New York wesentlich intensiver. In ihrer Autobiografie klagt die Künstlerin über die starken Einschränkungen, die dadurch ihrem Privatleben widerfahren.

The ‚star‘ system which, since I am a *stellar prima donna* myself, I am the last to criticize, while it gives an individual singer a more outstanding prominence, also lays a greater burden of responsibility upon her. With constant rehearsals and two performances a week, it is very hard for a singer to keep in good voice. She can do so only by making sacrifices in other ways.⁶⁰

Wien hingegen bezeichnet Maria Jeritza als sehr gefährlich für einen jungen Sänger, „because of the flattery and adulation which are the portion of the opera artist there“⁶¹. Außerdem betrachtet sie Wien als eine Stadt, in der es nahezu unmöglich ist, sein Privatleben privat zu halten und als mehr oder weniger berühmter Künstler unbeobachtet zu bleiben.

Her comings and goings, every least little detail of her life, receive a great amount of public attention. Unless she has some mental balance, it is the easiest thing in the world for a singer’s head to be turned by over-ready appreciation. A celebrated actress, a famous *prima donna* in Vienna was a person of much greater interest to the Viennese public than any member of society, diplomats or statesmen.⁶²

Trotz aller Anstrengungen, über die die Sängerin im Verlauf ihrer Autobiografie klagt und berichtet, betont sie mehrmals, dass sie ihre Arbeit und ihren damit verbundenen Erfolg sehr zu schätzen weiß und keinesfalls missen möchte. Sie erklärt außerdem, dass eine Primadonna heute nicht nur mehr Ansehen genieße als zu Zeiten Maria Malibrans oder Jenny Linds, sondern ihr Leben auch um einiges lebenswerter geworden sei. Auch gäbe es mehr, worauf man in der Zukunft blicken könne. Denn das Opernrepertoire hätte sich seit jenen Tagen stark verändert und befände sich immer noch in einem unaufhörlichen Umbruch und Wandel. Die größere Diversität in der Musik und die Vielfalt der neuen Opernrollen machten den Beruf der Sängerin viel spannender und aufregender.⁶³

⁶⁰ Jeritza 1924, S. 177

⁶¹ ebd., S. 156

⁶² ebd.

⁶³ vgl. ebd., S. 257

3. Maria Jeritza - Das Leben einer veristischen Primadonna

3.1 Wie alles begann – Brünn und Olmütz

Maria Jeritza, eigentlich Maria Marcellina Jedlička, wurde am 6. Oktober 1887 in der tschechischen Kleinstadt Brünn als fünftes Kind einer Handwerkerfamilie geboren. Der Vater, Anton Jedlička, war Spengler, die Mutter, Marie Jedlička, Tochter eines Tuchmachers. Auch die Söhne der Familie erlernten ein Handwerk. Die Töchter heirateten bald und widmeten sich als Hausfrauen und Mütter ihren Familien. Bereits als Kind, erinnert sich Maria Jeritza, sei sie anders als ihre Schwestern gewesen.

I loved to sing when only a little girl; and I loved to act. Where my sisters were content to simply ‚play house‘ with their dolls, I turned them into the characters of some fairy tale I had heard. [...] When I grew a little older, my sisters started dancing lessons and, naturally, began to go out a good deal to social affairs and entertainment. But I remained the home body of the family. While they were off dancing, I was perfectly content to stay home and ‚play act‘ all by myself, making believe I was this, that or the other famous actress, and spouting from their plays.⁶⁴

Mit zwölf Jahren besuchte Mizzi⁶⁵ die Musikschule in Brünn und nahm nebenbei Privatstunden bei einem gewissen Professor Krejci, der ihre ersten sängerischen Gehversuche überwachte. Zwei Jahre später lernte sie Professor Auspitzer kennen, der entscheidend für den Verlauf ihrer Karriere als Sängerin werden sollte.⁶⁶ Schon damals, als junges Mädchen, hatte sie große Träume und Pläne, wie sie sich später erinnerte.

Even when I was just a girl of fifteen, I had well-defined ambition to go on the stage, either operatic or dramatic. The vision of a career as a great actress or singer - for, once I had begun to devote myself seriously to music, I gave it most of my time and attention - shone like some bright star of promise above all my girlish dreams.⁶⁷

Professor Auspitzer glaubte an ihre Stimme und förderte sie vor allem in Bezug auf ihren Stimmtypus. Bereits mit 15 Jahren studierte die junge Sängerin wesentliche Rollen des jugendlich-dramatischen Fachs.⁶⁸ Im Jahr 1905 wurde Maria Jedlička Mitglied des Chors

⁶⁴ Jeritza 1924, S. 4 f.

⁶⁵ Mizzi war der weitverbreitete Spitzname der Sängerin. Besonders oft wird der Name von Robert Werba in seiner Arbeit *Maria Jeritza. Primadonna des Verismo* (1981) verwendet.

⁶⁶ vgl. Werba 1981, S. 15 f.

⁶⁷ Jeritza 1924, S. 6

⁶⁸ vgl. Werba 1981, S. 16

am Brünner Deutschen Theater, um so erste praktische Erfahrungen zu erwerben. Ihrer Karriere stand jedoch ihre fast krankhafte Scheu vor der Öffentlichkeit im Weg. In ihrer Autobiografie *Sunlight and Song* berichtet sie von dem Problem, das sie bereits in jungen Jahren in Angst und Schrecken versetzte.

I simply could not pluck up courage to sing for any one between fifteen and eighteen. The mere idea that some one was going to listen to me would tighten up the muscles of my throat and fill me with terror. There was no affection about it; it was downright, genuine, nervous fear.⁶⁹

Auch hier war es Professor Auspitzer, der das Leben der jungen Sängerin von Grund auf veränderte. Als er befand - Maria Jedlička hatte gerade ihre Volljährigkeit erreicht -, dass es schließlich an der Zeit für sie war, bedeutenden Leuten vorzusingen, und er deswegen einen Termin mit dem Leiter des Olmützer Stadttheaters vereinbaren wollte, reagierte die Sängerin entsetzt. Sie erzählt: „I would wring my hands and cry: ‚No, no! Do not make an appointment for me! I should die if I had to sing for him, and knew he were listening!‘“⁷⁰ Da half nur eine List des Professors. Er lud den Direktor des Olmützer Theaters zu einer Gesangsstunde der Künstlerin ein, bat ihn jedoch, in einem Nebenraum hinter einem Vorhang Platz zu nehmen. Die Schülerin forderte er dazu auf, ihr Repertoire aufzufrischen. Als sie beinahe mit ihrem gesamten Repertoire durch waren, stand der Professor auf und rief den Direktor herein. Die Sängerin war überrumpelt. „[...] I nearly fainted, when he told me I was engaged for his theatre.“⁷¹

Der Grundstein für die Karriere der jungen Künstlerin war damit gelegt. Sie hatte ihren ersten Vertrag in der Tasche. Im gleichen Jahr tauchte auch der neue Künstlernamen Maria Jeritza - der Name Jedlička sei zu kompliziert gewesen und machte sich nicht gut auf den Theaterzetteln - zum ersten Mal in der Öffentlichkeit auf.⁷²

Am 30. Dezember 1905 debütierte Maria Jeritza schließlich als Elsa in Richard Wagners *Lohengrin* am Stadttheater Olmütz. Aus den Meldungen des Mährisches Tagblattes resümiert Musikjournalist Robert Werba: „Die Kritik behandelte die Debütantin mit

⁶⁹ Jeritza 1924, S. 6

⁷⁰ ebd., S. 7

⁷¹ ebd., S. 8

⁷² vgl. Werba 1981, S. 18

großem Wohlwollen. Man hob hervor, daß sie gerade für Wagners Elsa optisch und akustisch das rechte ‚Rohmaterial‘ mitbrachte.“⁷³ Die Rolle der Margarethe in Charles Gounods Oper *Faust* folgte und wurde ebenfalls ein Erfolg, auch wenn die junge Sängerin noch sehr kritisch mit sich selbst war.

Sometimes, I am afraid, my performance was anything but perfect. I remember that the first time I sang the ‚Jewel Song‘ in Gounod’s score, I lost so many notes that the cleaning women must have found them scattered all over the floor the next morning when she started to scrub the stage.⁷⁴

Doch sie hatte es geschafft. In den darauffolgenden Ankündigungen von Vorstellungen mit Maria Jeritza scheint es für Werba, „als würde die ‚Musikwelt‘ von Olmütz beim Namen Jeritza schon aufhorchen.“⁷⁵

Das anfänglich noch kleine Repertoire der Sängerin weitete sich rasant aus. Insgesamt vierzehn Rollendebüts standen für Maria Jeritza in der kommenden Saison am Programm. Das Publikum hatte sie bald ganz auf ihrer Seite. Auch wenn ihr Gesang die ein oder anderen technischen Mängel aufwies, „mit dem ‚Glanz ihrer hohen Töne‘ und der sympathischen Ausstrahlung ist die Sopranistin neue Kleinstadtprimadonna.“⁷⁶

3.2 Der große Sprung in die Musikhauptstadt

Bald war es für die junge Sängerin an der Zeit weiterzuziehen, wenn sie ihre noch frische Karriere vorantreiben wollte.

After all, there has always been but a single city in Austria for the artist - Vienna. [...] The cult of the opera was, in fact, a centuries tradition with the people of Vienna as well as with their rules, and to sing on the stage of the beautiful *Hofoper* [...] was the aspiration of every girl with *prima donna* ambitions.⁷⁷

Natürlich war Maria Jeritza, wie sie selbst in ihrer Autobiografie berichtet, klar, dass der Versuch, ein Engagement an der Wiener Hofoper zu erhalten, zum Scheitern verurteilt

⁷³ Werba 1981, S. 19

⁷⁴ Jeritza 1924, S. 9

⁷⁵ Werba 1981, S. 19

⁷⁶ Herrberg, Heike: *Wiener Melange. Frauen zwischen Salon und Kaffeehaus*, Berlin: Ed. Ebersbach 2014, S. 118

⁷⁷ Jeritza 1924, S. 23

war. „I made up my mind to see what I could do at the municipal opera, the *Volksoper*.“⁷⁸ Als die Sängerin 1907 nach Wien kam, leitete Rainer Simons als zweiter Direktor die Wiener Volksoper und führte das Haus zu einer bisher nie da gewesenen Blüte. Als Rainer Simons das Theater übernahm, fand er schlechte Aussichten vor. Das Haus befand sich in einer aussichtslosen finanziellen Lage, die Vorstellungen blieben oft leer. Der neue Direktor musste das Publikum erst für sich gewinnen. Langsam wandelte er das Haus, das sich bisher lediglich auf Sprechtheater fokussierte, in ein Opernhaus um und verbreitete damit viel Skepsis.⁷⁹ Doch sein Instinkt war untrüglich. Schon bald hatte Simons ein gefestigtes Publikum⁸⁰; er hatte eine ernsthafte Konkurrenz zum Haus am Ring geschaffen.

Bei ihrem Vorsingen präsentierte die junge Künstlerin Direktor Simons die Arie der Micaela aus George Bizets Oper *Carmen*, als etwas Unerwartetes passierte:

I was not halfway through my song before he sat up and raised his hand. „Thanks! That’s enough. No more!“ and with that he was off into the wings. I was angry. Here I had come all the way from Olmütz to be heard, and I knew I had not sung badly. Yet Simons had not even had the courtesy to let me finish my little song before dashing all my hopes to the ground. I was about to leave the building when a theater attendant came to me and said: „Will you please come to Mr. Simons’ office? He wishes to see you.“ Nothing could have suited me better in view of how I felt at the moment. As I crossed the threshold of the office I began at once: „It was anything but courteous of you to stop me so abruptly in the middle of my aria. You might at least have let me finish singing it, and then have brought the bad news to me gently!“ Simons looked at me with great astonishment. „Bad news? What bad news? Why, my dear child, I sent for you to tell you that you were engaged. And you must begin work at once.“⁸¹

Klar ist, dass dies der „entscheidende Schritt zu ihrer Karriere“⁸² war. Denn die Schule, die Maria Jeritza unter Rainer Simons durchlief, kann den Recherchen Erika Gielers zufolge, als hart und lehrreich bezeichnet werden. Er lenkte die noch recht unerfahrene Künstlerin stets in die richtigen Bahnen und sorgte dafür, dass sich ihr Talent gut entwickelte. Er verfolgte systematisch ihre künstlerische Entwicklung und wusste sie zu fordern, nicht

⁷⁸ Jeritza 1924, S. 24

⁷⁹ vgl. Gielers, Erika: *Die Geschichte der Volksoper in Wien von Rainer Simon bis 1945. I*, Dissertation Universität Wien 1961, S. 49 f.

⁸⁰ vgl. ebd., S. 65

⁸¹ Jeritza 1924, S. 24

⁸² Werba 1981, S. 35

jedoch zu überfordern.⁸³ „He was ruthless yet intelligent tyrant and a tireless worker, but the nickname the artists gave him, *der Menschenschinder* [...], was not as unkindly meant as its sounds, for he never asked any one else to work harder than he did himself.“⁸⁴

Im Oktober 1907 heiratete Maria Jeritza den Fabrikanten Friedrich Wiener aus Königsberg und zog mit ihm gemeinsam nach Wien.

Am 19. November 1907 hatte die frisch verheiratete Jeritza als neues Ensemblemitglied der Wiener Volksoper ihr Debüt als Zweitbesetzung in Richard Wagners *Lohengrin* in der Rolle der Elsa und es gelang.⁸⁵ „[...] then, for a while, I was ‚the girl for everything‘, that is, I understudied all sorts of important roles at a moment’s notice, and sang any and every part demanded of me. And I could never tell what role might come up.“⁸⁶

In ihrer dritten Saison an der Wiener Volksoper machen sich die harte Arbeit und die unerbittliche Schule Rainer Simons endlich bezahlt. In der Premiere von Charles Gounods Oper *Faust* im Oktober 1909 glänzt Maria Jeritza als Margarethe und auch die Presse wird endlich auf das junge Talent aufmerksam.⁸⁷

Einen weiteren außergewöhnlichen Erfolg erzielte Jeritza im März 1909 mit ihrer Darbietung der Staffi in Johann Strauß’ Operette *Der Ziegeunerbaron*, der auch als Veranlassung für ihr Engagement im Rahmen des Operettensommers Bad Ischl 1910 gesehen werden kann.⁸⁸

3.2.1 Meilensteine einer jungen Karriere

In Bad Ischl war es auch, als Maria Jeritza erstmals dem Kaiser von Österreich Franz Josef I. begegnete - eine Begegnung, aus der den Erzählungen Maria Jeritzas in ihrer Autobiografie zufolge, eine lange und innige Freundschaft mit der Familie Habsburg

⁸³ vgl. Gieler 1961, S. 92

⁸⁴ Jeritza 1924, S. 26

⁸⁵ vgl. Werba 1981, S. 36

⁸⁶ Jeritza 1924 S. 27 f.

⁸⁷ vgl. Werba 1981, S. 40

⁸⁸ vgl. ebd., S. 42

entstanden sein soll.⁸⁹ Maria Jeritza sang die Rolle der Rosalinde in Johann Strauß' Operette *Die Fledermaus* und sorgte für Begeisterung, nicht nur beim Publikum, sondern auch beim Kaiser höchst persönlich.

[...] it was soon evident that he was enjoying every detail of the stage action and every one of Strauss's notes. How he applauded! [...] In the Second Act [...] I sing the very brilliant ‚Czardas‘ [...], not any too easy to sing. When I ended the Emperor clapped and did not stop until I sang the number a second time. Then we - he and I - repeated the performance; he applauded and I sang. But when he insisted on my singing the ‚Czardas‘ the fourth time - I could not get a single note out. My throat felt as dry as tinder and my tongue seemed ready to hang out of my mouth. So I stepped in front of the stage, swept the Emperor a grand curtsy, and then put my hand to my mouth and throat, smiled and shook my head, to show him that my spirit was willing but that my throat was weak. He understood, laughed and nodded his head for me to continue.⁹⁰

Acht Rollen in insgesamt achtundvierzig Vorstellungen verkörperte Maria Jeritza im Laufe dieses Bad Ischler Operettensommers, davon einige für sie völlig neue Partien.⁹¹

In ihrer Autobiografie betont Maria Jeritza, wie wichtig Gastspiele für den Erfolg ihrer Karriere waren und so kam es 1911 zu einem solchen in München und damit zu einer für ihre weitere Karriere wesentlichen Bekanntschaft mit Max Reinhardt. Diese habe sie „nur ihren schauspielerischen Ambitionen zu verdanken, erzählt Maria Jeritza. Sie selbst sei nämlich an ihn mit der Bitte herangetreten, mit ihm arbeiten zu dürfen. Eine Einladung nach München als Offenbachs ‚Schöne Helena‘ war die Folge.“⁹²

Wie Robert Werba den Schilderungen Maria Jeritzas entnimmt, folgte für die junge Sängerin eine sehr intensive Proben- und Vorbereitungszeit am Münchner Künstlertheater, denn von Max Reinhardt erhielt sie „höchst individuellen Schauspielunterricht. Reinhardt widmete häufig ihr ganz allein einen großen Teil der Probenzeit. Er lehrte sie, ihren Körper richtig einzusetzen: Mimik, Gestik, Gang - und er lehrte sie das Fallen.“⁹³ Auch mit der Leistung Jeritzas bei der Premiere am 30. Juni 1911 muss Reinhardt sehr zufrieden gewesen sein, denn er soll eine Tournee durch Österreich, Deutschland, Russland und

⁸⁹ vgl. Kapitel „The Hapsburgs [sic] as I knew them“ in Maria Jeritzas Autobiografie *Sunlight and Song* 1924

⁹⁰ Jeritza 1924, S. 62

⁹¹ vgl. Werba 1981, S. 49 f.

⁹² ebd., S. 50

⁹³ ebd., S. 51

Amerika geplant haben⁹⁴. Bei einer beachtlichen Gage von 2.500 Mark monatlich unterschrieb Frau Jeritza, trotz ihrer nach wie vor vorhandenen Bindung an die Volksoper, einen Vertrag bedenkenlos, hatte Rainer Simons ihr doch erklärt, er würde sich ihrem Glück nicht in den Weg stellen.⁹⁵

Doch der Direktor der Volksoper wollte seine neue Primadonna nicht so einfach ziehen lassen. Unter dem Titel „Der Krieg um die ‚Schöne Helena‘ - Direktor Simons droht, Fräulein Jeritza verhaften zu lassen“⁹⁶ berichtete die Presse über die Situation. Der Name Maria Jeritza wurde damit zum Stadtgespräch.⁹⁷ Da Reinhardt rechtlich nichts gegen Simons in der Hand hatte und der jungen Sängerin keine Schwierigkeiten bereiten wollte, verzichtete er auf die Erfüllung ihrer Vertragspflichten. Sie weigerte sich jedoch, im darauffolgenden Sommer erneut in München aufzutreten und so kam es am 9. Juli 1912 in Wien zum Prozess⁹⁸, der jedoch vertagt wurde. Doch noch im selben Jahr wurde Maria Jeritza von Reinhardt nach Stuttgart eingeladen.⁹⁹

3.2.2 Eine Weltpremiere

Für Herbst 1912 war die Welturaufführung von Richard Strauss' *Ariadne* mit Maria Jeritza in der Titelrolle geplant. Max Reinhardt führte Regie, Maria Jeritza sollte die weibliche Hauptrolle übernehmen.

Doch auch in diesem Fall gestaltete sich die Abreise der Sängerin nach Stuttgart schwieriger als geplant. „[...] two policemen appeared in my home, and I was obliged to swear that I would not leave Vienna without official permission from the *Volksoper* management.“¹⁰⁰ Nach einigen Verhandlungen mit dem Württemberger Hof ließ Direktor Simons seinen Schützling nach Stuttgart ziehen.¹⁰¹ Kaum in Stuttgart angekommen, begann die Sängerin sofort mit den Proben.

⁹⁴ vgl. Werba 1981, S. 52

⁹⁵ vgl. ebd., S. 53

⁹⁶ Illustriertes Wiener Extrablatt, 19.IX.1911, zit. n. Werba 1981, S. 53

⁹⁷ vgl. Werba 1981, S. 53

⁹⁸ vgl. Neue Freie Presse, 10.VII.1912, S. 10

⁹⁹ vgl. Jeritza 1924, S. 38

¹⁰⁰ ebd., S. 39

¹⁰¹ vgl. Werba 1981, S. 70

I had not had time to prepare the role properly before reaching Stuttgart, and the first rehearsal was terrible. But as soon as I began to understand my part thoroughly Strauss himself said, one afternoon, that I „bloomed forth beneath his eyes“ and pretended to believe that I was an altogether different person and not the Jeritza he thus far had known.¹⁰²

Am 25. Oktober 1912 fand die Premiere statt. Der Name Maria Jeritza rückte zum ersten Mal in den Blickpunkt der Weltöffentlichkeit.¹⁰³ Auch das Angebot der Königin von Württemberg für ein Dauerengagement in Stuttgart wurde der Sängerin an diesem Abend unterbreitet.¹⁰⁴

Eine Folge dieser intensiven Zusammenarbeit mit Richard Strauss ist auch die daraus entstandene langjährige Freundschaft, von der Maria Jeritza in ihrer Autobiografie vielfach berichtet. Richard Strauss wurde zum „Leitstern ihres Lebens“¹⁰⁵ und widmete ihr sogar das bis zu seinem Tod nie veröffentlichte Lied *Malven*. Auch eine Handschrift des Rosenkavalier-Waltzers, „den Richard Strauss für sie nach der Originalpartitur komponiert hatte, zählte zu ihren kostbarsten Besitztümern.“¹⁰⁶ Der österreichische Opernkritiker, Marcel Prawy, bezeichnet Maria Jeritza sogar als die Entdeckung Richard Strauss’, „denn er war es, der im Jahre 1912 die damals 29-jährige Brünner Sopranistin [...] für die Stuttgarter Uraufführung der Urfassung von ‚Ariadne auf Naxos‘ durchsetzte und ihr damit den entscheidenden Durchbruch verschaffte.“¹⁰⁷ Die Sängerin selbst sieht ihre Entdeckung, etwas bescheidener, in den Händen des Wiener Publikums, welches ihr bis zum Ende ihrer Karriere besonders am Herzen lag.¹⁰⁸

3.2.3 Große Erfolge am kleinen Haus

Als Maria Jeritza im Herbst 1911 in die neue Saison der Volksoper startete, war sie um viele Erfahrungen reicher. Besonders ihr Können als Schauspielerin war Dank der intensiven Arbeit mit Max Reinhardt um ein Vielfaches gewachsen, die „Begabung zur

¹⁰² Jeritza 1924, S. 40

¹⁰³ vgl. Werba 1981, S. 76

¹⁰⁴ vgl. Jeritza 1924, S. 42

¹⁰⁵ Prawy, Marcel: „Dank an Maria Jeritza“, in: *Richard Strauss-Blätter* Heft 8 (1982), S. 3

¹⁰⁶ ebd.

¹⁰⁷ ebd.

¹⁰⁸ vgl. Jeritza 1955, S. 331

Singschauspielerin“¹⁰⁹ war nun deutlich erkennbar. So kam es auch, dass sie ihre erste Rolle im ihr, wie Robert Werba es bezeichnet, „offenbar intuitiv vertrauten Neuland des italienischen Verismo“¹¹⁰, die weibliche Rolle in Umberto Giordanos Oper *Siberia*, mit Erfolg darbot und als leidenschaftliche Darstellerin überzeugte.

It happened that on the night of the première, Baron Berger, the director of the famous Vienna *Burgtheater*, was in the audience. The next day he sent for me. „Why are you singing in opera“, he said, „with that little tread of a voice you have? You’ll never make a success of it. Come to the *Burgtheater*, and I will make a great tragedienne out of you in six months’ time, for you have unusual dramatic talent [...]“. He may have been right. I do not know. But in spite of his predictions I clung to the operatic stage for, though I love the drama, music always meant more to me.¹¹¹

In dieser und der darauffolgenden Saison folgten zahlreiche Premieren, darunter Wilhelm Kienzls *Kuhreigen* und Richard Strauss’ *Feuernot*. Jedes Mal glänzte die „Primadonna der Volksoper“¹¹², wie Werba die Künstlerin zu diesem Zeitpunkt ihrer Karriere betitelt, in den ihr meist neuen Rollen. So ließ auch das Engagement an der Wiener Hofoper nicht mehr lange auf sich warten.

3.3 Vom Sternchen zum Star – Hofoper und Staatsoper¹¹³

Bereits am 24. November 1910 unterschrieb Felix von Weingartner Maria Jeritzas Vorvertrag, in dem die Saison 1912/13 als Beginn ihres Engagements festgelegt wurde. Als Hans Gregor 1911 als letzter Hofoperndirektor der Monarchie die Leitung des Hauses übernahm, wollte er den Engagementantritt der Sängerin sogar vorverlegen.¹¹⁴ „Gregor hat um diesen Star der Volksoper hart ringen müssen. [...] Erst nach unendlich komplizierten Verhandlungen konnte Gregor diese Sängerin in sein Haus bekommen.“¹¹⁵ Also begann Maria Jeritzas ihre Arbeit auf der Bühne der Wiener Hofoper bereits 1912 mit ihrem Debüt

¹⁰⁹ Werba 1981, S. 57

¹¹⁰ ebd., S. 58

¹¹¹ Jeritzas 1924, S. 37

¹¹² Neue Freie Presse, 19.X.1911, Julius Korngold, zit. n. Werba 1981, S. 57

¹¹³ Aufführungsdaten der Wiener Hof- bzw. Staatsoper, die nicht im Rahmen eines Zitats angeführt sind, entstammen folgender Quelle: <http://www.mdw.ac.at/iatgm/operapolitics/spielplan-wiener-oper/web/>

¹¹⁴ vgl. Werba 1981, S. 78

¹¹⁵ Prawy, Marcel: *Die Wiener Oper. Geschichte und Geschichten*, München: Molden 1978, ergänzte und überarbeitete Neuauflage, S. 160

als Chrysis in der Erstaufführung von Max Oberleithners Oper *Aphrodite* und „eroberte ihr Publikum auch hier im Sturm“. ¹¹⁶ So berichtet das *Neue Wiener Tagblatt* am 17. März 1912 über Jeritzas Auftritt:

Eine glaubwürdige Repräsentantin der anspruchsvollen Titelrolle mußte in Fräulein Jeritza von der Volksoper requiriert werden. Als Gast angekündigt, macht sich die bereits engagierte dramatische Sängerin der Hofoper sofort heimlich auf dem Boden ihres künftigen Wirkens. Ihre herrlichen Mittel und die reife Kunst, mit der sie sich ihrer bedient, verhalfen ihr zu einem Erfolg, der die freundliche Aufnahme der Novität mit entschied. Fräulein Jeritza fand Gnade vor den Ohren und Augen der Opernhabitué's. Die wohlbelichtete ‚keusche‘ Verschleierung dieser vom goldenen Scheitelhaar bis zu rosigen Fußspitze nackten Aphrodite lässt den Körper wie transparent erscheinen und ist wohl das Höchste, was im Anschauungsunterrichte für die reifere Jugend bisher auf einer Hofbühne geleistet worden ist. ¹¹⁷

In der Saison 1912/13 - Maria Jeritza war neben ihrem Engagement an der Hofoper außerdem noch unter Vertrag an der Volksoper - gab es viel Arbeit für sie. Zwei neue Partien erwarteten die Künstlerin, Frau Dot in Karl Goldmarks *Heimchen am Herd* sowie die Prinzessin in Franz Schrekers *Das Spielwerk und die Prinzessin*. Für Schreker selbst scheint die Uraufführung kein sehr großer Erfolg gewesen zu sein. ¹¹⁸ Auch die Sängerin selbst lässt sich in ihrer Autobiografie über die Anlage ihrer Rolle aus:

Some of the modern composers seem to think that they must write for the human voice as though it were an orchestral instrument of wood or brass. The part of the *Princess* in this score of Schreker's is one of the most taxing I have ever sung. Vocally - I say nothing of it musically - it is, in my opinion, one of the most terrible parts ever written. The poor soprano is obliged to shriek or roar against a body of orchestral sound so loud, intense and nervously irritating that she knows all her efforts are made in vain. No singer can help feeling depressed when confronted with vocal tasks which no human voice can perform. ¹¹⁹

An der Volksoper erfüllte Jeritza nur mehr widerwillig die notwendigsten Dienste, bis sie von Direktor Gregor ermahnt wurde, ihren Pflichten auch dort ordentlich nachzukommen.

