

**MILIZA KORJUS**  
**LEBENSBE SCHREIBUNG UND**  
**LEGENDE**

**Ein Beitrag zur Sängerinnen-Biographik**

**Dissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der**  
**Philosophie**

**an der Universität Paderborn,**

**Fakultät für Kulturwissenschaften**

**Musikwissenschaftliches Seminar der Universität Paderborn**  
**und der Hochschule für Musik Detmold**

**vorgelegt von**

**Margarethe Fischer**

**Datum der Disputation: 24. September 2013**

## INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG	4
VORGESCHICHTE, HERKUNFT UND JUGEND	13
Zaristisches Russland und Baltische Provinzen	13
Zwischenkriegsrepublik Estland	23
Fortsetzung der Familiengeschichte – In Estland	31
Ukraine und Ukrainische Sowjetrepublik	37
HERKUNFTS-LEGENDEN	44
GESANGSAUSBILDUNG	64
Das Tallinner Konservatorium	64
Private Gesangslehrer	72
Erste Auftritte – die <i>Junge Hoffnung</i>	77
LEHRER- UND AUSBILDUNGSLEGENDEN	86
KONZERT- UND OPERNSÄNGERIN	101
<i>Zweifellos eine geradezu phänomenale Koloraturbegabung</i> – Magdeburg	101
Estnisches Intermezzo	123
Das Estonia-Theater	134
Sängerinnen am Estonia-Theater	142
Berliner Nachtigall	149
THEATERLEGENDEN	186
HOLLYWOOD-ENTDECKUNGSLEGENDEN	204
<i>THE GREAT WALTZ</i>	216
Fakten, Vermarktung, Rezeption	216
Handlung	231
Als Filmstern in Hollywood	237
Nach dem <i>Waltz</i>	251
LEGENDEN ALS REZEPTION	273
Die Sammlung Meos	273
Arthur Korjus' Testament	283
Estnischer Epilog	286
Estland und Miliza Korjus	288
Korjus – ein russischer Mythos	292
GRAMMOPHON	318
GESANGSANALYSE	336
STAR, DIVA, SINGVOGEL	348

FAZIT	360
ANHANG	363
Abkürzungen	363
Literatur-, Film- und Tonträgerverzeichnis	363
Archive, Bibliotheken, Sammlungen	382
Diskographie	383
Photos	391

# EINLEITUNG

*Hinter jedem Bild ist irgend etwas verschwunden – doch ebendies macht seine Faszination aus.*

Jean Baudrillard<sup>1</sup>

Warum über Miliza Korjus schreiben? Für mich, aufgewachsen in Russland und Estland, war Korjus von jeher ein Begriff: Eine Koloratursopranistin seltener Vollkommenheit, Star eines zum Kultfilm gewordenen Hollywood-Melodrams und unvergessene Schallplattensängerin. Trotz einer wenig kontinuierlichen Karriere – nur drei Spielzeiten im Opernengagement, drei Filme (in einem davon lediglich Gesangsdoublé) – zählt sie zu den Sängerinnen der Vergangenheit, die bis heute im kulturellen Gedächtnis präsent geblieben sind. Immer hat Korjus in hohem Masse polarisiert. Sie wurde als ideale Königin der Nacht gehandelt, aber auch als *Puppe Olympia*, *phantastisch funktionierendes Uhrwerk*<sup>2</sup> bezeichnet. Ungewöhnlich ist die sehr heterogene Rezeption in unterschiedlichen Ländern, beruhend auf kulturellen Gepflogenheiten und dem gültigen Gesellschaftsbild des jeweiligen Landes. Kaum eine Sängerin hat man auf so verschiedene Weise dargestellt. Als Projektionsfläche für Legenden erwies sie sich als besonders geeignet, auch in diesem Sinn ist Korjus eine „legendäre“ Sängerin.

Macht man sich auf die Suche nach biographischen Informationen, ergibt sich eine bei Sängerinnen häufige Ausgangslage: Eine umfassende Miliza-Korjus-Biographie fehlt, die Angaben in Nachschlagewerken, auf Plattencovern und in CD-Booklets sind widersprüchlich und halten oftmals auch einer flüchtigen Recherche nicht stand. Stattdessen stösst man auf Anekdoten und phantastische Erzählungen: Sechzehn Konservatorien soll Korjus besucht haben – oder hat sie, wie andernorts behauptet wird, selbst mit Hilfe von Grammophonplatten das Singen erlernt?

Aus dieser Situation heraus entstand der Plan, eine Korjus-Biographie zu erarbeiten, die einerseits den Lebensstationen der Protagonistin folgen und sich dabei wesentlich auf die Bereiche Ausbildung und Arbeitsbedingungen konzentrieren sollte, die aber auch andererseits die Legendenbildung analysiert und zuordnet. Sängerinnen-Biographik ist ein schwieriges Terrain. Im Mittelpunkt der Musikerbiographik standen seit jeher Komponisten, sowohl in den ungezählten populären Darstellungen aller Genres als auch in musikwissenschaftlichen Arbeiten. Hier konzentrierten sich Publikumsinteresse und

---

<sup>1</sup> Baudrillard: Warum ist nicht alles schon verschwunden, S. 21.

<sup>2</sup> Kesting: Die grossen Sänger, Bd. 2, S. 703.

Forschung, hier prägten sich neue Sichtweisen aus, wurden Komponistinnen und in Vergessenheit geratene Komponisten wiederentdeckt. Ganz anders die Situation bei Sängerinnen: Zwar mangelt es nicht an Autobiographien, Biographien, biographischen Texten insbesondere bei herausragenden Sängerinnen, doch handelt es sich dabei vor allem um populäre oder halbwissenschaftliche Veröffentlichungen. Verehrung und Verklärung verstellen dabei nur allzu oft den Blick. Typisch für solche Texte ist es, Stereotype weiterzutragen, ohne Rechenschaft über die Quellen abzulegen. Wissen über Sängerinnen stammt häufig aus Zeitschriften, Zeitungen und von Plattentexten, die es sich angelegen sein lassen, die Dargestellten in formelhafter Sprache „hochzuschreiben“. Die Protagonistinnen selbst in ihren Autobiographien und die letztlich auf den Vorgaben der Sängerinnen oder ihres Managements beruhenden Lebensschilderungen in unterschiedlichsten Medien erliegen zu einem grossen Teil dem Klischee eines „Lebens für die Kunst“. Damit verknüpft sich eine besondere Vorstellung vom Künstler als Heroen und der Entsprechung von Leben und Werk<sup>3</sup>. – *Why would God choose an obscene child to be his instrument?*, fragt Salieri im Film *Amadeus*<sup>4</sup>, und auch Texte über Sängerinnen, von Marpurgs Anekdoten<sup>5</sup> bis heute reflektieren diese Sicht, dabei changierend zwischen Trivialia und vermeintlich aufklärerischer, „wahrheitsgemässer“ Attitüde. Die Erwartung an die Sängerin, nicht nur mit ihrer Stimme zu ergreifen, sondern eins mit ihr zu sein, dem „Werk“ adäquat zu leben, lässt sich mit der immer stärkeren Kommerzialisierung der Musik nicht mehr einlösen. Dem Ideal der „seelenvollen“ Interpretin – Rebecca Grotjahn äussert berechtigte Zweifel, ob denn solche Charaktere im Musikgeschäft bestehen könnten<sup>6</sup> – gesellt sich so als Gegenentwurf die Diva und Primadonna, die im heutigen Sprachgebrauch, entgegen der Ursprungsbedeutung, eher negativ konnotiert ist. Sängerinnen werden so auch in ihrer Berufsausübung infrage gestellt: Haben sie die „Seele“ nicht, sind also „seelenlos“, so ist auch ihre Leistung nur eine minderwertige, *dressierte*<sup>7</sup>.

Zwischen diesen beiden Polen pendelt die Sicht auf Sängerinnen. Wie Beatrix Borchard betont, nahm sich die Musikwissenschaft der Sängerinnenbiographie lange nur

---

<sup>3</sup> Kris/Kurz: Legende vom Künstler. – In den Legendenkapiteln wird wesentlich mit diesen Vorlagen gearbeitet werden.

<sup>4</sup> Amadeus, 1984.

<sup>5</sup> Marpurg: Legende einiger Musikheiligen, u.a. S. 219, 314 ff.

<sup>6</sup> Grotjahn: Diva, Hure, Nachtigall, S. 53.

<sup>7</sup> Grotjahn: ebenda, S. 43 ff.

vereinzelt an<sup>8</sup>, erst die letzten beiden Jahrzehnte markieren hier einen Wandel. Rebecca Grotjahns biographischer Studie *Die Soubrette Antonie Held*<sup>9</sup> verdankt sich die entscheidende Anregung zu meiner hier vorliegenden Arbeit. Eine wichtige Orientierung, insbesondere durch die unterschiedlichen Herangehensweisen der Autoren, gab die Dokumentation *Rheinische Sängerinnen*<sup>10</sup>. Vorbildhaft für mich war Beatrix Borchards Methodik der Montage und des „Lücken-Schreibens“<sup>11</sup>. Diese Vorgehensweise aufgreifend, entwickelt sich aus den nüchternen Lebens-Fakten und den fortgesetzten Spiegelungen des Sängerinnen-Images in den Legenden-Erzählungen ein Bild mit vielen Lücken und offenen Fragen, das dem Lesenden das von Borchard<sup>12</sup> angeregte sinnstiftende „Mitschreiben“ im Lesen abverlangt.

Die Zielsetzung meiner Arbeit, die Rekonstruktion von Miliza Korjus' Lebensgeschichte und Analyse der Korjus-Legenden, die für beispielhafte Sängerinnenbilder stehen, machte es erforderlich, gerade die von Legenden „besetzten“ Bereiche gründlich und detailliert zu recherchieren. Greift die Legende auf reale Daten und Fakten zurück? Oder dominieren altbekannte Narrative und der Projektionswille der Rezipienten? Wie Stereotypen und Legenden Wahrnehmung und Diskurs beherrschen, zeigte sich während der biographischen Recherche für meine Arbeit: Auch von seriöser Seite erhielt ich immer wieder hilfsbereit gemeinte Hinweise auf populäre Texte. Die Analyse der Legendenbildung setzt hier an und folgt der Entstehung und Verbreitung unterschiedlichster Korjus-Bilder: Wie wurde Miliza Korjus in Estland zu einer widersprüchlichen nationalen Identifikationsfigur? Wie ist das Phänomen zu erklären, dass ihr Hollywood-Streifen *The Great Waltz* in Russland (bzw. der Sowjetunion) zum Kultfilm wurde und Korjus zu d e m Idol? Welche Spuren hinterliess dieser kollektive Mythos?

Dabei soll auch die These entwickelt werden, dass Sängerrinnenviten in unhinterfragter Darstellung kanonbildend waren und sind. Mit ihrer speziellen Hagiographie, die von Wanderaneddoten bis zu typischen Redewendungen reicht, tragen sie entscheidend zur Vorstellung von Sängerinnen bei. Nicht nur für das Publikum wird so ein gültiges, allenfalls vom Zeitgeist retuschiertes Bild entworfen, sondern am so entwickelten Image

---

<sup>8</sup> Borchard: Mit Schere und Klebstoff, S. 31, 33.

<sup>9</sup> Grotjahn: Die Soubrette Antonie Held.

<sup>10</sup> Rheinische Sängerinnen, insbesondere Beiträge von Melanie Unseld, Rebecca Grotjahn, Thomas Synofzik.

<sup>11</sup> Borchard: Stimme und Geige; Borchard: Mit Schere und Klebstoff.

<sup>12</sup> Borchard: Mit Schere und Klebstoff, S. 44.

„Sängerin“ orientieren sich diese selbst. Jeder, der mit Sängerinnen-Biographien vertraut ist, kann aus dem Stegreif die Beispiele der Legendenkapitel erweitern und ergänzen. Viele Sängerinnen exzellierten als *Ideologen ... eigenen Lebens*<sup>13</sup>, aber Korjus nahm nicht nur übliche Retuschen vor: Sie entwarf für sich selbst ein Diven-Leben wie aus einem Hollywoodfilm oder Magazin. Manche dieser Narrative gehören zu den Klassikern der Sängerinnenmythologie, wie zum Beispiel die Erzählungen von einer „hohen Herkunft“, andere sind zumindest sehr ungewöhnlich – dazu zählt das angebliche Studium an sechzehn Konservatorien. Am Beispiel Miliza Korjus soll nachgewiesen werden, wie eine Sängerinnen-Biographie als Konstruktion entsteht und welchen vorgegebenen Mustern sie folgt. Ihre Interdependenz, ihre mediale Wahrnehmung, die Spiegelungen im Aufgreifen oder Verwerfen traditioneller Sängerinnen-Narrative sollen thematisiert, das Zusammenspiel von Realem und der Entstehung fiktiver Erzählungen herausgearbeitet werden. Den Medien kommt ein grosser Anteil bei der Entwicklung und Verbreitung von Sängerinnenlegenden zu, aber auch auf die besondere Rolle von Verehrern, Fans und Sammlern soll eingegangen werden.

Wovon wurde die Legendenbildung inspiriert, was verleiht einer Legende Dauer? Die Korjus-Mythen führen biographisch auf viele Irrwege. Dessen ungeachtet ist die Kreativität dieser Legenden, ihre Umsetzung einer Vorstellung von „der Sängerin“ – nicht nur von Korjus, sondern auch als durchgängiges Muster für Sängerinnen-Images – zu betonen. Aus diesem Spielraum heraus entwickelte sich meine Arbeit zwangsläufig zum Puzzle eines *Metro-Plans*.<sup>14</sup> Sind Künstlerbiographien, wie Catherine M. Soussloff betont, *dominierende Quelle für die Konstruktion der Künstlerbilder*,<sup>15</sup> so ist es das Ziel dieser Arbeit, dem entgegenschreiben, übliche Klischees aufzulösen und statt des Sängerinnenmythos die Arbeitsbedingungen in den Vordergrund zu stellen: Die Organisation und Finanzierung von Konzerten, die Rolle von Medien und Reklame, das Finden und Binden eines Publikums.

Nach allem, was wir von Miliza Korjus wissen, aus ihrer Selbstpräsentation, aus den Rezensionen ihrer Auftritte und aus Interviews formt sich das Bild einer Sängerin, die eher ein Glückskind war als eine harte Arbeiterin. Prädestiniert sie das zur Sängerinnen-Legende? Korjus' Karriere folgt nicht den gewohnten Mustern von Sängerinnen-Lebensläufen, wir finden weder einen kontinuierlichen Aufstieg von kleineren zu

---

<sup>13</sup> Bourdieu: Die biographische Illusion, S. 52.

<sup>14</sup> Bourdieu: Die biographische Illusion, S. 54 ff.

<sup>15</sup> Soussloff: Der Künstler im Text – Die Rhetorik des Künstlermythos, S. 29.

grösseren und schliesslich ranghöchsten Theatern, noch die langjährige Zugehörigkeit zu einem Haus, inklusive einer herausgehobenen lokalen Bedeutung, noch die klassische Laufbahn einer konzertierenden Sängerin. Vielmehr ist das sich mehrfach wiederholende Grundmuster bei Miliza Korjus das eines jeweils märchenhaften Aufstiegs – als Mitzwanzigerin bereits Königin der Nacht (Mozart, *Die Zauberflöte*) an der Berliner Staatsoper – und der folgenden Blockade. Korjus' kurze Karriere fiel in eine Hoch-Zeit der Oper, der Schallplatte und des Musikfilms, die musikwissenschaftlich nur in Teilen aufgearbeitet ist. Professionelle und private Begegnungen mit vielen bedeutenden Persönlichkeiten des vergangenen Jahrhunderts – von Nestor Gorodowenko über Michael Raucheisen, Leo Blech, Leopold Stokowski bis zu Maja Plissetzkaja – banden Korjus in unterschiedliche kulturelle Traditionen ein. Welche Spuren blieben davon? In welchen Kontext fügt sich Korjus' Leistung damit ein? Diesen Fragen nachgehend, versteht sich die hier vorgelegte Korjus-Biographie als Würdigung einer grossen Sängerin ebenso wie als Beitrag zur Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts.

Die Recherche der Arbeit machte es einerseits erforderlich, Material, das auf viele Länder – Polen, Russland, Ukraine, Estland, Deutschland, Österreich, USA, Frankreich, Mexiko – verstreut ist, zu sammeln und zu sichten. Andererseits konnte ich auf meine eigene, im Laufe vieler Jahre zusammengetragene Sammlung zurückgreifen, die Photos, Programme, Erzählungen, Anekdoten und Trivialia zum Thema umfasst. Die Mühseligkeit der Aufspürung führte zu einer Quellenbindung, die Kürzungen nicht zulassen will. So wird bisweilen länger zitiert als auf den ersten Blick nötig erscheint, wie bei der Wiedergabe des MGM-Pressebuches für den Film *The Great Waltz*. Es sei hier – wie auch an anderen Stellen – jedoch zu bemerken, dass dieses extrem seltene Buch, welches eine wesentliche Quelle nicht nur zum *Great Waltz*, sondern auch allgemein zur MGM-Geschichte darstellt, noch in keinem bisher vorliegenden Text über Miliza Korjus auch nur erwähnt wurde. Ich halte deshalb eine ausführliche Vorstellung für angemessen.

Das Konzept der Arbeit orientiert sich stark an den Quellen, an der Sammlung, Auswertung und Gegenüberstellung des Materials, der Ansatz ist eher erzählend, beschreibend, analysierend, abwägend als theoretisch.

Formal ergab sich für die Arbeit eine teilweise, aber nicht strikt durchgeführte Trennung in biographische und in Legenden-Kapitel. Der daten- und tatsachenorientierte biographische Teil eruiert chronologisch Korjus' familiären Hintergrund, Kindheit und

Jugend, ihre Ausbildung und die Stationen ihrer Laufbahn: Erste Auftritte in Estland, Konzerttätigkeit in Magdeburg, die Engagements in Berlin an der Charlottenburger (Deutschen) Oper und am Opernhaus Unter den Linden (Staatsoper), ihre Hollywood-Verpflichtung, den Aufenthalt in Mexiko und die Konzerte in Amerika und stützt sich auf Archivgut, Kirchenbücher, Briefe, Affichen, zeitgenössische Rezensionen von Auftritten und Schallplatten. Ganz im Sinne von Bernhard Fetz' Vorschlag, die Präsenzqualität gelebten Lebens in Dokumenten, Photos etc. zu entdecken<sup>16</sup>, wurde diesen Quellen Vorrang eingeräumt. Die Schauplätze von Miliza Korjus' Vita erfahren dabei unterschiedliche Gewichtung. Politische, sozialgeschichtliche, institutionelle und kulturelle Kontexte bilden die Basis der unterschiedlichen Sichtweisen auf Korjus, was besonders an den jeweils gegensätzlichen „östlichen“ und „westlichen“ Legendenvarianten deutlich wird. Darum wurde dort, wo das Wissen um diese Zusammenhänge nicht als selbstverständlich vorausgesetzt werden konnte, sehr ausführlich auf Hintergründe und Strukturen eingegangen.

Dazwischengeschaltet sind Legendenkapitel, die jeweils im chronologischen Einklang mit den Faktenkapiteln zentrale Themen von Sängerinnenviten aufgreifen, typische Klischees mit den über Korjus im Umlauf befindlichen Narrativen vergleichen und herauszuarbeiten versuchen, unter welchen Bedingungen Erzählmuster entstehen und Verbreitung finden. Hierfür wurden Zeitungen und Zeitschriften ebenso ausgewertet wie ältere Populärliteratur, Filme, Radiosendungen, Plattentexte, Autobiographien von Zeitgenossen, unveröffentlichte Manuskripte, persönliche Gespräche, Photos, Plakate, Werbematerialien und die archivierte Sammlung eines frühen Korjus-Fans.

Immer wieder machte es sich trotz der angestrebten Trennung von Leben und Legende erforderlich, die unterschiedlichen Biographie-Varianten direkt miteinander zu konfrontieren. Von Korjus' Übersiedlung nach Hollywood an überlagern Konstrukte die Realität zunehmend – dem sollte nicht ausgewichen werden, weshalb hier erstmalig das Legendenkapitel v o r dem Sachkapitel steht. Ab dieser Zeit vermischen sich Realität und Schein mehr und mehr, oft kann die Wirklichkeit nicht mehr rekonstruiert werden, da sie zu sehr mit den Legenden verknüpft, zu sehr eins mit diesen geworden ist. Resultat des Konzeptes meiner Arbeit ist, die Dominanz von Legenden und Imagekonstruktionen zu unterstreichen.