¹¹⁶ Prawy 1978, S. 160

¹¹⁷ Neues Wiener Tagblatt, 17.III.1912, S. 18, Max Kalbeck

¹¹⁸ vgl. Werba 1981, S. 80

¹¹⁹ Jeritza 1924, S. 75 f.

Den Recherchen Robert Werba zufolge sang sie gegen Ende der Saison an beiden Häusern gleichzeitig. An manchen Tagen habe sie sogar zwei Aufführungen singen müssen.¹²⁰

Die nächste große Jeritza-Premiere am Haus am Ring war Giacomo Puccinis Oper *Das Mädchen aus dem goldenen Westen*. „Diese Premiere bringt die erste Begegnung zwischen Jeritza und Puccini, sowohl künstlerisch als auch persönlich. Eine Begegnung, die schicksalhaft wird.“¹²¹

Eine harte Probenzeit erwartete die Sängerin, denn Hans Gregor, der selbst die Regie dieser Erstaufführung übernahm, war für seine aufwendigen Proben bekannt.¹²² Auch die Anwesenheit Puccinis schien die Arbeit nicht zu erleichtern. Ein Bericht eines Zeitzeugen in den Memoiren der Künstlerin schildert das Aufeinandertreffen der Sängerin mit dem anspruchsvollen Komponisten:

Mit einer Phrase war er zum Beispiel nicht einverstanden. Er unterbrach. Das Liebespaar stand gerade im Zentrum des Geschehens. Kapellmeister Reichwein wiederholte. Wieder unterbrach Puccini. Die temperamentvolle Jeritza wurde ungeduldig. Sie hatte es doch schon so wiederholt, wie es der Komponist wollte. Die Probenatmosphäre war aufs Äußerste gespannt. Wieder kam die gleiche Passage, wieder unterbrach der Maestro. Da riß ihr die Geduld. Sie warf die Noten zu Boden, schrie Puccini, der kein Wort Deutsch verstand, an, er solle seine Musik selbst singen, und rauschte ab. Gleich darauf kam sein Sekretär in ihre Garderobe und teilte ihr mit, daß der Maestro ganz unglücklich über den Zwischenfall sei, er habe doch den Tenor gemeint. „Das war der Beginn unserer Freundschaft.“¹²³

Doch die Anstrengungen hatten sich gelohnt. Maria Jeritza stand in der Rolle der Minnie im Mittelpunkt des Abends. Das *Neue Wiener Journal* berichtete:

Voran Frau Jeritza, die in strahlender Jugendlichkeit mit stürmischem Temperament und siegreicher Stimme die Gestalt der Minnie in den Vordergrund rückt. [...] Weniger subtil analysierend, aber mit naiver Spielfreudigkeit losgehend, genügt Frau Jeritza in dieser, ihrem derben Wesen sehr entgegenkommenden Rolle vollkommen.¹²⁴

¹²⁰ vgl. Werba 1981, S. 70 f.

¹²¹ ebd., S. 83

¹²² vgl. ebd.

¹²³ Memoires of Puccini by Jeritza, Presseinformation der Metropolitan Opera New York, für die Saison 1926/27 (Lincoln Center Library, Music Division), zit. n. Werba 1981, S. 83 f.

¹²⁴ Neues Wiener Journal, 25.X.1913, Elsa Bienenfeld, zit. n. Werba 1981, S. 84

An diesem Abend erstieg Maria Jeritza „die erste Stufe zum Thronessel der Primadonna“¹²⁵ und die Rolle der Minnie wurde zu ihrer ganz persönlichen Puccini-Rolle, die sie, wie keine andere, über große Zeiträume hinweg gesungen hat.¹²⁶

In ihrer Zeit an der Wiener Hofoper lernte Maria Jeritza auch den Tenor Alfred Piccaver kennen, mit dem sie noch oft gemeinsam auf der Bühne gesehen werden sollte. Der italienische Tenor kam 1912 ins Ensemble der Hofoper und ergänzte das schauspielerische Talent der Jeritza mit seinen Stärken auf dem Gebiet des Gesangs. Robert Werba beschreibt die Kombination Jeritza-Piccaver liebevoll als „das Erfolgsrezept“.¹²⁷

3.3.1 Ein Weltkrieg erschüttert das Opernleben

Die nächste Saison von Maria Jeritza, die bereits als etabliertes Ensemblemitglied der Wiener Hofoper gesehen werden kann, verlief relativ ereignislos. Der Erste Weltkrieg hatte bereits begonnen und

stellte die deutschsprachigen Opernbühnen (ausgenommen jene der neutralen Schweiz) nicht nur vor die Frage, ob und in welchem Umfang ein Opernbetrieb aufrecht zu erhalten sei, sondern auch vor die schwierige, das ‚nationale Gewissen‘ belastende Entscheidung der Ablehnung oder Nichtablehnung von Bühnenwerken ausländischer, zu den Feindesmächten zählender Komponisten, was somit neben französischen, englischen etc. auch italienische Opern betraf.¹²⁸

Im gleichen Jahr gelangte Felix Weingartners Oper *Kain und Abel* am Haus am Ring zur Erstaufführung. Maria Jeritza, in der Rolle der Ada, bezeichnete die Oper als „a serious score to match the serious times“.¹²⁹ Das neue Werk wurde, ebenso wie Jeritzas Darstellung der Ada, wohlwollend aufgenommen, wie die Neue Freie Presse berichtete: „Der Ada leiht Fräulein Jeritza ihre glänzende Erscheinung, ihre schöne Stimme; Anmutiges wie Leidenschaftliches gestaltet sie mit gleicher künstlerischer Sorgfalt.“¹³⁰

¹²⁵ Wiener Zeitung, 26.V.1925, S. 1, r.b.

¹²⁶ vgl. Werba 1981, S. 83

¹²⁷ ebd., S. 88

¹²⁸ Lederer, Josef-Horst: *Verismo auf der deutschsprachigen Opernbühne 1891-1926. Eine Untersuchung seiner Rezeption durch die zeitgenössische musikalische Fachpresse*, Wien: Böhlau 1992 (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 19), S. 233

¹²⁹ Jeritza 1924, S. 82

¹³⁰ Neue Freie Presse, 5.XII.1915, S. 12

Heike Herrberg versucht im Rahmen einer kulturgeschichtlichen Forschung über das frühe 20. Jahrhundert ein Bild von den Auswirkungen des Krieges auf den Spielplan der Hofoper zu zeichnen:

[...] sofort wird der Opernbetrieb auf vier Abende pro Woche reduziert. Auf dem Spielplan stehen nur noch tote Franzosen und Italiener, Verdi heißt nicht mehr Giuseppe, sondern Josef, und Opern wie *Bohème*, *Cavalleria* oder *Bajazzo* scheinen nicht mehr zu existieren. Patriotische Kriegszeiten verbieten 'feindliche' Komponisten und ihre Werke. Im nächsten Jahr werden die Eintrittskarten drastisch teurer - das Haus ist trotzdem voll.¹³¹

So erging es auch den Werken Puccinis und die Oper *Tosca* musste nach nur einer Vorstellung mit Maria Jeritza in der Titelrolle vom Spielplan gestrichen werden. Die Kritik für ihre erste *Tosca*, die später zu einer ihrer besten Rollen werden sollte, konnte sich dennoch sehen lassen:

Frau Jeritza hat Sonntag zum erstenmal die *Tosca* gesungen und durch den Liebreiz der Erscheinung und des Gesanges entzückt. Ihre helle Stimme warf leuchtende Strahlen in den furchtbaren zweiten Akt und ließ die jähren Kontraste von Licht und Schatten, die hier durcheinanderspielen, noch kräftiger hervortreten. In der Darstellung wirkte das starke schauspielerische Talent, das Frau Jeritza besitzt. Sie ist ein echtes Theatertemperament, das ohne viel Überlegung, aber mit unfehlbarem Instinkt das Richtige herausfindet. Man ist durch ihre Darstellung gepackt.¹³²

Trotz des Krieges war die Saison 1914/15 richtungsweisend für die Zukunft der Künstlerin, denn die Metropolitan Opera meldete sich zum ersten Mal. Nach ersten Besprechungen im Sommer 1914 schickte der Direktor des größten Opernhauses der Welt, Giulio Gatti-Casazza, 1915, kurz vor dem Eintritt der USA in den Krieg, einen Vertrag, mit der Bitte, diesen unterschrieben zu retournieren. Doch der Krieg machte auch den Direktor der Met zum „feindlichen Ausländer“.¹³³ „[...] conditions and duty at the moment did not seem to justify my leaving home“¹³⁴, berichtet die Sängerin in ihrer Autobiografie. Klar war nun auch für Hans Gregor, wie schnell sich der gute Ruf der Jeritza verbreitete, sodass er im gleichen Jahr den noch laufenden Vertrag zu besseren Bedingungen erneuert haben soll. Den Akten der Wiener Hofoper im Österreichischen Haus-, Hof- und

¹³¹ Herrberg 2014, S. 120

¹³² Neues Wiener Journal, 4.V.1915, S. 11

¹³³ Werba 1981, S. 91

¹³⁴ Jeritza 1924, S. 138

Staatsarchiv entnimmt Werba, dass die Künstlerin im Jahr 1915 bereits dreißigtausend Kronen verdient hat.¹³⁵

Die nächste Saison brachte eine neue Jeritza-Rolle - die Mona Lisa in Max von Schillings' gleichnamiger Oper. Maria Jeritza erinnert sich in ihrer Autobiografie an die Rolle als eine der erschütterndsten, die sie jemals darbot. Um sich in das Schicksal der Rolle besser einfühlen und den hohen schauspielerischen Anforderungen gerecht werden zu können, besuchte die Sängerin sogar die Wiener Nervenheilanstalt Steinhof.

In the second act *Lisa* goes insane. I had never played a maniac role before and felt that I ought to study the part from life in order to do justice to it. Yet before I was through I often wished that I had never undertaken to do so. I am not very hard-hearted, and when I visited the great Vienna insane asylum at Steinhof - an enormous institution comprising some sixty buildings in all - and there observed the gestures, the attitudes and the expressions on the faces of the poor unfortunate creatures buried alive in their mental darkness, the tears always came to my eyes. I know of nothing which hurt so, which made me so unhappy, as those visits to Steinhof, and yet I went through with them from a sense of duty.¹³⁶

Der Erfolg der Premiere am 4. Oktober 1915 war wohl zu einem großen Teil Frau Jeritza zu verdanken, der Beifall des Publikums war zaghaft, wie die *Neue Freie Presse* über den Abend berichtete. „Über die Aufnahme noch so viel, daß der Beifall nach dem ersten der beiden Akte nicht gerade laut und überzeugend klang, um nach dem zweiten, der die wirksame, überaus rühmliche Leistung der Frau Jeritza in der Titelpartie bringt, kräftiger und atemberaubender zu werden.“¹³⁷ Auch das *Neue Wiener Journal* bedachte die Sängerin mit wohlwollenden Worten:

Frau Jeritza ist die Mona Lisa. Sie hat so wenig wie Dichtung und Kunst der Oper etwas von der stillen Starrheit der Mona Lisa Leonardos. Aber sie ist strahlend, jung, lebhaft, rassig im Temperament und blendend im Glanz ihrer lichten, starken Stimme; ein verführerisches, leidenschaftliches Weib. Das wirkt, wo die Glut der Theatralik in dem Schauspiel aufgeht.¹³⁸

Den Berichten Maria Jeritzas zufolge, waren die Vorstellungen der Wiener Hofoper trotz des tobenden Krieges auch weiterhin gut besucht. „In 1916, though we were at war, the audiences at the *Hofoper* were still the same as before war had been declared: the Opera

¹³⁵ vgl. Werba 1981, S. 79

¹³⁶ Jeritza 1924, S. 170

¹³⁷ Neue Freie Presse, 5.X.1915, S. 12

¹³⁸ Neues Wiener Journal, 5.X.1915, S. 4

was a center to which all, rich and poor, flocked to forget in music their private sorrows.“¹³⁹ So wurde auch die Uraufführung der Oper *Violanta* des jungen Erich Korngolds mit Maria Jeritza in der Titelrolle ein großer Erfolg. Die Kritik war sich diesmal einig. Der Abend könnte als Durchbruch der Sängerin bezeichnet werden. Lobend berichtete das *Neue Wiener Tagblatt* von der Leistung der Künstlerin:

Die *Violanta* der Jeritza wuchs zu voller tragischer Scheitelhöhe empor. Bei ihr fördert die Schauspielerin die Sängerin, und steigerte den Glanz des dramatischen Soprans an den entscheidenden Stellen zu mächtiger Wirkung. Ihre Mienen und Gebärden konnten sich unbedingt auf die Stimme verlassen, der sie vorzuarbeiten schienen, und der Gesang bekräftigte das Wort des Dichters (Hans Müller). Es verdient rühmend hervorgehoben zu werden, daß Frau Jeritza die schwere, außerordentlich anspruchsvolle Partie so sang, wie sie geschrieben steht, ohne eine Note zu ändern.¹⁴⁰

Auch der Musikkritiker Heinrich Kralik schrieb in der *Wiener Zeitung* mit großer Verehrung von der Darbietung der Sängerin:

In Frau Jeritza fand sich eine Darstellerin für die *Violanta*, wie sie großartiger nicht gedacht werden kann. Es geschieht nicht zum ersten Male, daß ihr die Aufgabe zufällt, kühne erotische Triebe, die sich unter der Maske absonderlichen Gehabens verbergen, plausibel zu machen. Für solche Fälle hat sie die Fähigkeit, ihre ganze Erscheinung mit einer Sphäre von Unheimlichkeit, von Dämonischem zu umgeben, woraus der Übergang sowohl zu kühlen, abweisenden, hoheitsvollen Gesten wie zu triebhaft wilden Tigersprüngen in gleicher Weise glaubhaft wird.¹⁴¹

Die Saison 1916/17 brachte ebenfalls einen großen Jeritza-Erfolg mit der Neufassung der Oper *Ariadne auf Naxos* von Richard Strauss. Sowohl die Karikatur der parodistischen Primadonna im Vorspiel, als auch die abgeklärte Ariadne traf die Sängerin auf den Punkt und holte sich auch diesmal wieder das überschwängliche Lob der Presse.¹⁴²

Drei neue Rollen brachte die nächste Saison für Maria Jeritza mit sich: Die Jenufa in Leoš Janáčeks gleichnamiger Oper, Carl Maria von Webers Euryanthe sowie die Titelpartie in Jules Massenets *Manon*.

¹³⁹ Jeritza 1924, S. 77

¹⁴⁰ Neues Wiener Tagblatt, 11.IV.1916

¹⁴¹ Wiener Zeitung, 11.IV.1916, Heinrich Kralik

¹⁴² vgl. Werba 1981, S. 95 f.

Das Jahr 1917 war für Maria Jeritza von besonders großer Bedeutung. Mit nur 30 Jahren wurde sie zur Kammersängerin, ein Ehrentitel, mit dem die bisherige künstlerische Arbeit eines Sängers ausgezeichnet wird, ernannt.

And when I received it, it came as a great surprise. You see, it was promised to me by the Emperor Karl while he was an archduke, and some time before the death of Franz Josef. [...] I could not help laughing at the idea, because the title was none too lightly bestowed, and usually only fell to the lot of maturer artists, older *prime donne* who had been famous for many years. [...] Nearly a year went by, and the matter had passed completely out of my mind when, imagine my surprise ! a few weeks after Archduke Karl's accession to the throne as Emperor of Austria, I received my patent as *Kammersängerin* from the Imperial Chancellery.¹⁴³

Maria Jeritza wurde damit nicht nur zu einer der jüngsten, sondern auch zur letzten vom Habsburger Kaiser ernannten Kammersängerin der Wiener Hofoper.

Im Oktober des Jahres 1918 - wenige Wochen vor Kriegsende, die Monarchie lag bereits in ihren letzten Zügen - kam es an der Hofoper zur Erstaufführung von Richard Strauss' *Salome*. Während Gustav Mahler 1905 noch erfolglos darum gekämpft haben soll, das „problematisch-progressive Werk“¹⁴⁴ auf die Hofopernbühne zu bringen, bekam Direktor Gregor nun grünes Licht. Das Hauptinteresse galt bei der Erstaufführung am 14. November 1918 jedoch weniger dem Werk, als der die Titelrolle verkörpernden Jeritza. Der Musikkritiker Julius Korngold berichtete in der *Neuen Freien Presse* nahezu begeistert über die Leistung der Sängerin, die sogar den langen *Tanz der sieben Schleier* selbst tanzte.

Salome selbst wird tunlichst ‚entgiftet‘. Das künstlerische Maß, dessen sich Frau Jeritza befleißt, ist aber auch der Gewinn einer vollen, durch hingebendes Studium gewonnenen Herrschaft über den Stoff. [...] Wie erfreulich, dem Talente der Künstlerin diesmal auch gewissenhafteste künstlerische Durcharbeitung zugestellt zu finden! Diese wird in jedem Takte, in jeder Phrase fühlbar. Den langen Schleiertanz tanzt sie selbst, mit geschmeidigem Leibe. Sonst pflegt hier eine Kollegin vom Ballett auszuhelfen, um Salome, auch wenn sie Tanztalent hat, zu entlasten. [...] Dem Charakter der Salome mischt Frau Jeritza einige Naivität, unbewußte Triebhaftigkeit bei. [...] Die neue Partie zeigt ihr großes Talent in bedeutsamstem Vorwärtsschreiten. Ihr Erfolg war ein durchschlagender.¹⁴⁵

¹⁴³ Jeritza 1924, S. 98 ff.

¹⁴⁴ Werba 1981, S. 99

¹⁴⁵ Neue Freie Presse, 15.X.1918, S. 3, Julius Korngold

3.3.2 Maria Jeritza und die neue Ära der Staatsoper

Das Ende des Ersten Weltkrieges sorgte nicht nur für einen politischen Machtwechsel, auch an der Wiener Oper kam es zu grundlegenden Veränderungen.

In 1919 and 1920, however, though the *Staatsoper* still ‚carried on‘ - for no matter what government ruled, a Vienna without its Opera was unthinkable to the people - there was a great and noticeable difference. The old, familiar faces had vanished from the parterre, the uniforms and court dresses from the former imperial boxes.¹⁴⁶

Anfang 1919 übernahm Franz Schalk die Leitung des Hauses am Ring, im Herbst desselben Jahres begann die Doppeldirektion mit Richard Strauss. Damit änderte sich auch die Stellung Maria Jeritzas und ihre bereits guten Engagementbedingungen wurden zu einem Starvertrag. Den Unterlagen der Wiener Hofoper im Österreichischen Haus-, Hof- und Staatsarchiv entnimmt Robert Werba, dass nicht nur das Honorar der Künstlerin gestiegen sein soll „Sie mußte nur mehr fünf Monate im Jahr zu Verfügung stehen (für vierzig Aufführungen), konnte aber - nach Belieben - zwanzig weitere Aufführungen fordern. Selbstverständlich standen die Kostüme exklusiv zu ihrer Verfügung - auch für ihre privaten Gastspiele!“¹⁴⁷

Am 31. März des Jahres 1919 heiratete Maria Jeritza Leopold Popper, Freiherr von Podhragy, dessen sozialer Rang als Mitglied des niederen Adels ihre Stellung in der Gesellschaft wesentlich verbesserte. Ihre erste Ehe, von der kaum etwas bekannt ist, hatte sie am 15. Mai 1915 in Wien scheiden lassen. Später soll sich der Freiherr sogar von allen seinen unternehmerischen Tätigkeiten zurückgezogen und das Management seiner Gattin übernommen haben.¹⁴⁸

Richard Strauss brachte im Jahr 1919 sein neuestes Werk *Die Frau ohne Schatten* in der Wiener Staatsoper zu Uraufführung. Auch die bereits bewährte Zusammenarbeit zwischen Maria Jeritza und dem Komponisten konnte wieder aufgefrischt werden. Die Kammersängerin berichtet:

Originally Strauss had written the part of the *Dyer's Wife*, whose shadow the *Empress* at first thinks of obtaining, for me, but when I had carefully studied the role the composer found that

¹⁴⁶ Jeritza 1924, S. 77

¹⁴⁷ Werba 1981, S. 79

¹⁴⁸ vgl. ebd., S. 103 f.

he had no singer for the part of the *Empress*. „You simply will have to sing the *Empress*,“ he told me. „You must do it to please me,“ and this I did. If a singer could possibly have sung two roles at once I was well equipped for the task in „The Woman without a Shadow“. ¹⁴⁹

So übernahm Maria Jeritza die Rolle der Kaiserin; Lotte Lehmann, die als langjähriges Mitglied der Wiener Hof- und Staatsoper nie zu ernsthafter Konkurrenz der Jeritza geworden sein soll, sang die Färberin. Autorin Heike Herrberg sieht den Grund dafür in den großen Unterschieden in Wesen und Temperament der beiden Sängerinnen. ¹⁵⁰

Die Namen Strauss und Jeritza sorgten dafür, dass die Premiere der neuen Oper zu einem Ereignis mit internationaler Beachtung wurde. Das besiegte Nachkriegs-Wien rückte so wieder in den Blickpunkt der künstlerischen Welt. ¹⁵¹

In der gleichen Saison übernahm Maria Jeritza die Rolle der Santuzza in Pietro Mascagnis *Cavalleria Rusticana* und verlieh ihr durch ihre Individualität neuen Glanz. Ihre veristische Schauspielkunst, mit der sie die Rolle anlegte, fand ihren Höhepunkt in dem dramatischen Sturz über die Kirchentreppe - „ein typischer Jeritza-Effekt“ ¹⁵², wie Robert Werba die theatrale Geste der Künstlerin beschreibt.

Das größte Opernereignis der Jeritza in dieser Saison wurde ihre Darbietung der Tosca. Der Regisseur Wilhelm von Wymetal studierte die Puccini-Oper ein. Der Erfolg spiegelte sich in den schwärmerischen Berichten der Presse wieder. „Maria Jeritza [...] hat sich in die Rolle der Tosca nunmehr ganz hineingelebt, sie in jeder Richtung meisterlich beherrscht“ ¹⁵³, berichtet das *Neue Wiener Tagblatt* zwei Tage nach der Premiere. Auch die Worte der Kritikerin Elsa Bielefeld im *Neuen Wiener Journal* waren mehr als lobend:

Wenn man wissen will, wie elementar urwüchsiges Schauspieltalent und Schönheit aller Mittel zu wirken vermag, muß man Frau Jeritza als Tosca gesehen und gehört haben. Daß [sic] ist eine Leistung, die an die besten und stärksten Leistungen des Theaters erinnert und gibt der Erinnerung den Eindruck einer unvergleichlich lichten und lebensvollen Erscheinung. Eine Augenweide die schlanke biegsame Gestalt mit dem blonden Köpfchen, ein Genuß fürs Ohr die jugendstrahlende Stimme, und ein hinreißendes Schauspiel, ein Temperament mit solchem Feuer sich entladen zu sehen. Ungleich den anderen Darstellerinnen der Tosca, die gleich beim ersten Auftreten dämonisch sein wollen, stellt die

¹⁴⁹ Jeritza 1924, S. 81

¹⁵⁰ vgl. Herrberg 2014, S. 122

¹⁵¹ vgl. Werba 1981, S. 112

¹⁵² ebd., S. 113

¹⁵³ Neues Wiener Tagblatt, 12.I.1920, S. 6, Ludwig Karpath

Jeritza, richtiger empfunden, ein unschuldiges armes Kind dar, das kaum noch die ersten Frühlingsstürme der Liebe erfahren. Sie ist rührend im ersten Akt, der Schönheit unbewußt. Diesen Grundzug holdseliger Liebenswürdigkeit bewahrt sie auch in allen tragischen Ereignissen des zweiten und dritten Aktes. [...] Das Gebet fügte sich innig und aus tieferem Herzen erpreßt ein, und die Augenblicke vor dem Mord waren in ihrer Darstellung bedeutend; besonders ergreifend ein Moment, als sie in Scham und Verzweiflung die Hände über dem Gesicht zusammenschlug. Selbst von ihrer Rolle hingerissen, entflamte Frau Jeritza die Phantasie aller Zuschauer. Auch im dritten Akt wirkte ihr Spiel erschütternd und sie hat einen Ausdruck der Zärtlichkeit, als sie den toten Geliebten in den Arm nimmt, der alles Theaterspielen vergessen läßt.¹⁵⁴

Das ungewöhnlichste an der Tosca-Darbietung der Sängerin war die liegend gesungene Arie *Vissi d'arte, vissi d'amore*. In ihrer Autobiografie erzählt Maria Jeritza, wie sie während der Proben, als sie zur Stelle der Arie kam, ausrutschte und fiel. Um die Probe nicht zu unterbrechen, blieb sie während der Arie liegen. „Puccini was delighted“, schreibt Frau Jeritza, „„At last‘, he cried, ‚we have the exact way the *Vissi d'arte* should be sung!“¹⁵⁵ Ebenfalls große Erfolge erzielte Maria Jeritza mit ihrer Interpretation der Rolle Carmen in der gleichnamigen Oper George Bizets im Frühjahr 1920.