Auf zwei persönliche Zeugnisse von Miliza Korjus – Interviews, Plattenpromotion usw. nicht einbezogen – konnte zurückgegriffen werden: ihre für Metro-Goldwyn-Mayer erstellte Autobiographie *Life Story* und ihr Buch *Light*. Zeitlich trennen beide nur

---

<sup>16</sup> Fetz: Die vielen Leben der Biographie, S. 5.

wenige Jahre. Die MGM-Biographie schrieb Korjus auf dem Gipfel ihrer Laufbahn, als Star des Films *The Great Waltz*; *Light* markiert einen Bruch, das Aus der Hollywoodkarriere, die Suche nach einer Neuorientierung. Ist die *Life Story* der Versuch, sich auch biographisch als grosse Sängerin zu profilieren, so verweigert sich Korjus in *Light* allen Rollenbildern: *Light* ist ein Meditationsbuch, ein sich-in-Frage-stellen, keine gängigen Erwartungen entsprechende Sängerrinnen-Autobiographie. Für eine Analyse dieses ungewöhnlichen, vom psychologischen Standpunkt aus sehr interessanten Buches fehlen mir Fachkenntnisse in den entsprechenden Bereichen, weshalb auf einen amateurhaften Deutungsversuch verzichtet wurde.

Exemplarisch lässt sich die Entwicklung von Legenden in geschlossenen Gesellschaften wie der Sowjetunion nach dem 2. Weltkrieg verfolgen. Das Kapitel *Legenden als Rezeption* geht diesem Phänomen nach und versucht darzustellen, wie sich Narrative weitgehend unabhängig von kommerzieller Steuerung entwickeln und verbreiten. Ein faszinierendes Beispiel dafür ist die Kollektion des estnischen Fans Meos, aus der sich viele Motive ableiten lassen. Ihre Präsenz bestimmt auch heute noch das Korjus-Bild, und auch meine Recherchen wurden zunächst dadurch in die Irre geleitet. Dieses Fehlgeleitetwerden soll auch im Aufbau der Arbeit demonstriert werden, um den Leser daran teilhaben zu lassen. Das Folgekapitel bietet als Konsequenz einen fundierten Auflösungsversuch. Die Gegenüberstellung estnischer und russischer Legendenvarianten und ihre Konfrontation mit Meos versuchen, den jeweils verschiedenen Images der Sängerin und den unterschiedlichen Sichtweisen auf sie nachzugehen.

Miliza Korjus selbst sah ihre Plattenaufnahmen als ihre zentrale Arbeit, und vielfach wurde und wird sie als reine Schallplattensängerin wahrgenommen. Diesem Aspekt ihres Lebenswerkes und den damit verknüpfen Grammophon-Legenden widmet sich ein eigenes Kapitel. Eine Gesangsanalyse hielt ich in einer Sängerrinnen-Biographie für unabdingbar. Das Kapitel *Star, Diva, Singvogel* hingegen ist der Versuch, die unterschiedlichen Facetten der Korjus-Images zusammenzufassen und zu ordnen.

Es ist ein verbreitetes Problem, dass in älteren Archivmaterialien Frauen wenig präsent sind. Glücklichen Umständen verdankt es sich, dass ich bei meinen Recherchen auf Dokumente stiess, die weiblichen Sichtweisen gerecht werden: Briefe der Mutter und der Schwestern Miliza Korjus'.

Die vorliegende Arbeit war bereits in grossen Zügen entworfen, als mit der Verfügbarkeit neuen Quellenmaterials einige Stationen der Korjus'schen Laufbahn eine andere Gewichtung erfuhren. Miliza Korjus' Nachlass, von ihren Kindern bereits seit

längerem dem Estnischen Musik- und Theatermuseum übereignet, war dort geraume Zeit nicht zugänglich. Obwohl dieser Nachlass unvollständig und willkürlich ist und jeder Ordnung ermangelt,<sup>17</sup> konnten mit seiner Hilfe entscheidende Lücken geschlossen werden. Wir können davon ausgehen, dass diese Papiere mehrfach gesichtet wurden, von Korjus selbst, von ihrer Familie. Wenn man Dokumente vermisst, die zu bestimmten Sachverhalten Aufschluss geben könnten, bleibt es unbestimmt, ob sie niemals aufbewahrt wurden, verloren gingen, aussortiert wurden. Auch das Vorhandene muss hinterfragt werden. So ist es ein einziger Brief, der (versehentlich?) aus einem wahrscheinlich lebhaften Briefwechsel übriggeblieben ist und den Kontext der Korjus'schen Karriere erhellt – fehlte er, wäre jede Spur verlorengegangen.

Die Schwerpunkte der Arbeit wurden bewusst gesetzt, fussend auf Sprach- und Landeskenntnissen. Darin liegen Stärke und Schwäche zugleich. Dort, wo es an entsprechendem Wissen mangelte – damit sei auf Korjus' mexikanische Jahre verwiesen –, sollte keine oberflächliche Kompensation versucht, sondern Raum für weitere Untersuchungen gelassen werden.

Für alle Ortsnamen, ausser bei Direktzitatzen, wurde die heute gültige und im Deutschen übliche Schreibweise gewählt. So ist durchgängig die Rede von Tallinn, auch wenn die Stadt in der behandelten Zeit die Namen Reval/Revel führte. Sämtliche russische Personen- und Ortsnamen erscheinen in der tradierten Form, nicht in der wissenschaftlichen Transkription, also „Tschaikowskij“ statt „Cajkovskij“. Russische und estnische Texte wurden von mir ins Deutsche übersetzt<sup>18</sup>. Dabei habe ich mit weitestgehender Authentizität gearbeitet und grammatikalische Unzulänglichkeiten, fragwürdige Ausdrucksformen und heute ungewohnte Gedankengänge übernommen. Den Druckbedingungen in St. Petersburg ist es geschuldet, wenn statt des deutschen *sz* stets *ss* gesetzt werden musste.

War ursprünglich vorgesehen, diese Arbeit durch einen reichbestückten Bildanhang zu ergänzen, so muss zu meinem Bedauern aufgrund der exorbitant hohen Copyright-

---

<sup>17</sup> (2012) Programmzettel sind nur teilweise erhalten. Ebenso verhält es sich mit Rezensionen, die, in Deutschland und den USA vielfach von Zeitungsausschnittdiensten bereitgestellt, mitunter keine oder unkenntliche bibliographische Angaben haben. Es lässt sich kein Zusammenhang zwischen der Wertung einer Rezension und ihrer Sammlung im Nachlass ausmachen – Korjus bewahrte auch negative Kritiken auf, und dafür fehlt eine Reihe der enthusiastischsten Besprechungen.

<sup>18</sup> Jeweils gezeichnet mit: *Übersetzung MF*. Es musste leider darauf verzichtet werden, die estnischen und russischen Texte in der Originalsprache einzufügen, da dies lediglich weiteren Platz beansprucht hätte. Bei Interesse steht die Autorin gerne für Nachfragen zur Verfügung.

Kosten<sup>19</sup> auf die Wiedergabe der meisten Korjus-Photos verzichtet werden – der verbliebene Bildteil fällt entsprechend bescheiden aus.

Bei dem vorliegenden Text handelt es sich um die überarbeitete Fassung meiner im Jahre 2013 von der Universität Paderborn angenommenen Dissertation *Miliza Korjus – Biographie und Legende*.

Ohne die Hilfe Prof. Dr. Grotjahns läge meine Dissertation nicht in dieser Form vor. Mit grosser Geduld brachte sie mich immer wieder auf den rechten Weg, stellte mir Literatur zur Verfügung, gab mir wertvolle Anregungen, korrigierte Unstimmigkeiten und stand mir jederzeit mit ihrem Rat zur Seite. Dafür meinen herzlichen Dank!

Grosse Unterstützung für meine Arbeit habe ich von vielen kooperativen, hilfreichen Persönlichkeiten, Institutionen, Archiven und Bibliotheken erfahren: Miliza Korjus' Sohn Richard Foelsch, Brigitta Seidler-Winkler und Ralf Winkler, Roberto Marcocci, Dr. Ago Pajur, Dr. Ivo Juurvee, Dr. Andres Seene, Dr. Mati Kröönström, Sergej Wikulow, Nadeschda Michailowna, Jelena Balaschowa, Ryszard Pluciak, Mark A. Vieira, Dr. Maren Ballerstedt und Konstanze Buchholz vom Stadtarchiv Magdeburg; Ralph-J. Reipsch vom Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg; Frau Porath (Magdeburg), Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz Berlin, Landesarchiv Berlin, Stadtmuseum Berlin/Theatersammlung (Bärbel Reissmann), Deutsches Filminstitut Frankfurt am Main, Cordula Doehrer von der Deutschen Kinemathek Berlin, Stiftung Deutsches Rundfunkarchiv Frankfurt am Main, Walerij Bosenko vom Gosfilmfond Russland/Moskau; John Pennino von der Metropolitan Opera und Rob Hudson vom Carnegie-Archiv, New York; Deutsche Staatsbibliothek Berlin, insbesondere Alexander Fiebig, Wienbibliothek, Schweizer Nationalbibliothek Bern (Kerstin Moser und Coralie Pittet), Estnische Nationalbibliothek, Deutsche Staatsoper, Theater Magdeburg, Salzburger Festspiele, Wiener Staatsoper, Polnisches Staatsarchiv Warschau, Kalmer Mäeorg vom Tallinner Stadtarchiv, Ene Juhanson, Peeter Kenkmann, Liina Maadla und Maarja Kivi vom Estnischen Staatsarchiv Tallinn, Estnisches Historisches Archiv Tartu, Estnisches Musik- und Theatermuseum Tallinn, Englisch College Tallinn, Marleen Hoffmann, Daniela Glahn, Dennis Hopp, Sarah Schauburger, Susanne Meyer, Kristina Richts, Johanna Schatke, Karin Martensen, Luisa Mersch – ihnen allen sei gedankt!

St. Petersburg, Juli 2014

---

<sup>19</sup> Schreiben vom 25. Januar 2012 von Warner Brothers.

# VORGESCHICHTE, HERKUNFT, JUGEND

## Zaristisches Russland und Baltische Provinzen

*Nirgends wohl in Europa weht eine unkünstlerischere Luft als in meiner Heimat.*

Graf Hermann Keyserling<sup>20</sup>

Die Familiengeschichte der Korjus' ist zugleich Sozial- und Kulturgeschichte des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Deshalb ging es bei der im Anschluss vorgestellten Recherche nicht nur um ein Zusammentragen der Fakten, sondern auch um die Frage: Wie entwickelten sich musikalische Interessen und Fähigkeiten, in welchen Milieus erfuhren sie Förderung?

Um den in der Folge vorgestellten Legendenmotiven und der dort behaupteten schwedischen Abstammung der Familie Korjus nachgehen, die gleichfalls häufig verwendeten Narrative einer Herkunft aus Adels- und Diplomatenkreisen widerlegen und an die Stelle familiärer Anekdoten Fakten setzen zu können, wurden die Vorfahren Miliza Korjus' anhand der in Tallinn vorhandenen Kirchenbücher bis zur Urgrosselterngeneration zurückverfolgt. In Estland gab es eine sehr kleine schwedische Minderheit,<sup>21</sup> die allerdings nahezu ausschliesslich auf den Inseln und an der Westküste in geschlossenen Siedlungsverbänden ansässig war.<sup>22</sup> Die in Tallinn lebenden Schweden hatten ihre eigene kleine Kirchengemeinde, St. Michael, in deren Kirchenbüchern der Familienname Korjus nicht verzeichnet ist.<sup>23</sup> Wie in der Folge dargelegt wird, sahen sich seit Beginn des 19. Jahrhunderts die Korjus' nachweisbar als Esten – über die spätere deutsche und russische Orientierung wird noch zu berichten sein –, lebten im estnischen Umfeld und Sprachverband und waren Mitglieder einer estnischen Kirchengemeinde. Selbstverständlich kann die Existenz früherer schwedischer Vorfahren nicht ausgeschlossen werden, diese hat dann aber, über mehrere Generationen hinweg, keine

---

<sup>20</sup> Keyserling: Das Reisetagebuch eines Philosophen, Bd. 1, S. 257.

<sup>21</sup> Die schwedische Besiedlung datiert bereits auf das Mittelalter. Für die 1920er Jahre machte ihr Bevölkerungsanteil 0,7 % aus – etwa 8000 Menschen. (Quelle: Eesti Arvudes, S. 10) Der weitaus grösste Teil von ihnen flüchtete im II. Weltkrieg nach Schweden.

<sup>22</sup> Noch für die 1930er Jahre wird ihre abgeschlossene, altertümliche Lebensweise betont – Kompus: Das malerische Estland, S. 91 ff.

<sup>23</sup> Personalbücher der St.Michael-Gemeinde, digitalisierter Bestand TLA.239.2.4. 1843–62, TLA.239.2.5 1863–92.

Relevanz mehr für die Person Miliza Korjus.

Der Familienname „Korjus“ bedeutete im Estnischen *Hütte, notdürftiges Wohnhäuschen aus altem Material* aber auch *Sammlung, Collecte*<sup>24</sup> und ist nicht sehr verbreitet. Estnische Volkskalender verzeichnen einen Korjus-Tag; sowohl dessen Termin als auch seine Bedeutung werden in den ethnologischen Quellen unterschiedlich angegeben.<sup>25</sup>

Peter Korjus,<sup>26</sup> der Urgrossvater von Miliza Korjus, war Fischer und lebte in Haabersti (deutsch Habers) an der Kopli-Bucht, heute ein Stadtteil im Westen Tallinns, damals ausserhalb der Stadt befindlich. Für sein Gewerbe war das ein günstiger Standort, der es ihm erlaubte, sowohl im Meer als auch im nahen Harku-See zu fischen. Bis zur Stadt, zu seinem Absatzmarkt, hatte er einen Fussweg von ungefähr 40 Minuten. Peter Korjus war Mitglied der dortigen Pühavaimu-(Heiligen-Geist-)Kirchengemeinde.<sup>27</sup> Diese im Zentrum der Tallinner Altstadt gelegene kleinere Kirche, möglicherweise die älteste der Stadt, beherbergte eine rein estnische Gemeinde, und hier heirateten am 26.9.1826 Peter Korjus und die Gärtnerstochter Anna Susanna Tõnisson.<sup>28</sup> Bereits am 6.1.1827 wurde ihr Sohn Carl Johann geboren und in der Pühavaimu-Kirche getauft.<sup>29</sup>

Mit Miliza Korjus' Grossvater Carl Johann Korjus beginnt ein bescheidener Aufstieg in der gesellschaftlichen Hierarchie: Er ging nicht mehr dem Gewerbe seines Vaters nach, sondern wurde Kirchendiener an der Tallinner Niguliste-(St. Nikolai-)Kirche.<sup>30</sup> Diese gehörte wie die gleichfalls das Bild der Altstadt prägende Oleviste-(St. Olai-)Kirche von alters her deutschen Gemeinden, Pfarrer und Organisten waren gleichfalls Deutsche.

---

<sup>24</sup> Wiedemann: Eesti-Saksa Sõnaraamat, S. 347. Wiedemann erstellte sein Wörterbuch 1869. Die heutige Bedeutung weicht davon stark ab: Aas, Leiche, Kadaver (Quelle: Eesti keele seletav Sõnaraamat, Bd. 2, S. 464–465), aber das Verb *korjama* und das Substantiv *korjandus* bewahren den Wortgehalt *sammeln/Sammlung/Gesammeltes*.

<sup>25</sup> Auch *Taliharjapäev*. Im Eesti Rahvakultuuri Leksikon (S. 278) und Eesti keele seletav sõnaraamat (Bd. 2, S. 465) am 14.1. und *Gipfel des Winters*. Ersteres führt den mitunter genannten Termin 12.3. mit unklarer Bedeutung auf pseudofolkloristische Darstellungen Ende des 19. Jahrhunderts zurück.

<sup>26</sup> Kirchenbuch der Pühavaimu-Gemeinde, digitalisierter Bestand TLA.238.1.35; 1824–1833.

<sup>27</sup> Pühavaimu-Kirche – sie war ursprünglich im Bereich der Altstadt die einzige evangelisch-luth. Kirche mit estnischer Gemeinde (Quelle: Album Ehstländischer Ansichten II, 6). Vgl. dazu als zeitgenössische Beschreibung Tallinns und seiner Lebensverhältnisse die 1821 veröffentlichte Reisebeschreibung des späteren Dekabristen Bestushew.

<sup>28</sup> Kirchenbuch der Pühavaimu-Gemeinde, digitalisierter Bestand TLA.238.1.35; 1824–1833 – der Name Tõnisson ist nicht schwedisch, die Endung -son kommt häufig bei estnischen Familiennamen vor.

<sup>29</sup> Kirchenbuch der Pühavaimu-Gemeinde, digitalisierter Bestand TLA 238.2.18; 1848–1852.

<sup>30</sup> St. Nicolai – erbaut Ende des 13. Jahrhunderts und eine der zentralen Kirchen der Stadt.

Auch wenn es sich um eine subalterne Stellung handelte, muss es Voraussetzung gewesen sein, dass Carl Johann tadellos deutsch sprach und schrieb.

Am 25.2.1852 heiratete er in seiner Herkunftsgemeinde, der Pühavaimu-Kirche, die 1825 geborene Anna Rosenbaum,<sup>31</sup> Bedienstete einer Familie Baetge.<sup>32</sup> Ihre gemeinsame Tochter Catharina Amalie wurde am 6.1.1854<sup>33</sup> geboren, und wenige Tage darauf, am 12.1., starb die Mutter im Wochenbett.<sup>34</sup> Möglicherweise um dem Säugling eine Betreuerin zu geben, heiratete Carl Johann schon im März, am 25.3.1854, erneut: die zwanzigjährige Lisa Tirstal,<sup>35</sup> die bei der Familie von Pahlen gedient hatte. Die gesundheitliche Situation jener Jahre in Tallinn war, wie man den Sterberegistern der Kirchenbücher entnehmen kann, erschreckend schlecht. Allsommerlich herrschten Cholera-Epidemien, die im Winter deutlich zurückgingen, um sofort mit Beginn der warmen Jahreszeit erneut auszubrechen. 1855 kam zur Cholera der Typhus. Auch Catharina Amalie wurde nur wenig älter als ein Jahr, am 25.3.1854 starb sie an den Masern.<sup>36</sup> Carl Johann und Lisa Korjus hatten vier gemeinsame Kinder, die das Erwachsenenalter erreichten: Hugo Alexander (10.6.1858),<sup>37</sup> Leontine Sophie (25.8.1860),<sup>38</sup> Justus Nicolai (2.4.1866 – sein Zwillingbruder starb)<sup>39</sup> und als jüngster Sohn der zukünftige Vater von Miliza Korjus, Arthur Christian (1.12.1870).<sup>40</sup> Alle Kinder wurden noch in der estnischen Pühavaimu-Kirche getauft, dann aber wechselte

---

<sup>31</sup> Kirchenbuch der Pühavaimu-Gemeinde, digitalisierter Bestand TLA 238.2.18; 1848–1952 – zum Namen Rosenbaum und weiteren deutschen Familiennamen: Diese Namen waren Esten von ihren deutschen Gutsbesitzern erteilt worden und bedeuten nicht, dass die Betroffenen deutscher Abstammung waren. Etwa die Hälfte aller Esten führte deutsche Familiennamen! Deutsche Vornamen waren bei der städtischen Bevölkerung beliebt, auf dem Lande kamen eher traditionelle estnische Namensformen vor. (Vgl. Eesti ja Maailm XX. Sajandi, S. 394).

<sup>32</sup> Ebenda. Herr und Madame Baetge wurden auch Taufpaten bei Catharina Amalie, die Taufe vollzog man in Anbetracht der Umstände im Hause, nicht in der Kirche.

<sup>33</sup> Kirchenbuch der Pühavaimu-Gemeinde, digitalisierter Bestand TLA 238.2.5; 1851–1857.

<sup>34</sup> Kirchenbuch der Pühavaimu-Gemeinde, digitalisierter Bestand TLA 238.2.24; 1846–1855 – Name hier als Anna Catharina.

<sup>35</sup> Kirchenbuch der Pühavaimu-Gemeinde, digitalisierter Bestand TLA 238.2.19; 1852–1859.

<sup>36</sup> Kirchenbuch der Pühavaimu-Gemeinde, digitalisierter Bestand TLA 238.2.24; 1846–1855 – hier geschrieben als Catharina Anna.

<sup>37</sup> Kirchenbuch der Pühavaimu-Gemeinde, digitalisierter Bestand TLA 238.2.6; 1857–64.

<sup>38</sup> Ebenda – zu den Paten gehörten Demoiselle Sophie Korjus und Alexander Korjus, Schneidergeselle.

<sup>39</sup> Kirchenbuch der Pühavaimu-Gemeinde, digitalisierter Bestand TLA 238.2.7; 1865–69.

<sup>40</sup> Kirchenbuch der Pühavaimu-Gemeinde, digitalisierter Bestand TLA 238.2.11; 1861–73.

die Familie zur deutschen Niguliste-Gemeinde, wo, wie wir wissen, Carl Johann das Amt eines Kirchendieners versah und wo auch die Konfirmation der vier Kinder erfolgte.<sup>41</sup> Sie absolvierten demnach den deutschsprachigen Konfirmandenunterricht im Kreise deutscher Mittelstands- und Oberschichtskinder und gleichfalls aufstiegsorientierter junger Esten.

In der Provinz Estland schien damals die Zeit stehengeblieben zu sein. Während sich St. Petersburg im Verlaufe des 19. Jahrhunderts zur Metropole entwickelte und Riga Handel und Industrie ausbaute, blieb Tallinn ein ständisch geprägtes Städtchen mit nur zögerlich wachsender Einwohnerzahl – 25 000 in den 1860er Jahren. Die Stadt zählte 700 Häuser, die Vorstädte 1300.<sup>42</sup> Eine zeitgenössische Schilderung beschreibt die Situation so: *Dass Reval eine Handelsstadt, merkt man wenig. ... Der Handel Revals ist aber auch in der That so gesunken, dass man von der ehemaligen merkantilen Bedeutung der alten Hansestadt fast nichts mehr spürt. Der ganze revalsche Seehandel hat sich nach Kronstadt gezogen. ... Der Speculationsgeist ist in Reval sehr gering. Die wenigen reichen alten Handelshäuser machen gewöhnlich nur ganz sichere Geschäfte.*<sup>43</sup>

Die Stadt wurde damals von je einem Drittel Esten, Russen und Deutschen bewohnt<sup>44</sup>, die untereinander deutlichen Abstand wahrten: *Der Adel kommt zu rein geselligen Zwecken mit dem Bürgerstande in fast gar keine Berührung, und auch unter den Bürgern herrscht Spaltung und Cliquenwesen in geselliger Beziehung.*<sup>45</sup>

Wiederum eine Gruppe für sich bildete der russische Adel mit den russischen hohen Militärs. Bereits unter Alexander I. war die Leibeigenschaft für Estland und Livland aufgehoben worden (1816–1819), aber erst um die Mitte des Jahrhunderts erhielten die Bauern das Recht, Land zu erwerben. So gehörte die estnische Einwohnerschaft Tallinns

---

<sup>41</sup> Hugo Alexander am 16.4.1875, mit guten Kenntnissen (TLA 31.1.56; 1852–78), Leontine Sophie am 19.4.1878, gut (TLA 31.1.58; 1878–1903), Justus Nicolai am 10.4.1883, gut (ebenda), Arthur Christian am 29.3.1887, im ganzen gut (ebenda).

<sup>42</sup> Album Ehstländischer Ansichten S. II/4 ff. – eine der wichtigsten deutschsprachigen kulturgeschichtlichen Quellen aus der Mitte des 19. Jahrhunderts. Der umfangreiche, repräsentativ mit Stahlstichen von Wilhelm Siegfried Stavenhagen ausgestattete und *der hochgeborenen und hochwohlgeborenen Ritterschaft von Ehstland* gewidmete Band gibt eine Schilderung von Städten, Landschaften, Schlössern, Lebensumständen und Kultur Estlands aus explizit deutscher Sicht. – Gleichfalls einen Eindruck der damaligen Tallinner Gesellschaft und besonders der Gerichtsbarkeit vermittelt *Der neue Pitaval*, 1874, darin *Die Ermordung des Typographen J.W. Lackner. Reval 1865*.

<sup>43</sup> Album Ehstländischer Ansichten S. I/6,7 – Kronstadt bei St. Petersburg.

<sup>44</sup> Ebenda S. II/5.

<sup>45</sup> Ebenda S. I/11.

zunächst den unteren Klassen an, und erst in der Masse, wie sich auf dem Lande die Verhältnisse besserten, entwickelte sich auch in der Stadt allmählich eine estnische Mittelschicht.

Einen Höhepunkt im Leben von Carl Johann Korjus muss der Bau seines eigenen Hauses bedeutet haben.<sup>46</sup> Um die Jahrhundertmitte wurde langsam damit begonnen, die Festungswälle der Stadt abzutragen, aber an dem dadurch entstehenden Baugrund herrschte kaum Bedarf.<sup>47</sup> Auf diesem offenbar billig zu habenden Gelände in unmittelbarer Altstadtnähe bauten die Korjus' zunächst ein geräumiges hölzernes Wohnhaus, und Ende der 1870er Jahre wurde dahinter ein zusätzliches Wohnhaus mit Steinsockel errichtet<sup>48</sup> – beide Häuser stehen wenig verändert bis heute und sind noch im Besitz eines Zweiges der Familie.

Carl Johann Korjus hatte mit dem Wechsel seiner Kirchengemeinde und mit der deutsch orientierten Erziehung seiner Kinder eine Entscheidung getroffen, die durchaus auch emotionale Gründe haben mochte, aber vor allem Strebsamkeit und Erfolgswillen bekundete. Damit stand er nicht allein – aufstrebende Esten, die sich Deutsche zum Vorbild nahmen und auch selbst „deutsch“ sein wollten, waren ein so häufiges Phänomen, dass nationalbewusste Esten ein Spottwort für die Mochtegern-Deutschen erfanden: Kadaka-Sakslased (Wacholder-Deutsche).<sup>49</sup>

Die dem entgegen gerichtete Entwicklung unter der estnischen Bevölkerung setzte auf die Stärkung der eigenen Identität. Eine wichtige Rolle bei der estnischen Emanzipation<sup>50</sup> kam den zahlreich entstehenden Chören, den Kultur- und Mässigkeitsvereinen zu. Am bemerkenswertesten sind der hohe Stellenwert von Bildung und die auch in den einfachsten Familien anzutreffende Lernfreudigkeit – bereits eine

---

<sup>46</sup> In der Folge ist er in den Kirchenbüchern nicht nur als Kirchendiener, sondern auch als Grundbesitzer eingetragen.

<sup>47</sup> *weil das jetzige Reval für die gegenwärtige Einwohnerzahl eher zu gross als zu klein erscheint* (Quelle: Album Ehstländischer Ansichten, S. II/4).

<sup>48</sup> Bauantrag TLA.R-1.6-I.2247 vom 31.8.1876.

<sup>49</sup> Nachweisbar bei Wiedemann, S. 176 *Halbdeutscher, Ehste, welcher für einen Deutschen gelten will* und in zahlreichen Memoiren, z.B. Lüdig, S. 79–80.

<sup>50</sup> Die estnische Emanzipationsbewegung begann Mitte des 19. Jh. Bedeutende Persönlichkeiten waren u.a. der Pastor und Linguist Jakob Hurt, die Dichter und Schriftsteller Lydia Koidula und Friedrich Reinhold Kreutzwald, sowie Carl Robert Jakobson, Publizist und Landwirtschaftsreformer; Aktivitäten ausser den o.g.: Sammlungen von Volksliedern, -märchen, -bräuchen etc., Gründung estnischsprachiger Zeitungen und Zeitschriften, Versuche, eine höhere Schulbildung in estnischer Sprache zu etablieren (Alexanderschule).

Generation später hatte sich eine nationale Elite von Unternehmern, Künstlern und Intellektuellen herausgebildet, die sämtlich aus den bescheidensten Verhältnissen stammten.

Mit dem Regierungsantritt Alexander III. änderte sich die russische Politik in Hinblick auf die baltischen Provinzen<sup>51</sup> grundlegend, und das vor allem in sprachlicher Beziehung. Obwohl seit nahezu zwei Jahrhunderten zum Russischen Reich gehörig, beherrschte nur ein kleiner Teil der einheimischen nicht-russischen Bevölkerung die russische Sprache. Die durch ihre Memoiren bekanntgewordene baltendeutsche Pfarrerstochter und russische Staatsbürgerin Monika Hunnius, Sängerin und Gesangspädagogin,<sup>52</sup> die in Narva geboren wurde und fast ihr ganzes Leben in Riga verbrachte, niemals Russisch erlernt hatte oder lernte und ausschliesslich in deutschen Kreisen verkehrte, kann für ihre Zeit als Regel, nicht als Ausnahme angesehen werden. Um diesen Zustand zu beenden, wurde schrittweise Russisch als Unterrichtssprache in höheren Lehranstalten und Hochschulen eingeführt.<sup>53</sup> Mit viel Aufwand wurde versucht, die grösstenteils evangelisch-lutherischen Einwohner zum russisch-orthodoxen Glauben zu bekehren: Überall in den ländlichen Regionen entstanden neue orthodoxe Kirchen, und die an zentraler Stelle auf dem Tallinner Domberg errichtete Alexander-Newski-Kathedrale<sup>54</sup> wurde zum Symbol der Russifizierungspolitik. Für Übertretende zum russisch-orthodoxen Glauben gab es verlockende Vergünstigungen,<sup>55</sup> und zahlreiche der

---

<sup>51</sup> Zu der abgeschlossenen Sicht der Deutschen, die sowohl die autochthonen Esten als auch die russische Staatlichkeit weitgehend ausklammerte, s.u.a.: Maixdorff, S. 1: *Einen Landstrich gab es in Russland, auf welchem der Deutsche sich seine Heimat vortäuschen konnte: die baltischen Provinzen. Auch hier aber waren es wieder nur einzelne Städte, die das Gepräge deutscher Zivilisation trugen, geschaffen durch deutsche Intelligenz und den zähen deutschen Fleiss.* Einseitig-idealisierte Schilderungen weiterhin: Wistinghausen, Bodisco, Hunnius, Heimatstimmen – ein baltisches Jahrbuch... Im Gegensatz dazu steht die Sichtweise des Zugezogenen Bruno Walter über die verächtliche Behandlung einheimischer Kutscher in Riga (Walter, S. 146–147).

<sup>52</sup> Hunnius: *Mein Weg zur Kunst*, S. 298.

<sup>53</sup> Ausserdem wurde Russisch auch Verwaltungs- und Gerichtssprache, und zunehmend ersetzten russische Gouverneure und hohe Beamte den deutschen Adel in der Provinzialverwaltung.

<sup>54</sup> So unbedeutend die 1900 eingeweihte orthodoxe Kirche (Entwurf Michail Preobraschenski; von ihm stammen auch russisch-orthodoxe Kirchen in Florenz, Nizza und Wien) architektonisch ist – eine Mixtur aus Industriestil und eklektischen Anleihen altrussischer Kirchen –, so signifikant waren die Wahl des Standortes auf dem Domberg und des Namenspatrons Alexander Newski, des heiliggesprochenen russischen Fürsten, der die Deutschen Ordensritter in der legendären Schlacht auf dem gefrorenen Peipussee 1242 vernichtend geschlagen hatte.

<sup>55</sup> Vielfach erhielten Bauern für den Übertritt zur orthodoxen Kirche Land. Laut dem Bericht Roman

pragmatisch denkenden Bauern liessen sich bekehren. Die deutsche Oberschicht sah durch die Russifizierung ihre Privilegien schwinden, und aus der Schwächung der deutschen Position und der forsch vorangetriebenen Russifizierung resultierte unbeabsichtigt ein Emanzipationsschub für die Esten. Für sie ergaben sich durch Anpassung Bildungs- und Aufstiegsmöglichkeiten.<sup>56</sup>

Vor diesem Hintergrund ist der Lebenslauf von Arthur, dem jüngsten Sohn der Korjus-Familie, zu sehen. Er war erst 14 Jahre alt, als sein Vater starb.<sup>57</sup> Darin mag der Grund zu suchen sein, wenn Arthur weder ein Gymnasium besuchte noch eine Lehre machte – allerdings bleibt offen, womit er sich in seiner frühen Jugend beschäftigte.<sup>58</sup> Nachdem 1890 auch die Mutter gestorben war,<sup>59</sup> trat er im Jahr darauf, zwanzigjährig, als Freiwilliger in die Russische Armee ein.<sup>60</sup> Dabei spielte vermutlich eine Rolle, dass auch seine beiden älteren Brüder<sup>61</sup> erfolgreich die Militärlaufbahn eingeschlagen hatten. Arthur Korjus kam in ein im Kaukasus liegendes Infanterie-Regiment, wurde nach knapp eineinhalb Jahren zum Unteroffizier befördert und zur Ausbildung auf die Infanterie-Junkernschule in Tbilissi gesandt.<sup>62</sup> Diese Ausbildung brach er allerdings ab – 1895 wurde er als Reservist entlassen.<sup>63</sup> Nach einigen Monaten trat er erneut in die Armee ein, mit dem Ziel, diesmal die Offiziers-Ausbildung an einer Junkernschule mit Erfolg abzuschliessen. Die Junkernschulen waren in den 70er Jahren gegründet worden und ermöglichten es jungen Männern, häufig von bäuerlicher Herkunft, ohne Gymnasialbildung die Offizierslaufbahn einzuschlagen.<sup>64</sup> Diesmal kam Arthur Korjus an

---

Matsows erhielt sein Grossvater schon für die Namensänderung von estnisch „Maatsoo“ zu russisch „Matsow“ ein Landstück (Quelle: Teater. Muusika. Kino, Okt. 1999).

<sup>56</sup> Tornius (aus deutscher Sicht) betont, die Russifizierung habe vielen estnischen *diensteifrigen Strebernaturen* den Weg nach oben geebnet (Quelle Tornius: Die baltischen Provinzen, S. 59).

<sup>57</sup> Kirchenbuch der Niguliste-Gemeinde, digitalisierter Bestand TLA.31.1.95; 1873–1889. Carl Johann, *hiesiger Hausbesitzer*, starb 57jährig an Darmkrebs.

<sup>58</sup> Militärakte Arthur Korjus, ERA.495.7.2066.

<sup>59</sup> Kirchenbuch der Niguliste-Gemeinde, digitalisierter Bestand TLA. 31.1.97; 1889–1891. Hier nicht mehr estnisch Lisa bzw. Liisa geschrieben, sondern *Elise*. Todesursache Krebs.

<sup>60</sup> Militärakte Arthur Korjus, ERA.495.7.2066.

<sup>61</sup> Hugo Alexander, der Älteste, diente bei der Flotte und hatte bei seinem Tod 1906 den Rang eines Obersten/Hauptingenieurs inne (Quelle: Kirchenbuch der Niguliste-Gemeinde, digitalisierter Bestand TLA.31.1.100; 1905–1926), Justus war als Steuermann ebenfalls bei der Flotte (Quelle: Kirchenbuch der Niguliste-Gemeinde, digitalisierter Bestand TLA.31.1.69a; 1892–26, Eintrag zur Eheschliessung 1911).

<sup>62</sup> Militärakte Arthur Korjus ERA.495.7.2066.

<sup>63</sup> Ebenda.

<sup>64</sup> Dr. Ago Pajur, Universität Tartu, Historiker mit den Forschungsschwerpunkten Estnische

die Infanterie-Junkerschule Odessa, und dort legte er im August 1896 das Offiziersexamen ab.<sup>65</sup> Im Anschluss daran tat er, zum Unterleutnant befördert, wieder Dienst in seinem ersten Regiment, dem 152. Wladikawkasschen Infanterieregiment unter General Jermolow. 1901 wurde er zum 3. Kadertroubataillon in das Generalgouvernement Warschau versetzt und 1902 zum Leutnant ernannt.<sup>66</sup> Eine ihm offenstehende Möglichkeit einer weiteren Karriere wäre der Besuch einer Militärhochschule gewesen;<sup>67</sup> Arthur Korjus wählte einen anderen Weg: Er holte seinen Gymnasialabschluss nach. Am Männergymnasium Siedlce (im heutigen Ostpolen) erhielt er im Juni 1907, mit fast siebenunddreissig Jahren, sein Reifezeugnis.<sup>68</sup> Dies war die Voraussetzung für den nächsten Schritt: Er erwarb an der Warschauer Hochschule die Berechtigung, an höheren Lehranstalten und Kadettenkorps Deutsch unterrichten zu dürfen. 1909 wurde er als Deutschlehrer an das renommierte Don-Kadettenkorps in Nowotscherkassk kommandiert und bereits zwei Jahre später nach Moskau an das Suworow-Kadettenkorps, eine elitäre Ausbildungsstätte, versetzt. 1913 folgte seine Ernennung zum Oberstleutnant.<sup>69</sup> Nach mehr als zwanzigjährigem Armeedienst hatte er jetzt den Höhepunkt seiner Laufbahn in der Russischen Armee erreicht: Seine Stellung war nicht nur mit hohem Prestige verbunden, sondern entsprach offenbar auch seinen persönlichen Intentionen, und das nach knapp besoldeten Stellungen nun erreichte Gehalt konnte einer Familie ein sorgenfreies Leben sichern.<sup>70</sup>

---

Militärsgeschichte und Innenpolitik der 1. Estnischen Republik und zahlreichen Veröffentlichungen zu diesen Themen; Schreiben vom 23.6.2009 an die Verfasserin, darin u.a.: *Für Esten wurde der Beruf eines Offiziers in der Russischen Armee in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts mit der Gründung der Junkerschulen möglich ... Insgesamt wurden in den Jahren 1870–1914 ungefähr 260 Esten zu Offizieren ausgebildet.* Übersetz. MF.

<sup>65</sup> Militärakte Arthur Korjus, ERA.495.7.2066.

<sup>66</sup> Ebenda. Stationiert war das 3. Train-Kadre-Bataillon im General-Gouvernement Warschau (Quelle: Gothaischer, 1891, S. 951) – Korjus setzt bei den Angaben in seinen Militärunterlagen mitunter die Kenntnis der Standorte voraus.

<sup>67</sup> Dr. Ago Pajur, Universität Tartu, Schreiben vom 23.6.2009: *Arthur Korjus' Dienst als Deutschlehrer im Kadettenkorps ist als Ausnahme zu betrachten. Ich kenne keinen weiteren estnischen Offizier, der im Kadettenkorps gedient hätte. Meistenteils gehörten die estnischen Offiziere zur Infanterie, und an einer Karriere interessierte Männer versuchten, eine militärische Hochschule zu absolvieren, meistens die Nikolai-Generalsstabsakademie oder die Intendantur-Akademie.* Übersetz. MF.

<sup>68</sup> Militärakte Arthur Korjus ERA.495.7.2066.

<sup>69</sup> Ebenda.

<sup>70</sup> Ebenda – 1913 erhielt Korjus 2175.-- Rubel Jahresgehalt + Zulage 1500.--, also insgesamt 3675.-- Rubel jährlich. 1916 folgte eine Erhöhung um nochmals 500.-- Rubel jährlich – verglichen mit dem,

Arthur Korjus hatte im Jahre 1899 die achtzehnjährige Offizierstochter Anna Gintowt geheiratet.<sup>71</sup> Wenn späterhin häufig behauptet wurde, Miliza Korjus' Mutter sei eine polnische Gräfin und Tochter eines Generals, so entspricht das nicht den Tatsachen: Die Gintowts gehörten nicht dem Adel an, und Anton Ignatowitsch Gintowt war Oberstleutnant im Ruhestand.<sup>72</sup> Die Ehe wurde am 17. Januar in der russisch-orthodoxen Kirill-Methodius-Kirche der Garnisonsstadt Biala Podlaska geschlossen, wo die Familie Gintowt ansässig war. Die Religion des Bräutigams ist mit evangelisch-lutherisch angegeben, die der Braut mit russisch-orthodox.<sup>73</sup> Offenbar hat Arthur Korjus sein eigenes evangelisch-lutherisches Bekenntnis nie in Frage gestellt, obwohl dies sicher seiner Karriere förderlich gewesen wäre, andererseits waren gemischtkonfessionelle Ehen bei den Vertretern b e i d e r Konfessionen wenig angesehen, wie ein zeitgenössisches Zeugnis verdeutlicht: *Jedenfalls legt die Menge der Mischehen ein bedauerliches Zeugnis ab von der konfessionellen Indolenz, die weite Kreise beherrscht und die segensreiche Einwirkung der angestammten Kirche auf die eigene Häuslichkeit gar gering achtet.*<sup>74</sup>

Die Nationalität von Anna Korjus bleibt unklar – polnisch, litauisch, russisch? Ihre russisch-orthodoxe Religionszugehörigkeit lässt aber eine deutliche russische Integration vermuten, und das wird durch die gemeinsame russische Familiensprache bestätigt. Die sechs Kinder des Paares erhielten übliche russische Vornamen: Nina (23.10.1899), Nikolai – der einzige Sohn wurde nach dem regierenden Zaren Nikolai II. benannt (27.7.1901), Tamara (10.4.1903), Anna (2.2.1907), Militsia (18.8.1908) und Tatjana (14.5.1910).<sup>75</sup>

---

was Musiker/Sänger derselben Zeit verdienten (siehe Folgekapitel), war das ein sehr hohes Einkommen.

<sup>71</sup> Abschrift der Heiratsurkunde, EAA.1655.1.198.

<sup>72</sup> Ebenda.

<sup>73</sup> Ebenda.