Einen neuen Höhepunkt ihrer Karriere, auch für die Sängerin selbst, brachte Erich Korngolds Oper *Die tote Stadt*. Maria Jeritza übernahm die Doppelrolle von Marietta und Marie. Begeistert berichtet die Künstlerin von der Probenzeit mit dem Komponisten: „[...] he took the greatest interest in every detail, his suggestions and ideas always were present in the most modest und unobstrusive way.“¹⁵⁶

3.4 Maria Jeritza erobert New York¹⁵⁷

Zum Engagement der aufstrebenden Sängerin an der New Yorker Metropolitan Opera kam es über Umwege. Nachdem sie das erste Angebot 1914 abgelehnt hatte, bemühte sich die Met gleich nach Beendigung des Krieges erneut um Maria Jeritza. „At the time, however,

¹⁵⁴ Neues Wiener Journal 13.I.1920, S. 10, Elsa Bienenfeld

¹⁵⁵ Jeritza 1924, S. 146

¹⁵⁶ ebd., S. 83

¹⁵⁷ Aufführungsdaten der Metropolitan Opera, die nicht im Rahmen eines Zitats angeführt sind, entstammen folgender Quelle: <http://archives.metoperafamily.org/archives/frame.htm>

it was impossible to come to an agreement [...]“¹⁵⁸, erzählt sie in ihrer Autobiografie. Der Musikkritiker und Schriftsteller Ernst Décsey berichtet in seiner Monografie: „Da die Bedingung gestellt wird, Frau Jeritza dürfte sich in Amerika nicht als Österreicherin bekennen, lehnt die Künstlerin ab: wenn sie nicht sein darf, wie sie ist, verzichtet sie lieber auf das glanzvollste Engagement.“¹⁵⁹ 1920 kam es schließlich zu einer Einigung und Maria Jeritza unterschrieb ihren ersten Vertrag mit der Metropolitan Opera für die Saison 1921/22.¹⁶⁰

Von ihrer Ankunft in der Metropole berichtet die Sängerin: „I did not know a single, solitary soul in the United States, and felt anything but brave when I landed in Hoboken after a ten days’ trip on the *Rotterdam*, in November 4.“¹⁶¹

Das Debüt der neuen Sängerin fand am 19. November 1921 in der Premiere von Korngolds *Die tote Stadt* statt. In ihrer Autobiografie berichtet die Sängerin von ihrer Nervosität vor dem ersten Auftritt auf einer neuen Bühne vor einem neuen Publikum. „I was confronted with the terror of stepping out on the stage of the Metropolitan for the first time in front of an American audience. I never felt the same terror again [...]“¹⁶²

Auf eine harte Nervenprobe wurde die Künstlerin an ihrem zweiten Met-Abend gestellt, bei der *Tosca*, die einen direkten Vergleich mit der amtierenden Primadonna¹⁶³ Geraldine Farrar bot. „Much to my surprise and dismay, the announcement that I would appear in the part unloosed a flood of comment and antagonism. [...] in New York were threatening letters sent me, warning me not to appear in it.“¹⁶⁴ Am Abend der Aufführung war von dieser Feindseligkeit nichts zu spüren, das Publikum bedachte die Sängerin mit tobendem Applaus. „I shall never forget the wonderful ovation accorded me after that first ‚Tosca‘ performance, and the beautiful flowers that were thrown to me on the stage.“¹⁶⁵ Damit

¹⁵⁸ Jeritza 1924, S. 138

¹⁵⁹ Décsey 1931, S. 20

¹⁶⁰ Jeritza 1924, S. 138

¹⁶¹ ebd., S. 142

¹⁶² ebd., S. 143

¹⁶³ Die Verwendung des Begriffs *Primadonna* bezieht sich hier auf die historische Bezeichnung für die erste Sängerin des Hauses.

¹⁶⁴ Jeritza 1924, S. 144

¹⁶⁵ ebd., S. 150

gewann die Sängerin auch das New Yorker Publikum für sich und erweiterte das amerikanische Opernleben um eine neue, schauspielerische Komponente.¹⁶⁶

Drei weitere Rollen sang der neue Star der Met in dieser Saison: Elsa in Richard Wagners *Lohengrin*, Sieglinde in der *Walküre* sowie die Santuzza in *Cavalleria Rusticana*.

Im April 1922, als die Saison an der Met allmählich zu Ende ging, kehrte Maria Jeritza - nach wie vor an der Wiener Staatsoper verpflichtet - nach Wien zurück. Auf dem Spielplan standen vor allem Opern, die als Generalprobe für ihre Auftritte an der Met gesehen werden können. Außerdem griff die Direktion der Wiener Staatsoper vermehrt auf Werke zurück, die bereits für große Erfolge gesorgt hatten.

Ihre nächste New Yorker Saison eröffnete Maria Jeritza am 13. November 1923 mit ihrer bewährten Tosca. „I felt none of those apprehensions which had filled me the year before, at my first stage entrance, in spite of the unlucky number thirteen. My New York audiences had been too kind and appreciative during the season past to make me feel anything but at home [...]“¹⁶⁷

Eine völlig neue Erfahrung, sowohl für die Sängerin als auch für das amerikanische Publikum, muss die Darbietung Maria Jeritzas als Oktavian in Richard Strauss' *Rosenkavalier* gewesen sein. „Die feministischste Frau der Opernbühne in einer Hosenrolle!“¹⁶⁸, lautet der Kommentar des Musikjournalisten Robert Werba zu dieser Premiere. Auch hier war ihr Erfolg groß und so stellte sie die neue Rolle im folgenden Frühjahr auch am Wiener Opernhaus vor. Die Meinungen der Wiener Kritik waren diesmal geteilt. Während Julius Korngold in der *Neuen Freien Presse* fast schwärmerisch vom Auftritt der Sängerin berichtete¹⁶⁹, bekittelten die Kollegen des *Neuen Wiener Tagblatts* zum ersten Mal die schauspielerische Leistung der Jeritza:

Das Kostüm steht der Künstlerin zwar vortrefflich, und sie trägt es mit dem ihr angeborenen Sinn für bildhafte Bühnenwirkung. Aber in ihrem künstlerischen Naturell hat weder die schmucke Uniform Oktavians, noch die Mariandlmaskerade viel zu sagen. Kein Wunder,

¹⁶⁶ vgl. Werba 1981, S. 126

¹⁶⁷ Jeritza 1924, S. 185

¹⁶⁸ Werba 1981, S. 131

¹⁶⁹ vgl. Neue Freie Presse, 26.V.1923, S. 9

denn die Rolle bietet ihrer Eigenart, ihrer musikalischen und theatralischen Besonderheit so gut wie gar keine Entfaltungsmöglichkeit. Sie braucht triebhafte Charaktere, gewaltsame Schicksale, starke Theatralik, explodierende Musik. Artistisches, Stilisiertes, geschmackvoll Manieriertes spielt und singt sie gegen ihre bessere Natur. Ihr Oktavian hat den Ehrgeiz, alles typisch Jeritzamäßige in der Darstellung auszulöschen; das Temperament wird absichtsvoll unterdrückt [...]. Auch der Gesang wurde fast während des ganzen Abends künstlich abgeblendet. Von der gepriesenen Jeritzastimme blitzten eigentlich nur im Terzett wärmere Strahlen auf. Die Jeritza spart und künstelt an ihrer Stimme: die Sonne versteckt sich hinter Wolken...¹⁷⁰

Ein Highlight der Met-Karriere der Sängerin stellte die Wiederaufnahme von Richard Wagners *Tannhäuser* dar. Während des Krieges wurden in Amerika alle deutschen Komponisten sowie die deutsche Sprache von den Opernbühnen verbannt. Maria Jeritza gehörte damit zu den ersten Künstlern, die am New Yorker Opernhaus wieder in deutscher Sprache singen durften.¹⁷¹

Nicht nur die Publikumserfolge, sondern auch die offiziellen Ehrungen der Sängerin häuften sich im Laufe ihrer Karriere. So wurde Maria Jeritza nur sechs Jahre nach ihrer Ernennung zur k. u. k. Kammersängerin im Früher 1923 das erste weibliche Ehrenmitglied der Wiener Staatsoper.¹⁷²

Die wichtigste neue Jeritza-Rolle nach längerer Zeit kam in der Saison 1926/27. Zwei Jahre nach Puccinis Tod hatte sein Schüler Franco Alfano die unvollendet gebliebene Oper *Turandot* fertiggestellt. Die Premiere an der Metropolitan Opera mit Maria Jeritza in der Hauptrolle wurde ein großer Erfolg, die Darbietung der Künstlerin von der Kritik gelobt.

Turandot ist eine der passendsten Rollen, die der energievollen Frau Jeritza je zugefallen sind. Sie ist groß, und die langen, fließenden Linien ihres Kostümes sind perfekt drapiert für ihre stolzen und abgehackten Bewegungen. Frau Jeritza ist ohne weiters die Verwirklichung der Träume des Dramatikers, und der Komponist kann nicht gehofft haben, daß der Part noch eindringlicher gesungen wird.¹⁷³

¹⁷⁰ Neues Wiener Tagblatt, 26.V.1923, S. 8, Kr.

¹⁷¹ vgl. Werba 1981, S. 133

¹⁷² vgl. ebd., S. 135

¹⁷³ New York Sun, 17.XI.1926, W.J.Henderson, zit. n. Werba 1981, S. 145

Aufgrund des großen Erfolges wird sogar behauptet, Puccini hätte diese Rolle für Maria Jeritza geschrieben.¹⁷⁴ Belege dafür gibt es jedoch nicht. Ein halbes Jahr nach der New Yorker Premiere sang Maria Jeritza die Rolle am Wiener Opernhaus und auch hier berichteten die Wiener Kritiker mit viel Lob und bis ins kleinste Detail von der Darbietung der Künstlerin. Unter anderen schrieb die Kritikerin des *Neuen Wiener Journals* Elsa Bielefeld über ihre Leistung:

Die Jeritza enthüllt die menschliche Gestalt der Turandot, ihr Geheimnis, ihr Wesen, ihren Märchenzauber. Die Magie ihrer Persönlichkeit ist nie stärker offenbar geworden als an diesem Abend, an dem sie in einer bisher puppenhaft erschienenen Frauengestalt durch unglaublich feine Psychologie, unerhörte Suggestion und genialisches Ausdeuten der in den Menschen wirkenden zwiespältigen Kräfte den Herzschlag des Lebens spüren ließ.¹⁷⁵

Doch auch nach vielen Jahren Erfahrung auf der Opernbühne widerfuhren der Künstlerin Misserfolge, wie zum Beispiel mit ihrer Darbietung der Titelrolle in George Bizets *Carmen* an der Metropolitan Opera in der Saison 1927/28. So berichtet die Presse zwar von ihrer großartigen schauspielerischen Auslegung der Rolle, doch soll ihr die Partie stimmlich, vor allem in den tieferen Registern, Schwierigkeiten bereitet haben.¹⁷⁶

Auch ihre letzte Strauss-Rolle, die Ägyptische Helena, begleitete Maria Jeritza durch diese Saison auf der Wiener Opernbühne. Ihre Darstellung schien überzeugend gewesen zu sein, denn in der Folgesaison brachte sie die neue Rolle an die Met.

Die beiden folgenden Saisonen waren geprägt von Jeritza-Erfolgen, sowohl in der Musikhauptstadt Wien als auch am New Yorker Opernhaus, mit Erich Wolfgang Korngolds Bearbeitung von Johann Strauss' *Eine Nacht in Venedig*, Giacomo Puccinis *Mädchen aus dem goldenen Westen* gefolgt von Richard Wagners Opern *Lohengrin* sowie einer Neuinszenierung der *Walküre* intendiert durch den neuen Direktor der Wiener Staatsoper Clemens Krauss, der die Rolle der Brünnhilde erstmals mit Maria Jeritza besetzte. 1930 eröffnete die Sängerin ihre nächste Met-Saison mit der Oper *Der fliegende Holländer* und schloss damit ihr erfolgreiches Wagner-Jahr ab.

¹⁷⁴ vgl. Werba 1981, S. 145

¹⁷⁵ Neues Wiener Journal, 22.IV.1927, Elsa Bienenfeld, zit. n. Werba 1981, S. 145 f.

¹⁷⁶ vgl. Werba 1981, S. 147

Da eine Primadonna stets darauf angewiesen ist, neue Rollen zu bestreiten, um für Publikum und Presse interessant zu bleiben, zog der Direktor der Met Gatt-Gasazza sogar eine Operette in Erwägung, Franz von Suppés *Boccaccio* und schuf damit eine neue Sensation.

Mit der Saison 1931/32 lief Maria Jeritzas Vertrag an der Metropolitan Opera aus und wurde nicht mehr erneuert. Da sich die Vorrangstellung eines Opernhauses wie der Met jedoch stets auf ihre Stars übertragen hatte, waren ihr die Angebote anderer amerikanischer Opernhäuser sicher. In den folgenden Jahren tourte Maria Jeritza als Reisesängerin durch Amerika und soll dabei beachtliche Summen verdient haben.¹⁷⁷

Anfang der Dreißigerjahre kam eine völlig neue Aufgabe auf die Künstlerin zu - sie sollte die Titelrolle im Tonfilm *Großfürstin Alexandra* übernehmen. Die Musik schrieb Franz Lehár. Der Primadonna sollte damit noch mehr Ruhm zu Teil werden. Am 13. Oktober 1933 fand die Uraufführung in Wien statt.

Bis 1935 trat Maria Jeritza weiterhin an der Wiener Staatsoper auf und verabschiedete sich am 1. Oktober des Jahres als *Tosca* vom Ensemble der Wiener Opernbühne. Im selben Jahr heiratete sie - nach der Scheidung von Leopold Popper - ihren dritten Ehemann, den amerikanischen Filmproduzenten Winfield Richard Sheehan und lebt mit ihm in Kalifornien. Ihr Haus in Beverly Hills soll während des Zweiten Weltkriegs zur Anlaufstelle für viele österreichische und deutsche Künstler auf der Flucht vor der NS-Diktatur gewesen sein.¹⁷⁸ Quellen, die diese Annahme eindeutig belegen, sind jedoch nicht bekannt.

3.5 Nachkriegskarriere

Nach dem Tod ihres dritten Gatten zog Maria Jeritza wieder in den Osten der Vereinigten Staaten, wo sie am 10. April 1948 den Schirmfabrikanten Irving F. Seery heiratete. Der größte Wunsch des Industriellen Mr. Seery soll es gewesen sein, seine Gattin, die er seit ihren Jahren an der Metropolitan Opera verehrt habe, noch einmal auf der Bühne zu

¹⁷⁷ vgl. Herrberg 2014, S. 129

¹⁷⁸ vgl. ebd.

erleben.¹⁷⁹ So reiste die Sängerin noch im selben Jahr nach Wien. In den Jahren 1950 bis 1953 war sie mehrmals im Theater an der Wien als Tosca und Salome sowie an der Volksoper in *Santuzza* und dem *Mädchen aus dem goldenen Westen* zu sehen. Ihre beachtlichen Gagen spendete sie dem Wiederaufbau der Staatsoper, die im Krieg durch eine amerikanische Fliegerbombe und den darauffolgenden Brand zu großen Teilen zerstört wurde.¹⁸⁰

Auch nach dem Zweiten Weltkrieg, um viele Jahre Erfahrung reicher, stand ihre Tosca an oberster Stelle. So wurde die *Tosca*-Vorstellung am 29. Mai 1950 für viele Verehrer Maria Jeritzas zu einem unvergesslichen Abend. Marcel Prawy erinnert sich:

Bei der ersten ‚Tosca‘ saß ich mit E.W. Korngold in der Loge: es war uns, als hätten die letzten drei Jahrzehnte nicht stattgefunden. Die Jeritza war noch immer in imposanter Form und zeigte der jüngsten Generation noch einmal die vergangene Welt des veristischen Opernspiels. Wieder wie damals raste das Publikum nach dem liegend gesungenen Tosca-Gebet. [...] Ganz Wien bereitete der Jeritza Beweise von ungebrochener Liebe und Treue. Ihr Hotel war ständig von Menschen belagert. Manchmal kam sie auf den Balkon und warf ihren Verehrern Regenschirme hinunter - Mr. Seery besaß nämlich eine Regenschirmfabrik!¹⁸¹

Maria Jeritzas einziger Auftritt an der Metropolitan Opera nach dem Krieg wurde zu einem der Höhepunkte ihrer amerikanischen Erfolge. Als 63-jährig spielte sie am 22. Februar 1951 die Rosalinde in Johann Straus *Fledermaus* und wurde mit Jubel belohnt.¹⁸² Auch die New Yorker Kritik war begeistert, wie die Schlagzeile der Zeitung *Daily News* zeigt: „Jeritza takes over the Opera House for a fine, sentimental evening.“¹⁸³

Für einen weiteren herausragenden Jeritza-Abend sorgte ihre Darbietung als Minnie in Puccinis *Mädchen aus dem goldenen Westen* - eine Rolle, die über vier Jahrzehnte immer wieder Höhepunkte ihrer Karriere markierte¹⁸⁴. Wieder stellte die Künstlerin ihr großes

¹⁷⁹ vgl. Prawy 1978, S. 318

¹⁸⁰ vgl. Hadamowsky, Franz: *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater). Teil 2: Die Wiener Hofoper (Staatsoper)*, Wien: Brüder Hollinek 1975, S. VIII

¹⁸¹ Prawy 1978, S. 318

¹⁸² vgl. Werba 1981, S. 163

¹⁸³ *Daily News*, 23.II.1952, zit. n. Werba 1981, S. 163

¹⁸⁴ vgl. Werba 1981, S. 86

darstellerisches Vermögen unter Beweis. Heinrich Kralik schrieb in der *Presse* über diesen Abend:

Nimmt sich ihrer (der Minnie) nun gar ein Sing- und Spielgenium wie das der Jeritza an, ein Theater-, Musik- und Opernphänomen ohnegleichen, so bedeutet das einen Glücksfall für die Figur, fürs Werk, ja für die ganze Werkkategorie. Ihre Darstellung rechtfertigt und bestätigt das Werk, den Stil, den ganzen Verismo.¹⁸⁵

Am 14. September 1953 verabschiedete sich die Sängerin als Tosca von der Wiener Opernbühne.

Nach dem Tod ihres vierten Gatten im Jahr 1966 behielt sie ihren Wohnort in Newark in New York bis zu ihrem Ableben am 10. Juli 1982, im Alter von 94 Jahren, bei. Ihre Aktivität konzentrierte sie auch im hohen Alter noch auf gesellschaftliche Bereiche, Wohltätigkeitszwecke sowie die Förderung junger Talente.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Die Presse, 11.IX.1952, Heinrich Kralik, zit. n. Werba 1981, S. 86 f.

¹⁸⁶ Werba 1981, S. 163

4. Das Phänomen Jeritza - (Selbst)inszenierung einer veristischen Diva

Wie kam es also dazu, dass Maria Jeritza zu der großen Bühnenpersönlichkeit des 20. Jahrhunderts wurde, die „das Repertoire zweier großer Opernmetropole - Wien und New York - geprägt hat“¹⁸⁷? Wie wurde sie zu *dem* Phänomen Jeritza, zur Repräsentantin des Singschauspiels, des gesamten Verismo?

Entscheidend war vor allem eine optimale Ausgangsposition, die die Sängerin am Beginn ihrer Laufbahn vorfand. Die italienische Belcanto-Tradition war allmählich ausgeschöpft, die Karrieren der großen Gesangsvirtuosinnen des 19. Jahrhunderts neigten sich dem Ende zu. Der Verismo hatte die Opernbühne erobert. Der Schwerpunkt lag vermehrt am künstlerischen Ausdruck, Ziergesang und damit verbundene Virtuosität waren überlebt.¹⁸⁸ Die Karriere Maria Jeritzas begann also zu einem günstigen Zeitpunkt, denn das Repertoire war von der veristischen Oper stark beeinflusst. Eine Vielzahl an vorhandenen Einflüssen traf auf ihre schauspielerische Begabung. Die schöne Stimme der Sängerin, ihre optische Erscheinung sowie ihr theatralischer Instinkt waren für viele Kritiker und Zeitgenossen das Erfolgsrezept. Der Musikkritiker Ernst Décsey schrieb in seiner Monografie über die Künstlerin von der eleganten und verblüffenden Erscheinung der Primadonna. „Die Jeritza nun ist nicht nur Heroine und nicht nur Darstellerin von Opernholdheiten oder modernen, sensiblen Frauengestalten. Sie ist nicht nur Sängerin und nicht nur Intellekt, auch nicht nur Vitalität: sie ist das alles zusammen.“¹⁸⁹

Immer wieder wurden ihre schauspielerischen Leistungen und die Ausstrahlung, die sie auf das Publikum ausübte, betont. Auch für Robert Werba lag das Geheimnis der Jeritza-Erfolge in einem „überzeugenden schauspielerischen Konzept“ sowie in der „virtuosen Handhabung aller theatralischen Effekte, die das Wesen des Verismo ausmachen“¹⁹⁰.

¹⁸⁷ Werba 1981, S. 169

¹⁸⁸ vgl. ebd., S. 166

¹⁸⁹ Décsey 1931, S. 14

¹⁹⁰ Werba 1981, S. 6

Opernkritiker Marcel Prawy sieht die Entstehung des Jeritza-Mythos weniger in den gesanglichen als vielmehr in den theatralen Leistungen der Künstlerin.

Der Jeritza-Mythos entstand noch vor der Herrschaft der mechanisierten Musik. Sie war keine Präzisionssängerin, hat des öfteren ein Achtel zuviel oder ein Achtel zuwenig gesungen, manchmal drei Achtel zuviel oder zwei Achtel zuwenig, und sie hat auch die Tonhöhe nicht immer ganz exakt getroffen, was die Korrepetitoren mitunter gerne verbessern wollten. Aber die, die gesagt haben: ‚Um Gottes willen, nur nichts daran ändern‘, hießen Giacomo Puccini und Richard Strauss. Sie war ohne Regisseur die strahlende Alleinregentin der Szene. Sie, die große Primadonna des Jahrhunderts, war das Symbol für alles, was damals Theaterspielen hieß. [...] Sie hatte ein instinktives Verständnis für die innersten Geheimnisse des Theaters.¹⁹¹

Sie soll „den Verismo und damit auch das Singschauspielertum zu einem absoluten Höhepunkt“¹⁹² geführt haben. Eine ganze Epoche der Operngeschichte findet damit Ausdruck in der Darstellung der jungen Sängerin. Ihre Erfolge sollen sogar neue Maßstäbe für schauspielerische Leistung auf der Opernbühne gesetzt haben.¹⁹³

Ausschlaggebend für die ständig reifende schauspielerische Begabung Maria Jeritzas könnte jedoch neben dem angeborenen Talent, welches die Künstlerin ohne Zweifel besessen haben muss, vor allem ihre konsequente Arbeit gewesen sein. Denn in den ersten Jahren ihrer Karriere studierte sie ein beachtliches Pensum an Rollen ein. Als sie im Alter von fünfundzwanzig Jahren an der Wiener Hofoper debütierte, sang sie bereits ihre einundvierzigste Rolle.¹⁹⁴ Ihr Fleiß dürfte sich im Laufe ihrer Karriere immer wieder bezahlt gemacht haben, denn sowohl in Wien, als auch in New York begeisterte sie ihr Publikum.

Die Wirkung, die die Künstlerin auf ihr Publikum ausübte, stand ebenso in großem Zusammenhang mit der von ihr intendierten Selbstdarstellung. Im folgenden Teil der Arbeit soll, nach einer Abgrenzung und Erläuterung der im Zusammenhang mit Maria Jeritza auftretenden und nennenswerten Bezeichnungen und Begriffe, diese Selbstdarstellung, die zu einem großen Teil von der Künstlerin selbst konstruiert wurde, aber auch äußeren Einflüssen unterlag, analysiert werden. Auch die Rezeption durch die

¹⁹¹ Prawy 1978, S. 185

¹⁹² Werba 1981, S. 167

¹⁹³ vgl. ebd.

¹⁹⁴ vgl. ebd., S. 168

Presse spielt dabei eine wichtige Rolle. An Meinungen und Berichten von Kritikern und Journalisten soll gezeigt werden, welche Aspekte besonders oft von der großteils männlichen Autorschaft aufgegriffen und damit als besonders interessant oder nennenswert betrachtet wurden. Außerdem lässt sich aus den zahlreichen Pressemeldungen ablesen, welche Rolle Maria Jeritza für die Wiener Öffentlichkeit gespielt haben muss und woran besonders großes Interesse der Leser bestanden haben mag. Im Mittelpunkt steht, neben einer exemplarischen Analyse der vorliegenden Presseberichte, vor allem das von der Künstlerin durch ihre Autobiografie intendierte Bild über ihr Leben und ihren Charakter. Vieles in der Autobiografie deutet darauf hin, dass diese zu reinen Zwecken der Selbstinszenierung und -vermarktung veröffentlicht worden ist.

Interessant ist, unter dem Aspekt der Selbst- und Fremdszenierung der Künstlerin, ihre Darstellung auf veröffentlichten Bildern oder Fotos. Auch einer Analyse dieser Medien soll eines der folgenden Kapitel gewidmet sein.

4.1 Die Diva - Sängerin, Bewunderte, Primadonna, Star

Viele Bezeichnungen ranken sich um Maria Jeritza. Mehrfach wurden im Verlauf der Arbeit nun schon Begriffe wie Diva oder Primadonna als Synonyme für die Künstlerin genannt und sogar sie selbst bezeichnet sich in ihrer Autobiografie öfter als *prima donna*. In Zeitungsberichten, Kritiken und Monografien wird sie immer wieder als Primadonna unter Primadonnen, als Star oder als Diva bezeichnet. Sie soll nicht nur eine großartige Sängerin gewesen sein. Glaubt man der Rezeption durch die in der damaligen Zeit modernen Massenmedien, vor allem der Presse, war Maria Jeritza weit mehr als das. Doch was trifft tatsächlich auf die Sängerin zu? Wie grenzen sich die Begriffe voneinander ab? Und welche Bezeichnung wird einer Künstlerin wie Maria Jeritza gerecht? War sie eine Diva, eine Primadonna oder beides zugleich? Wie wird der Begriff Star im frühen 20. Jahrhundert definiert und kann dieser auf eine Opernsängerin wie Maria Jeritza überhaupt angewendet werden?

Auch wenn der Begriff des Stars im generellen Sprachgebrauch vor allem ein Produkt der Filmindustrie ist und meist mit der Entstehung des Hollywood-Systems im 20. Jahrhundert in Verbindung gebracht wird, existiert das Prinzip des Stars schon lange vor dem Begriff selbst. Musikwissenschaftlerin Silke Borgstedt sieht die Entstehung des Star-Prinzips in

der Theaterkultur des 19. Jahrhundert. Vor allem in Bezug auf das Virtuositentum ist der Starkult schon lange vor der Entstehung der Filmindustrie anzutreffen.¹⁹⁵

Als Stars versteht man in erster Linie Personen, die mithilfe der Massenmedien bekannt oder berühmt geworden sind. Sie sind durch ihr Image, „das heißt durch Vorstellungsbilder von ihren Eigenschaften und ihrer Erscheinung charakterisiert“¹⁹⁶ Bereits im 19. Jahrhundert trugen Presseberichte, Kritiken und Bilder - vor allem auf Sammel- und Autogrammkarten - dazu bei, dass die Stars des Theaters ihre Wirkung, die auf der Bühne sehr begrenzt war, weitgehend entfalten konnten. So entstanden bereits damals erste Merkmale eines Starkults.¹⁹⁷ Anders als bei anderen Prominenten und Medienpersönlichkeiten basiert die Attraktivität von Stars vor allem auf ihrem Erfolg, ihrer Arbeit und ihren Taten. „Es stimmt nicht - wie die Forschung behauptet - die personalisierte Außergewöhnlichkeit oder Außeralltäglichkeit mache den Star aus.“¹⁹⁸ Als Beispiel nennt Hans-Otto Hügel Mutter Theresa, die zwar eine Medienperson und „Ikone der Barmherzigkeit“¹⁹⁹ war und ist, jedoch nicht als Star im eigentlichen Sinne gesehen werden kann.

Borgstedt nennt die Attribute Leistung und Erfolg, Bekanntheit, eine feste Anhängerschaft sowie Persönlichkeit und Image als die vier Grundlagen des Starwesens.²⁰⁰ Die Leistung eines Stars ist sein Kapital, mit dem er auf sich aufmerksam macht.²⁰¹ Wird die vollbrachte Leistung anerkannt, tritt Erfolg ein. Bleiben die Leistungen des Stars über einen längeren Zeitraum hinweg messbar und anerkannt, stellen sich Ansehen und Ruhm ein.²⁰²

¹⁹⁵ vgl. Borgstedt, Silke: *Der Musik-Star. Vergleichende Imageanalysen von Alfred Brendel, Stefanie Hertel und Robbie Williams*, Bielefeld: Transcript 2008, S. 16

¹⁹⁶ Lowry, Stephen: „Star“, in: Hügel, Hans-Otto (Hrsg.), *Handbuch Populärer Kultur, Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Stuttgart: Metzler 2003, S. 441-445, hier S. 441

¹⁹⁷ vgl. ebd., S. 443

¹⁹⁸ Hügel, Hans Otto: „Weißt du wie viel Sterne stehen? Zu Begriff, Funktion und Geschichte des Stars“, in: Bullerjahn, Claudia (Hrsg.), *Musikmythen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen*, Hildesheim: Olms 2004, S. 265-293, hier S. 265

¹⁹⁹ ebd.

²⁰⁰ vgl. Borgstedt 2008, S. 128

²⁰¹ vgl. ebd.

²⁰² vgl. ebd., S.18

Auch Bekanntheit ist für Borgstedt ein zentraler Aspekt des Starwesens. Im Gegensatz zur Leistung, die auch einmalig sein kann, ist Bekanntheit eine langfristig vorherrschende Komponente. „Durch Bekanntheit wird die asymmetrische Beziehung zwischen Star und Fan zementiert, denn Bekanntheit bedeutet: Die Zahl derer, die den Bekannten kennen, ist ungleich viel größer als die Zahl derer, die der Bekannte persönlich kennt.“²⁰³

Der wichtigste Aspekt für das Entstehen sowie Bestehen eines Stars ist seine feste Anhängerschaft, also das Publikum. „Einmal erreichte Bekanntheit stellt somit ein ‚Beziehungskapital‘ dar, indem es weiteren Zugang zu den Massenmedien und damit zur Aufmerksamkeit des Publikums ermöglicht.“²⁰⁴ Das Publikum ist entscheidend, denn „erst die populäre Rezeption macht den Star zum Star“²⁰⁵. Erst wenn sich die Rezipienten für einen Künstler interessieren oder sogar zu Fans werden, kann der Star als solcher existieren. Bedeutend für das Starphänomen ist ein bestehender Kontrast zwischen Künstler und Publikum. Eine optisch-räumliche Abhebung, wie dies zum Beispiel in der Oper der Fall ist, verdeutlicht die Erwartungshaltung. Der Star mischt sich nicht unter die Leute, sondern ist ein Genie, das das Publikum inspirieren will.²⁰⁶ Die wesentlichen Faktoren für eine feste Anhängerschaft sind Kontinuität und Strategie in der Berichterstattung sowie die massenhafte Reproduktion durch Medien.²⁰⁷

Um sich von anderen Stars abzugrenzen und Interesse an der eigenen Person zu wecken, sind aufmerksamkeitsgenerierende Maßnahmen unabdingbar. Am wichtigsten ist dabei eine gut durchdachte Persönlichkeitsinszenierung, sowohl über musikalische Interpretation und Ausführung, als auch optisch und über die Medien.²⁰⁸ Dieser öffentliche Gesamteindruck ist das Image des Stars, welches durch eine besondere Performance auf einem bestimmten Gebiet der Unterhaltung geformt wird.

Das Image bildet sich aus allen öffentlichen Aussagen, Bildern und Informationen über den Star als Darsteller, Figur und (,Privat‘-)Person. Die Elemente des Image werden durch verschiedene Medien (Presse, Film, Fernsehen, Werbung) und verschiedene Formen der Kommunikation (verbale Aussage, Mimik, Gestik, Stimme, Schauspielkonventionen,

²⁰³ Borgstedt 2008, S. 130

²⁰⁴ ebd., S. 232

²⁰⁵ Lowry 2003, S. 441

²⁰⁶ vgl. Borgstedt 2008, S. 26 f.

²⁰⁷ vgl. ebd., S. 7

²⁰⁸ vgl. ebd., S. 29 f.

Narration) vermittelt. Sie betreffen unterschiedliche Aspekte: Persönlichkeit, physische Erscheinung, Lebensstil, Ansichten, Verhaltensweise, Mode.²⁰⁹

Das Starimage umfasst also sowohl Leistungen als auch das Privatleben des Stars, denn der Star hält sein Publikum vor allem durch Einblicke in seine Privatsphäre in Bann. „Die Geschichte, wie ein Star geboren wird und welches Schicksal er erfährt, also sein physischer und psychischer Privatkampf“²¹⁰ sind die Dinge, die den Rezipienten interessieren.

Ein Starimage ist stets ein Konstrukt, an dessen Herstellung der Abgebildete wie der Wahrnehmende gleichermaßen in einem aktiven Prozess beteiligt sind.²¹¹ Aufgrund dieses Konstruktcharakters eines Stars beziehungsweise eines Star-Images lässt sich seine Bedeutung weniger aus einzelnen Eigenschaften ableiten, sondern ist in „zentrale kulturelle Diskurse“ oder „anthropologisch-kulturelle Sinnbilder“²¹² eingepasst. Stars repräsentieren also nicht nur eine individuelle Persönlichkeit, sondern sie „stellen immer auch eine Beziehung zu verschiedenen sozialen Gruppen, Kategorien und Dimensionen“²¹³ her. „Sie dienen als personalisierte Darstellung aktueller Fragen und Probleme, insbesondere als Verkörperungen möglicher Formen der persönlichen Identität, der Werte, der Geschlechterrollen sowie politischer, moralischer und religiöser Haltungen.“²¹⁴

Wenn die Verehrung eines Stars besonders große und auffällige Formen annimmt und seine Bekanntheit verschiedene Kulturräume erreicht hat, wird der Star zur *Kultfigur*. Je größer der Star wird, desto festgelegter wird auch sein Image beziehungsweise die mit ihm verbundenen Bilder. Der Star wird zur *Ikone*. Und wenn vor allem „seine Performance-Qualität ins Auge fällt und er die Distanz zum Publikum betont, wird er oder sie zur ‚Diva‘“²¹⁵. Was ist eigentlich eine Diva? Wer wird als Diva bezeichnet und warum? Und seit wann gibt es Diven?

²⁰⁹ Lowry 2003, S. 441

²¹⁰ Bronfen, Elisabeth/Straumann, Barbara: *Die Diva. Eine Geschichte der Bewunderung*, München: Schirmer/Mosel 2002, S. 26

²¹¹ vgl. Hügel 2004, S. 274

²¹² ebd., S. 276 f.

²¹³ Borgstedt 2008, S. 139

²¹⁴ Lowry 2003, S. 442

²¹⁵ Hügel 2004, S. 282

Der Ursprung des Begriffs Diva liegt in einem Gebrauch der Bezeichnung für einen spezifischen Typ einer Bühnenkünstlerin, also sowohl Sängerinnen als auch Schauspielerinnen. In unserem heutigen Sprachgebrauch wird das Wort Diva am häufigsten als Synonym für Sängerinnen verwendet, oft jedoch zum Unwillen der Künstlerin selbst. Der Grund dafür könnte in der alltagssprachlichen Verwendung liegen, die eine Diva als „ebenso exzentrische wie überempfindliche Person, die sich selbst stets in den Mittelpunkt des Geschehens stellt“²¹⁶, bezeichnet.

Seit der Entstehung des Starwesens zeichnete sich im Bereich der populären Kultur eine weitere Definition für die Bezeichnung ab: die Diva als Sonderfall des Stars beziehungsweise als Auserwählte im Starsystem.²¹⁷ Denn erst der Star-Kult, der nach Rebecca Grotjahn vor allem aufgrund von Weiblichkeits- und Sängerinnendiskursen entstanden ist, führte zum Phänomen Diva und bewahrt auch im weiteren Verlauf der Geschichte zentrale Aspekte, die früher Sängerinnen zugeschrieben wurden - die Göttliche und die Skandalöse.²¹⁸

Auch die beiden Wissenschaftlerinnen Elisabeth Bronfen und Barbara Straumann sehen einen Unterschied zwischen der Diva und dem klassischen Star, denn die Diva ist mit ihrer strengen äußeren Haltung stets auf ihre Wirkung bedacht. Sie ist bereit, jegliche Bequemlichkeit zu opfern, um Blicke vor allen Anderen auf sich zu ziehen.²¹⁹

Sie kommen meist von den Rändern der Gesellschaft, lassen ihren Starkörper wie aus dem Nichts entstehen und wirken daher, als hätten sie keinen festen Boden unter den Füßen. Ersetzt der klassische Star den tragischen Helden der antiken Literatur, könnte man von der Diva sagen, sie verschränkt den Ehrgeiz dieses tragischen Helden, dessen Absturz zwar unausweichlich ist, dadurch aber auch seine Menschlichkeit bestätigt, mit dem christlichen Märtyrerbild. Diven verstehen sich als Auserwählte im Starsystem und verausgaben sich in der Hoffnung auf Erlösung - die eigene wie die ihres Publikums.²²⁰

²¹⁶ Grotjahn 2005, S. 7

²¹⁷ vgl. Bronfen/Straumann 2002, S. 46

²¹⁸ vgl. Grotjahn, Rebecca: „The most popular woman in the world“. Die Diva und die Anfänge des Starwesens im 19. Jahrhundert“, in: Grotjahn, Rebecca (Hrsg.), *Diva - die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*, Schliengen: Ed. Argus 2011, S. 74-97, hier S. 97

²¹⁹ vgl. Bronfen/Straumann 2002, S. 44

²²⁰ ebd., S. 46

Eine Diva macht sich ihren Schmerz zu Nutzen. Sie hat nichts zu verlieren, da sie aus dem Nichts aufgetaucht ist. Mithilfe der Medien machen wir uns die Diva zu Eigen. Wie beim klassischen Star sind es die Massenmedien wie Fotos und Interviews, die uns das Gefühl geben, ein Teil des Lebens der Diva zu sein beziehungsweise einen Teil der Diva zu besitzen und einen ganz privaten Einblick zu bekommen.²²¹ Trotz der medialen Vermarktung ist die Diva kein bloßer Kunstkörper, denn sie muss vom Publikum gewählt werden. Sie existiert nur mit dem und durch das Publikum.²²²

Die Diva besteht aus zwei Körpern - dem *Image*, das durch die von ihr gespielten Rollen sowie durch ihre Persönlichkeit geformt wird, und aus dem „das Bild erstellenden Leib“²²³, also die Sängerin und ihr Leben jenseits der Bühne. Eine Diva ist sowohl etwas Besonderes als auch etwas Vertrautes. „Wie jeder klassische Star ist auch die Diva schöner, klüger, geistreicher, mutiger als wir, darf die moralischen Gesetze überschreiten, an die wir uns halten müssen, an unserer Stelle Abenteuer bestehen und selbst den Tod auf sich nehmen.“²²⁴ Gleichzeitig muss sie uns aber auch ähnlich sein, damit wir uns mit ihr identifizieren und mitfühlen können. Dem Zuschauer muss das Gefühl vermittelt werden, er könnte statt ihr auf der Bühne stehen.

Autor Wayne Koestenbaum beschreibt die Diva in seinem Buch *Königin der Nacht* als ständigen Prozess des Werdens. Er nennt sie ein narzisstisches, nach Selbstbestätigung ringendes Wesen, das das Alleinsein nicht fürchtet.²²⁵ Eine Aura extravaganten weiblichen Verhaltens umhüllt die Diva, denn ihr Benehmen hat eine enorme Macht.²²⁶ Ihr Einfluss reicht über die Grenzen der Opernkultur hinaus, denn die Diva ist mehr als eine spezifisch weibliche Rolle. Sie steht stellvertretend für eine gesellschaftliche Institution, für Emotionen und ein bestimmtes Verhalten, für Erwartungen und Wünsche.²²⁷

²²¹ vgl. Bronfen/Straumann 2002, S. 48

²²² vgl. ebd.2002, S. 49

²²³ ebd.2002, S. 47

²²⁴ ebd.

²²⁵ Koestenbaum, Wayne: *Königin der Nacht. Oper, Homosexualität und Begehren*, Stuttgart: Klett-Cotta 1996, S. 115

²²⁶ vgl. ebd., S. 177 f.

²²⁷ vgl. ebd., S. 149

Auch Hans-Otto Hügel und Johannes von Moltke beschreiben die Diva als Typus des Stars, der seine Auftritte ins Leben jenseits des Theaters verlängert. Für die Diva ist die ganze Welt eine Bühne. Als besonderes Charakteristikum einer Diva sehen die beiden Autoren ihre Fähigkeit, „das Publikum ganz in den Bann zu ziehen, außergewöhnliche Verehrung zu erfahren, mit unvorstellbarem Reichtum entlohnt zu werden und beständig zu versuchen, im Mittelpunkt zu stehen“²²⁸. Sie sehen die Diva dennoch als hart arbeitende Frau, die sich mit ihrer Arbeit Respekt und Bewunderung verdient.²²⁹ Die Doppelfunktion der Diva als Künstlerin sowie als kulturelles Zeichen erklären Hügel und von Moltke in der Art, wie eine Diva bewundert wird.

Die schrankenlose Bewunderung trifft bei der Diva nicht mehr allein die Künstlerin, sondern gilt auch immer der Frau. Im Unterschied zu älteren Primadonnen, deren Schönheit gerühmt wurde und die damit in ein schon vorhandenes Frauen-Ideal eingepaßt wurden, formuliert die Diva eine eigene Schönheit. [...] Als Modell einer Gender-Position ist sie ganz für sich und trifft gleichzeitig etwas vom femininen Zeitgeist, der dem Modellcharakter ihrer Position Anhänger(innen) verschafft.²³⁰

Hans-Otto Hügel betrachtet es als nicht immer sinnvoll, streng zwischen den Begriffen Diva und Star zu unterscheiden und schlägt vor, fließende Übergänge zu akzeptieren. Denn Generationen, technische und mediale Veränderungen spielen eine große Rolle für das Verständnis der beiden Begriffe. Viele Züge finden sich jedoch zu jeder Zeit in jeder Generation wieder, wenn es darum geht, eine Diva zu charakterisieren - „Selbsthelfertum, Beharren auf Unabhängigkeit, Unbeeindruckt-Sein von Kritik und Publikum, Vornehmheit, Stolz auf natürliches Talent und erlangte Leistungsfähigkeit, Sehnsucht nach großen Auftritten und vor allem der Hang, die Bühne ins Leben zu verlängern“²³¹. Daher schlägt Hügel den Entwurf einer Divenskala vor, die dabei helfen soll, eine Definition für den Begriff der Diva zu ermitteln:

1. Die Publizistik nennt X eine Diva (je nach Häufigkeit bis zu drei Punkte).

²²⁸ Hügel, Hans-Otto/von Moltke, Johannes: „Diva“, in: Hügel, Hans-Otto (Hrsg.), *Handbuch Populärer Kultur, Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Stuttgart: Metzler 2003, S. 158-164, hier S. 159

²²⁹ vgl. ebd., S. 160 f.

²³⁰ ebd., S. 161

²³¹ Hügel, Hans Otto: „Das selbstentworfen Bild der Diva. Erzählstrategien in der Autobiographie von Sarah Bernhardt“, in: Grotjahn, Rebecca (Hrsg.), *Diva - die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*, Schliengen: Ed. Argus 2011, S. 37-57, hier S. 56

2. Die Diva ist eine schöne Frau (*gender*, nicht *sex*).
3. Die Diva verkörpert sich selbst und keine gesellschaftlichen/kulturellen Diskurse (je nach Deutlichkeit und Gültigkeitsdauer bis zu drei Punkte).
4. Die Diva zeigt sich als Meisterin ihres Fachs; sie ist virtuos (bis zu zwei Punkte).
5. Die Diva zeigt Haltung in allen Lebenslagen und in jeder Rolle (auch wenn dies auf Kosten eines künstlerischen gewünschten Realismus geht).
6. Die Diva versteht sich als Selbsthelfer.
7. Die Diva zeigt sich willensstark.
8. Die Diva zeigt sich stolz.
9. Die Diva zeigt sich stets vornehm und zurückhaltend.
10. Die Diva stellt sich gern zur Schau (und wir spüren das).
11. Publikumsjubel und Beifall der Kritik sind der Diva gleichgültig (die Diva will nicht gefallen).
12. Die Diva bricht keine Tournee, keine Inszenierung wegen Erfolglosigkeit ab, eher spielt sie vor leeren Häusern.
13. Die öffentlichen Auftritte der Diva sind erkennbar und inszeniert (bis zu drei Punkte).
14. Die Glanzrollen (Erkennungssongs) der Diva sagen nichts über ihre Biografie aus.
15. Die Diva ist beruflich ihr eigener Herr; sie ist nicht dauerhaft an eine Bühne/ein Studio gebunden.
16. Die Diva veröffentlicht keine Bilder mit Familie.
17. Von der Diva werden ausschließlich/vor allem inszenierte Fotos veröffentlicht.
18. Die Diva eröffnet keine Volksfeste, Fußballspiele und Ähnliches.
19. Prägend für das Bild der Diva sind Darstellungen mit langem, engem Kleid.
20. Die Diva verfaßt ihre Memoiren selbst; ansonsten erscheinen höchstens unautorisierte Biographien.
21. Die Männer der Diva spielen in der Öffentlichkeit keine Rolle.²³²

Für Hügel unterscheidet sich die Diva außerdem deutlich von anderen Weiblichkeitsmodellen. Sie hebt sich deutlich von Frauentypen ab, die durch ihre Wirkung auf Männer charakterisiert werden, wie die *Femme fatale* oder der *Vamp*, sowie von jenen, die durch ihre Bühnentradition und ihre Kunstpartie bestimmt sind, wie die *Heroine* oder die *Primadonna*. Die Diva unterscheidet sich außerdem von *Idolen* und *Ikonen*, also *Denkfiguren*, welche „jenseits von Genderproblemen alltagspsychologische und medientheoretische Funktionen (stilisierte Medienkonstruktion beziehungsweise Leitbilder) bezeichnen“²³³.

²³² Hügel 2011, S. 56 f.

²³³ ebd., S. 38

Vergleicht man nun den Begriff der Diva mit dem der Primadonna, so wird schnell klar, dass Primadonna, vor allem in der Musikwissenschaft, oftmals als Synonym für Diva verwendet wird und die beiden Begriffe immer wieder gleichgestellt werden. Der Begriff der Primadonna existiert jedoch schon länger als der der Diva. Im 17. und 18. Jahrhundert meinte die Bezeichnung *Prima donna* fachlich „erste und führende Sängerin einer weiblichen Hauptrolle in einer Vorstellung oder auch im Ensemble einer Operntruppe. Meist steht ihr eine *Seconda donna* oder *Prima donna altra* gegenüber, wobei der Hauptsängerin stets der Titel *Prima donna assoluta* gebührte.“²³⁴ Diese Bezeichnung behielt bis ins 20. Jahrhundert weitgehend ihre Gültigkeit.

Der groteske Primadonnenkult, also die oft unterwürfige, ja anbetungsvolle Verehrung greller, narzißtischer, überschwenglicher, exzentrischer weiblicher Gesangsstars, die immense Gagen ebenso selbstverständlich erwarteten, wie den Kniefall der Komponisten, Theaterdirektoren und des geneigten Publikums, entstand bereits im achtzehnten Jahrhundert, blühte aber seit dem frühen neunzehnten Jahrhundert recht eigentlich auf und beschäftigte die Öffentlichkeit.²³⁵

Zahlreiche Klischees werden, wie es auch bei der Diva der Fall ist, für die Charakterisierung der Primadonna herangezogen.

Die Liebe zum Geld, zu Juwelen und zur Hautevolee, verbunden mit extravagantem Äußeren, sowohl was das persönliche Auftreten als auch den Lebensstil meint, gehören wie Glückshascherei, Versnobtheit, Egoismus und übergroße Eitelkeit, Sex-Appeal, starke Durchsetzungskraft einer dominanten Persönlichkeit, eine auf Vaterfiguren wie Muttersuchende besonders ausstrahlende, möglichst schillernde oder aber engelsgleiche Aura, Unnachgiebigkeit, Launenhaftigkeit, aber auch der Wille zur Verewigung zu den Charakteristika des weitverbreiteten Bildes der 'Primadonna'. Von medienwirksamen privaten wie künstlerischen Skandalen, Krisen und Katastrophen zu schweigen.²³⁶

Einige wesentliche Unterschiede zwischen Primadonna und Diva grenzen Hügel und von Moltke in ihrem Artikel über die Diva ab. Sie sind der Meinung, dass der Verlust der Stimme der Primadonna oder ihr Rückzug von der Bühne nicht nur das Ende ihrer Karriere bedeuteten, sondern die Sängerin dadurch auch ihren Status in der Öffentlichkeit verlor.

²³⁴ Scholz, Dieter David: *Mythos Primadonna: 25 Diven widerlegen ein Klischee; Gespräche mit großen Sängerinnen*, Berlin: Pathas 1999, S. 8

²³⁵ ebd.

²³⁶ ebd., S. 7 f.

„Demgegenüber bleibt die Diva in der Gegenwart - dank neuer Medien, die ihre Präsenz reproduzierbar machen - auch dann ein Star, wenn sie sich zurückgezogen hat.“²³⁷

Klar ist trotz aller Gemeinsamkeiten und Unterschiede, dass weder die Primadonna noch die Diva oder der Star ein Phänomen des 20. und 21. Jahrhunderts sind, sondern dass Bezeichnungen wie diese auch schon früher auf Sängerinnen zuträfen. Denn bereits Sängerinnen wie Maria Malibran oder Angelica Catalani wiesen alle Attribute einer Diva oder Primadonna auf und „blieben lange über ihren Tod hinaus im kulturellen Gedächtnis lebendig“²³⁸.

4.2 Maria Jeritza, die Singschauspielerin

Welche der oben genannten Bezeichnungen nun einer Sängerin wie Maria Jeritza gerecht werden, ist schwierig zu entscheiden. War sie eine Primadonna? Halten wir uns an den historischen Begriff der *prima donna* als erste Sängerin einer Vorstellung oder eines Opernensembles, ist diese Frage mit einem klaren Ja zu beantworten. Denn sowohl in Wien als auch in New York wurde Maria Jeritza an internationalen Opernhäusern gefeiert. Auch die oft genannten typischen Attribute einer Primadonna wie eine starke Durchsetzungskraft, eine dominante Persönlichkeit oder besondere Unnachgiebigkeit können der Künstlerin, den Berichten ihrer Zeitgenossen zu Folge, zugeschrieben werden, ebenso wie der Wille zur Verewigung.

War Maria Jeritza eine Diva? Folgen wir der Charakterisierung beziehungsweise der Definition durch Hügels Divenskala, ist auch diese Frage mit einem Ja zu beantworten. Viele der oben genannten Punkte sind durchaus zutreffend. Während nur wenige Punkte kritisiert oder verneint werden können, passen andere Kriterien einwandfrei zum Leben und Wirken der Sängerin. Zweifellos war Maria Jeritza eine hübsche, willensstarke und stolze Frau. Ebenso fest steht, dass die Sängerin eine Meisterin ihres Faches war und ihre Rollen virtuos umsetzte. Des Öfteren wurde sie von der Publizistik, sei es in Zeitungsartikeln oder Monografien, als Diva bezeichnet, wobei angemerkt werden sollte, dass der Begriff Primadonna weitaus öfter Anwendung fand. Außerdem sind von Maria Jeritza kaum Bilder mit Familie oder Ehemännern veröffentlicht. Alle von ihr

²³⁷ Hügel/von Moltke 2003, S. 160

²³⁸ Grotjahn 2011, S. 81

veröffentlichten Fotos (wie in Kapitel 4.3 noch ausführlicher analysiert wird) sind ähnlich und wirken inszeniert. Auf den meisten dieser Bilder trägt sie lange anliegende Kleider, die ihrer Figur schmeicheln. Auch ihre Autobiografie veröffentlichte Maria Jeritza selbst. Andere autorisierte biografische Werke liegen nicht vor.

Widmen wir uns als letztes der Frage nach dem Star-Status Maria Jeritzas. Beziehen wir uns auf die von Silke Borgstedt genannten Attribute als Grundlagen des Starwesens - Leistung und Erfolg, Bekanntheit, eine feste Anhängerschaft sowie Persönlichkeit und Image -, wird auch die Frage, ob Maria Jeritza ein Star war, deutlich bejaht, denn alle vier Attribute treffen auf die Künstlerin zu. Auch die Massenmedien spielten für die Ausbreitung ihrer Wirkung und ihrer Bekanntheit eine entscheidende Rolle. Gekonnt machte sie sich diese zu Nutzen und weitete ihr Bühnendasein ins reale Leben aus.

Welche der Bezeichnungen nun für die Sängerin angewendet werden, hängt in jedem Fall vom Blickwinkel des Betrachters sowie dessen Forschungsrichtung ab. Fest steht jedoch ohne Zweifel das große schauspielerische Talent Maria Jeritzas und die ihr zugeschriebene Bezeichnung als Singschauspielerin, die nicht nur in den Medien, sondern auch in Fachliteratur und Monografien schnell Verbreitung fand.

Doch wie wurde Maria Jeritza zu *der* deutschsprachigen Singschauspielerin und für viele Kritiker sogar zum Inbegriff einer ganzen Stilrichtung der Oper, des Verismo? Ein wesentlicher Aspekt, der entscheidend für die Ausprägung der theatralen Talente der Sängerin gewesen sein dürfte, war das maßgeschneiderte Schauspieltraining mit Max Reinhardt, den sie in ihrer Autobiografie als „severe taskmaster“²³⁹ bezeichnet.

Reinhardt had no mercy as a stage manager. If an artist swished about the stage ungracefully, if the draperies of her sleeves or body did not cling to her, or move with her in the right rhythm, he would fly into a rage. If an arm, a hand, were raised incorrectly, if even a finger were not crooked in just the right way, he would, as you say here, 'fly off the handle'. No singer who ever appeared in a Max Reinhardt production could fail to learn from him.²⁴⁰

Ebenso wichtig soll die strenge Schule Rainer Simons' in ihren ersten Wiener Jahren an der Volksoper gewesen sein, in denen sie dutzende Rollen in kurzer Zeit studieren musste.

²³⁹ Jeritza 1924, S. 147

²⁴⁰ ebd., S. 148

Alle Pfiffe und Kniffe von Praxis über Routine, ihre sie nie verlassende, eminente Spielgewandtheit und -sicherheit, die rasche Auffassung, das Ergreifen und Bewahren des ihr Vorgetragenen, ihre instinktiv-genialische Verwertung des dankbar und bescheiden Gelernten, ihre Fähigkeit, sich in der kürzesten Frist einer neuen Partie ganz zu bemächtigen und der fröhliche, selbstgewisse Wagemut, mit dem sie vors Publikum tritt - alles dies und noch weit mehr hat sie bei Rainer Simons gelernt.²⁴¹

Auch in ihrer Zeit an der Wiener Hofoper fand sie einen großartigen neuen Lehrmeister in Regisseur Wilhelm von Wymetal. „Sie lernte von ihm nicht ‚Stellungen‘, Auftritte, Abgänge, nicht die busenaufgelegten Hände und die Typik leerlaufender Operngesten - sie lernte Musik darzustellen, Musik auszuschöpfen, das Unsagbare der Musik vom scheuen Geflüster bis zum letzten Schrei erleben zu lassen.“²⁴² Lotte Lehmann, die lange Zeit gleichzeitig mit Maria Jeritza Mitglied im Ensemble der Wiener Hofoper war, berichtet in ihrer Autobiografie über die Arbeit mit dem Regisseur sowie das gute Verhältnis zwischen Wymetal und ihrer Rivalin.