<sup>74</sup> Baltische Monatsschrift 43 (1901) Heft 8/9, S. 136 – dort wird aus dem Kirchenbericht des Rigaer Stadtpropstes von 1899 zitiert. – Die Zeitschrift vertrat die tradierte und gegen die Russifizierungspolitik gerichtete Position der Baltendeutschen. Im Rückblick wird überraschend deutlich, wie unhaltbar die rückwärtsgewandte deutsche Position schon um die Jahrhundertwende gegenüber dem Russischen Staat und der Estnischen Emanzipationsbewegung war. Zum selben Sachverhalt s.a. Tornius, S. 85 ff.

<sup>75</sup> Militärakte Arthur Korjus ERA.495.7.2066. Wie stark sich Arthur Korjus in die russische Gesellschaft integriert und wie weit er sich gleichzeitig von seiner Muttersprache entfernt hatte, wird durch den Vornamen der ältesten Tochter belegt: Nina, im Russischen ein beliebter Name, entspricht dem

Arthur Korjus gibt die Geburtsdaten seiner Kinder durchgängig in sämtlichen Unterlagen und Fragebögen seiner Militärakte dergestalt an. Geburtsorte werden nie genannt. Wenn auch seinen Angaben eine hohe Wahrscheinlichkeit zugesprochen werden kann, so lässt sich doch Miliza Korjus' Geburtsjahr nicht zweifelsfrei feststellen. In der Literatur genannte Daten wie 1900 (Katz, *The Film Encyclopedia*) oder 1907 (Kutsch/Riemens, *Grosses Sängerlexikon*) sind im Kontext unglaubwürdig, in Betracht gezogen werden muss aber das von Miliza Korjus späterhin selbst angegebene Geburtsjahr 1909 mit dem Geburtsort Warschau. Allerdings ergaben zwei Nachforschungsaufträge beim Warschauer Archiwum Panstwowe, dass trotz intensiver und aufwendiger Suche weder für 1908 noch für 1909 ein entsprechender Geburtseintrag aufzufinden war.<sup>76</sup> Sollte der Geburtsort nicht die Stadt Warschau, sondern das Warschauer Umland, eine der dortigen Garnisonsstädte gewesen sein? Diese Frage bleibt offen. In Frage gestellt wird die These des Geburtsjahres 1909 allerdings durch den dann sehr kurzen Abstand zum Geburtsdatum der jüngsten, 1910 geborenen Schwester Tatjana.

Die Lebensverhältnisse der Familie waren zunächst aufgrund der wenig hervorragenden Stellung des Vaters und der rasch wachsenden Kinderzahl zwar gesichert, aber alles andere als glänzend. Möglicherweise war dieser Umstand das treibende Motiv für Arthur Korjus' Anstrengungen, sich eine höhere Position zu erarbeiten. Als er seine beruflichen Ziele erreicht hatte, zerbrach die Familie: Anna Korjus entschied sich für das Leben mit einem anderen Mann, die Kinder wurden aufgeteilt<sup>77</sup> – der Sohn Nikolai, zum Zeitpunkt der Trennung 1912 elfjährig, blieb beim Vater, die fünf Mädchen, von denen die drei Jüngsten noch im Vorschulalter waren, bei der Mutter. Vorerst lebten alle in Moskau.

Mit der Oktoberrevolution und dem Zusammenbruch des Russischen Reichs kam für Arthur Korjus auch das Ende seiner Karriere: Das Suworow-Kadettenkorps wurde 1918

---

estnischen Wort für „Nase“. – Wenn auch die Namen der anderen Kinder eindeutig russisch waren, so trifft das auf Miliza (in der Militärakte geschrieben als „Militsia“) nicht ganz zu – der Name kommt aus dem südslawischen Sprachbereich und wurde in Russland populär durch die Heirat der Prinzessin Miliza von Montenegro mit dem russischen Grossfürsten Peter Nikolajewitsch (1889). Später heiratete Milizas Schwester Anastasia Peters Bruder, den Grossfürsten Nikolai Nikolajewitsch. Die beiden Schwestern und ihr Einfluss auf Hof und Politik werden in zahlreichen zeitgenössischen Memoiren erwähnt.

<sup>76</sup> Archiwum Panstwowe Warszawy, Aktenzeichen 1843–333/09, vom 21.5.2010 und 4.4.2011.

<sup>77</sup> Den Formulierungen der Scheidungsunterlagen nach erfolgte die „Aufteilung“ offenbar im gegenseitigen Einvernehmen. Nikolai bekam eine militärische Ausbildung am Suworow-Kadettenkorps, an dem sein Vater unterrichtete, so lag sein Verbleiben beim Vater nahe.

geschlossen und er mithin arbeitslos<sup>78</sup>. Zwei Jahre lang lebte er mit seinem Sohn noch in Moskau – es bleibt unbekannt, wie und wovon –, dann eröffnete sich ihnen eine neue Perspektive: die Rückkehr in das jetzt unabhängige Estland.

## **Zwischenkriegsrepublik Estland**

In Estland sollte Miliza Korjus einen wesentlichen Teil ihrer musikalischen Ausbildung erhalten und ihre ersten Auftritte absolvieren. Hier wurde sie erstmalig mit den Realitäten des Musikgeschäfts konfrontiert. Als Schauplatz prägender erster Erfahrungen, aber auch als Modell einer weitgehend nach aussen abgeschotteten Musiklandschaft und als Hintergrund der in den nachfolgenden Legenden-Kapiteln entwickelten eigentümlich-estnischen Sichtweise auf den Opern- und Filmstar Miliza Korjus ist das Estland der 20er und 30er Jahre von zentraler Bedeutung für diese Arbeit, deshalb soll im Folgenden eine kurze Schilderung desselben, fokussiert auf das Musikleben, versucht werden.

Die Gründung der Republik Estland erfolgte formal am 24.2.1918. Zunächst noch von deutschen Truppen okkupiert und von der Sowjetunion angegriffen, musste das Land bis zur wirklichen Selbstständigkeit einen fast zweijährigen Unabhängigkeitskrieg führen. Erst der Tartuer Friedensvertrag, geschlossen am 2.2.1920 zwischen Estland und der Sowjetunion, brachte die reale Eigenstaatlichkeit.<sup>79</sup>

Das Staatsgebiet umfasste das frühere russische Gouvernement Estland, den nördlichen Teil des Gouvernements Livland, im Osten einen schmalen Streifen des Gouvernements St. Petersburg und dazu einen kleinen Teil des Gouvernements Pskow, hatte eine Fläche von 47 498 km<sup>2</sup> und war damit grösser als heute.<sup>80</sup> Zu Beginn der zwanziger Jahre hatte Estland 1 107 059 Einwohner, 1934 war die Bevölkerung auf 1 124 757 angewachsen. Davon waren nach eigenen Angaben bei der Volkszählung 87,7 % Esten, 8,2 % Russen, 0,7 % Schweden, 1,7 % Deutsche und 0,4 % Juden.<sup>81</sup> Die beiden letzteren

<sup>78</sup> Militärakte Arthur Korjus ERA.495.7.2066.

<sup>79</sup> Eesti ja Maailm XX Sajandi, S. 165 ff. Zu den ersten Massnahmen gehörten die Erklärung der Estnischen Sprache zur Landessprache und die Einführung des Gregorianischen Kalenders.

<sup>80</sup> Wiedemann: Eesti-Saksa Sõnaraamat, S. III.

<sup>81</sup> Eesti Arvudes S. 7, S. 10 – *Estland in Zahlen*, herausgegeben vom Staatlichen Statistik-Zentralbüro, beruht auf den Ergebnissen der Volkszählung von 1934; 1941 wurden im Rahmen der sowjetischen Deportationen aus Estland auch 414 jüdische Einwohner nach Sibirien deportiert. Von den Nationalsozialisten wurden fast 1000 estnische Juden ermordet. Ein grosser Teil der jüdischen Einwohner Estlands floh während der deutschen Besatzung in die Sowjetunion. (Quelle:

Bevölkerungsgruppen lebten zum Grossteil in den Städten, von denen Tallinn mit 122 419 (1922) bis 136 451 (1934) und die Universitätsstadt Tartu mit 50 342 (1922) und 58 630 (1934) Einwohnern<sup>82</sup> die bedeutendsten waren. Das im Osten des Landes gelegene Narva, einer der wenigen Industriestandorte, hatte eine Bevölkerungszahl von rund 24 000, die südwestlich gelegene Hafenstadt Pärnu von etwa 20 000 Menschen. Alle weiteren Städtchen waren Marktflecken mit grösstenteils deutlich weniger als 10 000 Bewohnern, in den kleinsten unter ihnen (Põltsama, Paide, Paldiski, Türi, Petseri) lebten nur jeweils 1000 bis 2000 Menschen.<sup>83</sup>

Die zwanziger und frühen dreissiger Jahre waren von innenpolitischer Zersplitterung geprägt. 1924 scheiterte ein kommunistischer Putschversuch.<sup>84</sup> Zehn Jahre später kamen Konstantin Päts und der Oberbefehlshaber der Armee, Johan Laidoner, mit einem Staatsstreich dem mit hoher Wahrscheinlichkeit bevorstehenden Wahlsieg der rechtsextremen Eesti Vabadussõjalaste Liit („Vapsid“ – Bund der Estnischen Unabhängigkeitskriegs-Soldaten) zuvor – in der Folge regierte Päts als Reichsprotektor mit Hilfe des Militärs, der Ausnahmezustand wurde verhängt, Parteien verboten und demokratische Rechte eingeschränkt.<sup>85</sup>

Die Enteignung des hauptsächlich in deutschem Besitz befindlichen Grossgrundbesitzes und die anschliessende Landreform hatten zur Gründung zahlreicher neuer Bauernhöfe und zur Erweiterung bereits bestehender geführt. Estland war ein durch die Landwirtschaft geprägtes Land, 60 % der Einwohner arbeiteten auf diesem Sektor.<sup>86</sup>

---

<http://Estonia.eu>, Dezember 2012 – komprimierte Geschichte der Juden in Estland, auch in englisch. Hier auch der Hinweis: *There is not a single known case of Estonians killing a Jew on their on.* – In Estland konnte der Antisemitismus nie Fuss fassen. Auch der Este Uku Masing hat, wie Schindler oder Wallenberg, einen Baum auf Yad Vashem erhalten.). Die Normalität jüdischen Lebens in den 1920er und 30er Jahren fällt bei der Durchsicht der Presserzeugnisse dieser Zeit auf. Ein Beispiel unter vielen: Päevaleht, eine der führenden Tageszeitungen, brachte 1936 einen Artikel incl. Photo, um die Goldene Hochzeit der *jüdischen Familie Bernhard und Paulina Kirschbaum* zu würdigen (Päevaleht 31.1.1936, S.6 – Übersetzung MF). Zur jüdischen Geschichte Estlands weiterhin [www.eja.pri.ee](http://www.eja.pri.ee) (Dezember 2012), die Seite des Estnischen Jüdischen Museums, gleichfalls auch in Englisch – die umfangreiche Bibliothek des Museums steht digitalisiert zur Verfügung (zahlreiche Veröffentlichungen auch in Deutsch und Englisch). – Heute hat die Jüdische Gemeinde Estlands rund 2000 Mitglieder.

<sup>82</sup> Eesti Arvudes, S. 8.

<sup>83</sup> Ebenda S. 9.

<sup>84</sup> Eesti ja Maailm XX Sajandi, S. 269, 270.

<sup>85</sup> Eesti ja Maailm XX Sajandi, S. 382, 393 – die Übersetzung ist mitunter auch „Verband der Freiheitskämpfer“ oder „Estnischer Bund der Freiheitskämpfer“.

<sup>86</sup> Wuorimaa: Wabariigi, S. 20.

Nach Anfangsschwierigkeiten entwickelte sich eine leistungsstarke und moderne Landwirtschaft, mit zunehmend niedrigen Lebensmittelpreisen im Inland und hohen Exportraten. 26,8 % des estnischen Gesamtexports entfielen allein auf Butter, die u.a. nach England und Deutschland geliefert wurde.<sup>87</sup> Demgegenüber war die Industrieproduktion bescheiden. Narva war ein traditioneller Standort der Textilindustrie, in Ostestland wurde Ölschiefer abgebaut und verarbeitet, in Tallinn gab es die ursprünglich im Besitz einer baltendeutschen Familie befindliche Möbel- und Furnierfirma Luther, dazu kamen Schiffsbau, Lebensmittelindustrie, Holzverarbeitung und Papierherstellung.<sup>88</sup>

Trotz der krisenbedingten Rückschläge in den zwanziger und zu Beginn der dreissiger Jahre entwickelte sich ein beachtlicher Wohlstand.<sup>89</sup> In grossem Stil liessen die Bauern neue Wohnhäuser und Nebengebäude, in der Regel aus Holz und im traditionellen Stil, aber modernen Ansprüchen entsprechend, errichten<sup>90</sup>: Sie prägen noch heute die

---

<sup>87</sup> Eesti Arvudes, S. 52 ff.

<sup>88</sup> Ebenda, S. 58 ff.

<sup>89</sup> Einkommen und Preise während der 20er und 30er Jahre: bis 1928 ist die Währung die Mark, dann Wechsel zur Krone im Verhältnis 100 Mark = 1 Krone. Inflation in den 20er und zu Beginn der 30er Jahre. Durchgängig sind Lebensmittel relativ günstig und werden im Laufe der Zeit billiger, Industriewaren dagegen, vor allem Importe, sind sehr teuer.

1920 – Kilo Fleisch 20.--, Weissbrot 12.--, Roggenbrot 9.--, ein Paar Eier 7.--, Abendessen im Restaurant, 4 Gänge 25.--

1925 –Kilo Fleisch 52.-- , Brot 22.--, ein Paar Eier 10.--, Restaurant: Braten & Kompott 125.--, Mokka 10.--, Plüschdivan 13 000.--, Esszimmermöbel 90 000.--, Fahrschule: 1. Stunde 1000.--, Folgestunden 750.--

20er Jahre, zweite Hälfte –

Monatsgehälter: Abteilungsleiter im Wirtschaftsministerium 35 000.-- Mark, Jurist im Wirtschaftsministerium 20 000.--, Schul-Hausmeister 6 500.-- (+ Dienstwohnung), Wohnungsmiete: (3 Zimmer) 6000.--, Kilo Fleisch ab 80.--, 1 l Milch 13.--, 1 kg Kartoffeln 9.--, Grammophon 8 000 bis 11 000.--, Grammophon-Platte 400 bis 550.--, Reformbett 4000.--, Herren-Frühjahrsanzug 3500.--

30er Jahre, erste Hälfte – Monatsgehälter: Leitender Arzt 150.-- Kronen, Krankenschwester 75.--, Technischer Zeichner 80.--, Landarbeiter 20.-- bis 25.-- (zuzügl. Unterbringung und Kost) Wohnungsmiete (5 Zimmer, Bad, Mädchenkammer) 80.--, möbliertes Zimmer 15.--, Kilo Fleisch ab 0.50, Roggenbrot 0.16., 1 L Milch 0.11, 1 kg Kartoffeln 0.04, Grammophon 125.--, Luxus-Souper im Theaterrestaurant 2.25.--, Auslandspass 20.-- (halbjährl.), 40.-- (bis zu 12 Monaten) , Flug Tallinn-Berlin (täglich über Riga-Königsberg) 185.-- (1930), Schiff Tallinn-Stettin 3.Klasse 50.--, 1. Klasse 76.-- (1930) Quellen: Tagespresse (Anzeigen & Mitteilungen über Markt-Preise), Revalscher Kalender.

<sup>90</sup> Eesti Taluhäärberid, Bd. 1–3.

estnische Landschaft. In den Städten erlebte der Funktionalismus eine Blütezeit – vor allem bei Villen, aber auch bei öffentlichen Gebäuden und Industriebauten, bis man Mitte der dreissiger Jahre, als ein grosser staatlicher Bauboom einsetzte, zu repräsentativeren Formen fand.<sup>91</sup>

Es gab zwei Hochschulen: die altbekannte Universität in Tartu, wo Mitte der 20er Jahre 3591 männliche und 1461 weibliche Studenten Medizin, Recht, Philosophie etc. belegt hatten, und das Tallinner Technikum mit 225 Studierenden (1933).<sup>92</sup> Hinzu kamen 9 Kunstschulen, darunter zwei Ausbildungsstudios für Kino und Film, Theaterschulen und das Konservatorium in Tallinn.<sup>93</sup>

Als beispielhaft für die Stimmungslage Estlands soll eine 1922 durchgeführte Befragung von fast 55 000 Schulkindern Erwähnung finden: 37,7 % gaben an, Schriftsteller, Künstler oder Wissenschaftler werden zu wollen, 28,3 % wollten einmal in Handwerk oder Industrie arbeiten, 13,3 % in der Landwirtschaft und 7,3 % in staatlichen Ämtern. Als Vorbilder wurden von den Jungen die Helden des Estnischen Unabhängigkeitskrieges und die ersten Staatsmänner, von den Mädchen bekannte estnische Dichter und Schriftsteller genannt.<sup>94</sup>

Die Estnische Frauenbewegung setzte sich vor allem für eine bessere Ausbildung der Mädchen, für Gesundheitsvorsorge, insbesondere den Kampf gegen Tbc und für die Einrichtung von Kinderkrippen und Mütterberatungsstellen ein.<sup>95</sup>

Das estnische Musik- und Theaterleben war aus Liebhaber-Vereinen hervorgegangen und bewahrte diese Strukturen noch immer. In Tallinn gab es das Estonia-Theater (Sprechtheater, Oper, Operette und Ballett), das Draamateater und das Töölisteater (Arbeitertheater), dazu kamen kleine Theater in Narva, Tartu und Pärnu, aber auch in den Kleinstädten des Landes: In der knapp 4000 Einwohner zählenden Stadt Kuressaare auf Estlands grösster Insel Saaremaa, im 5000-Einwohner-Städtchen Võru im Südosten

---

<sup>91</sup> Kalm: Eesti 20. sajandi, S. 126 ff.

<sup>92</sup> Vaba Maa 4.11.1925, S. 6 gibt ausserdem folgende Nationalitäten für die Universität Tartu an: Esten 4201, Russen 245, Deutsche 301, Juden 188, Schweden 22, ausserdem verschiedene Ausländer (u.a. 3 Dänen, 2 Franzosen ...). Die Zahlenangaben für das Technikum aus Eesti Arvudes, S. 24, 25.

<sup>93</sup> Riikline Aadress-Raamat S. II/22.

<sup>94</sup> Eesti ja Maailm XX Sajandi, S. 236; die Genannten waren u.a. Julius Kuperjanow, Jaan Tõnisson, Jaan Poska, Konstantin Päts, Johan Laidoner und bei den Mädchen Anna Haava und Friedebert Tuglas. Als die grössten Helden der Weltgeschichte nannten die Jungen Kolumbus, die Mädchen Jeanne d'Arc.

<sup>95</sup> Vaba Maa 4.11.1925, S. 6: Bericht vom 3. Frauenkongress.

Estlands, in Valga mit immerhin 10 000 Einwohnern.<sup>96</sup> Das Theater in Narva hatte von den Mittzwanzigern bis Mitte der dreissiger Jahre pro anno 20 000 bis 30 000 Zuschauer bei knapp 100 Vorstellungen.<sup>97</sup> Gespielt wurden in einer Saison beispielsweise Gounods *Faust*, romantische Ballett-Szenen und ein Ballett *Walpurgisnacht*, die estnische Operette *Mädchen ohne Heimat* von Priit Ardna, die allein auf 11 Vorstellungen kam, dazu Lehars *Lustige Witwe*, Kalmans *Zirkusprinzessin* und *Bajadere* und eine Anzahl von Stücken überwiegend estnischer Verfasser.<sup>98</sup> Das Theater in Võru arbeitete so erfolgreich, dass es seine Zuschauerzahlen von 2300 in der Saison 1926/27 (bei 12 Vorstellungen) auf 15 200 (74 Vorstellungen) zehn Jahre später steigern konnte.<sup>99</sup> Estlandweit hatte sich die Zahl sämtlicher Theaterbesucher von 1918/19 bis 1937/38 verdreifacht: von 220 600 auf 669 000 jährlich.<sup>100</sup> Der Romancier Anton Hansen Tammsaare lässt einen seiner Helden die Möglichkeiten, mit minimalem Gehalt menschenwürdig zu überleben, durchrechnen und dabei auch den mindestens einmal monatlichen Theaterbesuch als Selbstverständlichkeit werten: Neben den Kosten für ein Zimmer und bescheidenstes Essen werden 5 Kronen veranschlagt für *ein paarmal billiges Kino, im Theater einen Galerieplatz, zwei, drei Male ins Kaffeehaus, ein Stückchen wohlfeile Seife, eine Schachtel Zahnpulver, einige Male im Monat in die Sauna, natürlich nur an den billigen Tagen ...*<sup>101</sup>

Die Vorstellung vom Leben in Europa und in Amerika wurde wesentlich von den Lichtspieltheatern geprägt. Ihre grossformatigen Anzeigen dominierten die Titelseiten der Tagespresse. 1925 hatte Tallinn bereits 14 teils mit viel Aufwand ausgestattete Kinematographen, 1926 wurde ein weiteres Lichtspieltheater eröffnet, das luxuriöse Gloria Palace<sup>102</sup>. In den kleinen Städten des Landes gab es in der Regel zumindest ein Kino. Gezeigt wurden, mit geringfügiger Verspätung zum internationalen Start, vor allem deutsche und Hollywood-Filme. Neben den grossen Leinwandstars liebte das estnische Publikum besonders Darsteller, die aus dem Baltikum oder Russland

---

<sup>96</sup> Teater 5/1938, S. 170 ff.