Maria Jeritzas hoch entwickelter theatralischer Sinn war ihm eine Quelle besonderer Freude, und ich erinnere mich, daß er einmal erzählte, sie sei wie Wachs in seinen Händen. ‚Ich muß ihr nur einen Hinweis geben‘, sagte er, ‚und gleich setzt sie alles in die Tat um und gibt sogar jenen Dingen Form und Ausdruck, die nur in meiner Vorstellung existierten‘. In dieser Zeit stand die Jeritza unter seiner ständigen Obhut, und sein unfehlbarer Geschmack unterdrückte sehr vorteilhaft ihre Tendenz zu übertriebener akrobatischer Theatralik.²⁴³

Doch nicht nur hartes Training und die Zusammenarbeit mit erfahrenen und fordernden Regisseuren trugen wesentlich zum Erfolg Maria Jeritzas bei. Auch ihre persönliche Einstellung zum Sängerbberuf könnte dafür ausschlaggebend gewesen sein. In einem Artikel der *Österreichischen Musikzeitschrift* über die Ehrenmitglieder der Wiener Staatsoper betont sie die Pflichten, die ein Sänger auf der Bühne dem Publikum gegenüber hat:

Man fragt mich immer wieder nach dem Geheimnis meiner Erfolge. - Es gibt kein Geheimnis. Es gibt nur selbstlosen Einsatz. Die Sängerin, die auf der Bühne an morgen denkt, die ihre Kräfte schont und so sehr über der Rolle steht, daß sie sich auch wirklich schonen kann, die wird vielleicht morgen, übermorgen gut sein. Aber was hat davon der

²⁴¹ Wymetal, Wilhelm: *Marie Jeritza*, Wien: Wila 1922, S. 18

²⁴² Décsey 1931, S. 18

²⁴³ Lehmann, Lotte: *Singing with Richard Strauss*, London: Hamilton 1964, S. 140 f.

Besucher der heutigen Vorstellung, der Mann aus dem Publikum, der mit der Eintrittskarte das Recht erworben hat, begeistert, erhoben, bewegt zu werden? Kann ihm der Umstand ein Trost sein, daß die Künstlerin morgen - vielleicht - das verschenken wird, was sie ihm vorenthält? Ich möchte es, vielleicht weil es nötig ist, klipp und klar feststellen: Wir auf der Bühne haben Pflichten gegenüber dem Publikum, Pflichten, die nicht leicht zu erfüllen sind, die aber unter allen Umständen erfüllt werden müssen.²⁴⁴

So schien sich die Sängerin, trotz ihres großen Erfolges, ihrer Aufgaben und Pflichten stets bewusst zu sein. Denn das Wichtigste neben Talent, das man nicht lernen kann, sei es, seine Rollen perfekt zu beherrschen. Und zwar so, „daß sie Bestandteil der Seele werden. Wer auf Nebensächlichkeiten achten muß, der wird keine Zeit mehr haben, sich auf Tosca, auf Cavaradossi zu konzentrieren. Erst wenn Du so weit bist, daß die Bühnengestalt und Du selbst ganz eins sind, dann wird das Leid der Floria das Deine sein, und echte Tränen wird Tosca weinen.“²⁴⁵ Und meistens wurde ihre harte Arbeit auch belohnt. Besonders ihre Darstellungen als Tosca fanden vielfach lobenden Beifall.

Der Musikkritiker und Journalist Ernst Décsey war einer der großen Bewunderer Maria Jeritzas. In der über sie veröffentlichten Monografie lobt er vielfach ihr schauspielerisches Talent sowie ihren natürlichen Instinkt für alles Theatrale und schwärmt von ihrer Darbietung der Tosca.

Das war die Floria Tosca in der Kirche. Die Frau, die von ihrem Maler in eifersüchtigem Argwohn, zögernd und eilend, Abschied nahm, sich unter seinem Kuß tief und tiefer rücklings beugte, als wolle sie hinab mit ihm in die geheimnisvollen Tiefen von Liebe und Tod... Fast fürchtete ich, sie werde in seinem Arm entzweibrechen oder ihn mit zu Boden reißen; aber bevor die Gebärde die äußerste Exaltation erreichte, bevor sie akrobatisch und unkünstlerisch wurde, und damit unfreiwillig humoristisch gewirkt hätte, hielt sie sich selbst auf. Und so sah man die Liebe einer Tosca, wie sie von keiner andern Tosca je geliebt wurde: kein Opernkuß, vielmehr das ewige Verbundensein zweier Menschen, ein Vergehenwollen und Vergehenmüssen an dieser Liebe, eine Geste mit der die Darstellerin bewußt oder unbewußt den tragischen Bewegungsnerv der ganzen folgenden Tragödie bloßlegte. Man sah den Schicksalsweg eines Affektmenschen vor sich, einer Frau, die um ihrer Liebe willen zu Mörderin werden kann...²⁴⁶

Auch Maria Jeritza selbst schwärmte von den weiblichen Puccini-Hauptrollen, die sie liebevoll als Heldinnen, als Frauen aus Fleisch und Blut, impulsiv und emotional, als

²⁴⁴ Jeritza 1955, S. 331 f.

²⁴⁵ ebd., S. 332

²⁴⁶ Décsey 1931, S. 6

Publikumsliebliche bezeichnet. Dennoch betont sie die Wichtigkeit neuerer und komplexerer Rollen, wie die Richard Strauss', in denen sie ebenso eine große Herausforderung sieht.

I realize that heroines who are more complex and subtle, less normal and less appealing, stand for a natural development (no matter how unnatural they themselves seem to be) of modern intellectual and artistic trends and currents of thought. No artist can ignore these roles if she wishes to keep in touch with the musical expression of her day. Incidentally, the study of such roles may be very interesting, a good deal of the interest lying in the difficulty of making a part like that of *Carlotta*, let us say, in Schreker's 'Die Gezeichneten', convincing to the audience.²⁴⁷

Einen weiteren wesentlichen Einfluss auf die schauspielerischen Fähigkeiten Maria Jeritzas hatten der Verismo und das daraus resultierend, immer größer werdende veristisch beeinflusste Opernrepertoire. Die speziellen Forderungen des Verismo und der dafür notwendige naturalistische Schauspielstil gaben ihre die Gelegenheit, ihr individuelles Talent voll auszuschöpfen und zu entfalten.²⁴⁸

4.2.1 Verismo - Versuch einer Definition

Ende des 19. Jahrhunderts befand sich nicht nur die italienische, sondern auch die Oper im deutschsprachigen Raum an einem Wendepunkt. Von Italien aus sah man gebannt nach Paris, wo dortige Moden sowie der Ruhm der *Opéra comique* neue Vorbilder entstehen ließen.

Ein neuer Stil fand somit schnell Anklang bei internationalen Komponisten und wurde den Erwartungen und Forderungen des Publikums nach Neuerungen und Modernisierungen bald gerecht, der Verismo. Als Vorreiter des Verismo kann George Bizets Oper *Carmen* gesehen werden.

Carmen war es nämlich, in der das für den *paesatismo* der Anfangsphase des späteren *verismo* so typische Grundbild der Anlage der Charaktere vorgebildet war, die Gesangsmelodie sich bereits dem Sprachfall unterordnete, oder der besondere Zauber des südländischen Handlungsmilieus als dominierende dramaturgische Komponente eingebracht wurde. In dieser Oper überstürzen sich aber auch die wirklichkeitsnahen, bis zum Äußersten getriebenen Affekte, wurde die Handlung in knapper Form auf das Wesentliche komprimiert, und mit der Titelfigur war nicht zuletzt ein Symbol für die dämonische

²⁴⁷ Jeritza 1924, S. 87

²⁴⁸ vgl. Werba 1981, S. 62

Urgewalt der Liebe geschaffen worden, das Opernkomponisten verschiedenster Nationalität immer wieder zur Vertonung herausforderte. Ohne Carmen keine Cavalleria, kein Bajazzo, ohne Carmen aber auch kein Tiefland, keine Conchita, oder Schmuck der Madonna etc.!²⁴⁹

Verismo ist ein historischer Begriff, der im Gegensatz zu vielen anderen musikalischen Fachbegriffen nicht erst im Nachhinein, sondern bereits von Zeitgenossen begründet wurde und bezeichnet eine Stilrichtung der italienischen und später auch der deutschen Oper zwischen 1890 und etwa 1910.²⁵⁰ Auch Realismus oder Naturalismus sind Begriffe, die sich im Umfeld des Terminus angesiedelt haben. Die Stilrichtung des Verismo intendiert die „direkte und oft drastische Darstellung der Gefühlswelt meist des einfachen Volkes“²⁵¹. Ein klares Programm sowie ein eindeutiges künstlerisches Ziel fehlen jedoch. Der Verismo der Musik leitet sich von jenem der Literatur ab, der diesem vorausging.²⁵² Im ausgehenden 19. Jahrhundert partizipierte die italienische Oper mehr denn je an den Strömungen der Literatur und bildenden Kunst. „Der literarische Verismo - seine Themen ebenso wie seine theoretischen Überlegungen - war für die Genese des musikalischen Verismo von kaum zu überschätzender Bedeutung. Die Vielfalt der literarischen Produktion, d.h. der zeitgenössische, regional differenzierte Stoff, das Künstlerthema und der historische Verismo fanden Eingang in die Librettistik der italienischen Oper des Verismo.“²⁵³

Als Gründungswerk der veristischen Oper gilt Pietro Mascagnis Einakter *Cavalleria rusticana* aus dem Jahr 1890. Zusammen mit Ruggero Leoncavallos Oper *I pagliacci* aus dem Jahr 1892 kann das Werk als Inbegriff der veristischen Oper gesehen werden.²⁵⁴

Als wesentliches stilistisches Merkmal des Verismo etablierte sich die Wahl und Ansiedlung des Sujets in einer sozial einfachen Atmosphäre mit oft ländlichen

²⁴⁹ Lederer 1992, S. 20 f.

²⁵⁰ Jahrmärker, Manuela: „Verismo“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, Sachteil, Bd. 9, Kassel: Bärenreiter/Stuttgart: Metzler 1999, Sp. 1398-1406, hier Sp. 1398

²⁵¹ ebd.

²⁵² vgl. Voss, Egon: „Überlegungen zum Begriff des musikalischen Verismo“, in: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft* 49/Heft 1-2 (2003), S. 12

²⁵³ Wagner, Hans-Joachim: *Fremde Welten. Die Oper des italienischen Verismo*, Stuttgart: Metzler-Musik 1999, S. 59

²⁵⁴ vgl. Jahrmärker 1999, Sp. 1398

Konnotationen. Grelle Gefühlskontraste sowie ein Konflikt mit weitreichender Wirkung auf die Handlung, aber auch die Kürze der Werke sind ebenfalls wesentlich für den Stil des Verismo. Leoncavallo verfolgt drei Grundsätze für das Schaffen einer veristischen Oper: Zum Einen sollte die Wirklichkeit auf der Bühne szenisch vergegenwärtigt und damit ein Stück Leben auf die Opernbühne gebracht werden. Der Zuschauer sollte Vertrautheit mit dem Dargestellten empfinden. Eine Deckung mit der Wirklichkeitserfahrung des Rezipienten stand bei der Wahl des Stoffes im Vordergrund. Ein zweites wesentliches Merkmal des Verismo ist die extreme Typisierung der Figuren und deren Festlegung auf eine elementare Eigenschaft.

Ihr Denken und Handeln steht im Zeichen von Leidenschaften wie Liebe, Eifersucht und Ehrgefühl, im Zeichen der Schicksalhaftigkeit und des Pessimismus. Gerade die Emotionalität aber, die Charakterisierung der Figur durch ihr Gefühl, soll dem Zuschauer verhelfen, in die Seele des Opernpersonals vorzudringen und die Figuren als konkrete Existenzen aus Fleisch und Blut zu erkennen. Der Verismo will wirkliche Menschen auf die Bühne bringen, eingebunden in ihr alltägliches Leben.²⁵⁵

Dadurch sollte der dritte und wesentlichste Grundsatz des Verismo herbeigeführt werden, die Identifikation des Zuschauers mit dem Dargestellten.

Beim Verismo steht also eine „Ästhetik des Knappen, Klaren, Direkten“ im Vordergrund, wodurch sich das Publikum nicht nur „mitgerissen, sondern auch ‚informiert‘ fühlt, also den Eindruck erhält, ihm werde über das Schicksal lebensnaher Figuren, technisch versachlichend wie mit einer Zeitungsnotiz, gerade eben das Wesentliche mitgeteilt.“²⁵⁶

Die symbolische Aktion des einzelnen Individuums steht im Vordergrund.

Die dramaturgischen Paradigmen der neuen veristischen Sujets und Handlungsstränge erfuhren ihre Doppelung in der Musik. Als wichtigste stilistische Mittel bildeten sich die musikalische Allusion sowie das musikalische Zitat heraus. „Ihnen wächst die Aufgabe zu, dem als Abbild der Wirklichkeit verstandenen Sujet eine Musik der Realität zur Seite zu stellen.“²⁵⁷ Musik sollte vor allem dann eingesetzt werden, wenn sie auch in der Wirklichkeit anzutreffen wäre. „Der zeitgenössische, zumeist regional geprägte Stoff

²⁵⁵ Wagner 1999, S. 60

²⁵⁶ Spohr, Mathias: „Opernverismo und Melodrama“, in: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft* 49/Heft 1-2 (2003), S. 199

²⁵⁷ Wagner 1999, S. 64

erfährt durch die zitierte Musik, durch die Aufnahme von Volksliedern und Volkstänzen, von Szenenstereotypen wie Trinklied und Serenade eine musikalisch realistische Fundierung.“²⁵⁸ Ein weiteres wirkungsvolles musikalisches Stilmittel des Opernverismo stellte die Unisono-Verstärkung der Melodie durch das Orchester dar. „Ein instrumentaler Chor befindet sich im Einklang mit dem Gesang des Protagonisten wie eine Schar von Mikrofonen und Filmkameras, die den verstecktesten Regungen seiner Seele reproduzierend folgen.“²⁵⁹

Ebenso typisch für den veristischen Stil ist die Integration realistischer Geräusche, wie zum Beispiel Kirchenglocken, oder Ausrufe in der Musik, die oft in starkem Kontrast zu den Gesangslinien stehen.²⁶⁰ Für den Gesang des Verismo lässt sich grundsätzlich sagen, dass ein Versuch einer Annäherung der Singstimme an den natürlichen Sprachfluss stattfand.

Die Besonderheit des veristischen Stils resultiert aus der spezifischen Verbindung von Gesang und gesprochenem Wort. Die Gesangslinie leitet ihre Akzente und ihren Rhythmus aus der gesprochenen Sprache ab [...]. Verwünschungen, Schmähungen, Schreie oder wütende Deklamationen finden sich als Synonyme eines unverstellten Affektausdrucks, verstärkt bei der Interpretation durch lautes Schluchzen, Gelächter oder hysterische Ausbrüche.²⁶¹

Diese neue Form des naturalistischen Opernstils brachte neben einigen Veränderungen in der Musik auch neue Anforderungen an die Schauspielkunst sowie an Kostüme und Bühnenausstattung mit sich. Neben einem neuen Hang zum Dekorativen, wiesen Kostüme und Bühnenbilder meist realistische Tendenzen auf. Hinterhöfe, Straßenkreuzungen oder kleine Seitengassen mit Wäscheleinen etablierten sich als neue Schauplätze auf der Opernbühne.²⁶²

Während die veristische Oper bei der Kritik generell eher auf Ablehnung stieß, begrüßte das Publikum die neuen Stilmittel begeistert auf der Opernbühne. Viele italienische Werke, die Anfang des 20. Jahrhunderts entstanden, waren an der Struktur von *Cavalleria*

²⁵⁸ Wagner 1999, S. 64

²⁵⁹ Spohr 2003, S. 207

²⁶⁰ vgl. ebd., S. 209

²⁶¹ Wagner 1999, S. 62

²⁶² vgl. Jahrmärkter 1999, Sp. 1405

rusticana orientiert. Große Komponisten wie Puccini ließen ebenfalls veristische Tendenzen in ihre Opern einfließen. Auch wenn *Tosca* nicht zu den veristischen Opern zählt, lassen sich einige musikalische und handlungsbezogene Charakteristika auf den Verismo beziehungsweise auf dessen Weiterführung beziehen.²⁶³ Im deutschsprachigen Raum zeichneten sich stärkere Differenzen zwischen veristischen Opern und denen, die vom Verismo beeinflusst sind, ab. Junge deutsche Komponisten hatten es in der Nachfolge Richard Wagners schwer. „Der Verismo [...] war eine relativ angenehme Möglichkeit, diesen Schwierigkeiten auszuweichen.“²⁶⁴ Dieser *Cavalleria rusticana*-Nachfolge stehen Komponisten und ihre Werke gegenüber, „in denen der Verismo zwar Spuren hinterlassen hat, Instrumentation und Motivtechnik jedoch an Wagner orientiert sind“²⁶⁵.

Während gegen Wagner eingestellte Kritiker den Erfolg des Verismo und dessen Ausbreitung auf der deutschsprachigen Opernbühne begrüßten, so war ein anderer, großer Teil der Kritik nicht bereit, der deutschen Spielart des Verismo Anerkennung zu schenken.²⁶⁶ Sujetelemente wie Ehebruch, Mord und die Wahl des Milieus, aber auch Darstellungselemente wie Straßenkleidung, Alltagsgeräusche oder das Rauchen von Zigaretten auf offener Bühne war vielen Kritikern ein Dorn im Auge.

In der Darstellung von Gesellschafts- und Lebensbereichen, die zuvor nicht Gegenstand gewesen waren und die als anrühlich, anstößig oder ordinär galten, sah man eine bewußte Abkehr von Idealität und Romantik und empfand das Dargestellte demgemäß als brutal, grausam, gräßlich, in diesem Sinne als ‚nackt‘- oder ‚rücksichtslos‘-naturalistisch.²⁶⁷

Ängstlich verlangte man nach der „Reinhaltung der deutschen Kunst“ und forderte die deutschsprachigen Theater auf, „sich bei der Jagd auf die Werke des Auslandes nicht jeden Ehrgefühls zu beheben“²⁶⁸. Doch nicht nur die Stoffwahl selbst wurde von der zeitgenössischen Musikkritik abgelehnt, sondern der damit verbundene „Verstoß gegen die klassische Stilhöhenregel, denn zum ersten Mal in der Geschichte der Oper wurden untere

²⁶³ Jahrmärkter 1999, Sp. 1403

²⁶⁴ Fischer, Jens Malte: „Nach Wagner - Probleme und Perspektiven der Oper zwischen 1890 und 1920“, in: Mauser, Siegfried (Hrsg.), *Handbuch der musikalischen Gattungen. Musiktheater im 20. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2002, S. 11-45, hier S. 11

²⁶⁵ Jahrmärkter 1999, Sp. 1404

²⁶⁶ vgl. Fischer 2002, S. 11

²⁶⁷ Spohr 2003, S. 16

²⁶⁸ Lederer 1992, S. 58

Gesellschaftsschichten gleichsam nobilitiert, indem sie Protagonisten einer tragischen Handlung und nicht länger Figuren komischen Spiels waren.“²⁶⁹ Die Abkehr von alten Gattungsschemata wurde als provozierend und aufrührerisch empfunden. Die Kritik, die an den Libretti, an Stoff und Handlung geübt wurde, versuchte man auch auf die Musik anzuwenden, der man ebenfalls Grellheit und Brutalität zuschrieb sowie „Rücksichtslosigkeit, den Verzicht auf Stilisierung oder gar eine Ästhetik des Häßlichen“²⁷⁰ vorwarf.

Auch Puccini blieb von der Kritik der Presse, sowohl in Italien als auch im deutschsprachigen Raum, nicht verschont. Hier wurde jedoch in erster Linie nicht die Musik, sondern die Wahl des Sujets und die dem Komponisten vorgeworfene Spekulation auf den schlechten Geschmack des Publikums kritisiert. Auch wenn das Publikum die veristischen Werke wesentlich begeisterter aufnahm, verhinderte die schlechte Kritik weitreichend durchschlagende Erfolge.²⁷¹

4.2.2 Rezeption durch die Wiener Tagespresse und Publizistik

Beschäftigt man sich eingehend mit der Biografie Maria Jeritzas, sticht ein wesentlicher Aspekt besonders ins Auge - der schnelle Weg zum Ruhm der Künstlerin. Dabei eröffnen sich sogleich auch folgende Fragen: Wie wurde Maria Jeritza in so kurzer Zeit zu einer der berühmtesten veristischen Sängerinnen im deutschsprachigen und später auch im internationalen Raum? Was war der besondere Reiz, den die Künstlerin mit sich brachte und was sorgte für ihren Durchbruch? Wie wurde die Primadonna vom Publikum wahrgenommen? Welche Rezeption erfuhr sie in der Presse und Publizistik?

Anhand einer exemplarischen Analyse zweier Wiener Tageszeitungen, der *Neuen Freien Presse* sowie dem *Neuen Wiener Tagblatt*, aus den Jahren 1912-1921 soll diesen Fragen nachgegangen werden. Der gewählte Zeitraum erschien mir aus folgendem Grund besonders interessant: Im Jahr 1912 hatte Maria Jeritza ihr Debüt an der Wiener Staatsoper, damals Wiener Hofoper. In dieser Zeit hatte sich bereits ein großer Kreis an Bewunderern und Anhängern um die Sängerin gebildet. Außerdem war es auch die Wiener

²⁶⁹ Wagner 1999, S. 60 f.

²⁷⁰ Spohr 2003, S. 16

²⁷¹ vgl. Lederer 1992, S. 280

Hofoper, die ihr die Zusammenarbeit mit großen internationalen Komponisten und Regisseuren ermöglichte. Ihr Talent konnte sich dadurch optimal entfalten und das Engagement an der Wiener Hofoper wurde zum Sprungbrett für ihre internationale Karriere. Auch die Zahl der Presseberichte in Wiener Tageszeitungen stieg in dieser Zeit deutlich an. Die Sängerin rückte immer mehr ins Zentrum des gesellschaftlichen und musikalischen Leben Wiens.

Wie aus der Durchsicht der *Neuen Freien Presse* hervorgeht, war Maria Jeritza ein sehr aktives Ensemblemitglied der Wiener Hof- beziehungsweise Staatsoper. Im Zeitraum von 1912 bis 1921 stand die Sängerin in 37 verschiedenen Rollen nahezu jeden Abend auf der Bühne. Ankündigungen von Aufführungen am Wiener Hofopertheater sowie Besetzungslisten bestätigen diese aktive Bühnentätigkeit.

Neben dieser beachtlichen Zahl an einstudierten Rollen, war Maria Jeritza sehr aktiv im öffentlichen und gesellschaftlichen Leben Wiens, engagierte sich laufend für wohltätige Zwecke, sang und trat bei Benefizkonzerten und Wohltätigkeitsveranstaltungen auf, nahm an Ehrenveranstaltungen und Jubiläumsfeiern teil und verschaffte sich dadurch einen guten Ruf unter den Wienerinnen und Wienern. Zahlreiche Beschreibungen ihrer Auftritte bei Konzerten fallen beim Durchforsten der Wiener Tageszeitungen auf. Trotz einiger von der Kritik bemerkter Unsicherheiten, werden im Großen und Ganzen doch immer wieder die Leistungen der Sängerin gelobt, wie bei einem Wohltätigkeitskonzert am 7. März 1914 im großen Wiener Konzerthausaal:

Mit einer Befangenheit, die gar nichts Primadonnenhaftes hatte, betrat Frau Mizzi Jeritza das Podium. Trotzdem sie nicht eigentlich eine Liedsängerin ist, sich auch in den für sie neuen akustischen Verhältnissen nicht sogleich zurecht fand, hatte sie mit Gesängen von Max Egger, Weingartner und d'Albert den großen Erfolg, der ihr beim Reiz ihrer wundervollen Stimme und ihrer Erscheinung gebührt.²⁷²

Maria Jeritza sang unentgeltlich für „rekonvaleszente Krieger“²⁷³ sowie zugunsten von „Flüchtlingen aller Nationalitäten und Konfessionen“²⁷⁴. Auch

²⁷² Neue Freie Presse, 8.III.1914, S. 8

²⁷³ Neue Freie Presse, 26.IX.1914, S. 19

²⁷⁴ Neue Freie Presse, 6.XI.1914, S. 13

Wohltätigkeitsveranstaltungen wie das „Benefizkonzert Franz Schubert und Johann Strauß“²⁷⁵ oder „Österreich-Ungarn in Tanz und Lied“²⁷⁶ standen bei der jungen engagierten Künstlerin am Programm.

Besonders gelobt wurde unter anderem ihre Darbietung beim „Festkonzert des Österreichischen Hilfskomitees für das bulgarische Rote Kreuz“ im großen Konzerthausaal am 13. Dezember 1915:

Mit dem Vortrag einiger Duette von Cornelius und mit Liedern von Schubert beschlossen Frau Jeritza und Herr Duhan von der Hofoper die Vortragsordnung. Die jugendlichen Stimmen der beiden Sänger vereinigten sich auf das wirkungsvollste und an Herrn Duhans oftgerühmter innerlicher Kunst entzündete sich auch Frau Jeritza zu schönem und rührendem Ernst.²⁷⁷

Als mittlerweile erprobte und erfahrene Konzertsängerin kündigte das *Neue Freie Tagblatt* schon bald das erste Solokonzert von Maria Jeritza an. „Marie Jeritza hat [...] die Zusage gegeben, im Laufe des März ein Konzert mit Orchester zu veranstalten, welches der erste eigene Abend der Künstlerin sein wird.“²⁷⁸

Im Jahr 1918 ließ ein weiteres Konzert die Wiener Musikkritik aufhorchen: „Arien-, Lieder- und Duettabend von Kammersängerin Marie Jeritza und Kammersänger Hermann Jadlowker“²⁷⁹. Julius Korngold berichtet in der *Neuen Freien Presse* von einem gelungenen Konzertabend:

Mit Frau Jeritza vereinigte er [Hermann Jadlowker] sich zu Duetten von Schumann und Dvorak. Die beiden Stimmen, der helle, sinnliche, gern wie in übermütiger Lebenskraft jauchzende Sopran der Sängerin und der dunkle, starre, herrliche Tenor des Sängers, passen eigentlich nicht recht zueinander. Auf keine Fall gehörten jene zweistimmigen Gesänge, die zarter Schattierung, subtiler Verschlingung der Stimme bedürfen, in den großen Konzerthausaal, wo sie aller intimen Wirkung verluftig gehen. Mit mehr Erfolg tragen auf günstigerem Boden, dem des Theaters, beide Künstler, sie eine Natur, er eine Intelligenz, im Duette aus „Carmen“ (Micaela und José) zusammen. Vorher hatte Frau Jeritza Brahms gesungen. Dies Talent trifft alles, was es anfaßt, soweit ein glücklicher Instinkt mitsprechen kann. Die bewegten Gesänge legt sich Frau Jeritza mit ihrem prächtigen Temperament zurecht; interessant, wie sie der edlen Sentimentalität der „Mainacht“ mit ihrer

²⁷⁵ Neue Freie Presse, 10.III.1915, S. 15

²⁷⁶ Neue Freie Presse, 7.IV.1915, S. 14

²⁷⁷ Neue Freie Presse, 4.I.1916, S. 12

²⁷⁸ Neues Wiener Tagblatt, 17.I.1917, S. 6

²⁷⁹ Neue Freie Presse, 27.I.1918, S. 10

Aufrichtigkeit eines Naturkindes beikommt, in das „Nicht zu dir zu geh'n beschloß ich“ eine düstere Dramatik trägt. Bei dieser begabten Frau gibt es eine Wahrheit des Theatralischen. Das Publikum spendete auch ihr den reichsten Beifall und freute sich offenbar, der beliebten Sängerin, die bald Gastspiele, bald Krankheit, bald Proben wegen durch geraume Zeitperioden im Hofoperntheater nicht zu hören ist, wenigsten im Konzertsale zu begegnen.²⁸⁰

Neben der Aktivität Maria Jeritzas im öffentlichen Leben Wiens steht vor allen ein Aspekt im Zentrum der Rezeption durch die Wiener Kritik: Ihr Talent als Singschauspielerin und ihre hervorragenden schauspielerischen wie gestalterischen Fähigkeiten. Zahlreiche Berichte schwärmen über den Umgang Jeritzas mit theatralen Effekten und ihre konsequente Beherrschung von Mimik und Gestik. So wird zum Beispiel in Folge einer Jubiläumsaufführung zum 40. Geburtstag der Operette *Die Fledermaus* von Johann Strauß in der *Neuen Freien Presse* berichtet:

Frau Jeritza hat im Dialog zuerst hochdeutsch, dann mit ungarischem Akzent zu sprechen. So sorgte sie, wenn auch in bescheidenerem Maße als ihre witzigen Kollegen, für Humor. Ihre Rosalinde ist eine vornehme, in der nur auf Ulk und Unfug bedachten Gesellschaft seltsam rührende Gestalt. Und aus ihrem Munde tönen die unsterblichen Verse in idealer Reinheit und wie verklärter Schönheit. In der Operette Rosalinde, in der Oper bald Sieglinde — Frau Jeritza ist doch eine eigenartig begabte Künstlerin.²⁸¹

Auch von ihrer Darbietung als Ada in der Oper *Kain und Abel* von Felix Weingartner wird ähnliches berichtet: „Der Ada leiht Fräulein Jeritza ihre glänzende Erscheinung, ihre schöne Stimme; Anmutiges wie Leidenschaftliches gestaltet sie mit gleicher künstlerischer Sorgfalt.“²⁸² Lobend wird auch ihre erste Aufführung als Sieglinde in Richard Wagners *Walküre* an der Wiener Hofoper 1916 erwähnt:

Im Hofoperntheater sang in der „Walküre“ Frau Jeritza zum erstenmal die Sieglinde. Die hochbegabte Künstlerin hat damit ihren Rollenkreis in bedeutsamem Maße erweitert und zugleich einen schönen künstlerischen Erfolg errungen. Sie vermochte ihre schöne Stimme zu voller Geltung zu bringen; Erscheinung und Spiel vervollständigten den günstigen

²⁸⁰ Neue Freie Presse, 2.II.1918, S. 13, Julius Korngold

²⁸¹ Neue Freie Presse, 5.IV.1914, S. 15

²⁸² Neue Freie Presse, 5.XII.1914, S. 2

Eindruck. Frau Jeritza wurde nach dem ersten Akt mit Herrn Schmedes immer wieder gerufen.²⁸³

Mehrmals wurde der Sängerin eine intuitive schauspielerische Begabung zugesprochen sowie ihr Talent, sich in die unterschiedlichsten Charaktere hineinversetzen zu können und mit Leib und Seele in ihren Rollen aufzugehen, gelobt. So berichtet Julius Korngold von einer *Hugenotten*-Vorstellung an der Wiener Hofoper am 28. Dezember 1916:

Frau Jeritza, die unermüdlich ihren Rollenkreis erweitert, sang heute zum erstenmal die Valentine. Dieses große Talent kann alles, was es anfaßt, und dramatisches Temperament und eminente Begabung für alles Leidenschaftliche erschließen ihr gewiß auch Valentines Kampf zwischen Liebe und Pflicht. Um so auffälliger die Ruhe und Zurückhaltung, deren sich die Künstlerin, offenbar noch mit dem gesanglichen Teile der Aufgabe beschäftigt [...]. Die blühende Stimme läßt, ohne eine echte Valentinstimme genannt werden zu können, an Umfang und Ausdauer keinen Wunsch, und die hohen C der Valentine schrecken Frau Jeritza nicht.²⁸⁴

Für den österreichischen Musikkritiker und Schriftsteller Ernst Décsey, der 1931 eine Monografie über Maria Jeritza herausbrachte und ein großer Bewunderer der Sängerin gewesen sein dürfte, war sie die berühmteste Künstlerin und größte Bühnenerscheinung ihrer Zeit. Er bezeichnet die Sängerin sogar als Begründerin der Realistik auf der Opernbühne, die lebenswahre und lebensnahe Erscheinung so selbstverständlich darstelle, als wäre es das einfachste auf der Welt für sie. Der Beschreibung Ernst Décseys von Maria Jeritzas Auftritt im zweiten Akt der Oper *Turandot* ist ein besonders geeignetes Beispiel für die Bewunderung, die der Autor für die Darstellung der Künstlerin pflegte:

Rechts unterhalb der Estrade, allein, gleichsam herausgenommen aus dem Millionengewimmel der Menschen, die China bevölkern, erschien sie. Und schritt die Stufen in majestätischer Langsamkeit empor, gefolgt von einer dunkeln, mächtigen, bestickten Sammschleppe, die sich ausbreitete wie ein schwarzes Geheimnis. Mit unheimlicher Absicht aufwärtssteigend erhöhte, vergrößerte, monumentalisierte sie Schritt für Schritt ihr Ich - plötzlich hält sie an, reißt ihren Körper ruckartig um neunzig Grad herum und steht nun als Sphinx mit dem puppenweiß starren Antlitz erschreckend, unergründbar, furchtbar drohend vor dem Prinzen, ist nur noch Schicksal und Frage: das dämonisch wartende Rätsel Chinas selbst.²⁸⁵

²⁸³ Neue Freie Presse, 17.II.1916, S. 11

²⁸⁴ Neue Freie Presse, 29.XII.1916, S. 12, Julius Korngold

²⁸⁵ Décsey 1931, S. 8

Ähnlich muss auch Opernkritiker Marcel Prawy ²⁸⁶ für die Künstlerin empfunden haben. Denn auch er lobt immer wieder die außerordentlichen Leistungen Maria Jeritzas. Über ihre Darbietung der weiblichen Hauptrolle in Richard Strauss' Oper *Die Frau ohne Schatten* 1921 schreibt er in seinem 1978 veröffentlichten Buch *Die Wiener Oper. Geschichte und Geschichten*:

Hier konnte die Jeritza wieder einmal alle Register ihres genialen Opernspiels ziehen: sie hatte eine Doppelrolle, hatte zwei ganz verschiedene Frauencharaktere darzustellen, die leichtfertige Tänzerin Marietta und die verstorbene ernste Marie, die ihr zum Verwechseln ähnlich sieht. Unvergeßlich, wie die Jeritza im ersten Akt aus dem Bild hervortrat und wie ihre Stimme, die eben noch den Jugendglanz der Marietta gehabt hatte, nun auf einmal den verschleierten Klang der Toten annahm, die aus dem Jenseits spricht. Unvergeßlich die Eifersuchtsszene zwischen der Tänzerin und dem Bild der Toten, in der die lebende Frau in einem tollen Tanz das Bild mit einer Haarsträhne der Verstorbenen attackiert!²⁸⁷

Weiter schreibt Prawy, dass sogar Giacomo Puccini während seines Aufenthalts in Wien bei der Premiere von *Mädchen aus dem goldenen Westen* von der Leistung Maria Jeritzas so begeistert gewesen sein soll, dass er sie als seine größte Darstellerin bezeichnet haben soll.²⁸⁸ „Es fällt sehr schwer, einer Generation, die sie nicht mehr in ihrer großen Zeit erlebt hat, zu schildern, wie die Jeritza war: welch ungeheuren erotischen Zauber sie ausstrahlte und welche elementare Stimme ihr zur Verfügung stand.“²⁸⁹

Auch die Leistung der Künstlerin bei Gastspielen war von hoher Qualität und wurde anerkennend in der Wiener Tagespresse erwähnt. Über die Aufführung von Max von Oberleithners Oper *La Valliere* am 29. Februar 1916 in Brünn berichtet Ludwig Karpath im *Neuen Wiener Tagblatt*:

Eine große Sensation war die Mitwirkung von Marie Jeritza, die ebenfalls herübergekommen war, um die Titelrolle zu kreieren. Die in Brünn geborene und aufgewachsene Künstlerin ist hier sehr beliebt; sie bot aber auch eine in der Tat geradezu großartige Leistung. Ihre prachtvolle Stimme, ihre Anmut und ihre aus tausend Instinkten fließende Gestaltungskraft

²⁸⁶ Genaue Belege über die Herkunft der von Marcel Prawy in seinem 1978 veröffentlichten Buch *Die Wiener Oper. Geschichte und Geschichten* genannten Informationen und Berichterstattungen, gibt es keine.

²⁸⁷ Prawy 1978, S. 199

²⁸⁸ vgl. ebd., S. 185

²⁸⁹ ebd.

wirkten elektrisierend auf das Publikum, das die berühmte Landsmännin mit Recht begeistert feierte.²⁹⁰

Während in musikalischen Fachzeitschriften die gesangliche Darbietung Maria Jeritzas oft als unsauber und schlampig bezeichnet wird, loben Kritiker wie Julius Korngold die musikalische Ausführung der Jeritza-Partien. „[...] wie frisch, wie natürlich in allen Lagen klingt ihre Stimme, wie mühelos überstrahlt sie den Chor der Ritter und Minnesänger!“²⁹¹, schwärmt Julius Korngold über Jeritzas Darbietung als Elisabeth in einer *Tannhäuser*-Vorstellung am 25. Mai 1914. Ebenso anerkennend das Resümee des Kritikers nach der Aufführung der Oper *Die Meistersinger von Nürnberg* mit Maria Jeritza in der Rolle des Evchens:

Evchen: zum erstenmal Frau Jeritza. Dieses große Talent wird mit jeder Aufgabe fertig, auch mit einer ihrem Wesen ferner liegenden. Ohne viel Reflexion, intuitiv sozusagen; ein prachtvoller Gesangsinstinkt, eine inspirierte darstellerische Begabung wirken Wunder. Die blühende Stimme darf sich einigen genialen Naturalismus gestatten, und dem klugen, impulsiven Nürnberger Patriziertöchterlein - Evchen hat etwas von der starken Initiative Gottfried Kellerscher Frauengestalten - bekommt einige Schalkhaftigkeit, der oder jene realistische Zug gar nicht übel. Die Künstlerin hat von der neuen Partie mitunter voller Zustimmung des Publikums Besitz ergriffen.²⁹²

Auch Ernst Décsey hat an der gesanglichen Leistung der Künstlerin nichts auszusetzen und lobt nach einem gelungenen *Tosca*-Abend die Intensität und Wandlungsfähigkeit ihrer Stimme. Über ihre Darbietung schreibt er außerdem:

Jede Geste war durch den Gesang erleuchtet. Erst der leichte Konversationston, der die melodische Phrase zärtlich abrundete, später im 2. Akt die dramatischen Ausbrüche, eine Vereinigung von naturalistischer Wucht und Belcantoschönheit, die glühenden Aufschreie bis in die Höhen des C, und das hochaufblühende innige Gebet des seelisch gemarterten Weibes "Vissi d'arte..." Ich sah nicht mehr wie sonst nervös auf die Uhr, ich blieb, gebunden an die Oper, bis zur letzten Note und das bewirkte die Tosca dieses Abends: Maria Jeritza.²⁹³

Der österreichische Journalist Wilhelm von Wymetal sieht das anders. In seiner Monografie über die Sängerin, die 1922 veröffentlicht wurde, kritisiert er die technischen

²⁹⁰ Neues Wiener Tagblatt, 1.III.1916, S. 16, Ludwig Karpath

²⁹¹ Neue Freie Presse, 26.V.1914, S. 15, Julius Korngold

²⁹² Neue Freie Presse, 10.XI.1916, S. 11, Julius Korngold

²⁹³ Décsey 1931, S. 6

Mängel ihrer Gesangkunst. Er ist der Meinung, „daß die Gesangkunst der Frau Jeritza, vom Gesichtspunkt des technischen Könnens wie von dem der musikalischen Genauigkeit aus betrachtet, so manches zu wünschen übrig läßt.“²⁹⁴ Wymetal argumentiert, dass der strenge Kenner zuweilen befremdet bemerke, „daß sie [Maria Jeritza] in der Hitze des Gefechtes mit der Melodei ein wenig frei umgeht und sich im Feuer ihrer leidenschaftlichen Gesamtleistung die Freiheit nimmt, bald da, bald dort eine Phrase umzukomponieren [...]“.²⁹⁵

Auf die gesangliche Leistung und damit verbundene Schwächen geht auch der Kritiker des *Neuen Wiener Tagblatts* Ludwig Karpath in einem Bericht über Maria Jeritzas Darbietung als *Carmen* 1920 an der Wiener Hofoper ein:

Frau Jeritza als Carmen. Ein Experiment, das nur teilweise gelingen konnte und das etwa so ausfiel, daß man die Carmen als Jeritza sah; wobei übrigens von dem sonst so strahlenden, faszinierenden Künstlertum der Sängerin nur ein schwacher Abglanz zum Ausdruck kam. Die Bühnengestalten der Frau Jeritza, die besten Werte ihrer künstlerischen Persönlichkeit überhaupt, entspringen dem Schwung, der Leuchtkraft ihrer stimmlichen Höhe. Ihr jubelnder Gesang, der Kraft und Natur ausstrahlt, gibt auch ihrem Spiel das Elementare, den Theaterernst, die tragische Haltung. Die Carmen will aber von der mittleren und tiefen Gesangsregion aus gestaltet werden, aus einer Stimmlage, die der Jeritza nur unter Preisgabe ihrer stärksten Bühnenmittel zugänglich ist. Ohne die Beseligung aus heller Sopranhöhe wird ihre Darstellung schattenhaft, unfrei, verspielt. Das Herz dieser Carmen hängt an kleinen, niedlichen Nuancen, an eigensinnigen, kapriziösen Spieleinfällen.²⁹⁶

Richard Strauss hingegen soll mit den Ungenauigkeiten in der Intonation Maria Jeritzas und den künstlerischen Freiheiten, die sich die Sängerin nahm, kein Problem gehabt haben.

Marcel Prawy schreibt:

Er war kein Präzisionsfanatiker, am wenigsten von allen Komponisten, von denen wir genauer Kunde haben. Er wollte nichts anderes, als daß sein Werk im Glanz des Theaterabends - hier und jetzt - erstehe, und hat jede Ungenauigkeit toleriert, ja sogar geliebt, wenn sie den Glanz des Abends erhöhen half. Man hat von der Jeritza gesagt, daß sie in Gegenwart von Richard Strauss über weite Strecken seiner Partitur auf der Bühne singend komponiert hat. Und als die anderen sie korrigieren wollten, wehrte Strauss ab: „Laßt sie, sie weiß schon, was sie macht.“ Wie oft sagte er bei Proben zu Aufführungen seiner Opern:

²⁹⁴ Wymetal 1922, S. 40

²⁹⁵ ebd., S. 41 f.

²⁹⁶ Neues Wiener Tagblatt, 20.V.1920, S. 6, Ludwig Karpath

„Wenn S' die Noten nicht derpacken, singen S' a andere. Punktieren Sie s', machen Sie was anderes, so daß Sie es richtig singen können, es kommt nicht darauf an.“²⁹⁷

Auch Maria Jeritza berichtet in ihrer Autobiografie ähnliches über den Komponisten. „Strauss was never a pedant in rehearsal. All else being equal he could put up a few wrong notes on occasion. ‚The right personality outweighs some wrong notes,‘ he would say, ‚for dramatic truth in impersonation is more important than they are.‘“²⁹⁸

Mehrfach gelobt wurde quer durch die Wiener Musikkritik, aber auch außerhalb der Donaumetropole, vor allem die Professionalität der Sängerin. Im *Neuen Wiener Tagblatt* wird 1917 ein Vorfall, der sich während eines Auftritts Maria Jeritzas bei einer Wohltätigkeitsvorstellung am Budapester Stadttheater ereignet haben soll, anerkennend geschildert:

Während die Künstlerin eine große Arie sang, riß der Faden ihrer herrlichen Perlenschnur entzwei und die Perlen glitten der Reihe nach auf die Bühne. Die Künstlerin hatte das Malheur bemerkt, doch sang sie ihre Arie, ohne mit einer Wimper zu zucken, zu Ende. Als dann der Vorhang fiel, machten sich alle Anwesenden auf der Bühne auf die Suche nach den Perlen, und es gelang auch, sämtliche Perlen aufzufinden, mit Ausnahme der größten, deren Wert vor dem Krieg auf 25.000 K. geschätzt worden war. Nach der nächsten Vortragsnummer fand der Tenorist Armidi das wertvolle Kleinod in einer Ecke. Als er die Perle Frau Jeritza überreichte, fiel ihm diese in ihrer Freude um den Hals und küßte ihn mit den Worten: ‚Ich danke Ihnen, lieber Armidi.‘ Der glückliche Tenorist quittierte den Kuß schlagfertig mit der Frage: ‚Wann werden gnädige Frau wieder Ihre Perlen verlieren?‘²⁹⁹

Dem steht ein Bericht vom 22. Juni 1919 über eine Aufführung der Operette *Die Fledermaus* am Johann Strauß-Theater gegenüber, aus dem hervorgeht, dass Maria Jeritza oft kurzfristig Vorstellungen abgesagt und sich somit den Unmut des Publikums zugezogen haben soll:

Unter anderen hervorragenden Kunstkräften hatte auch Frau Jeritza vom Operntheater ihre Mitwirkung zugesagt. Vor Beginn der Vorstellung trat jedoch der Spielleiter Herr Ostermann vor die Rampe, um dem Publikum mitzuteilen, Frau Jeritza habe „wie gewöhnlich ohne

²⁹⁷ Prawy 1978, S. 196

²⁹⁸ Jeritza 1924, S. 41

²⁹⁹ Neues Wiener Tagblatt, 11.V.1917, S. 11

Begründung“ abgesagt. Daraufhin wurden aus der Zuhörerschaft Rufe des Unwillens laut, die gegen die Künstlerin sich richteten.³⁰⁰

Musikjournalist Wilhelm von Wymetal berichtete, dass die leidenschaftliche Schauspielbegabung sowie die glanz- und prunkvolle Sopranstimme der Sängerin vom Wiener Publikum vom ersten Tag an erkannt, gewürdigt und geliebt worden sein soll.³⁰¹ Besonders auf das männliche Publikum soll die Sängerin laut Wymetal eine große Wirkung gehabt haben. Er schreibt:

Wenn sie in einer ihrer reinen Liebeslust-Rollen, die weitaus ihre besten, ihre unerreichbaren und unvergleichbaren sind, etwa als Tosca oder als schöne Ehebrecherin Georgette in Puccinis „Mantel“ oder als freche Tanzdirne Marietta in Korngolds „Toter Stadt“ die Bühne betritt, ihre übergroße, adelig-schlanke, wunderbare Gestalt voll lässiger Anmut in den geschmeidigen Hüften wiegend, dann erwacht im Unterbewußtsein der Männer im Zuschauerraum das dunkle Gefühl, wie herrlich es sein müßte, just von dieser zugleich gefährlichen und doch auch unendlich liebreizenden Pantherkatze geliebt zu werden, während die Zuhörerinnen von dem Empfinden überflutet werden, was wohl zu tun wäre, um diesem Idealweib in dem oder jenem, Haltung, Geste oder Lächeln, ein wenig gleich zu werden.³⁰²

Interessant an den Pressemeldungen über Maria Jeritza ist der mit der heutigen Zeit verglichen freizügige und öffentliche Umgang mit Informationen über Verträge und Honorare von Künstlern. Ohne Umschweife wird über Vertrags- und Finanzverhandlung berichtet. Aus „vertrauensvollen“ Quellen schienen Kritiker sogar genaue Summen zu beziehen, was für uns heute undenkbar scheint. So soll Maria Jeritza für ein Konzert in Pressburg ein Rekordhonorar von 35.000 tschechischen Kronen erhalten haben.³⁰³ Am 23. Juli 1920 wird im *Neuen Wiener Tagblatt* über die Vertragsverlängerung von Frau Jeritza mit der Wiener Staatsoper berichtet:

Wie wir erfahren, ist vor kurzen der Vertrag mit Frau Marie Jeritza von der Wiener Staatsoper erneuert worden. Es geschah dies unter Bedingungen, die für die Künstlerin besonders glänzend sind. Entsprechend ihrer bisherigen Stellung und als Aequivalent für die weitgehende Spielverpflichtung der Frau Jeritza wird sie, sicheren Informationen nach, von

³⁰⁰ Neues Wiener Tagblatt, 22.VI.1919, S. 15

³⁰¹ vgl. Wymetal 1922, S. 9

³⁰² ebd., S. 3 f.

³⁰³ vgl. Neue Freie Presse, 12.X.1920

der nächsten angefangenen Saison an der Wiener Staatsoper Jahresbezüge haben, die eine Viertelmillion Kronen wesentlich übersteigen. Frau Jeritza wird jedenfalls vom Herbst an das bestbezahlte Mitglied der Wiener Staatsoper sein. Von einem Engagement der geschätzten Künstlerin an einem Berliner Theater kann entgegen anders lautenden Berichten nach dem Mitgeteilten nicht die Rede sein. Allerdings ist es möglich, daß Frau Jeritza ein kurzes Gastspiel auswärts absolvieren wird. Beim Vertragsabschluß mit Marie Jeritza hat es sich gezeigt, daß sie für die Fortführung der Staatstheater notwendigen Sparmaßnahmen nicht dort einsetzen, wo es Investitionen für die Erhaltung der künstlerischen Höhe der Staatstheater gilt.³⁰⁴

Auch Meldungen wie diese würden wir heute in keiner Tageszeitung zu lesen bekommen. Doch für das Wiener Musikleben schien Maria Jeritza von großer Bedeutung beziehungsweise von großem Interesse gewesen zu sein. Denn, wie es scheint, wurden alle Informationen, die über die Sängerin in Erfahrung gebracht werden konnten, alsbald in den Printmedien preisgegeben. So wurde zum Beispiel der *Neuen Freien Presse* am 13. November 1920 aus Budapest telegraphiert:

Frau Jeritza, die an der hiesigen Volksoper gastiert, erhielt gestern eine anonymes deutsches Drohschreiben, sie möge am Abend nicht in „Carmen“ auftreten, es sei ein großer Skandal und sogar ein Attentat gegen sie geplant. Man werde sie ermorden. Frau Jeritza sagte die Vorstellung ab und übergab das Schreiben der Polizei. Nachdem ihr von polizeilicher Seite alle Versicherungen für den Schutz ihrer Person gegeben worden waren, entschloß sie sich doch, aufzutreten. Die Vorstellung begann mit bedeutender Verspätung, ist jedoch ohne Zwischenfall verlaufen.³⁰⁵

Besonders als die Sängerin den Plan schmiedete, Wien zu verlassen und das Angebot der Metropolitan Opera annahm, häuften sich die Berichte in der *Neuen Freien Presse* sowie im *Neuen Wiener Tagblatt*. Schlagzeilen wie „Die Pläne der Frau Jeritza“³⁰⁶ machten auf die bevorstehende Abreise der Sängerin nach New York aufmerksam.

In den letzten Tagen weilte ein Direktor der New Yorker Metropolitanoper in Wien, um mit Frau Jeritza die letzte Vereinbarungen für ihr Gastspiel an diesem Theater zu treffen. Frau Jeritza, die Mitte Oktober sich nach Amerika begibt, bleibt während der ganzen dreimonatigen Wintersaison der Metropolitanoper verpflichtet.³⁰⁷

³⁰⁴ Neue Freie Presse, 23.VII.1920

³⁰⁵ Neue Freie Presse, 13.XI.1920

³⁰⁶ Neues Wiener Tagblatt, 23.IX.1921, S. 8

³⁰⁷ Neues Wiener Tagblatt, 23.IX.1921, S. 8

In jenem Zeitraum fanden auch die ersten Aufführungen an der Wiener Staatsoper in italienischer Sprache statt - ein Umstand, den das Publikum oder zumindest die Wiener Musikkritik weniger zu erfreuen schien. Die Schuld daran wurde Maria Jeritzas Engagement an der Met gegeben, an der ein Großteil der Opern in Originalsprache aufgeführt wurde. Die Wiener Aufführungen von *Tosca* und *Aida* wurden als Generalproben für ihre Auftritte in Amerika abgewertet.³⁰⁸

4.3 Maria Jeritza in der (Wiener) Öffentlichkeit

Wie bereits aus der Rezeption Maria Jeritzas durch die Wiener Tagespresse, aber auch durch ausführliche Schilderungen in Monografien und anderen Publikationen hervorgeht, wurde die Sängerin im Laufe ihrer Karriere zu einer wichtigen Person des öffentlichen Lebens, nicht nur in Wien, sondern auch in New York. Ebenso war der Stellenwert der Künstlerin und ihr damit verbundener Einfluss besonders im Wiener Musikleben vor allem gegen Ende ihrer Karriere um ein Vielfaches gewachsen. Auszeichnungen wie die Ernennung zur letzten k. u. k. Kammersängerin sowie die Ernennung zum Ehrenmitglied der Wiener Staatsoper bestätigen dies. In Wien und in New York prägte Maria Jeritza den Spielplan von zwei der bedeutendsten Opernhäuser weltweit, was sie auch im internationalen Musikleben immer mehr an Bekanntheit und Bedeutung gewinnen ließ.

In ihrer Autobiografie *Sunlight and Song* betont die Künstlerin immer wieder ihre innige und freundschaftliche Beziehung zu der Habsburger-Herrscherfamilie, was ihren Status, aber auch ihren Wert und ihre Wichtigkeit für das öffentliche Leben Wiens hervorheben soll. Dem Kapitel gibt sie den persönlichen und informellen Titel *The Hapsburgs [sic] as I knew them*. Unter anderem erzählt sie, als eines der wenigen Ensemblemitgliedern der Wiener Hofoper, von der kaiserlichen Familie nach der Vorstellung in deren Loge gerufen worden zu sein.

It was quite unusual of the imperial family, the archduchesses in particular, to ‚request‘ the presence of artists, including myself, in the imperial box after a performance [...] and there

³⁰⁸ vgl. Neues Wiener Tagblatt, 9.X.1921, S. 11 und 16.X.1921, S. 10

we would sit in the *salon* drinking tea, eating little iced cakes, and chatting in the most unconstrained fashion about anything and everything.³⁰⁹

Maria Jeritza legt im Laufe ihrer Ausführungen über ihre Beziehung zu der kaiserlichen Familie großen Wert darauf, hervorzuheben, dass es sich um anständige und einfache, am Boden gebliebene Menschen handelte, die sich selbst nicht wichtiger nahmen, als das übrige Volk. Sie schreibt:

I wish it were possible for me to make clear, beyond any manner of doubt, what simple, natural human beings all those members of the Hapsburg [...] family with whom I was acquainted really were. I knew them as kind, considerate friends, who were interested in me and in my art, and must confess that I hardly ever had occasion to give a thought to their titles or station, so completely did they themselves seem to forget that these existed. There was nothing of the autocrat about the emperors, either Franz Josef or poor, unfortunate Karl. And the archdukes and archduchnesses - with some of whom I stood on a footing of intimate personal friendship - were the most amiable, unaffected persons one might wish to meet.³¹⁰

Eine dieser intimen Freundschaften soll sie mit der Herzogin von Hohenfels gepflegt haben.