<sup>97</sup> Ebenda S. 171.

<sup>98</sup> Teater 4/1937, S. 144 ff; Teater 9/1936, S. 240 ff.

<sup>99</sup> Teater 5/1938, S. 171.

<sup>100</sup> Ebenda S. 173.

<sup>101</sup> Tammsaare: *Ma armastasin*, S. 125, Übersetzung MF. Hier bietet sich der Vergleich mit Lämmchens „Normal-Etat“, aus derselben Zeit stammend, an – Fallada: *Kleiner Mann*, S. 197.

<sup>102</sup> Riikline Aadress-Raamat 1925, S. II/39, Eesti ja Maailm XX. Sajandi, S. 293.

stammten, wie die aus Riga gebürtige Stummfilmdiva Lya Mara.<sup>103</sup>

Im Dezember 1926 nahm der Estnische Rundfunk seinen regulären Betrieb auf. Die Zahl der Rundfunk-Abonnenten stieg rasch an: Von anfänglich 900 auf 14 500 im Jahr 1929.<sup>104</sup> Das Programm bestand zum Grossteil aus Musik und bot Direktübertragungen aus dem Estonia-Theater und -Konzertsaal, eigene Einspielungen estnischer Sänger, Instrumentalisten, Chöre, Tanzmusik- und Militärorchester neben internationalen Grammophonplatten-Aufnahmen.

Im kulturellen Leben der estnischen Bevölkerungsmehrheit nahmen die zahlreichen Chöre eine ausserordentlich wichtige Rolle ein. Sie bewahrten und verbreiteten die traditionelle estnische Volksmusik ebenso, wie sie die vielfach eigens für ihre Bedürfnisse komponierten neuen Werke estnischer Komponisten popularisierten. Gleichzeitig bot die professionelle Arbeit mit den Chören und die Organisation der regelmässig stattfindenden grossen Sängerfeste vielen Musikern einen angesehenen Arbeitsplatz.

Die nationalen Minderheiten genossen kulturelle Autonomie. Es gab deutsche, russische, schwedische und jüdische Schulen, Kirchengemeinden, Vereine und deutsch- und russischsprachige Tageszeitungen.<sup>105</sup> Im Deutschen Nationalregister waren rund 14 000 Personen eingetragen, wobei für den Eintrag relevant lediglich der Wille war, zum deutschen Kulturkreis gehörig zu sein, und Abstammungsnachweise keine Rolle spielten, *es handelt sich .. wie bei den religiösen Bekenntnisgemeinschaften um eine kulturelle Bekenntnisgemeinschaft*.<sup>106</sup> Das deutsche Vereinswesen umfasste eine Fülle von wohltätigen, sportlichen, kulturellen, der Bildung und der Frauen- und Jugendarbeit

---

<sup>103</sup> Es gab auch eine kleine einheimische Filmproduktion. In Tagespresse, Frauen- und Familienzeitschriften (Maret, Kõigile) nahmen Filmkritik und Berichte über das Leben der Leinwandstars viel Raum ein. Lya Maras Popularität wird belegt durch die sehr grosse Zahl der in Estland kursierenden Star-Postkarten und Tabakkarten für Zigaretten einheimischer Produktion (Sammlung der Verfasserin) und durch die Präsentation ihrer Filme in der Tagespresse, u.a. *Naisterahvad, keda sageli ei terwitada (Frauen, die man oft nicht grüsst)* – hier ist sie *Lia* geschrieben und angekündigt als der Liebling des Publikums (Päevaleht 4.11.1925) und die nahezu ganzseitige Titel-Reklame für *Metsaülema tütar (Försterchristel)* mit Harry Liedtke (Päevaleht 11.4.1926), ebenda auch eine Filmbesprechung (S. 8) – dieser Film war so beliebt, dass er auch im November des Jahres noch lief (Päevaleht 18.11.1926, S.1). Bei einer Umfrage der Tallinna Post (10.9.1933, Titelseite) wählten die estnischen Zuschauer Greta Garbo zum beliebtesten Leinwandstar.

<sup>104</sup> Eesti Statistika, S. 628.

<sup>105</sup> Eesti ja Maailm XX Sajandi, S. 274: Kulturelle Autonomie stand allen nationalen Minderheiten mit mehr als 3000 Angehörigen zu.

<sup>106</sup> Revalscher Kalender 1930, S. 40.

gewidmeten Vereinen. Allein im Bereich Kultur und Musik gab es die Esthländische Literarische Vereinigung, den Revaler Theaterverein, eine Anzahl Chöre, Liedertafeln, Gesangvereine und den Revaler Verein für Kammermusik.<sup>107</sup> Die russische Minderheit, zahlenmässig weitaus die stärkste, war heterogen – zu Alteingesessenen kamen viele russische Emigranten – und hatte ein weniger straff organisiertes Vereinswesen.<sup>108</sup>

Waren bereits die ersten Bemühungen um die Gründung eines Estnischen Staates – unter Berufung auf Wilsons Selbstbestimmungsrecht der Völker – international vielfach auf völlige Unkenntnis von Geographie, Geschichte und Gegenwart Estlands gestossen, lediglich aus eigenem Machtkalkül gefördert und von Gegnern verhöhnt worden – die Unabhängigkeit Estlands sei vergleichbar mit der *self-determination of a nursery or a declaration of a negro republic in Texas*<sup>109</sup> –, so verlief die weitere estnische Entwicklung weitgehend unbeachtet vom Ausland. Neben Desinteresse findet man wieder Häme: *Herrlicher von See aus liegt keine Stadt als Reval. Mit Inseln davor, mit Promenaden am Strand, mit einem zierlichen Hafen, mit ragenden Kirchenspitzen, sehr weithin sichtbar, blau bespült. Herrlicher noch als das weisse Algier. Viel herrlicher ist das Bild dieser Stadt von See aus als das Leben dieser Stadt. Denn diese Stadt ist eine Grotteske und ein Pfuhl. ... Zuerst haben sich die auf sogenannter Selbstbestimmung gebauten Staaten Briefmarken und Flaggen zugelegt. Dann haben sie sich eine Beamtschaft geschaffen, die nach und nach zum Heeresumfang answoll. ... Die kleine Kartoffelrepublik Estland, ohne eigene Lebensfähigkeit, hat 25 000 Beamte und mindestens 20 000 Soldaten bei ungefähr einundeinviertel Million Einwohnern. Die fleissigen Bauern, ein etwas durchleuchteter Mongolenschlag, sollen 45 000 Menschen ernähren. Diese Menschen sind geschäftig, aber sie haben nichts zu tun. Als ich am 9. Juni 1920 von Reval abfuhr, waren 5 oder 6 Kabinenpassagiere an Bord, für deren Zollbestrahlung nicht weniger als 12 Beamte aufs Schiff kamen. ... Revals Behördenapparat wurde von der deutsch-baltischen Armee gegründet und von den Esten beibehalten oder ausgebaut. In jeder Strasse findest du ein Amt oder mehrere Ämter. Sie verordnen, aber sie schaffen nicht. Reval ist eine Kolonie des englischen Sterlings. ... Diese Demokratie ist fürchterlich und grotesk. ... Du findest in Reval, was*

---

<sup>107</sup> Ebenda 1930, S. 50 ff., 1931, S. 52 ff., 1933 S. 56 ff.

<sup>108</sup> Eigene Theater der 3 genannten Minderheiten existierten nicht, aber es wurden regelmässige Gastspiele russischer, deutscher und jüdischer Bühnen, vor allem aus Riga, organisiert. (Quelle: Tagespresse).

<sup>109</sup> Konstantin Nabokov, russischer Diplomat und Onkel des Schriftstellers. Zitiert nach: Brüggemann: Die Gründung, S. 166.

*dein Herz begehrt: Schmalzkinos, herrliche Vorgerichtbüffets, Äpfel für 3 Estmark das Stück, lauernde Mädchen, Kitschtheater, giftfarbene Briefmarken, westliche Trustprodukte.*<sup>110</sup>

Lange Zeit war den Esten der Lebensstil der Deutschen Massstab gewesen. Die Russifizierung Ende des 19. Jahrhunderts hatte ihnen Aufstiegsmöglichkeiten geboten, aber der Preis dafür war die Aufgabe ihrer nationalen Identität. Die zwei Jahrzehnte der ersten Estnischen Republik waren auch eine Suche nach dem eigenen Weg: *Wir hatten die Güter enteignet und eilten nun, uns auch die Lebensweise der Güter anzueignen, nicht nur in den Kreisen der studierenden Jugend, auch in den Städten und Flecken und sogar auf den Bauernhöfen. Wir wollten uns als wirkliche Herren des Landes fühlen und verstanden dem auf keine andere Weise Ausdruck zu geben, als dass wir selbst wie auch unsere Kinder so zu leben versuchten wie die früheren Herren des Landes und ihre Jugend ... Die meisten der hiesigen Güter waren mit grossen Schulden belastet. Auch das nahmen wir uns zum Vorbild.*<sup>111</sup>

Wie stark die Abgeschlossenheit der estnischen Gesellschaft war, dokumentiert exemplarisch die geringe Zahl der interkulturellen Eheschliessungen: Nur 2,5 % der estnischen Heiratenden der Jahre 1932-1935 wählten einen nicht-estnischen Partner.<sup>112</sup> Dies ist in Relation zu setzen mit 10 % interkulturellen Eheschliessungen bei der winzigen jüdischen Minderheit (0,4 % der Gesamtbevölkerung – also etwa 4400 Menschen), 24,1 % bei der schwedischen Minderheit (0,7 % der Bevölkerung), 37,8 % bei den Deutschen (1,7 % der Bevölkerung) und 17,8 % bei den Russen (8,2 % der Bevölkerung).<sup>113</sup>

Ein grosser Teil der Esten nutzte die Möglichkeit, mit geringfügigem bürokratischen Aufwand ihre deutschen Familiennamen, die ihnen Anfang des 19. Jahrhunderts

---

<sup>110</sup> Goldschmidt: Moskau, S. 107 ff. – Goldschmidt war einer der zahlreichen linken Intellektuellen, die die junge Sowjetunion besuchten. Sein 1920 erscheinener enthusiastischer Reisebericht zeigt authentisch, wie viel Ideologie über Realität vermag.

<sup>111</sup> Tammsaare: *Ma armastasin*, S. 35, Übersetzung MF.

<sup>112</sup> *Rahvastikuprobleeme Eestis* (Herausgegeben vom Staatlichen Statistik-Zentralbüro), S. 106, 107 – Die Argumentation, dies ergäbe sich rein zahlenmässig bei einer Bevölkerungsmehrheit von fast 88 % und dem damit verbundenen grössten Aufgebot an Heiratswilligen, wird durch eben diese Statistik widerlegt, die keinen Zusammenhang zwischen der zahlenmässigen Grösse einer Volksgruppe und den interkulturellen Eheschliessungen erkennen lässt.

<sup>113</sup> ebenda, S. 106, 107: von 1932–1935 heirateten 31 203 Esten, davon 30 416 endogam, 3147 Russen (2615 end.), 436 Deutsche (256 end.) und 144 Juden (123 end.).

deutsche Gutsbesitzer erteilt hatten und ihre nunmehr unzeitgemässen deutschen Vornamen in estnische Namen umzuwandeln.<sup>114</sup>

Gegenläufig zum Nationalismus war das Bestreben, alles Provinzielle abzulegen, ein moderner europäischer Staat zu sein. Der Wahlspruch der Schriftstellervereinigung Noor Eesti (Junges Estland) versuchte die Synthese: *Seien wir Esten, aber werden wir auch Europäer.*<sup>115</sup>

## Fortsetzung der Familiengeschichte – In Estland

*...Die Geschichte der jüngeren Generation und mehr noch historische Romane und Kino sorgen hinreichend dafür, Dichtung für Wahrheit zu nehmen.*

Anton Hansen Tammsaare<sup>116</sup>

Auf der Grundlage der Vereinbarungen des Tartuer Friedensvertrages kamen, beginnend mit dem Sommer 1920, 37 578 Esten<sup>117</sup> aus der Sowjetunion nach Estland. Arthur Korjus und sein Sohn Nikolai gehörten zu den ersten Ankömmlingen.<sup>118</sup> Sie wurden am 19.8.1920 in Estland registriert.<sup>119</sup> Korjus war damit ein „Optant“ – so nannte man in Estland alle diejenigen, die ursprünglich ihre Chancen im imperialen Russland gesucht hatten und sich nach dessen Zusammenbruch und nach dem Sieg Estlands im Unabhängigkeitskrieg für die Rückkehr in ihr Vaterland entschieden. Insbesondere das Letztere, die Rückkehr erst n a c h dem siegreichen Krieg, verübelte man ihnen.<sup>120</sup>

Arthur Korjus militärische Qualifikation wurde anerkannt, man nahm ihn in die Liste

---

<sup>114</sup> So wurde z.B. aus Grosschmidt *Suursepp*, aus Lindenau *Lannu*, aus Obermann *Ojasoo*, aus Magdalena *Made*, aus Hans *Ants*. – Die Änderungen wurden in der Tagespresse veröffentlicht.

<sup>115</sup> Eesti ja Maailm XX Sajandi, S. 51. Übersetzung MF. Zu Noor-Eesti gehörten u.a. der Linguist Johannes Aavik, (1880–1973 Schweden), die Lyrikerin Marie Under (1883–1980 Schweden), die Schriftstellerin Hella Wuolijoki (geb. Murrik, 1886–1954 Finnland), der Schriftsteller und Übersetzer Friedebert Tuglas (1886–1971).

<sup>116</sup> Tammsaare: *Ma armastasin sakslast*, S. 9, Übersetzung MF.

<sup>117</sup> Eesti ja Maailm XX Sajandi Kroonika, S. 216, auch Päevaleht 2.2.1920 – Es mussten Anträge gestellt werden, die von Estnischen Kommissionen, eingesetzt für die Gebiete Moskau, St. Petersburg und Omsk, überprüft wurden. Insgesamt beantragten über 87 000 Personen die Estnische Staatsbürgerschaft.

<sup>118</sup> Ebenda S. 235 – zunächst wurden alle Optanden in Narva in Quarantänestationen untergebracht.

<sup>119</sup> Militärakte Arthur Korjus ERA.495.7.2066.

<sup>120</sup> Dr. Ago Pajur, Universität Tartu, Schreiben vom 23.6.2009.

der estnischen Offiziere auf und wies ihm eine Arbeit zunächst als Lektor, ab 1.11.1920 als Klasseninspektor<sup>121</sup> – das war der zweite Mann nach dem Direktor, verantwortlich für Organisation und Durchführung des Unterrichts – an der Tallinner Militärschule zu. Diese Schule war 1919 gegründet worden und bezog 1920 die aus der Zarenzeit stammenden Kasernen im Tallinner Stadtteil Tondi.<sup>122</sup> Schon 1923 wurde sie mit weiteren militärischen Ausbildungsstätten, der Unteroffiziers-Schule, den Offizierskursen und den Generalstabskursen vereinigt und erhielt den Namen Vereinigte Estnische Lehranstalten der Estnischen Streitkräfte. Die Kasernengebäude boten viel Platz, und die Ausstattung umfasste teilweise moderne, vielfach aus dem Ausland, besonders aus Deutschland stammende Gerätschaften. Unterrichtet wurden einschlägig militärische Fächer wie Geschichte der Kriegskunst und des Estnischen Unabhängigkeitskrieges, Infanterietaktik, Militärgeographie, Topographie, Fernmeldetechnik, Militärverwaltung, Gaslehre usw., auch Sprachen (Estnisch, Russisch, verschiedene Fremdsprachen), Rechtswissenschaft und Psychologie.<sup>123</sup> Aus dieser Zeit existiert eine Vorlage *Vorschläge zur Verbesserung der Lehrmethoden an den Militärschulen. Von Oberstleutnant Arthur Korjus, Klasseninspektor, an den Inspektor der Armee-Einrichtungen Nikolai Reek vom 21. April 1921*. Sie umfasst 40 Schreibmaschinenseiten und ist von Reek mit zahlreichen Randbemerkungen versehen<sup>124</sup>. Neben ausführlichen Überlegungen über Länge und Aufbau der Ausbildung, Aufnahmekriterien,<sup>125</sup> Freizeitgestaltung, Uniformierung und Verweisen auf technische und logistische Unzulänglichkeiten des Kasernenkomplexes<sup>126</sup> entwickelt Korjus seine pädagogischen Prinzipien: So solle man aus den Lehrplänen alles nicht explizit Wichtige herausstreichen, lieber wenig und dafür gründlich Stoff erarbeiten, aber mehr lesen. *In der Mathematik Übungen, die mit dem Leben zu tun haben, nicht solche Formeln, mit denen selbst ein ausgebildeter Astronom nur selten in Berührung*

---

<sup>121</sup> Militärakte Arthur Korjus ERA.495.7.2066.

<sup>122</sup> Eesti Kasarmud, S. 150.

<sup>123</sup> Ebenda S. 151–154.

<sup>124</sup> Militärakte Arthur Korjus ERA 495.7.2066 / 1856–1–21 Die Randbemerkungen Reeks reichen von *Blödsinn* bis zu *interessant*. Der Vorschlag, einen Turnsaal einzurichten, bekommt Zustimmung *unbedingt notwendig!*, die Kritik am eintönigen Frontalunterricht weist Reek zurück; *Ich bin nicht einverstanden! Die russische Junkernschule/Militärschule war nicht so schlecht*. Übersetzung MF.

<sup>125</sup> Ebenda – wichtigste Voraussetzung für die Aufnahme waren angemessene estnische Sprachkenntnisse.

<sup>126</sup> Ebenda – Korjus verweist auf die sehr ungünstige Lage der Kasernen: Ausserhalb der Stadt, nur mit einem langen Fussmarsch erreichbar, und empfiehlt den Bau einer Strassenbahn.

kommt.<sup>127</sup> Der Unterricht solle ernsthaft vonstatten gehen: *Es muss hart gearbeitet werden, um etwas zu erreichen. Je mehr Kontrollarbeiten, desto besser. ... Schlechte Noten, Ärger, Strafen etc. sind unabdingbar im Kadettenleben, und dies ist gut, denn man muss sie männlich durchleben und erfährt Befriedigung dadurch, denn Willenskraft und Geduld erstarken.*<sup>128</sup>

Korjus betont den Vorrang einer emotionalen und charakterlichen Erziehung und schlägt dazu auch Ausflüge zu Ehrenmälern und Gedenkstätten, in Fabriken und Werkstätten vor. Militär- und Schiessübungen empfiehlt er nicht schematisch abzuhalten, sondern wie kleine Manöver, mit Wettbewerbscharakter. Er sieht die Militärschule als eine elitäre Ausbildungseinrichtung: *Erfolgreiche und faule Schüler sollte man aus der Schule hinauswerfen, für sie ist im Bildungstempel kein Platz. Offiziere sind schliesslich die künftigen Führer der Massen. Die Lehranstalt darf keine Wohltätigkeitsanstalt für alle möglichen Personen sein. Lieber weniger Schüler und gut ausgebildete, als ganze Legionen, von denen die Republik keinerlei Nutzen hat.*<sup>129</sup>

Im Sommer 1922, also nach weniger als zwei Jahren pädagogischer Arbeit, wurde Arthur Korjus von der Schule an das Kriegsministerium versetzt, er nahm dort die Stelle eines Stabsoffiziers<sup>130</sup> ein. Dieser Posten war *formal ein hoher, aber inhaltlich nicht weiter bedeutsam.*<sup>131</sup> Es war dies also nicht unbedingt eine Beförderung in karrieremässiger Beziehung, sondern ein Beiseite-Stellen. Für einen höheren Offizier war es ein Makel, nicht am Unabhängigkeitskrieg teilgenommen zu haben,<sup>132</sup> zumal Arthur Korjus auch den 1. Weltkrieg in Moskau zugebracht hatte. Gerade die Stellung als Ausbilder und Erzieher dürfte sich vor diesem Hintergrund als die Ungeeignetste erwiesen haben. Vermutlich hatte er den Posten im Kriegsministerium vor allem der Standessolidarität innerhalb des vorwiegend aus der Russisch-Imperialen Armee hervorgegangenen estnischen Armeeapparats zu verdanken.

Das Einkommen von Arthur Korjus war merklich höher als das damalige Durchschnittseinkommen, und auch das Prestige der Offiziere und der Armee war nach dem Unabhängigkeitskrieg hoch. Arthur Korjus wurde noch zum Oberst ernannt und

---

<sup>127</sup> Militärakte Arthur Korjus ERA 495.7.2066 / 1856–1–21, Übersetzung MF.

<sup>128</sup> Ebenda, Übersetzung MF.

<sup>129</sup> Ebenda, Übersetzung MF.

<sup>130</sup> Militärakte Arthur Korjus ERA.495.7.2066.

<sup>131</sup> Dr. Ago Pajur, Universität Tartu, Schreiben vom 23.6.2009, Übersetzung MF.

<sup>132</sup> Ebenda.

ging zum 31.12.1926 sechsfundfünfzigjährig auf eigenen Wunsch in den Ruhestand.<sup>133</sup>

Zur Charakterisierung seiner Person gehört der in Arthur Korjus' Sphäre nicht alltägliche Umstand, dass er Geige spielte. Wir wissen nicht, wann und auf welche Weise Korjus das Geigenspiel erlernte. Von dem dazumal verbreiteten, vielfach gemeinsamen Singen als Ausdruck volkstümlicher Musikalität bis zur Beherrschung eines Instrumentes war es ein weiter Weg. Wenn Arthur Korjus 1921 auf einer Feier der Militärschule zu ihrem zweijährigen Bestehen Walthers Preislied (Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*) als Violinsolo vortrug und eine Sopranistin auf seiner Geige begleitete<sup>134</sup> – sein einziger dokumentierter öffentlicher Auftritt –, spricht daraus die Ernsthaftigkeit, mit der er sich über Jahrzehnte hinweg seinem Instrument gewidmet haben muss.

Nikolai Korjus, Milizas Bruder, hatte im Frühjahr 1918 in Moskau das zum Suworow-Kadettenkorps gehörige Gymnasium abgeschlossen – durchweg in allen Fächern mit der Bestnote<sup>135</sup> – und machte nun in Tallinn an der Militärschule eine Offiziersausbildung.<sup>136</sup>

Im Sommer 1921 reichte Arthur Korjus die Scheidung von seiner Frau Anna ein. Im Antrag dazu schreibt er: *Fast zwölf Jahre verlief unser Leben normal, wir hatten Kinder, und es schien, als blieben wir bis an unser Lebensende zusammen. Zumindest ich brauchte nichts weiteres vom Leben, ich war mit meiner Familie, meiner Frau glücklich. Aber um das Jahr 1911 begann meine Frau mir gegenüber merklich zu erkalten, sie wurde nervös und ungehalten, und der enge Familienkreis hörte auf, ihr Zufriedenheit zu geben, ihr teuer und einzig zu sein. Nach und nach verschärften sich die Beziehungen in einer solchen Weise, dass ein gemeinsames Leben vor den heranwachsenden und über eigenes Urteilsvermögen verfügenden Kindern unmöglich wurde. Ich stellte fest, dass meine Frau eine Leidenschaft für einen Anderen gefasst hatte, und als ich ihr dies sagte, leugnete sie nicht und sagte mir aufrichtig, dass sie einen anderen liebt und er sie und dass sie nicht länger mit mir leben wird. Im Jahre 1912 trennten wir uns in gegenseitigem Einverständnis. Sie ging zu ihrem neuen Auserwählten und lebte mit ihm zusammen. Die Kinder haben wir aufgeteilt, sie nahm die Mädchen mit sich, der Sohn blieb bei mir. Vor 1918 hatte ich noch Verbindung zu*

---

<sup>133</sup> Militärakte Arthur Korjus ERA.495.7.2066.

<sup>134</sup> Programmheft, Konzert-Ball der Militärschule am 22.4.1921, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>135</sup> Militärakte Nikolai Korjus ERA.527.1.562.

<sup>136</sup> Ebenda.

*Frau und Töchtern, aber ab diesem Jahr habe ich nichts mehr von ihnen gehört.*<sup>137</sup>

Als Zeugen im Scheidungsprozess wurden gehört: Leontine Kermann,<sup>138</sup> die Schwester von Arthur Korjus, Nikolai, sein Sohn, und die beiden Armeeeoffiziere Boris Bether<sup>139</sup> und Oberst Alexander Kuschelewski.<sup>140</sup> Erstere sagte aus, ihr Bruder sei 1920 aus Russland, aus Moskau, ohne Frau nach Estland gekommen, über den Aufenthalt von Anna Korjus wisse sie nichts. Boris Bether sagte unter Eid aus, er habe 1912 in Warschau gelebt und sei dort mit der Familie Korjus bekannt gewesen.<sup>141</sup> Er bestätigte den *nahen Umgang*<sup>142</sup> zwischen Anna Korjus und einem Herrn Orletzki, der ebenfalls am Kadettenkorps unterrichtete. 1914 sei er nach längerer Zeit wieder nach Warschau gekommen und habe dort gehört, sowohl die Familie Korjus als auch Orletzki seien mittlerweile in Moskau, und die Beziehungen zwischen Anna Korjus und Orletzki wären *sehr freundlich*<sup>143</sup> geworden. Mit Arthur Korjus kam er zu Beginn des Jahres 1918 in Moskau zusammen und erfuhr von ihm, seine Frau Anna und Orletzki seien nach Kiew gegangen, und er sei ohne Nachricht von ihnen. Kuschelewski konnte sich erinnern, dass Anna Korjus 1912 oder 1913 aus Warschau fortzog. 1918 hätte sie in Kiew mit einem Mann zusammengelebt, dessen Namen er nicht wüsste. Über ihren derzeitigen Aufenthalt konnte er nichts sagen.<sup>144</sup> Nikolai Korjus wollte keinerlei Aussagen über das Leben seiner Eltern machen, aber er übergab einen an ihn gerichteten Brief seiner ältesten Schwester Nina, geschrieben in Russisch im Sommer 1919: *In unseren Briefen umgehen wir die einfachste und wichtigste Frage – die nach Orletzki. Ich kann nicht länger schweigen, und Du sollst es wissen und hättest auch längst anfangen können, davon zu reden. .... Papa hat aus der Ferne geschrieben, dass seine Mädchen kein fremdes Brot essen sollten. Das ist eine Anspielung auf ihn, auf Orletzki. Aber versteh', wenn er nicht gewesen wäre – wir hätten nicht überlebt. Ich kann mir nicht das ganze Grauen, den Alptraum unserer Lage vorstellen, wenn er nicht gewesen wäre. Kolja, ich habe das Recht zu sagen, dass er ein in höchstem Grad edler Mensch*

<sup>137</sup> Ehescheidungsunterlagen Arthur und Anna Korjus EAA.1655.1.198, Übersetzung MF.

<sup>138</sup> Bei ihr auf der Riesenkampfst. 6–2 wohnten Arthur und Nikolai Korjus in ihrer ersten Zeit in Tallinn.

<sup>139</sup> Bether war Instruktor der Tallinner Militärschule.

<sup>140</sup> Kuschelewski gehörte ebenfalls zum Personal der Militärschule (ERA.646.1.163–640).

<sup>141</sup> Arthur Korjus wurde 1909 nach Nowotscherkassk und 1911 nach Moskau versetzt, demnach blieb seine Frau in Warschau zurück. Allerdings wurde die jüngste Tochter Tatjana in Nowotscherkassk geboren (Kirchenbuch der Niguliste-Gemeinde, digitalisierter Bestand TLA.31.1.59; 1896–1939).

<sup>142</sup> Ehescheidungsunterlagen Arthur und Anna Korjus EAA.1655.1.198, Übersetzung MF.

<sup>143</sup> Ehescheidungsunterlagen Arthur und Anna Korjus EAA.1655.1.198, Übersetzung MF.

<sup>144</sup> Ehescheidungsunterlagen Arthur und Anna Korjus EAA.1655.1.198.

*ist. Er liebt und bedauert unsere Mama, hat sie vom Vater genommen – diese Handlungsweise ist ihre Sache, und es ist nicht an uns Kindern, über die Handlungen der Eltern zu richten. Und was sind wir ihm denn? Einerseits die Kinder der geliebten Frau – andererseits die Kinder von Arthur Karlowitsch Korjus! Und wie ist sein Verhältnis zu uns? Nur auf dem Papier hätte das Geld, welches wir aus Moskau mitnahmen, bis Weihnachten reichen können. Aber bei der Ankunft war es verbraucht, weil allein die Fahrt weit mehr kostete, als ausgerechnet worden war. Und obwohl Papa sagte, dass er Geld schicken wird – es kam doch anders. Denk' nicht, dass dies eine Anschuldigung an den Vater ist. Ich verstehe ihn und liebe ihn vielleicht mehr, als er und du denken .... Aber die Mutter – was ist ihre Schuld? Habe ich das Recht als Tochter oder als Mensch, sie zu beschuldigen? Niemals! Wer von uns kann sich für sein Familienleben verbürgen? Niemand, Kolja. Mama wollte leben, sah, dass es sich mit Papa nicht verwirklichen lässt, liebte einen anderen und vertraute ihm und tat, was ihr das Gefühl diktierte. ... Und jetzt, Kolja, unser Leben hier betrachtend in diesem Jahr mit Orlitzki, kann ich nicht umhin, ihn im höchsten Masse zu achten als edlen Menschen. Alles, was er verdient, bringt er der Familie Korjus ... Bist du mit den Preisen in Kiew vertraut? Offensichtlich nicht! Also – Brot 25 Rubel, Fleisch 50 Rubel, Butter 150 Rubel, Speck 200 Rubel. Das einzige, nach dem wir sehen können, ist Brot! Und auch das nicht immer. ... Und Orlitzki, wie ist er besorgt, wie sucht er einen Ausweg. Wenn er etwas aus Moskau erhält – sogleich alles für Mama, für uns. ... Mama, in einem Verzweiflungsausbruch in geldlosen Zeiten, wollte schon mehrere Male die Mädchen nach Moskau schicken, und er hielt sie zurück mit der Begründung, dort sei der Hunger grösser als hier. ... Und wie ist er aufmerksam und höflich der Mutter gegenüber! Wenn er mit Mama alleine wäre, würden er und sie dann solche Entbehrungen erleiden, nein!<sup>145</sup>*

Die Ehe wurde im August 1921 geschieden.<sup>146</sup> Ein halbes Jahr später, am 31.12.1921 heiratete Arthur Korjus erneut:<sup>147</sup> die um ein Jahr jüngere Helene-Henriette Foelsch, Mutter von vier erwachsenen Kindern und seit vier Jahren Witwe. Die Trauung wurde von Pastor Undritz in der Tallinner Niguliste-Kirche vollzogen. Die Familie lebte auf der Tallinner Toompuiestee 17<sup>148</sup> in einer geräumigen Wohnung in guter Lage. Arthur

---

<sup>145</sup> Ebenda. Bei den Zeugen taucht der Name durchgängig als „Orletzki“ auf, in Nina Korjus' Brief, dem man in diesem Falle mehr Glauben schenken dürfte, heisst es stets „Orlitzki“ Übersetzung MF.

<sup>146</sup> Ehescheidungsunterlagen Arthur und Anna Korjus EAA.1655.1.198.

<sup>147</sup> Heiratsurkunde A. Korjus und H. H. Foelsch TLA.1361.4.1068.

<sup>148</sup> Militärakte Arthur Korjus ERA.495.7.2066.

Korjus und seine zweite Ehefrau einten estnische Herkunft und nicht-estnische Orientierung. Helene-Henriette war die Tochter eines Tallinner Fuhrmanns,<sup>149</sup> der mit seiner Familie zur estnischen Pühavaimu-Gemeinde zählte. Ihr erster Ehemann, der Kaufmann Roman Detlef Foelsch, stammte aus einer in Tallinn ansässigen baltendeutschen, der Niguliste-Gemeinde zugehörigen Familie. Ihr ältester Sohn Kuno (geb. 1894) – von ihm wird noch ausführlich zu berichten sein – hatte zuletzt unter den Weissen Truppen General Wrangels gekämpft. Der zweite Sohn Helmuth (geb. 1895), im 1. Weltkrieg in der Russischen Armee zum Offizier befördert, kämpfte anschliessend im Estnischen Unabhängigkeitskrieg auf estnischer Seite – dafür wurde er 1920 mit dem Vabaduse-Rist (Freiheits-Kreuz)<sup>150</sup>, einem mit hohem Prestige verbundenem Orden, geehrt. Die 1896 geborene Tochter Gertrud (Molly) arbeitete als Bürobeamtin und lebte, unverheiratet, mit Mutter und Stiefvater zusammen.<sup>151</sup> Der jüngste Sohn Heinz (geb. 1904) versuchte sich in den 30er Jahren als Geschäftsmann in Tallinn zu etablieren.<sup>152</sup> Beispielhaft ist bei Helene Korjus-Foelsch und ihren Kindern der Umgang mit Nationalität als mit einer frei wählbaren Option festzustellen: Helene Korjus gab im Melderegister ihre Volkszugehörigkeit mit „deutsch“ an,<sup>153</sup> ihr ältester Sohn Kuno folgte ihr darin und erwarb später auch die deutsche Staatsangehörigkeit. Helmuth, als einer der Helden des Unabhängigkeitskrieges, und die Tochter Gertrud entschieden sich für die estnische Nationalität.<sup>154</sup> Heinz, ob aus Unentschlossenheit oder Nachlässigkeit, liess die betreffende Formular-Spalte frei.<sup>155</sup>

## Ukraine und ukrainische Sowjetrepublik

*Jene, die fliehen, werden nicht sterben, also wer wird sterben?*

**Michail Bulgakow<sup>156</sup>**

Wie in Estland nutzte auch in der Ukraine eine starke nationale Bewegung den Zerfall

---

<sup>149</sup> Kirchenbücher der Pühavaimu-Gemeinde, digitalisierter Bestand TLA 238.2.11. 1861–73.

<sup>150</sup> <http://vas.muuseum.ee>, Dezember 2012.

<sup>151</sup> Tallinner Melderegister TLA.1376.1.50.

<sup>152</sup> Postimees 6.2.1935, S. 1.

<sup>153</sup> Tallinner Melderegister TLA.1376.1.109.

<sup>154</sup> Ebenda TLA 1376.1.50.

<sup>155</sup> Ebenda.

<sup>156</sup> Bulgakow: Die weisse Garde, S. 72 – Bulgakow beschreibt in seinem Roman einen kurzen Zeitabschnitt des Bürgerkrieges in Kiew.

des Russisches Reiches und proklamierte im Januar 1918 die Unabhängigkeit ihres Landes. In der Nacht vom 8. zum 9.2.1918 schlossen in der Brester Zitadelle Vertreter der neuen Regierung – von Trotzki verhöhnt, ihr Machtbereich reiche nicht über die von ihnen bewohnten Zimmer hinaus<sup>157</sup> – einen Separatfrieden mit den Mittelmächten. Dieser erste Friedensvertrag seit dem Ausbruch des Weltkrieges brachte der Ukraine aber keinen Frieden – bereits während der Verhandlungen hatten die vorrückenden Bolschewiken einen Grossteil der Ukraine besetzt und nahmen bald darauf die Hauptstadt Kiew ein.<sup>158</sup> Mit Hilfe der Deutschen und der Österreichischen Armee konnten sie aber wieder zurückgeschlagen werden, und im Frühling 1918 gelangte erneut die Direktoriums/Petljura-Regierung an die Macht – allerdings nur für kurze Zeit, dann etablierten die Besatzungsarmeen die Marionettenregierung des „Hetmans der Ukraine“, Skoropadski.<sup>159</sup>

Zu dieser Zeit wurde Kiew zum Zufluchtsort für Ströme von Flüchtlingen aus Moskau, St. Petersburg und Zentralrussland. Deren Hoffnung auf baldige Rückkehr in ihre Heimat zerschlug sich rasch, und die Ukraine erwies sich in der Folge keineswegs als sicheres Asyl – die Situation dort gestaltete sich noch instabiler als in Russland. Der Preis für den Friedensschluss mit den Mittelmächten war die wirtschaftliche Ausplünderung<sup>160</sup> der Ukraine, deren Folge wiederum Hungersnot und Bürgerkrieg. Kiew wurde Ende 1918 von den Nationalukrainischen (Direktoriums-/Petljura-) Truppen zurückerobert, im Februar 1919 von den Bolschewiken<sup>161</sup> und im darauffolgenden Sommer von den Weissen unter General Denikin besetzt, dann, Ende 1919, wiederum von den Bolschewiken eingenommen. Im Frühjahr 1920 folgte eine

---

<sup>157</sup> Glaise-Horstenau: Die Katastrophe, S. 147.

<sup>158</sup> Ebenda S. 147, 153 ff., Weller/Burowskij: Grashdanskaja Istorija, S. 48 ff., S. 579. Allein im Februar 1918 fielen in Kiew etwa 2000 Menschen bolschewistischen Erschiessungen zum Opfer (Zahlenangabe nach Weller/Burowskij, S. 512).

<sup>159</sup> Weller/Burowskij: Grashdanskaja Istorija, S. 48 ff, 130 ff., 148 ff.; Arschinoff: Geschichte, S. 40 ff., 66 ff.

<sup>160</sup> Von Seiten der Mittelmächte „Brotfrieden“ genannt, sah dieser Vertrag u.a. bis zum Sommer 1918 eine Lieferung von mindestens 1 Million Tonnen Getreide an Österreich-Ungarn vor (Glaise-Horstenau: Die Katastrophe, S. 146 ff.).

<sup>161</sup> Weller/Burowskij nennen hier die Zahl von 3000 Opfern bolschewistischer Erschiessungen in Kiew (S. 513). Die Zahlen über die Opfer des Roten Terrors in den ersten Jahren der Sowjetunion schwanken, Weller/Burowskij führen u.a. Untersuchungen des Britischen Geheimdienstes an, der für die Jahre 1918–1923 1,7 Millionen Terroropfer nennt – dabei sind die Opfer von Krieg und Bürgerkrieg nicht mit eingerechnet! Vgl. auch Baberowski: Verbrannte Erde, u.a. S. 60 ff.

Nationalukrainisch-Polnische Besatzungszeit, die sich bis zum Sommer hielt, und darauf die endgültige Inbesitznahme Kiews durch die Bolschewiken.<sup>162</sup>

Dies war die Lage allein für Kiew – im Land selbst operierten ausser den genannten Truppen die Anarcho-Kommunistischen Machno-Verbände und zahlreiche kleinere Banden.<sup>163</sup> Zu Krieg und Hungersnot kamen Epidemien – Typhus und Spanische Grippe.<sup>164</sup> Wer von den aus Russland Geflüchteten die Möglichkeit hatte, verliess Kiew und ging in den Westen. Für die Anderen wurde die Stadt zur Falle. Anna Korjus, ihre fünf Töchter und ihr Lebensgefährte Orlitzki waren im Frühjahr 1918 nach Kiew gekommen, und wie wir aus Ninas im vorangegangenen Kapitel zitierten Brief wissen, verfügten sie bereits bei ihrer Ankunft in Kiew über kein Bargeld mehr. Ob ihre finanzielle Lage schon vorher in Moskau eine schwierige war oder ob ihre geringen Geldmittel den Umständen der Flucht geschuldet sind, lässt sich nicht sagen. Wie weiterhin aus Ninas Brief hervorgeht, war die Familie pekuniär völlig von Orlitzki abhängig. Nina schreibt: *Ich kenne ja Vaters materielle Lage, und wie könnte ich da Vorwürfe machen, aber an wen sich halten in unserer Lage, an wen sich wenden, wenn nicht an Vater und Bruder.*<sup>165</sup> Es fehlen Fakten, um über diesen Punkt urteilen zu können. Arthur Korjus' eigene Situation nach seiner Entlassung aus dem Suworow-Kadettenkorps dürfte nicht leicht gewesen sein; wenn er vorher Ersparnisse gehabt hatte, so wurden diese durch Inflation und Revolution wesentlich reduziert. Vielleicht hat er auch vergeblich versucht, Geld nach Kiew zu schicken? Auf einen weiteren Sachverhalt, der möglicherweise mit dieser finanziellen Frage zusammenhängt, wird in der Folge noch einzugehen sein.<sup>166</sup> Anna Korjus' und ihrer Töchter Lage, mittellos, mit dem geringen Hab und Gut, das sie auf ihrer Flucht mitnehmen konnten, in einer fremden Stadt im Bürgerkrieg, ohne Ausweg in ein sicheres Asylland, war, auch wenn sie dieses Schicksal mit Vielen teilten, elend und ohne Hoffnung. Die damals zwanzigjährige Nina formulierte: *Ein Mensch mag Stolz und Schamgefühl und Selbstachtung haben, aber wenn du Hunger fühlst, so vergisst du doch dies alles und wirst geizig und immer hungrig ...Ja, lieber Bruder, ich sehe, dass ich mit jedem Tag*

<sup>162</sup> Damit wurde die Ukraine zur Sowjet-Republik.