Often the Duchess Sofie would send her auto with an adjutant to fetch me to tea at the Belvedere Palace in Vienna [...]. Then we would talk about everything under the sun. She loved to talk and, since I am not backward in conversation myself with those whom I know well and like, there never were any long pauses in our dialogue.³¹¹

Auch die Erzherzogin Dolores, Tochter von Erzherzog Friedrich, bezeichnet Maria Jeritza als gute Freundin. „Her husband, an officer attached to the General Staff, used to say, „When I do not know where my wife is, I always look for her at the *Hofoper*. She is sure to be wherever Jeritza is.“³¹²

Einige weitere Anekdoten dieser und ähnlicher Art folgen in den Ausführungen Maria Jeritzas über ihre Bekanntschaft zur Familie Habsburg. Ob diese nun verifizierbar sind oder nicht, ist an dieser Stelle leider nicht festzustellen. Dafür wären eine Reihe weitere Nachforschungen und Recherchen nötig, die den Rahmen dieser Arbeit sprengen würden.

³⁰⁹ Jeritza 1924, S. 95

³¹⁰ ebd., S. 92

³¹¹ ebd., S. 102 f.

³¹² ebd., S. 108

Dennoch können wir vom Einfluss und der Wichtigkeit Maria Jeritzas für das Musikleben und die Öffentlichkeit Wiens überzeugt sein. Bereits in den Zwischenkriegsjahren zeichnet sich eine deutliche Tendenz dafür ab.

Die schwierige wirtschaftliche und soziale Situation in den zwei Jahrzehnten zwischen den Kriegen führte zu gesellschaftlichen Veränderungen und einer allgemeinen Unsicherheit, was dazu führte, dass sich auch kulturelle Erwartungen deutlich minimierten.³¹³ Die Oper als Institution blieb zwar unangetastet, da sie „in einer Welt des Zusammenbruchs kulturelle Werte vermittelte“, die „vergangene Größe spiegelten“³¹⁴, von finanziellen Schwierigkeiten blieb jedoch auch die Wiener Staatsoper nicht unangetastet. Sowohl künstlerisch als auch materiell schien die Situation trost- und ausweglos. Eine rege Kritik am Starwesen und dem damit verbundenen materiellen Überfluss machte sich unter dem ärmeren Teil der Bevölkerung breit. Der feste Kern des Opernpublikums blieb trotz Erhöhung der Kartenpreise erhalten. Maria Jeritza war ein wichtiges Zugpferd, das die Wiener Oper in diesen schwierigen Zeiten am Leben erhalten hatte.³¹⁵ Maria Jeritza wird unverzichtbar für die Wiener Staatsoper. Daraus resultiert auch der Einfluss, den die Künstlerin auf das Haus und seine Direktoren ausübte und der keineswegs zu unterschätzen ist. So führte die Einwilligung Jeritzas, bestimmte Rollen zu singen, sogar dazu, dass Werke verlängert wurden, wie dies zum Beispiel bei Marco Franks Oper *Die fremde Frau* 1937 der Fall war.³¹⁶ Außerdem interessierte sich die Sängerin für neue junge Komponisten und deren Werke und sorgte dafür, dass Franz Schalk, der 1921 Direktor der Wiener Staatsoper wurde, ihnen eine Chance gab. So verdankt ihr zum Beispiel der Komponist Jenő Hubay die Erstaufführung seines Werkes *Anna Karenina* 1936 an der Wiener Staatsoper.³¹⁷

Im Laufe ihrer Karriere, als die Erfolge Maria Jeritzas zur Regel wurden und ihr Name in aller Munde war, wurde sich die Sängerin ihres Einflusses immer mehr bewusst und wurde

³¹³ vgl. Rode-Breyman, Susanne: *Die Wiener Staatsoper in den Zwischenkriegsjahren. Ihr Beitrag zum zeitgenössischen Musiktheater*, Tutzing: Hans Schneider 1994, S. 15

³¹⁴ ebd., S. 18 f.

³¹⁵ vgl. ebd., S. 24

³¹⁶ vgl. ebd., S. 123

³¹⁷ vgl. ebd., S. 135

wählerischer in der Auswahl ihrer Rollen. 1926, Maria Jeritza lebte bereits in New York, bemühte sich Franz Schalk darum, die Sängerin für die Titelrolle in der Erstaufführung von Puccinis Oper *Turandot* zu gewinnen. Sie lehnte das Angebot jedoch ab.³¹⁸ Erst nach dem Zweiten Weltkrieg begann Maria Jeritza wieder mit ihren Gastspielen, unter anderem an der Wiener Staatsoper. Dabei stand vor allem ihre Interpretation der Tosca an oberster Stelle, die sie nach wie vor zum Publikumsliebling machte.³¹⁹

Auch der Wiederaufbau der zerstörten Wiener Oper lag der Künstlerin offenbar sehr am Herzen. Sie schien sich ihrer Position im internationalen kulturellen Leben voll bewusst zu sein und machte all ihren Einfluss geltend, um den Wiederaufbau im Wien der Nachkriegsjahre zu fördern. So soll sie unter anderem namhafte Summen für die Instandsetzung des Wiener Stephansdoms sowie für den Wiederaufbau der zerstörten Wiener Staatsoper gespendet haben.³²⁰

4.3.1 Affären um ‚die Jeritza‘

Eine große Rolle in der Rezeption durch die Presse und damit einhergehend auch im öffentlichen und gesellschaftlichen Leben in Wien spielten zahlreiche Berichte über die ‚Skandale‘ und Gerüchte, die mit Maria Jeritza in Verbindung gebracht werden können.

So berichtet zum Beispiel das *Neue Wiener Tagblatt* im Jahr 1912 ausführlich von den Streitigkeiten über den Eventualvertrag von Maria Jeritza mit dem Johann Strauß-Theater, in deren Folge es sogar zu einer Feststellungsklage kam.

Die von Dr. Emil Frischauer vertretene Klage führt folgendes aus: Anlässlich eines Gastspiels in Ischl im Sommer 1910 legte der Prokurist des Johann Strauß-Theaters der Opernsängerin nahe, mit dem Direktor Leopold Müller vom Johann Strauß-Theater einen Vertrag für diese Bühne abzuschließen. Fräulein Jeritza [...] erklärte, daß sie einen derartigen Vertrag [...] nicht abschließen könne, da sie ja bis Herbst 1913 an der Volksoper gebunden sei und der Vertrag mit Direktor Simons eventuell noch auf ein Jahr verlängert werden könne.³²¹

³¹⁸ vgl. Rode-Breymann 1994, S. 197 f.

³¹⁹ vgl. Werba 1981, S. 118

³²⁰ vgl. ebd., S. 163

³²¹ Neues Wiener Tagblatt, 25.V.1912, S. 50

Daraufhin soll sich Frau Jeritza zum Abschluss eines sogenannten Eventualvertrags überreden haben lassen, der dann in Kraft trete, wenn sie ihren Vertrag mit Direktor Simons lösen könne. Die Sängerin habe den Vertrag ohne genaue Einsicht unterschrieben, sei jedoch nicht in der Lage gewesen, den Vertrag mit der Volksoper zu lösen. Am 25. Oktober 1910 soll sie in einem Brief an Direktor Müller von ihrem Rücktrittsrecht Gebrauch gemacht haben. Das Johann Strauß-Theater war jedoch inzwischen in den Besitz der Johann Strauß-Theater-Betriebsgesellschaft übergegangen und damit auch der Vertrag der Künstlerin. Maria Jeritza habe von dieser Änderung jedoch keine Verständigung erhalten. Als die Sängerin im Begriff war, ihren Vertrag mit der Wiener Volksoper zu lösen, um ihr Engagement an der Wiener Hofoper anzutreten, erhielt sie ein Schreiben, in dem sie auf den bevorstehenden Kontraktbruch - sie musste im Falle einer Vertragsbeendigung mit der Wiener Volksoper ihre Engagement am Johann Strauß-Theater wahrnehmen - und die damit einhergehende Konventionalstrafe in der Höhe einer Jahresgage aufmerksam gemacht wurde. In Folge dessen habe Frau Jeritza die Feststellungsklage gegen das Johann Strauß-Theater und gegen Direktor Leopold Müller eingebracht; ihr Eventualvertrag bestünde nicht zu Recht.

Doktor Hugo Schulz als Vertreter des geklagten Theaters vertrat den Standpunkt, der Vertrag sei weder gelöst noch gekündigt worden und bestünde zurecht. Sie könne an der Volksoper bleiben, wenn sie aber vor 1914 austrete, sei sie verpflichtet, im Johann Strauß-Theater und an keiner anderen Bühne aufzutreten. Er gebe zu, daß angesichts der Minderjährigkeit der Klägerin ein Begehren auf Zahlung der Konventionalstrafe nicht gestellt werde und erklärte, daß der Direktor Müller und die Betriebsgesellschaft bereit seien, die Gage von 36,000 K. für die Klägerin zu erlegen.³²²

Nach einer Vertagung der Verhandlung berichtete das *Neue Wiener Tagblatt* am 23. Juni 1912, dass das Zivillandesgericht nun endlich ein Urteil gefällt haben soll. Der Gerichtshof gab der Feststellungsklage des Fräulein Jeritzas statt, der Vertrag bestehe nicht zu Recht und sei als aufgelöst zu betrachten. „Der Gerichtshof war der Anschauung, daß durch die Kündigung des Vertrages durch Fräulein Jeritza mit dem Brief vom 25. Oktober und dem erklärten Rücktritte jedes Vertragsverhältnis aufgehört habe.“³²³

³²² Neues Wiener Tagblatt, 26.V.1912, S. 25

³²³ Neue Wiener Tagblatt, 23.VI.1912, S. 19

Wie jede erfolgreiche Sängerin hatte natürlich auch Maria Jeritza mit reger Konkurrenz zu kämpfen. Marcel Prawy erwähnt den 1912 stattfindenden Konkurrenzkampf zwischen Lotte Lehmann und Maria Jeritza in seinen Ausführungen über die Geschichte der Wiener Oper. Eine große Premiere stand am Spielplan, eine der wenigen Opern, in der Lehmann und Jeritza gemeinsam auf einer Bühne zu sehen gewesen seien - *Ariadne auf Naxos*. Maria Jeritza sang die Ariadne, Lotte Lehmann, die gerade nach Wien übersiedelt war, den Komponisten - ihr Wiener Debüt.

Die Freundschaft zwischen den beiden Künstlerinnen war nicht eben überschwänglich, und demgemäß waren auch die Fehden, die sich die Fanklubs der beiden Sängerinnen lieferten, erbittert. Wenn der Jeritza-Klub und der Lehmann-Klub gleichzeitig vor dem Bühnentürl erschienen, um ihre Ovationen darzubringen, kam es zu veritablen Schlachten. Die Bühneneingänge waren damals noch nach Geschlechtern getrennt, die Damen kamen in der Operngasse, die Herren in der Kärntner Straße heraus. Frau Jeritza und Frau Lehmann brachten es zuweilen auch auf der Operngassenseite durch zwei getrennte Bühnentürle herauszukommen.³²⁴

Auch im Jahr 1925 füllte Maria Jeritza die Wiener Zeitungen. Am 12. Mai des Jahres sorgte sie für eine Vorstellung von Richard Wagners *Walküre*, die sowohl dem Wiener Operndirektor Franz Schalk als auch dem Wiener Publikum lange in Erinnerung bleiben sollte. Robert Werba berichtet von der Rivalität zwischen Maria Jeritza und der Mezzosopranistin Maria Olczewska, die an jenem Abend auf offener Bühne zum Ausbruch gekommen sein soll. Berichten zufolge soll Maria Jeritza während eines Auftritts von Maria Olczewska in den Kulissen laut und ungeniert geplaudert und gelacht haben.³²⁵

Olczewska was on stage singing Fricka, deep in her debate with Wotan, sung by her fiancé who was widely suspected of dallying with Jeritza. In the circumstances, it was not surprising that Olczewska became thoroughly distracted by the sound of Jeritza's laughter and conversation. She hissed at her to stop, but Jeritza continued her merriment. Finally Olczewska marched towards the wings while Wotan was addressing her and spat at Jeritza. [...] Olczewska was immediately dismissed from the Vienna Opera.³²⁶

³²⁴ Prawy 1978, S. 186

³²⁵ vgl. Werba 1981, S. 139

³²⁶ Christiansen, Rupert: *Prima donna. A history*, London: Century Publ. 1995, S. 224

Bald darauf habe sich herausgestellt, dass eigentlich Maria Jeritza den Vorfall provoziert hatte. Sogar Prozesse seien angedroht worden, doch die Situation habe sich bald im Sand verlaufen.³²⁷

Im Frühjahr 1930 schaffte es der Name Maria Jeritza erneut mit einer Klage am Wiener Bezirksgericht in die Schlagzeilen. Diesmal war die Sängerin der Mittelpunkt eines Verleumdungsskandals. Aufgrund von Differenzen mit dem Gatten Maria Jeritzas, Leopold Popper, soll die enge Vertraute und Freundin der Sängerin, Grete Leiß-Lainburg, die lange im Dienste des Paares stand, entlassen worden sein. Die ihr ursprünglich versprochene Abfindung sei ihr jedoch unterschlagen worden, woraufhin sie im Jänner 1930 Klage gegen die Sängerin erhoben hatte. Eine Reihe unangenehmer Details seien dadurch an die Öffentlichkeit gelangt. Im März 1930 sei, den Berichten des *Neuen Wiener Extrablattes* zufolge, die „peinliche Affäre“³²⁸ mit einer Zahlung der Sängerin von 15.000 Schilling abgeschlossen worden. Nicht ganz ein Jahr später erschien im Fiba-Verlag ein Roman des vermeintlichen Autors Dietrich Arndt mit dem Titel *Bagage - Reigen um eine Sängerin*³²⁹. Das Ehepaar Popper, das sich in den Erzählungen im Roman wiedererkannt haben soll, zögerte nicht damit, den wahren Autor, Roderich Müller-Gutenbrunn, zu verklagen. Angeblich sei der Autor mit der Schwester der ehemaligen Sekretärin des Paares verheiratet gewesen und habe so alle Informationen aus erster Hand erhalten. Der Prozess schien jedoch eher einem Rufselbstmord der Sängerin und ihres Gatten zu gleichen, da ein Uneingeweihter die Geschichte über das aufregende und vielseitige Liebesleben der Sängerin Grete Lavita oder die zwielichtigen Geschäfte des Grafen Ferdinand von Schleim, wie die Romanfiguren vom Autor genannt wurden, wohl kaum mit dem Ehepaar in Verbindung gebracht hätte. Nach dem Prozess seien jedoch alle Zweifel über die Identität der Romanfiguren verflogen.³³⁰

Auch im Jahr 1932 war Maria Jeritza in ein Gerichtsverfahren verwickelt. Wie die *Neue Freie Presse* am 9. Jänner 1932 berichtete, habe Max von Oberleithner die Sängerin auf

³²⁷ vgl. Werba 1981, S. 140

³²⁸ Neues Wiener Extrablatt, 23.III.1930 zit n. Werba 1981, S. 152

³²⁹ Müller-Gutenbrunn, Roderich: *Bagage. Reigen um eine Sängerin*, Wien: Fiba 1931

³³⁰ vgl. Werba 1981, S. 153

Schadenersatz verklagt. Maria Jeritza habe ihm versprochen, eine Rolle in seiner neuen Oper *Adelheid* zu übernehmen. Nach Fertigstellung der Komposition soll sie die Rolle jedoch abgelehnt haben, das Stück sei nicht gezeigt worden.³³¹ Belege über den Ausgang eines solchen Verfahrens sind jedoch nicht bekannt.

4.3.2 (Selbst)-inszenierung und -darstellung

Im ausgehenden 19. und vermehrt im frühen 20. Jahrhundert kommt der Diva eine entscheidende Bedeutung als Figur des öffentlichen Lebens zu. Sie wird nicht nur zur „Adressatin öffentlich artikulierter Emotionen“³³², sondern auch ein zentraler Bezugspunkt von Musiktheater und Kunst. Die Oper bietet der Diva eine Bühne zur (Selbst-)Inszenierung, die ins tägliche Leben ausgeweitet wird. Auch die Bedeutung Maria Jeritzas für die vorerst Wiener und später internationale Öffentlichkeit stieg, wie in den bisherigen Kapiteln aufgezeigt wurde, mit ihrem wachsenden Bekanntheitsgrad. Nicht nur auf der Bühne wusste sich die Sängerin zu präsentieren und darzustellen. Sie schien ihre Selbstinszenierung und -darstellung ebenso in das Leben abseits der Bühne zu verlängern, denn ihre Auftritte schienen wohl durchdacht. Auf ihr äußeres Erscheinungsbild dürfte die Sängerin, wie die Beschreibungen ihrer Garderobe in Pressemeldungen vermuten lassen, sehr bedacht gewesen sein. Das *Neue Wiener Tagblatt* berichtete so am 20. November 1913 vom Erscheinungsbild Maria Jeritzas beim Freudenauer Oktobermeeting: „Wie alljährlich, bot auch heuer der Austriapreis die Gelegenheit zu einer Art Modenschau. [...] Von Künstlerinnen sah man: Frau Jeritza: Weinrotes brochiertes Velours de laine-Kostüm mit weiter, unten eingezogener Jade und Hermelinkappe.“³³³ Wohlwollend wurde unter anderem auch ihr Erscheinungsbild bei einer Modeschau im Konzerthaus im März 1918 bemerkt: „Für Frau Jeritza hat Grünbaum nach Lendeckes Intentionen eine reizende Toilette geschaffen: einen luftigen Traum aus Goldspitze auf grünem Silbergrund mit Ueberwurf aus blaugrünem Musselin.“³³⁴

³³¹ vgl. Rode-Breyman 1994, S. 180 f.

³³² Grotjahn 2011, S. 13

³³³ Neues Wiener Tagblatt, 20.X.1913, S. 17

³³⁴ Neue Freie Presse, 2.III.1918

Der Autor Dietmar Gieser, der sich intensiv mit dem Nachlass von Maria Jeritza im Salzkammergut beschäftigte, berichtet in seinem Buch *Nachsommertraum* ebenfalls von der extravaganten Garderobe der Künstlerin, aus der besonders die Vielzahl an Hüten herauszustechen schien.

Allein die Hüte, die die 'Frau Baronin' hinterlassen hat, lösen spielerisch jedes Verkleidungsproblem. Es sind Gebilde von einer Exzentriz, wie man sie im Land um den Attersee vorher wie nachher kein zweites Mal zu Gesicht bekommen hat: Wagenräder, Stoffgebirge, Turmbauten. Und erst das verarbeitete Material! Seide und Samt, Organza und Tüll. Dazu Straußen-, Marabu- und Reiherfedern in Hülle und Fülle.³³⁵

4.3.2.1 *Sunlight and Song*

Hans-Otto Hügel, der sich lange Zeit mit der Autobiografie Sarah Bernhardts beschäftigt hat, stellt fest, dass die Kommunikationsangebote, die Diven als Autorinnen in ihren Werken machen - trotz aller historischer Differenzen - eines ähnlichen Typus seien.³³⁶

Schlagwörter wie Leidenschaft, Wille, Unberührbarkeit, Selbsthelfertum, Narzissmus oder Image³³⁷ sind für Hügel zentrale Anhaltspunkte in der Analyse der Selbstinszenierung einer Diva, Aspekte die sich meist auch in ihren Autobiografien widerspiegeln.

Im Jahr 1924 erschien, drei Jahre nach ihrem Debüt an der Metropolitan Opera, die Autobiografie Maria Jeritzas *Sunlight and Song. A Singer's Life*. Dieser Zeitraum scheint aus Sicht der Sängerin strategisch günstig gewählt zu sein. Sie war gerade nach Amerika gezogen und konnte im Rahmen ihres Engagements an der Met das Publikum begeistern und viele Fans für sich gewinnen. Bei ihrem ersten Auftritt in Amerika soll das Publikum bereits gejubelt haben, bevor Maria Jeritza eine einzige Note gesungen hat.³³⁸ Wie die Sängerin selbst berichtet, war das Starwesen zu dieser Zeit in Amerika bereits sehr groß. Um Fans langfristig an sich zu binden, müssen sie mit möglichst privaten und für die Fangemeinde interessanten Informationen versorgt werden. Und genau das bot die Autobiografie Jeritzas der neugierigen Fangemeinde. Neben Informationen über ihr Verhalten und ihre Arbeitsweise, bot die Sängerin eine Menge Einblicke in ihre privaten

³³⁵ Grieser, Dietmar: *Nachsommertraum*, St. Pölten – Wien: Niederösterreichisches Pressehaus 1993, S. 133

³³⁶ vgl. Hügel 2011, S. 41

³³⁷ vgl. ebd., S. 41 f.

³³⁸ vgl. Décsey 1931, S. 20

Angelegenheiten und Gewohnheiten wie ihr Essverhalten oder ihre Freizeitgestaltung. Sie erzählt von ihren Hobbies und Erfahrungen ebenso wie von Probenereignissen oder interessanten Begegnungen. Auch wenn es keine Beweise für die Richtigkeit dieser Informationen gibt, ist eine solche Lektüre ohne Zweifel sehr spannend für Opernfans und Bewunderer Maria Jeritzas.

Maria Jeritza führt als Grund für die frühe Veröffentlichung ihrer Autobiografie an, dass alles Erlebte noch präsent in ihrer Erinnerung sei. Denn sie betrachte es als interessanter, Geschichten zu erzählen, solange sie noch frisch sind.³³⁹ Weiter erwähnt sie, dass viele Begegnungen, Freundschaften und Ereignisse ihre Karriere durchaus erzählenswert machen.³⁴⁰

I have tried to write only about men and women who were or still are much in the world's eye, and whom I have known or do know personally [...] and have ventured to give an account of incidents in my career as an artist which, for one reason or another, seemed worth recording. [...] Then, though I sing at the Vienna „Court“ Opera, the *Hofoper* - it still clings to the adjective „Court“ even in these republican days, for it was built by an emperor - no singer, perhaps, will ever sing in an „Imperial“ Court Opera House in the Austrian Capital. So I have also set down my personal recollections of an epoch, a court and a society which now is a thing of the past, while those memories are still undimmed.³⁴¹

Dennoch lässt insbesondere das Kapitel *How an Opera Singer really lives* darauf schließen, dass der Künstlerin mit ihren Schilderungen vor allem daran gelegen haben muss, sich selbst gut darzustellen. So betont sie gleich zu Beginn des Kapitels die harte Arbeit eines Opernsängers, die bei weitem nicht mit dem Singen der Rolle auf der Bühne erledigt sei. „It is natural, perhaps, to think, ‚Well, Jeritza sings twice a week on an average - that should leave her plenty of time for other things!‘ Yet this is not the case. [...] On days when I am not singing, there are rehearsals, which are very taxing, and often last uninterruptedly from ten to two.“³⁴² Sie erklärt außerdem, wie wichtig es für sie sei, sich am Tag einer Aufführung ausreichend zu schonen, um auf der Bühne alles geben zu

³³⁹ vgl. Jeritza 1924, S 1

³⁴⁰ vgl. ebd., S. 2

³⁴¹ ebd.

³⁴² ebd., S. 163

können. „I must relax in order to be at my best when the time comes.“³⁴³ Mit Schilderungen über Essensvorlieben oder darüber, wie sie ihren Kaffee am liebsten genießt, fährt die Sängerin fort. Weiters betont sie: „It is quite out of question for me to go out socially the evening of a performance - I go to bed instead, and the following morning sleep somewhat later than would be the case on other days.“³⁴⁴ Ebenso wichtig sei ihr ihre Gesundheit, die als Grundvoraussetzung der Stimme zu sehen sei. So müsse sie stets darauf achten, genug zu schlafen sowie gesund zu essen.

A fat *prima donna* destroys all the illusions the most glorious voice can produce. I have, perhaps, an advantage to begin with, since none of my family members has ever run to fat. But, though I never do rolling exercises on the floor and am fond of candy, I always eat in moderation and never touch a drop of alcohol.³⁴⁵

Auch habe die Sängerin nur wenig Zeit gehabt, um ihre sozialen Kontakte und Freundschaften zu pflegen. Ihre sozialen Aktivitäten sollen sich sehr in Grenzen gehalten haben.

It is an exceptional day which does not see me in bed by eleven o'clock, and late suppers in restaurants or a visit to a cabaret [...] are not to be thought of for a moment. Once in a great while I manage to see a new play at a theater or to attend an opera performance at which I am not singing myself.³⁴⁶

Ein weiterer Grund, warum Maria Jeritza vorgibt, wenig auszugehen, sei der Tabakrauch in Bars und Restaurant, der sehr schädlich für die Singstimme ist. „Personally I cannot stand tobacco smoke. It is intensely disagreeable to me, and I seem to feel the least suspicion of it on the air in my throat.“³⁴⁷ Genaue Beschreibungen von Frühstücks- und Schlafensgewohnheiten, über Übungszeiten sowie das Lernen neuer Rollen folgen. Über das Einstudieren neuer Partien schreibt die Künstlerin:

I read my libretto before I ever think of looking at a note of the music. [...] I dip into books which will help me visualize the spirit of the epoch in which the opera occurs. I must base my performance on a knowledge of surroundings and the mental point of view of the woman whom I am called upon to impersonate. [...] Then I am ready to take up the music. My first

³⁴³ Jeritza 1924, S. 163

³⁴⁴ ebd., S. 165

³⁴⁵ ebd., S. 173

³⁴⁶ ebd., S. 178

³⁴⁷ ebd., S. 174

„going-over“ is entirely technical. As I read the score I note all the more important mechanical difficulties which may call for study. After that comes the task of coordinating all the music of the role and conquering its difficulties in a general way. [...] But then comes the hardest part off all - the working out the detail and polishing on the musical rendering. All the meaning and beauty which dwells in the melody-line, in its rising and falling accents, its dramatic and lyric inflections, which give song its life and color, must be developed in connection with the individual role and the general plan of the opera. This process is one that which takes me from four to five weeks, ordinarily, or even longer, and I know of no other means by which an important role may so thoroughly become the property of the singer that it can be sung with the conviction of thorough knowledge.³⁴⁸

Vergleicht man den von Maria Jeritza beschriebenen und nach außen getragenen Lebenswandel mit vermeintlichen Erzählungen des langjährigen Dienstmädchens in Müller-Gutenbrunns Roman *Bagage. Reigen um eine Sängerin* wird hier ein klarer Gegensatz deutlich. Anders als die Sängerin sich selbst gibt, wirft ihr der Autor einen lockeren, verschwenderischen und ungesunden Lebensstil sowie schlechten Umgang mit ihren Finanzen vor. So soll die Sängerin Nacht für Nacht am Spieltisch gesessen, viel getrunken und eine Menge Geld verloren haben.³⁴⁹ Auch von exzessiven Liebschaften und Affären ist immer wieder die Rede. Belege für die Richtigkeit des Erzählten gibt es, bis auf den von der Presse geschilderten Vorfall der Verleumdungsklage, in dessen weiterer Folge Maria Jeritza eindeutig mit der Romanfigur Grete Lavita identifiziert werden konnte, jedoch keine.

Ein weiterer interessanter Aspekt ist auch die Selbsteinschätzung beziehungsweise die Art der Selbstbeschreibung der Sängerin in ihrem Buch. Dabei ist vor allem die Tatsache zentral, dass Maria Jeritza sich selbst als *prima donna*³⁵⁰, ja sogar als „*stellar prima donna*“³⁵¹ bezeichnet. Im Gegensatz dazu steht ihre Selbsteinschätzung, die die Sängerin als schüchtern und zurückhaltend beschreibt.