<sup>163</sup> Allein in der östlichen Ukraine operierten laut Weller/Burowskij bis zu 80 Atamane, „Führer“ und Batkas mit ihren Banden (S. 148).

<sup>164</sup> Arschinoff: Geschichte, S. 49 ff., 86 ff. Eines der prominentesten Opfer der Spanischen Grippe war die 26jährige Vera Cholodnaja, Star des frühen russischen Kinos, die am 16.2.1919 in Odessa starb (Quelle: Vera Cholodnaja. S. 78).

<sup>165</sup> EAA.1655.1.198 Übersetzung MF.

<sup>166</sup> Dazu im Folgenden : Die Sammlung Meos, Arthur Korjus' Testament.

*schlechter werde, dass ich mehr und mehr den Glauben an das Leben verliere, an die Menschen, an ihre Hilfe ... So hat sich mein Leben gestaltet, und jetzt erwarte ich das Schlimmste und das Schlimmste im voraus ....*<sup>167</sup>

Es war keine *rosenfarbene Kindheit*<sup>168</sup> für Miliza Korjus: frühe Trennung von Vater und Bruder, Flucht, Krieg, Bürgerkrieg, Hunger. Korjus selbst wahrte äusserste Zurückhaltung hinsichtlich ihrer frühen Erfahrungen und Erlebnisse. In ihrem Buch *Light* stellt sie die Frage, was die prägende Zeit im Leben eines Kindes sei, und antwortet: *The catholics say: Give me a child for the first seven years of his life, and he will remain a catholic. – The first seven years are important. The child is receiving impressions steadily. If it is the Truth he is receiving and that makes his life easier; if he is learning untruths then he will have to unlearn that later and sometime [sic!] it takes a long time.*<sup>169</sup> Unter dieser Prämisse sind die von ihr selbst entworfenen Kindheits- und Herkunftslegenden zu sehen. Für einen Blick hinter die von Korjus stets aufrechterhaltene Fassade liess sich nur ein Beleg finden: *Ein Jahr vor ihrem Tod, 1979, erzählte mir meine Mutter eine Geschichte, die sie vorher nie erzählt hatte. Das war während der Zeit der Revolution in Kiew. Miliza war an der Reihe, sich für Brot anzustellen. Da sah sie einen Kampf, einer Frau bluteten die Wangen. Als sie diese Szene sah, lief Miliza aus der Schlange fort und die Familie blieb somit brotlos.*<sup>170</sup>

Trotz dieser niederdrückenden Umstände erhielten die Korjus-Mädchen eine gründliche und gute musikalische Ausbildung, und das war die Voraussetzung für Miliza Korjus' Eintritt in den DUMKA-Chor. Der DUMKA-Chor (Wortspiel: Abkürzung von Dershawnaja Ukrainskaja Mandriwnaja Kapella – Staatlicher Ukrainischer Wander-A-Cappella-Chor und gleichzeitig der Begriff für ein balladenhaftes ukrainisches Volkslied)<sup>171</sup> war 1920 nach kriegsbedingt gescheiterten Vorgängerprojekten gegründet worden. Ursprünglich zur Wiederbelebung der ukrainischen Musiktradition im Kontext der nationalen Kulturreformation<sup>172</sup> ins Leben gerufen, passte der Chor sein Repertoire den gegebenen politischen Umständen an: Man pflegte neben der ukrainischen Volksmusik auch die anderer Sowjetrepubliken ebenso wie russische und internationale

---

<sup>167</sup> EAA.1655.1.198 Übersetzung MF.

<sup>168</sup> Achmatowa: *Sobranie*, S. 172, Übersetzung MF.

<sup>169</sup> Korjus: *Light*, S. 48 ff.

<sup>170</sup> Sirp, 26.8.1999, Erzählung von Melissa Wells, Tochter von Miliza Korjus und zu dieser Zeit US-Botschafterin in Estland. Übersetzung MF.

<sup>171</sup> Schibanow: Nestor Gorodovenko, S. 40.

<sup>172</sup> Ebenda S. 34/35, 38 ff. – ausländische Quellen nennen als Gründungsjahr oft 1919, ukrainische 1920.

Klassik. Mitte der 20er Jahre hatte DUMKA ein Repertoire von über 300 Werken – ukrainische, russische, weissrussische, baschkirische, jüdische, tatarische usw. Volkslieder, Chorwerke ukrainischer Komponisten, dazu Beethoven, Schubert, Gounod, Ravel, Debussy, Tanejew usw.<sup>173</sup>

DUMKA war ein professioneller Chor und die Anforderungen an die Sänger entsprechend: Sie mussten Noten lesen und Intervalle genau intonieren können. Andererseits wollte Nestor Gorodowenko, DUMKA-Gründer und Leiter, keine geschulten Stimmen aus dem Konservatorium.<sup>174</sup> Gorodowenkos Biograph Schibanow beschreibt das anspruchsvolle Arbeitspensum, zwei tägliche Proben, eine mit Konzertmeister, eine mit Gorodowenko selbst, und jährlich um die hundert Konzerte.<sup>175</sup> Von Gorodowenko wird berichtet, er sei ein besonders strenger Dirigent gewesen und habe jeden Fehler gehört. Es war verpönt, zu forcieren, man sollte mit dem Zwerchfell singen.<sup>176</sup>

Der Chor machte regelmässig Konzerttourneen: Im Sommer 1925 fuhr man in den Kaukasus (u.a. Tbilissi, Baku, Krasnodar), dafür war ein spezielles Programm aus georgischen Volksliedern und Chormusik georgischer Komponisten erarbeitet worden.<sup>177</sup> Im darauffolgenden Jahr bereiste man die Ukraine, und 1927 trat der Chor in Moskau und St. Petersburg auf, beide Male in renommierten Häusern – dem Bolschoj-Theater und dem Grossen Saal der Philharmonie.<sup>178</sup> In die Saison 1926/27 fiel der erste Radioauftritt, die Direktübertragung eines DUMKA-Konzertes.<sup>179</sup>

Es gibt keine verlässlichen Angaben darüber, wann Miliza Korjus in den DUMKA-Chor aufgenommen wurde – vielleicht 1926<sup>180</sup>, vielleicht auch schon vorher. Das Gehalt, welches DUMKA zahlte, dürfte klein gewesen sein, machte Miliza Korjus aber unabhängig und möglicherweise auch zur Miternährerin ihrer Familie. Dazu kam das hohe Prestige des Chors. Die Arbeit bei DUMKA war der musikalischen Entwicklung

---

<sup>173</sup> Schibanow: Nestor Gorodowenko, S. 66.

<sup>174</sup> Ebenda S. 82 ff.

<sup>175</sup> Ebenda S. 54/55, 68, 71, 76 usw.

<sup>176</sup> Ebenda S. 82/83, – eine umstrittene Theorie.

<sup>177</sup> Ebenda S. 70.

<sup>178</sup> Ebenda S. 73/74.

<sup>179</sup> Ebenda S. 73.

<sup>180</sup> Laut Angabe ihrer Schwester Anna im Gespräch mit Uolevi Lassander, finnische Radiosendung 22.9.1985, Manuskript im Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

Miliza Korjus' in vielem förderlich: Das in einem professionellen Chor unvermeidliche Vom-Blatt-Singen wird ihr später beim Einstudieren ihrer Vortragsstücke sehr von Nutzen gewesen sein. In jedem Chor wird Wert auf saubere Stimmführung, genaue Intonation und Atemtechnik gelegt, und somit erhielt Miliza Korjus eine solide Basisausbildung. Die sehr zahlreichen Auftritte des Chors brachten wichtige Erfahrungen, obwohl Korjus hier als Teil eines geschützten Ganzen fungierte.

Eine nachteilige Seite des Chorgesanges für künftige Solisten ist, dass in einem Chor Stimmen ausgeprägten Timbres unerwünscht sind, weil sie aus dem allgemeinen Klangbild störend herauszuhörend sind – Chorsänger werden dazu angehalten, ihre Stimme den anderen anzupassen. Dadurch geht der eigene Klang verloren. Miliza Korjus' Stimme hat sich ihre Individualität bewahrt – das könnte darauf hindeuten, dass sie nicht sehr lange im Chor sang. Gorodowenko, der Wert auf die Natürlichkeit der Stimmen legte, wie sein Biograph Schibanow betont, arbeitete offenbar mit dem vorhandenen Material und nötigte seinen Sängern keine „Manier“ auf – wiederum ein positiver Faktor, denn eine einmal erlernte Gesangsmanier ist später schwer zu ändern.

Auf DUMKA-Photos der 20er Jahre sind jeweils zwei Dutzend weibliche und männliche Chormitglieder zu sehen, erstere fast ausnahmslos im Alter zwischen 17 und 25, letztere altersmässig gemischt von etwa 20 bis 60 Jahren. Die Chorkleidung stellte einen Kompromiss dar zwischen zeitgemäss Modischem und Volkstracht. Miliza Korjus kann auf den allerdings unscharfen Bildern nicht ausgemacht werden.<sup>181</sup>

Zusätzlich zur Arbeit im DUMKA-Chor begann Miliza Korjus ein Gesangsstudium. Wenn Schibanow in seiner Gorodowenko-Biographie angibt, sie sei am Lysenko-Institut Schülerin von Prof. Murawjowa gewesen,<sup>182</sup> so widerspricht das den biographischen Angaben zu Murawjowa in der *Bolschaja Biografitscheskaja Enziklopedia* (Grosse Biographische Enzyklopädie), die anführt, dass Murawjowa bereits 1920 vom Lysenko-Institut an das Kiewer Konservatorium wechselte.<sup>183</sup> Miliza Korjus selbst hat diese erste Lehrerin nie erwähnt, obwohl Murawjowa eine respektable und prominente Pädagogin war. Geboren 1867 in der Ukraine, ausgebildet am Moskauer Konservatorium, sang sie von 1890–1901 am Moskauer Bolschoj-Theater. Sie war ein lyrisch-dramatischer Koloratursopran, dessen weiter Stimmumfang und silbernes Timbre gerühmt wurden. Ihr Debut am Bolschoj-Theater war Gilda (Verdi, *Rigoletto*) gewesen, ausserdem sang

---

<sup>181</sup> Schibanow: Nestor Gorodowenko, S. 63, 77.

<sup>182</sup> Ebenda S. 86/87.

<sup>183</sup> Digitalisiert unter <http://dic.academic.ru> (Stand Januar 2011). Unter den Schülern Murawjowas wird hier auch Miliza Korjus aufgelistet.

sie u.a. Ännchen (von Weber, *Der Freischütz*), Oskar (Verdi, *Un Ballo in Maschera*), Taumännchen (Humperdinck, *Hänsel und Gretel*), Tamara (Rubinstein, *Demon*), Snegurotschka (Titelrolle in der gleichnamigen Oper von Rimskij-Korsakow) mit Partnern wie Sobinin und Schaljapin. Nach dem frühen Ende ihrer Bühnenlaufbahn wandte sie sich dem Unterrichten zu. In ihrer jahrzehntelangen pädagogischen Tätigkeit bis zu ihrem Tod 1939 bildete sie mehr als 400 Sänger und Gesangspädagogen aus – der berühmteste unter ihnen war der Startenor des Bolschoj-Theaters Iwan Koslowskij.<sup>184</sup>

Ein Vorgang „Miliza Korjus“ in der Estnischen Botschaft Moskau aus dem Frühjahr 1927 dokumentiert die Bemühungen des Vaters Arthur Korjus, seiner Tochter die Übersiedlung nach Estland zu ermöglichen. Vom 23.3.1927 datiert die Genehmigung des Estnischen Innenministeriums.<sup>185</sup> Der Vorgang wurde am 26.4. an das Estnische Hauptkonsulat in St. Petersburg weitergeleitet, mit der Bitte, zu warten, bis Miliza Korjus ihre Dokumente selbst abholen käme, und ihr bei der Einreise nach Estland behilflich zu sein.<sup>186</sup> Im März war der DUMKA-Chor auf Konzerttournee in Moskau und St. Petersburg gewesen, Miliza Korjus hatte demnach die Gelegenheit, in der Estnischen Botschaft in Moskau oder im St. Petersburger Konsulat vorzusprechen und sich über die Ausreise nach Estland zu informieren, und es ist davon auszugehen, dass sie diese Möglichkeit nutzte.

---

<sup>184</sup> Ebenda. Iwan Koslowskij, oft auch „Kozlovsky“ geschrieben (1900–1993), einer der berühmtesten Sänger seiner Zeit (u.a. Alfredo (Verdi, *La Traviata*), Lenski (Tschaikowskij, *Jewgenij Onegin*), Herzog (Verdi, *Rigoletto*) – Quelle: Kutsch/Riemens: Grosses Sängerlexikon, S. 1883 – Bei einem Vergleich von Korjus- und Koslowskij-Aufnahmen lassen sich keine Gemeinsamkeiten erkennen, die man eindeutig der Ausbildung zuschreiben kann, was auch auf Stimm- und Repertoireunterschieden beruhen mag. Koslowskij, der sich seine Stimme bis ins hohe Alter bewahrte, sang mit viel Gefühl für den Text.

<sup>185</sup> Dokumente zur Einreisegenehmigung ERA.1584.1.1214.

<sup>186</sup> Ebenda.

## HERKUNFTS-LEGENDEN

*Miliza Korjus is of Viking ancestry*<sup>187</sup>

*... Es ist jedoch als sicher anzunehmen, dass sie in einer schwedischen Ansiedlung im amerikanischen Staat Wisconsin geboren wurde ...*<sup>188</sup>

*Tochter eines schwedischen Militärattachés und einer polnisch-russischen Gräfin*<sup>189</sup>

Eine wesentliche Anregung für die Konzeption der Legendenkapitel war die *Legende vom Künstler* von Ernst Kris und Otto Kurz. Explizit auf Maler/Bildhauer bezogen, verfolgt sie die Künstler-Biographik zurück zu heidnischer Mythologie, mittelalterlicher Hagiographie bis hin zu weltlicher Epik.<sup>190</sup> Angewandt auf biographische Mitteilungen von bzw. über Sängerinnen, zeigt sich, dass auch hier mit narrativen Bruchstücken aus Heiligenlegenden, Heldensagen, Märchen, Anekdoten und Trivialia gearbeitet wird, die, von Kris/Kurz als *typisches Überlieferungsgut*<sup>191</sup> bezeichnet, nicht das Individuelle einer Künstlervita betonen, sondern sich vielmehr vorgegebenen Stereotypen anpassen.<sup>192</sup> Während Kris/Kurz vor allem solche typischen Motive unter dem Begriff „Legende“ verstehen, soll er in dieser Arbeit in deutlich erweiterter Form zur Anwendung kommen. Als „Legenden“ werden in der Folge alle Erzählformen, in deren Zentrum Miliza Korjus oder andere Sängerinnen stehen, bezeichnet. Eine Legende kann in vollem Umfang fiktiv sein, die meisten Legenden aber mischen Tatsachen mit Erdachtem. Charakteristisch ist ihre Fortführung, gelungene Motive werden immer wieder aufgegriffen. Die Einbindung neuer Protagonisten in klassische Muster findet sich bereits in typischen Wanderanekdoten. So begegnet uns die bekannte Adelina-Patti-Geschichte *Let him sing!*<sup>193</sup> bereits in Marpurgs 1786 erschienener Anekdotensammlung. Hier ist es Mlle. Gabrieli,<sup>194</sup> die, an einen grossen nordischen Hof berufen, ein jährliches

<sup>187</sup> Text auf der Schallplatte *Night in Vienna with Johann Strauss*, Venus Rec. 1968.

<sup>188</sup> Kutsch/Riemens: *Grosses Sängerlexikon*, S. 1877.

<sup>189</sup> Kesting: *Die grossen Sänger*, Bd. II, S. 702.

<sup>190</sup> Kris/Kurz: *Die Legende*, u.a. S. 22, 37, 62.

<sup>191</sup> Ebenda S. 55.

<sup>192</sup> Dazu auch Grotjahn: *Diva, Hure, Nachtigall*, S. 45.

<sup>193</sup> Angeblich verlangte Patti für ein Amerikagastspiel 1882 5000 \$ pro Auftritt, und als man sie indigniert darauf hinwies, der Präsident der Vereinigten Staaten verdiene im Jahr soviel wie sie dann im Monat, antwortete sie mit obigem Zitat (Quelle: *Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens* 12/1929, S. 201 und zahlreiche andere Erwähnungen).

<sup>194</sup> Katharina Gabrielli/Gabrieli (1730–1796), die *Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie* (Brockhaus) von 1830 bezeichnet sie in einem ausführlichen Artikel als eine der berühmtesten Sängerinnen des 18. Jahrhunderts: *Ihr Talent war mit vielem Eigensinn gepaart, worüber viele Anekdoten in Umlauf sind.* (Ebenda 4. Bd., S. 479).

Gehalt von 10 000 Reichstalern fordert, und, darauf aufmerksam gemacht, soviel bekämen weder Minister noch Generäle, antwortet: *Können diese Herren denn auch singen?*<sup>195</sup> Prägnanter formuliert findet sich diese Anekdote noch fast ein halbes Jahrhundert später bei Karl Julius Weber: Noch immer figuriert die Gabrieli, die von der Kaiserin Katharina 7000 Rubel, freie Wohnung und Equipage fordert. *So viel hat ja keiner meiner Feldherren! – So lassen Sie einen dieser Feldherren singen!*<sup>196</sup>

In älteren Darstellungen ist das Imago einer Sängerin häufig entweder das einer Teufelin/Hure oder eines Engels<sup>197</sup> – die beiden grossen Händelsängerinnen Francesca Cuzzoni<sup>198</sup> und Faustina Bordoni-Hasse<sup>199</sup> bilden das erste dergestalt konträre Paar, über das in grosser Ausführlichkeit berichtet wurde<sup>200</sup> und dessen Primadonnenkrieg auch ausgiebig kommerzialisiert wurde; damit wurden sie zu Vorläuferinnen für lange signifikante Sängerinnen-Bilder.<sup>201</sup> Die reale Person der Sängerin verschwindet dabei vielfach hinter dem Image, aber auch dieses löst sich auf in *Begeisterung und Liebe*<sup>202</sup>. Verehrung, die ein Objekt sucht, trifft auf die Gabe, Anhänger zu requirieren.<sup>203</sup> Die heute verbreitete Auffassung, Sängerinnen als ganz normal, Menschen wie du und ich, anzusehen und darzustellen, begegnet auch schon in den 1920er und 30er Jahren und verbindet sich auf gezielt pragmatische Weise mit den beiden traditionellen Sichtweisen.

<sup>195</sup> Marpurg: Legende einiger Musikheiligen, S. 285.

<sup>196</sup> Weber: Demokritos/Die Berufsstände, S. 254 – ebenda auch eine ähnliche Anekdote über den Kastraten Cassareli und Ludwig XIV.

<sup>197</sup> In der inflationär gebrauchten Floskel der „Engelsstimme“ lebt dieses Image weiter.

<sup>198</sup> Jene Sängerin, der Händel ihrer Widerspenstigkeit wegen drohte, sie aus dem Fenster zu werfen, *mit einer göttlichen Stimme von geringem Umfang, aber alle Töne waren von bestrickendem Reiz und gleichmässiger Fülle...aber auch plump und unansehnlich von Gestalt, boshaft und launisch, schwatzhaft und einfältig* (Quelle: Flower: Georg Friedrich Händel, S. 131 ff.).

<sup>199</sup> Ein Mezzosopran *mit einem Umfang vom kleinen b bis etwa zum zweigestrichenen G ... glänzend und von fabelhafter Beweglichkeit ... so geschickt war sie geschult, dass sie, indem sie unmerklich Atem holte, einen Ton länger auszuhalten verstand, als irgendeine andere Sängerin ... klein und hübsch, witzig und geistreich, elegant und mit Edelmut, der sich gelegentlich bis zur Selbstaufopferung steigerte* (Quelle: Ebenda S. 145 ff).

<sup>200</sup> Vgl. zu Cuzzonis Image auch Marpurg: Legende, S. 242 ff. Eine weitere „Teufelin“ bei Marpurg: Mlle.Desmatins, seiner Schilderung nach Nymphomanin und Giftmörderin, die nach einer Schönheitsoperation starb (Quelle Marpurg: Legende, S. 314 ff.).

<sup>201</sup> Eine Zusammenführung dieser beiden zentralen Sängerinnen-Imagos versucht heute Natalie Dessay mit Selbstaussagen wie *My Problem is that I have the voice of an angel, but in fact I'm a witch*. (Quelle: Gramophone April 2008, S. 36 ff.).