I have always been somewhat shy by nature - the very last thing in the world people credit an opera singer with being - timid and inclined to draw within my shell when confronted with

³⁴⁸ Jeritza 1924, S 166 f.

³⁴⁹ vgl. Müller-Gutenbrunn 1931, S. 102

³⁵⁰ vgl. Jeritza 1924, S. 23

³⁵¹ ebd., S. 177

any one whom I do not know. And though in the course of years I have leaned to conceal this natural timidity of mine, I have never entirely overcome it.³⁵²

Ein Kriterium, welches möglicherweise ebenfalls selten mit einer Diva assoziiert wird, ist Ruhe. So betrachtet sich die Sängerin selbst als sehr ruhigen und stillen Menschen. Als Grund dafür nennt sie, dass es überaus wichtig für eine Sängerin sei, ihre Stimmbänder nicht zu überlasten. „The abuse of the singer’s speaking voice may do her singing voice a great deal and, especially, talks and laughs too loudly and heartily, does not remember that she is placing an undue strain upon the same vocal chords with which she sings.“³⁵³

Außerdem sei Maria Jeritza, wie sie selbst behauptet, eine ehrgeizige Frau gewesen. Mit halbherzigen Sachen habe sie sich nicht zufrieden gegeben. „I always throw myself heart and soul into anything I may be doing, on the stage or off.“³⁵⁴

Ebenfalls großen Wert dürfte die Sängerin auf ihre Garderobe gelegt haben. Sie selbst schreibt: „[...] something every woman will understand - I have to devote some attention to my clothes.“³⁵⁵ Auch ihre Kostüme schienen Maria Jeritza sehr wichtig gewesen zu sein. Denn die Darstellung einer Opernsängerin habe nicht nur den Ohren der Zuseher, sondern auch ihren Augen zu gefallen.³⁵⁶

4.3.2.2 Ikonographie und Auftreten Maria Jeritzas

Der Wert, den die Sängerin ihrem Auftreten sowie ihrem äußeren Erscheinungsbild beigemessen haben dürfte, spiegelt sich auch in Ernst Décseys Schilderung über ihren ersten Auftritt in Amerika wider.

Ihr Erscheinen auf der Bühne genügt, und schon ist das fremde Publikum im Sturm erobert. Sie trägt ein orangefarbenes Kleid, einen Schirm im Arm, sie ist schlanker als Frauenschlankheit zu sein pflegt, biegsamer als Frauenbiegsamkeit sonst ist, eine kernhafte Zierlichkeit, ein hochgeranktes, blondes Gewächs - aus ihrem Lächeln jubelt es dem Publikum zu und das Publikum jubelt, bevor die Jeritza noch eine Note gesungen hat: Triumph der sieghaften Persönlichkeit...³⁵⁷

³⁵² Jeritza 1924, S. 7

³⁵³ ebd., S. 173

³⁵⁴ ebd., S. 148

³⁵⁵ ebd., S. 176

³⁵⁶ vgl. ebd., S. 200 f.

³⁵⁷ Décsey 1931, S. 20

Auf ebenso durchdachte Weise wie die Selbstdarstellung Maria Jeritzas in ihrer Autobiografie erfolgen ihre öffentlichen Auftritte sowie ihre Darstellung auf Fotos. Barbara Zuber beschreibt in ihrer Forschung über die Ikonographie der weißen Primadonna Abbildungen mit Perlencollieres, Blumen, üppigen Pelzen sowie einer weißen meist zarten und schlichten Garderobe mit modischen Accessoires als mediatisiertes Bild der Operndiva. Reinheit und Göttlichkeit, Reichtum und gesellschaftliches Ansehen sollte die Garderobe der Diva ausstrahlen.³⁵⁸ Auch Wayne Koestenbaum schreibt den Kleidern der Diva große Wichtigkeit zu. So soll die Toilette die Diva rechtfertigen, ihren Glamour bestätigen und ihrem sozialen Geschlecht eine Bedeutung geben. Eine große Toilette sichere so den Status, das aristokratische Auftreten. „Ein Kleid erlaubt es, auf spektakuläre Weise Stolz und Tollkühnheit zur Schau zu stellen.“³⁵⁹

Sein und inszenierte Darstellung sollen laut Zuber im Bild der Primadonna zusammenfallen. Ganze Serien von Portraits werden von Fotografen hergestellt, um die Diva in ihrer „Sphäre des Unerreichbaren“³⁶⁰ abzubilden. Auch Maria Jeritza wurde auf solchen Porträtfotos abgebildet. Lange fließende weiße Kleider lassen die Sängerin schwerelos wirken, ein weißer Pelzmantel um die Schultern gelegt, der Wohlstand und Anmut verkörpern soll. Doch diese Kleidung ist lediglich Kostümierung, entworfen für die stilisierende Abbildung der weißen Diva. Sie entspricht nicht der realistischen Tagesmode, sondern dient lediglich als Mittel zur Inszenierung öffentlicher Auftritte. Porträtgerechte Mode, die Reinheit und Vollkommenheit veranschaulichen soll, trägt dazu bei, ein Image der Diva zu entwerfen, das sie als etwas Göttliches hervorhebt.

Sogar photographische Rollenportraits weiblicher Figuren aus den unterschiedlichsten Opern greifen die Ikonographie der weißen Primadonna auf. Vergleicht man, um nur eines von vielen Beispielen zu zeigen, die Porträtaufnahmen Maria Jeritzas in ihren Kostümen für die Rolle der Elisabeth in Richard Wagners *Tannhäuser* (siehe Abb. 3 und 4) mit der Chrysis in Max Oberleithners *Aphrodite* (siehe Abb. 1 und 2), lässt sich eine deutliche

³⁵⁸ vgl. Zuber, Barbara: „Die inszenierte Diva. Zur Ikonographie der weißen Primadonna im 19. und frühen 20. Jahrhundert“, in: Grotjahn, Rebecca (Hrsg.), *Diva - die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*, Schliengen: Ed. Argus 2011, S. 147-158, hier S. 148

³⁵⁹ Koestenbaum 996, S 162

³⁶⁰ Zuber 2011, S. 148

Ähnlichkeit erkennen. Die stereotype Körpersprache der Sängerin scheint einen wesentlichen Beitrag zur Mediatisierung der Operndiva zu leisten. Das Individuelle einer jeden Opernfigur wird an das Selbstdarstellerische der Sängerin angepasst. Nicht nur das äußere Erscheinungsbild, sondern auch Gestik und Mimik ähneln sich auf allen Bildern. Der leicht erhobene Kopf mit Blick Richtung Himmel unterstreicht laut Zuber die Selbststilisierung zur göttlich Begnadeten.³⁶¹ Da man Bühnenereignisse bis Mitte des 20. Jahrhunderts noch nicht festhalten konnte, wurden diese in Ateliers von eigenen Rollenphotografen nachgestellt. Ob sich hinter jedem Rollenbildnis tatsächlich auch ein Theaterereignis verbirgt, wagt Zuber jedoch zu bezweifeln. So wurden die Sänger meist vor fiktiven, kunstvoll gemalten Hintergründen mit eigenen Requisiten abgebildet.³⁶²

³⁶¹ vgl. Zuber 2011, S. 154

³⁶² vgl. ebd., S. 155

5. Resümee

Ziel der vorliegenden Arbeit war es, neben einem Überblick über das Leben der Opernsängerin Maria Jeritza, ihre (Selbst-)Inszenierung und -darstellung als veristische Diva zu analysieren und darzulegen. Dafür spielt vor allem die Rezeption der Sängerin durch die Wiener Fachpresse und Publizistik eine entscheidende Rolle. Nach der erfolgten Eingrenzung auf die Jahre 1912 bis 1921, die aufgrund des Wirkens der Sängerin an der Wiener Hofoper, als die wichtigsten ihrer Wiener-Karriere gesehen werden können, wurden nach der Durchsicht der Suchtreffer zum Suchbegriff „Jeritza“ alle interessanten Pressemeldungen herausgefiltert. Dabei wurde schnell klar, was das Besondere, das von Presse und Kritik hoch geschätzte gewisse Etwas der Sängerin gewesen sein mag - ihr großes Talent als Singschauspielerin und ihr natürlicher Umgang mit allen theatralen Effekten. Während gelegentlich Ungenauigkeiten oder Schwächen im Gesang sowie die Freiheit der Sängerin, Noten wegzulassen oder abzuändern, kritisiert wurden, schien an ihren schauspielerischen und dramaturgischen Leistungen nichts auszusetzen gewesen zu sein. Lobend berichtete die vornehmlich männliche Presse von den Darbietungen der Künstlerin, von ihrer Ausstrahlung, aber auch von ihrer Art, sich zu präsentieren.

Maria Jeritza scheint eine Künstlerin gewesen zu sein, die sehr auf ihr äußeres Erscheinungsbild bedacht gewesen war und deren Auftritte in der Öffentlichkeit sehr durchdacht und inszeniert gewirkt haben. Ein Indiz dafür bietet die Autobiografie der Künstlerin, die sie bereits 1924, also nur drei Jahre nach ihrem Debüt an der Metropolitan Opera und ihrem damit verbundenen Umzug nach New York, veröffentlichte. Während die Sängerin selbst als Grund für diesen frühen Veröffentlichungszeitpunkt vor allem nennt, dass ihre Erinnerungen noch frisch seien und sie alles aufschreiben wolle, solange sie noch alle Details im Kopf habe, wirkt das Geschriebene für einen Leser in der heutigen Zeit wie gut durchdachte und durchinszenierte Werbung für ihre Person. Anhand markanter Stellen in der Autobiografie konnte aufgezeigt werden, dass die Künstlerin vor allem darüber schrieb, wie sie sich selbst wahrnahm beziehungsweise wie sie wahrgenommen werden wollte. In den Köpfen des Lesers soll ein bestimmtes, von der Künstlerin intendiertes und geformtes Bild entstehen. Aussagekräftig sind auch die Stellen in der Autobiografie, in denen die Künstlerin detaillierte Schilderungen über ihren angeblichen Lebensstil, ihre Tagesabläufe, Essensgewohnheiten, Vorlieben und viele andere private Angelegenheiten

berichtet. Sie wirken, als würde Maria Jeritza ihren Fans genau das geben, was diese über ihre Angebetete erfahren wollen.

Ein ebenfalls wichtiger Teil der Selbstinszenierung, aber auch der von außen intendierten Darstellung der Künstlerin, ist die Frage, inwiefern eine für das frühe 20. Jahrhundert typische Ikonographie der weißen Primadonna auf die veröffentlichten Bilder Maria Jeritzas zu übertragen ist. Schnell wird klar, dass viele der typischen Charakteristika sowohl auf Rollenbildnisse aber auch auf Porträtaufnahmen und Fotos öffentlicher Auftritte der Künstlerin zutreffen.

Sowohl aus der Autobiografie als auch aus zahlreichen Pressemeldungen geht hervor, dass Maria Jeritza sehr aktiv im öffentlichen und gesellschaftlichen Leben Wiens gewesen zu sein scheint. Sie nahm an zahlreichen Wohltätigkeitsveranstaltungen und -aufführungen teil und zeigte sich oft auf öffentlichen (Sport-)Veranstaltungen. Außerdem setzte sie sich für die Wiederinstandsetzung des zerstörten Nachkriegswiens ein, wobei ihr vor allem der Wiederaufbau der Wiener Staatsoper sehr am Herzen gelegen haben mag. Auch ihre Beziehungen zur Familie Habsburg betont die Künstlerin und widmet diesen Begegnungen und Freundschaften ein eigenes Kapitel in ihrer Autobiografie. Sie war die letzte k. u. k. Kammersängerin der Österreichischen Monarchie und wurde als erste Frau zum Ehrenmitglied der Wiener Staatsoper ernannt.

Ein weiterer Aspekt, der bei intensiver Beschäftigung mit Leben und Rezeption der Künstlerin bestätigt wird, ist die ihr zugeschriebene Bezeichnung als veristische Diva. Das vom Verismo stark beeinflusste Opernrepertoire kann als idealer Ausgangspunkt für die Karriere einer schauspielerisch begabten und talentierten Künstlerin gesehen werden. Kritiker sprechen ihr damit optimale Entfaltungsmöglichkeiten zu und bezeichnen sie sogar als Inbegriff der veristischen Darstellung, als Rechtfertigung für eine ganze Operngattung. Natürlich hatte die Sängerin auch mit anderen Rollen große Erfolge, doch zählen die veristischen Darstellungen zu den am meisten erwähnten und bewunderten.

Anhand verschiedener theoretischer Standpunkte konnten die wesentlichsten Charakterzüge dargelegt werden, die mit einer Diva in Verbindung gebracht werden. Während viele dieser Kriterien, die Hans-Otto Hügel in einer von ihm entworfenen Diven-Skala zusammenfasst, voll und ganz zutreffen, lassen sich einige Aspekte (oder Klischees?) nicht auf die Künstlerin anwenden. Aus heutiger Sicht ist es, unter anderem aufgrund der problematischen Quellenlage, schwer zu entscheiden, ob mit einer Diva

assoziierte Attribute wie Selbsthelfertum, Unabhängigkeit, Vornehmheit, Stolz oder von der Bühne ins Leben verlängerte Auftritte auf die Künstlerin zutreffen oder nicht. Die Frage, ob Maria Jeritza eine Primadonna war, lässt sich, definiert man den Begriff historisch als erste Sängerin einer weiblichen Hauptrolle in einer Aufführung oder in einem Opernensemble, schon eher mit einem Ja beantworten.

Während die Beschäftigung mit Maria Jeritza sehr viele interessante Spuren und Fragestellungen aufgeworfen hat, die interessant nachzuverfolgen waren und wären, sind auch zahlreiche Schwierigkeiten mit einer umfassenden Analyse der nach außen gerichteten Wirkung der Künstlerin verbunden, die vor allem auf die Quellenlage zurückzuführen sind. Neben ihrer Autobiografie existiert keine andere autorisierte Biografie, was das Nachvollziehen genauer biografischer Angaben erschwert. Auch die wissenschaftliche Literatur über die Sängerin und ihr Auftreten ist rar. Journalistisches feuilletonistisches Material gibt es dagegen in Hülle und Fülle. Viele Monografien, die über die Künstlerin veröffentlicht wurden, stammen von großen Bewunderern Maria Jeritzas und man muss darauf bedacht sein, während der Lektüre nicht dem Versuch zu unterliegen, sich von den Begeisterungsströmen der Autoren mitreißen zu lassen. Wie um jede berühmte Sängerin beziehungsweise Person des öffentlichen Lebens ranken sich natürlich auch um Maria Jeritza zahlreiche Geschichten und Gerüchte. All diese Aspekte machen eine kritische Distanz zum Thema und den Versuch einen objektiven Zugang zu bewahren durchaus schwierig, eine intensive Beschäftigung mit dem Leben und Schaffen der Künstlerin dafür umso interessanter.

Literatur- und Quellenverzeichnis

- Bock, Gisela: „Nationalsozialistische Geschlechterpolitik und die Geschichte der Frauen“, in: Thébaud, Francois/Duby, Georges (Hrsg.), *Geschichte der Frauen 5. 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 1995, S. 173-204
- Borgstedt, Silke: *Der Musik-Star. Vergleichende Imageanalysen von Alfred Brendel, Stefanie Hertel und Robbie Williams*, Bielefeld: Transcript 2008
- Bronfen, Elisabeth/Straumann, Barbara: *Die Diva. Eine Geschichte der Bewunderung*, München: Schirmer/Mosel 2002
- Christiansen, Rupert: *Prima donna. A history*, London: Century Publ. 1995
- Clément, Catherine: *Die Frau in der Oper. Besiegt, verraten und verkauft*, Stuttgart: Metzler 1992
- Décsey, Ernst: *Maria Jeritza*, Wien: Fischer 1931
- Fischer, Jens Malte: „Nach Wagner - Probleme und Perspektiven der Oper zwischen 1890 und 1920“, in: Mauser, Siegfried (Hrsg.), *Handbuch der musikalischen Gattungen. Musiktheater im 20. Jahrhundert*, Laaber: Laaber 2002, S. 11-45
- Fraisse, Geneviève/Perrot, Michelle: „Die bürgerliche, die öffentliche und die private Frau“, in: Fraisse, Geneviève/Perrot, Michelle (Hrsg.), *Geschichte der Frauen 4. 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 1994, S. 366-372
- Fraisse, Geneviève/Perrot, Michelle: „Einleitung. Ordnungen und Freiheiten“, in: Fraisse, Geneviève/Duby, Georges (Hrsg.), *Geschichte der Frauen 4. 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 1994, S. 11-17
- Gieler, Erika: *Die Geschichte der Volksoper in Wien von Rainer Simon bis 1945. I*, Dissertation Universität Wien 1961

Grieser, Dietmar: *Nachsommertraum*, St. Pölten – Wien: Niederösterreichisches Pressehaus 1993

Grotjahn, Rebecca: „Die Singstimmen scheiden sich ihrer Natur nach in zwei große Kategorien‘. Die Konstruktion des Stimmgeschlechts als historischer Prozess“, in: Meine, Sabine/Hottmann, Katharina (Hrsg.), *Puppen - Huren - Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*, Schliengen: Ed Argus 2005, S. 36-57

Grotjahn, Rebecca: „The most popular woman in the world‘. Die Diva und die Anfänge des Starwesens im 19. Jahrhundert“, in: Grotjahn, Rebecca (Hrsg.), *Diva - die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*, Schliengen: Ed. Argus 2011, S. 74-97

Hadamowsky, Franz: *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater). Teil 2: Die Wiener Hofoper (Staatsoper)*, Wien: Brüder Hollinek 1975

Herrberg, Heike: *Wiener Melange. Frauen zwischen Salon und Kaffeehaus*, Berlin: Ed. Ebersbach 2014

Higonnet, Anne: „Frauen, Bilder, Darstellungen“, in: Thébaud, Francois/Duby, Georges (Hrsg.), *Geschichte der Frauen 5. 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 1995, S. 375-419

Hügel, Hans Otto: „Das selbstentworfene Bild der Diva. Erzählstrategien in der Autobiographie von Sarah Bernhardt“, in: Grotjahn, Rebecca (Hrsg.), *Diva - die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*, Schliengen: Ed. Argus 2011, S. 37-57

Hügel, Hans Otto: „Weißt du wie viel Sterne stehen? Zu Begriff, Funktion und Geschichte des Stars“, in: Bullerjahn, Claudia (Hrsg.), *Musikermymen. Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen*, Hildesheim: Olms 2004, S. 265-293

- Hügel, Hans-Otto/von Moltke, Johannes: „Diva“, in: Hügel, Hans-Otto (Hrsg.), *Handbuch Populärer Kultur, Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Stuttgart: Metzler 2003, S. 158-164
- Jahrmärker, Manuela: „Verismo“, in: Finscher, Ludwig (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, 2. Auflage, Sachteil, Bd. 9, Kassel: Bärenreiter/Stuttgart: Metzler 1999, Sp. 1398-1406
- Jeritza, Maria: „Die Ehrenmitglieder der Wiener Staatsoper: Maria Jeritza“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 10 (1955), S. 331-332
- Jeritza, Maria: *Sunlight and Song. A Singer's Life*, New York: Appleton 1924
- Knibiehler, Yvonne: „Leib und Seele“, in: Fraisse, Geneviève/Perrot, Michelle (Hrsg.), *Geschichte der Frauen 4. 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 1994, S. 373-415
- Koestenbaum, Wayne: *Königin der Nacht. Oper, Homosexualität und Begehren*, Stuttgart: Klett-Cotta 1996
- Lagrave, Rose-Marie: „Eine Emanzipation unter Vormundschaft. Frauenbildung und Frauenarbeit im 20. Jahrhundert“, in: Thébaud, Francois/Duby, Georges (Hrsg.), *Geschichte der Frauen 5. 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 1995, S. 485-523
- Lederer, Josef-Horst: *Verismo auf der deutschsprachigen Opernbühne 1891-1926. Eine Untersuchung seiner Rezeption durch die zeitgenössische musikalische Fachpresse*, Wien: Böhlau 1992 (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 19)
- Lehmann, Lotte: *Singing with Richard Strauss*, London: Hamilton 1964
- Lowry, Stephen: „Star“, in: Hügel, Hans-Otto (Hrsg.), *Handbuch Populärer Kultur, Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2003, S. 441-445

- Meine, Sabine: „Puppen, Huren, Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930 - Einführende Bemerkung“, in: Meine, Sabine/Hottmann, Katharina (Hrsg.), *Puppen - Huren - Roboter. Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*, Schliengen: Ed Argus 2005, S. 10-33
- Müller-Gutenbrunn, Roderich: *Bagage. Reigen um eine Sängerin*, Wien: Fiba 1931
- Passerini, Luisa: „Frauen, Massenkonsum und Massenkultur“, in: Thébaud, Francois/Duby, Georges (Hrsg.), *Geschichte der Frauen 5. 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 1995, S. 355-373
- Prawy, Marcel: „Dank an Maria Jeritza“, in: *Richard Strauss-Blätter* Heft 8 (1982), S. 3-5
- Prawy, Marcel: *Die Wiener Oper. Geschichte und Geschichten*, München: Molden 1978, ergänzte und überarbeitete Neuauflage
- Rieger, Eva: „Einleitung“, in: Busch-Salmen, Gabriele (Hrsg.), *Frauenstimmen, Frauenrollen in der Oper und Frauenselbstzeugnisse*, Herbolzheim: Centaurus 2000, S. 11-15
- Rode-Breyman, Susanne: *Die Wiener Staatsoper in den Zwischenkriegsjahren. Ihr Beitrag zum zeitgenössischen Musiktheater*, Tutzing: Hans Schneider 1994
- Rosselli, John: *Singers of Italian opera. The history of a profession*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 1992
- Scholz, Dieter David: *Mythos Primadonna. 25 Diven widerlegen ein Klischee; Gespräche mit großen Sängerinnen*, Berlin: Pathas 1999
- Sledziewski, Elisabeth G.: „Die Französische Revolution als Wendepunkt“, in: Fraisse, Geneviève/Duby, Georges (Hrsg.), *Geschichte der Frauen 4. 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 1994, S. 45-61

- Spohr, Mathias: „Opernverismo und Melodrama“, in: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft* 49/Heft 1-2 (2003), S. 191-215
- Stegmann, Monika: „Vorwort“, in: Rieger, Eva (Hrsg.), *Göttliche Stimmen. Lebensberichte berühmter Sängerinnen; von Elisabeth Mara bis Maria Callas*, Frankfurt am Main: Insel 2002, S. 9-12
- Thébaud, Françoise: „Der Erste Weltkrieg. Triumph der Geschlechtertrennung“, in: Thébaud, Françoise/Duby, Georges (Hrsg.), *Geschichte der Frauen 5. 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 1995, S. 32-91
- Thébaud, Françoise: „Einleitung“, in: Thébaud, Françoise/Duby, Georges (Hrsg.), *Geschichte der Frauen 5. 20. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 1995, S. 11-25
- Voss, Egon: „Überlegungen zum Begriff des musikalischen Verismo“, in: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theaterwissenschaft* 49/Heft 1-2 (2003), S. 11-18
- Wagner, Hans-Joachim: *Fremde Welten. Die Oper des italienischen Verismo*, Stuttgart: Metzler-Musik 1999
- Walkowitz, Judith R.: „Gefährliche Formen der Sexualität“, in: Fraisse, Geneviève/Perrot, Michelle (Hrsg.), *Geschichte der Frauen 4. 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main: Campus Verlag 1994, S. 417-449
- Walter, Michael: *Die Oper ist ein Irrenhaus. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart: Metzler 1997
- Walter, Michael: *Oper. Geschichte einer Institution*, Stuttgart [u.a.]: Metzler 2016
- Werba, Robert: *Maria Jeritza: Primadonna des Verismo*, Wien: Österreichischer Bundesverlag 1981

Wymetal, Wilhelm: *Marie Jeritza*, Wien: Wila 1922

Zuber, Barbara: „Die inszenierte Diva. Zur Ikonographie der weißen Primadonna im 19. und frühen 20. Jahrhundert“, in: Grotjahn, Rebecca (Hrsg.), *Diva - die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts*, Schliengen: Ed. Argus 2011, S. 147-158

Tageszeitungen

- Neue Freie Presse
- Neues Wiener Journal
- Neues Wiener Tagblatt
- Wiener Zeitung

Internetquellen

Spielplan der Wiener Oper von 1869-1955:

<http://www.mdw.ac.at/iatgm/operapolitics/spielplan-wiener-oper/web/>

(zuletzt aufgerufen: 15.6.2017)

Spielplanarchiv der Metropolitan Opera:

<http://archives.metoperafamily.org/archives/frame.htm>

(zuletzt aufgerufen: 15.6.2017)

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1:

Rollenbildnis der Maria Jeritza als Crysis in der Oper „Aphrodite“ von Max Oberleitner, 16.03.1912, ÖNB Bildarchiv und Grafiksammlung (POR), Signatur: 203584-D

Abbildung 2:

Rollenbildnis der Maria Jeritza als Crysis in der Oper „Aphrodite“ von Max Oberleithner, ÖNB Bildarchiv und Grafiksammlung (POR), Signatur: 203581-D

Abbildung 3:

Rollenbildnis der Maria Jeritza als Elisabeth in „Tannhäuser“ von Richard Wagner, 28.03.1912, ÖNB Bildarchiv und Grafiksammlung (POR), Signatur: 203586-D

Abbildung 4:

Rollenbildnis der Maria Jeritza als Elisabeth in „Tannhäuser“ von Richard Wagner, 28.03.1912, ÖNB Bildarchiv und Grafiksammlung (POR), Signatur: 203588-D

Anhang



Abbildung 1: Rollenbildnis der Maria Jeritza als Crysis in der Oper „Aphrodite“ von Max Oberleithner



Abbildung 2: Rollenbildnis der Maria Jeritz als Crysis in der Oper „Aphrodite“ von Max Oberleithner



Abbildung 3: Rollenbildnis der Maria Jeritza als Elisabeth in „Tannhäuser“ von Richard Wagner



Abbildung 4: Rollenbildnis der Maria Jeritza als Elisabeth in „Tannhäuser“ von Richard Wagner

Abstract

Diese Masterarbeit befasst sich, neben einer biografischen Annäherung an das Leben der österreichischen Opernsängerin mit tschechischen Wurzeln, Maria Jeritza, vor allem mit ihrer Selbstinszenierung und der von außen intendierten und geleiteten Darstellung als veristische Diva.

Dabei liegt das Hauptaugenmerk auf der Analyse der Rezeption der Künstlerin durch die Wiener Tagespresse und Publizistik, mit einer Eingrenzung der Quellen auf die Jahre 1912 bis 1921, die vor allem wegen der Tätigkeit der Sängerin an der Wiener Hofbeziehungswise Staatsoper einen wichtigen Abschnitt ihrer Karriere markieren. Durch die exemplarische Auswahl relevanter Pressemeldungen wird gezeigt, dass Maria Jeritza vor allem wegen ihres Talents als Singschauspielerin verehrt wurde und es wird deutlich, welchen Status die Sängerin im öffentlichen und gesellschaftlichen Leben Wiens einnahm. Ein wesentlicher Teil der Arbeit ist die Analyse der 1924 veröffentlichten Autobiografie der Künstlerin *Sunlight and Song. A Singer's life*, die als wichtiges Zeugnis ihrer Selbstinszenierung und -darstellung gesehen werden kann. Auch die Darstellung Maria Jeritzas auf Rollenportraits wirft eine interessante Spur auf.