<sup>202</sup> Siehe Fontanes *Stechlin*: Das Bild Jenny Linds, das in der Wohnung des sie verehrenden Landpastors Lorenzen bezeichnenderweise neben einer Kreuzabnahme hängt. Fontane: Der Stechlin, S. 204, 363.

<sup>203</sup> z.B. Zeller Mayer: Drei Tenöre, S. 21.

Wenn Catherine M. Soussloff das Bestehen des Publikums auf dem Künstlermythos registriert<sup>204</sup>, ist damit bereits der Schritt zum Künstler-Star vollzogen.<sup>205</sup>

Miliza Korjus selbst hat ihre Biographie im Hinblick auf Herkunft, Familie und Kindheit nicht nur stilisiert, sondern geradezu neuentworfen. Dokumentiert wird das in ihrer für MGM erstellten *Life Story*<sup>206</sup>. Einige Narrative daraus wurden von MGM in teilweise abgewandelter Form an die Presse weitergegeben und finden sich in einer Reihe US-amerikanischer Zeitungsartikel wieder. Auch Korjus selbst griff immer wieder in Interviews und Selbstdarstellungen (z. B. auf Plattencovern) auf das hier Erzählte zurück, variierte es, ersetzte auch teilweise Motive ihrer Erzählung und baute unterschiedliche Bereiche aus. Die *Life Story* ist der Ausgangspunkt aller Korjus-Legenden, die in Amerika oder Europa – mit Ausnahme Estlands und Russlands – kursieren. Bei den Themen Herkunft, Jugend und Ausbildung kann man so generell eine „östliche“ und eine „westliche“ Biographievariante feststellen. In der Schilderung der Berliner Theaterjahre und der kurzen Hollywoodkarriere findet sich dann wieder eine weitgehend homogene Überlieferung. *Life Story* zu bewerten ist nicht unproblematisch. Die von Unsel<sup>207</sup> für Künstlerautobiographien angeführten drei Erzählebenen des tatsächlich Erzählten, des Verschwiegenen und der Selbstinszenierung sind bei Korjus sehr unterschiedlich gewichtet: Unbenanntes, Unbeschriebenes dominiert. Sind viele Schilderungen nachweislich reine Fiktion, so fehlen zu einer Reihe Erzählmaterial die Quellen, die eine Überprüfung ermöglichen könnten, und es bleibt fraglich, wie weit man Korjus hier Glauben schenken kann. Sich an dem orientierend, was in *Life Story*-Narrativen konträr zu ermittelten Fakten steht, öffnet sich ein möglicher Zugang zur Person Miliza Korjus. Wie wollte sie sich darstellen, was erschien ihr, die 1938 in Hollywood auch keineswegs mehr unerfahren im Umgang mit biographischer Selbststilisierung gewesen sein dürfte, als angemessen? Sie war sich damals sicher, eine

---

<sup>204</sup> Soussloff: *Der Künstler im Text*, S. 34.

<sup>205</sup> Vgl. *Künstlerbilder bei Wolfgang Kos: Superstars der Kunst. Von Makart zu Warhol, Beuys und Hirst*, S. 126 ff. Siehe auch Hans-Otto Hügels Unterscheidung zwischen Diva und Star (Interview mit Jan Fischer, [www.lit04.de](http://www.lit04.de), Dezember 2012).

<sup>206</sup> *Life story of Miliza Korjus from Howard Strickling*, MGM. Vermutlich Ende 1938/Anfang 1939, Manuskript im Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums. Strickling war der langjährige Publicity-Chef bei MGM. Die Lebenserinnerungen sind in Ich-Form in einfachem Englisch erzählt und offenkundig nicht bearbeitet: Deutliche Widersprüche wurden belassen, Längen nicht eingekürzt und der Ausbau tragender Narrative ignoriert. Mit hoher Wahrscheinlichkeit ist davon auszugehen, dass es sich – trotz der Angabe von Strickling als Verfasser – um Korjus' originalen und authentischen Bericht handelt.

<sup>207</sup> Unsel, Melanie: *Musikalische Biographik*, S. 19.

erfolgreiche Filmkarriere vor sich zu haben, und ihre Biographie trägt diesem Status Rechnung. Anhand biographischer Stationen soll versucht werden, die von Korjus selbst initiierten Legendenvarianten mit ihrem Gegenpart, estnischen Legenden, zu konfrontieren.

Sängerinnenbiographien setzen sich immer wieder aus typischen Bausteinen zusammen, die im zeitlichen und räumlichen Kontext zwar vielfältig variiert werden, aber durchgängige Grundmuster erkennen lassen. Zwar gibt es selbstverständlich proportional zur Berühmtheit einer Sängerin entsprechend mehr biographische Darstellungen, aber auch die Lebensbeschreibungen von Sängerinnen, die nur eine örtliche oder auch gar keine eigentliche Karriere gemacht haben<sup>208</sup>, folgen einem offenbar verbindlichen Schema. Rebecca Grotjahn<sup>209</sup> hat auf das sich daraus ergebende Dilemma einer Verstrickung von Vorstellungen, Mythen und Klischees mit den realen Berufslaufbahnen von Sängerinnen und deren Darstellungen hingewiesen. Zu dem reichen Reservoir traditioneller Narrative kam vor einem Jahrhundert der Film. Seine Vorbildwirkung auf Wahrnehmung und Konstruktion des eigenen Lebens und die zunehmende Vermischung beider sind vielfach thematisiert worden<sup>210</sup>. Ein *reicher Vorrat an Kinoerlebnissen*<sup>211</sup> prägte auch die Lebenssicht der Protagonistin dieser Biographie und ihre Zeit, und so werden wir, in Miliza Korjus' eigenen Erzählungen wie auch in den kollektiven Legenden, immer wieder Motiven begegnen, deren Ursprung im Film liegen dürfte.

Anknüpfend an Kris/Kurz und dabei Erzählmotive und Funktion der handelnden Personen, wie sie von Wladimir Propp aufgestellt wurden<sup>212</sup>, als Gerüst einer Sängerinnenvita wertend, ist ein erstes Motiv einer dergestalt konstruierten Biographie eine „wunderbare Geburt“<sup>213</sup>, die Bestimmung und Auserwähltsein voraussagt. Entsprechende Erzählungen finden sich häufig, auffällig ist aber die krude Motivwahl:

---

<sup>208</sup> In dieser Arbeit verwendete Beispiele dafür: Stix, Mikk-Krull, Pedak, Ülevain, Veltmann, Tõnson: *Meta Kodanipork*, Pedusaar: Jenny Siimon.

<sup>209</sup> Grotjahn: *Frauenberuf Sängerin*, S. 28.

<sup>210</sup> Leon Botstein spricht von der *Erfindung des eigenen Lebens* auf der Grundlage der Filmmuster (Botstein: *Bigger than Life*, S. 23). s.a. Gabler, Welzer.

<sup>211</sup> Gabler: *Das Leben, ein Film*, S. 71.

<sup>212</sup> Propp, Wladimir: *Morfologia*; auch: Boorstin: *Das Image*, u.a. S. 84, Kris/Kurz: *Die Legende*, S. 62.

<sup>213</sup> Vorbilder sind hier z.B. die im Lukasevangelium berichtete Erzählung von Johannes dem Täufer, der im Leib seiner Mutter, der hlg. Elisabeth, hüpfte, als die schwangere Maria diese grüßte (Lukas 1/41).

Amalie Joachim schrie stark,<sup>214</sup> ebenso wie auch Wilhelmine Schröder-Devrient<sup>215</sup> und Monika Hunnius<sup>216</sup>, Gitta Alpar war gezeichnet durch ein Muttermal von der Form eines Violinschlüssels<sup>217</sup>. Als Beispiel aus neuerer Zeit kann Ileana Cotrubas genannt werden, deren Gesicht bei ihrer Geburt *wie mit einer Theatermaske* von einem Teil der Fruchtblase überdeckt war, *in Rumänien ein untrügliches Zeichen für eine aussergewöhnliche Zukunft*<sup>218</sup>. Ein bestechend vollkommenes Narrativ zur „wunderbaren Geburt“ ist uns nicht von einer Sängerin überliefert – es war Eleonora Duse, vor der, als man sie zur Taufe trug, österreichische Soldaten salutierten, weil sie das Behältnis für einen Heiligen-Reliquienschrein hielten.<sup>219</sup> Wahr oder erfunden, hier legitimiert sich das Auserwähltsein einer ausserordentlichen Künstlerin über ein göltiges grosses Bild, dass im Einklang mit ihrer gesamten Lebensleistung steht.<sup>220</sup>

Von Miliza Korjus existieren keine entsprechenden Legenden, die sie als Künstlerin von Geburt an präsentieren. Stattdessen konzentrieren sich Korjus-Erzählungen explizit auf familiäre und nationale Herkunft – sowohl in der „östlichen“ als auch in der „westlichen“ Variante. Für eine Sängerin und auch für eine Schauspielerin ungewöhnlich, spielte die Frage, welcher Nationalität Korjus sei, von Beginn an in der Berichterstattung eine grosse Rolle.

Für Miliza Korjus' Rezeption in Estland war es entscheidend, sie als Estin anzusehen. Wenn die Wahrnehmung eines Landes vielfach über seine berühmten Persönlichkeiten erfolgt, so war das ein prekärer Zustand für Estland: Es gab nahezu keine Prominenten, die das Ansehen der jungen Republik im Ausland stärken konnten, und Esten machten immer wieder die niederdrückende Erfahrung, dass ihr Land anderswo niemand kannte<sup>221</sup>. Künstler, Musiker, Schriftsteller und Wissenschaftler jener Zeit blieben auf

---

<sup>214</sup> Borchard: Stimme und Geige, S. 145 ff.

<sup>215</sup> Ebenda.

<sup>216</sup> Ebenda, auch Hunnius: Mein Weg, S. 7.

<sup>217</sup> Wir von der Oper, S. 21.

<sup>218</sup> Cotrubas: Opernwahrheiten, S. 25, 36.

<sup>219</sup> Resnevic-Signorelli: Eleonora Duse, S. 5, mit zahlreichen Ausschmückungen erzählt.

<sup>220</sup> Resnevic-Signorelli: Eleonora Duse, dazu auch *Sarah Bernhardt und die Duse* in Shaw: Erste Hilfe, S. 56. Vgl. z.B. auch Adele Sandrock, die den Angaben ihrer Autobiographie nach *mit Applaus zur Welt gebracht* wurde – sie wurde direkt nach einer Theaterpremiere ihrer Mutter (gleichfalls Schauspielerin) geboren. – Sandrock: Mein Leben, S. 13.

<sup>221</sup> Wie der Geiger Hubert Aumere (1913–1976 München) – als er 1932 an einem Wettbewerb in Wien teilnahm, stellte er fest, dass sein Heimatland dort völlig unbekannt war – man wusste nicht einmal, wo Estland lag. (Quelle Muusika 3/2002, S. 31). – Diesen Sachverhalt beschreibt auch der estnische Diplomat Kaarel Robert Pusta (1883–1964) in seinen Memoiren: In Paris riet man ihm, auf die

Estland beschränkt und wurden international wenig beachtet.<sup>222</sup> – So ist es erklärlich, wenn Miliza Korjus' Verpflichtung an die Deutsche Staatsoper Berlin sofort genutzt wurde: Ab Mitte der dreissiger Jahre erschienen in estnischen Tageszeitungen und Illustrierten ausführliche, bebilderte Artikel über die Sängerin. Sie bedienten das grosse Interesse des Publikums an einem einheimischen Star und verknüpften jeweils Tatsachen und Erfindungen, um Miliza Korjus vor allem als Estin, mit Estland verbunden zu präsentieren.

Nun war Miliza Korjus nicht die erste „Estin“, die an die Berliner Staatsoper verpflichtet worden war, und es fällt auf, dass in keinem Miliza-Korjus-Narrativ ihre Vorgängerin Erwähnung findet: Sinaida Jurjewskaja.<sup>223</sup> Aus Jurjewskaja eine national-estnische Ikone zu formen fiel schwer, denn sie stammte aus einer russisch-deutschen Familie (geb. 1892 als Lenkina-Brehmer). Allerdings war ihr Geburtsort die estnische Universitätsstadt Tartu, dort verbrachte sie ihre Kindheit und Jugend und hatte damit vielleicht mehr Verbindung zu Estland als Korjus. Jurjewskaja studierte am St. Petersburger Konservatorium bei Alma Fohström und sang von 1919 bis 1921 am Mariinskij-Theater. 1921 wurde sie als „Volksfeindin“ verhaftet und kam nur durch Alexander Glasunows<sup>224</sup> Fürsprache wieder frei. Anschliessend ging sie nach Estland, und von 1922–1925 war sie Mitglied der Berliner Staatsoper. Im Nachruf des *Deutschen Bühnen-Jahrbuchs* wird sie beschrieben als *eine der reizendsten und tüchtigsten Solistinnen unserer Staatsoper, seit ein paar Jahren erst beschäftigt und doch schon ein Liebling unseres Publikums* und der *eigentümlich melancholische und rührende slawische Beiklang, der in vielen Rollen ihrer Leistung etwas Unübertreffliches, Unerreichbares gab* wird auf ihre russische Herkunft zurückgeführt.<sup>225</sup> Zu ihrem Repertoire zählten vor allem russische Partien wie Tatjana (Tschaikowskij, *Jewgenij Oegin*), Lisa (Tschaikowskij, *Pikowaja Dama*), Tamara (Rubinstein, *Demon*) Wolchowa (Rimskij-Korsakow, *Sadko*), aber auch Mimi (Puccini, *La Boheme*),

---

Rückseite seiner Visitenkarte eine Landkarte zu drucken, damit klar würde, woher er käme (Pusta: Kehra metsast, S. 150).

<sup>222</sup> Als Ausnahme soll der Ringer Kristjan Palusalu (1908–1987) erwähnt werden – er gewann bei den Olympischen Spielen 1936 in Berlin eine Goldmedaille (Quelle: A Hundred Great Estonians, S. 130, 131).

<sup>223</sup> EMBL, S. 183; bei Kutsch/Riemens (Grosses Sängerlexikon, S. 1753) teilweise abweichende Angaben.

<sup>224</sup> Alexander Glasunow (1865–1936 Paris), bedeutender russischer Komponist, Dirigent und Pianist, von 1905 bis zu seiner Emigration 1928 Direktor des Petersburger Konservatoriums.

<sup>225</sup> Deutsches Bühnen-Jahrbuch 1927, S. 92.

Butterfly (Puccini) und Margarete (Gounod). Die Wahl ihres Künstlernamens Jurjewskaja nimmt auf ihre Heimatstadt Bezug, allerdings in einer Weise, die Esten missfallen musste – Tartu (so der estnische Name, deutsch: Dorpat), als traditionelle Universitätsstadt immer ein bedeutendes geistiges Zentrum, wurde zur Zeit der Russifizierung in Jurjew umbenannt. – Möglicherweise wäre, hätte sich Jurjewskajas Karriere an der Metropolitan Opera fortgesetzt, doch noch versucht worden, sie als grossen estnischen Star zu sehen. Ihr Suizid 1925<sup>226</sup> liess sie, entgegen dem häufigen Motiv der Verklärung früh verstorbener Künstler, weder in Estland noch in Deutschland oder Russland zu einer Legendengestalt werden.

Miliza Korjus dagegen wurde zum ersten internationalen Star Estlands. Im Zentrum ihrer Rezeption in Estland stand dabei nicht ihre Leistung als Sängerin oder Schauspielerin, sondern ihre Nationalität, die ganz selbstverständlich als estnisch galt. In allen frühen Miliza-Korjus-Artikeln wird daher ausführlich auf ihren estnischen Vater als Garant estnischer Nationalität eingegangen. Die Mutter spielt eine untergeordnete Rolle, ihre nicht-estnische Herkunft, polnisch, litauisch, russisch oder ukrainisch, wird meist erwähnt. Die Nennung von Namen, Orten und Umständen wird vor allem eingesetzt, um die Miliza-Erzählung in einem realen, estnischen Umfeld zu verankern. So schreibt ein Zeitungsartikel: *In den Anfangstagen des Unabhängigkeitskrieges kam ihr Vater Arthur Korjus zusammen mit seinem älteren Sohn nach Estland, um am Unabhängigkeitskrieg teilzunehmen. ... Miliza Korjus blieb zusammen mit den Schwestern in Russland, von wo sie vor 7 oder 8 Jahren nach Estland kam. ... Ihr Vater, der nach Milizas Geburt Witwer wurde, verheiratete sich mit Fr. Foelsch, die ebenfalls verwitwet war und erwachsene Kinder hatte.*<sup>227</sup> Arthur Korjus hatte gerade n i c h t am Unabhängigkeitskrieg teilgenommen. Es wurde bereits beschrieben, welche überragende Rolle in der kollektiven Identität dieser siegreiche Krieg spielte. Aus der Konstruktion Helden-Vater und Opernstar-Tochter spricht grosses Gespür für eine gelungene biographische Stilisierung. Allerdings kollidierte die Logik der Legende hier entschieden mit der Realität. Die estnische Gesellschaft war zu überschaubar, die Geschichte des Unabhängigkeitskrieges und seiner Teilnehmer zu bekannt und zu oft rezipiert, um eine dergestalt offenkundige Unwahrheit durchsetzen zu können. Auf den „Vater als Kämpfer im Unabhängigkeitskrieg“ kam künftig keine biographische

---

<sup>226</sup> Pedusaar behauptet, der Anlass seien Selbstzweifel und der ausbleibende Kontrakt der Metropolitan Opera gewesen, der sich bei der Post verspätet hatte und erst nach ihrem Tod eintraf – Quelle: Pedusaar: Kive, S. 68.

<sup>227</sup> Päevaleht 10.02.1935, S. 6. Übersetzung MF.

Darstellung mehr zurück. Dem Motiv aber begegnen wir wieder: Der estnischen Koloratursopranistin Margarita Voites (\*1936 als Margarita Lombak), die in den 60er und 70er Jahren am Estonia-Theater sang, wurde gleichfalls ein Helden-Vater zugeschrieben, der Generalmajor Johan Lombak, Kriegskommissar und Innenminister der Estnischen Sowjetrepublik.<sup>228</sup> Diese Konstruktion dürfte allerdings nur in Gesellschaften anzutreffen sein, die wesentlich auf dem Mythos eines siegreichen Krieges beruhen, wie es im Estland der 20er und 30er Jahre und in der Sowjetunion nach dem Grossen Vaterländischen Krieg der Fall war. Das Pendant zum Helden-Vater bildet die nach Milizas Geburt gestorbene Mutter. Dieses rührende Element zitiert ein uraltes Erzählmuster. Hier sei auf Dionysos, auf Volksmärchen und Sagen verwiesen. Das bekannte Motiv wirkt auf den Rezipienten vertraut und in der Folge davon auch stimmig, wird aber gleichfalls nicht wieder aufgegriffen. Dem Versuch, den Vater aufzuwerten, werden wir wiederbegegnen. Die Mutter, wenn auch nicht tot, spielt in der estnischen Berichterstattung kaum eine Rolle.

Die Frage nach der Trennung der Eltern und den Gründen dafür wird von den estnischen Zeitungen der 30er Jahre nur kurz berührt und gibt niemals Anlass zu Klatsch. Später kam die Formulierung auf, die Eltern seien während der Revolution, der *Machtergreifung der Bolschewiken*<sup>229</sup> auseinander gegangen, damit gewissermassen die Schuld am Scheitern der Ehe den gesellschaftlichen Umwälzungen zuschiebend.

Einige Beispiele aus den zahlreichen beflissenen Artikeln – eine „Boulevardpresse“ gab es damals in Estland nicht – sollen ausführlicher zitiert werden: *Miliza Korjus wurde in Warschau geboren. Wie viele estnische Offiziere in der russischen Zarenarmee, wurde auch Korjus zum Dienst nach Polen geschickt. Wie auch viele andere Offiziere, heiratete er dort eine Polin. Die erste Tochter des Ehepaars wurde Miliza genannt, die zweite Tatjana. Leutnant Korjus unterschied sich von den anderen Offizieren dadurch, dass er es liebte, in der dienstfreien Zeit auf der Geige zu spielen. Er hatte unzweifelbar eine grosse musikalische Begabung, die sich auch auf die Kinder vererbte. Miliza sang schon siebenjährig zu Hause.*<sup>230</sup> Hier fehlen die anderen Schwestern und der Sohn. Weiter berichtet dieser Artikel, Miliza habe kurze Zeit am Kiewer Konservatorium studiert, ausserdem im DUMKA-Chor gesungen und in Petersburg in der Kasaner Kathedrale. Als sie sechzehn war *wollte Miliza nicht in Russland bleiben*, sie verliess

<sup>228</sup> Pedak: Margarita Voites, S. 13. – Dieser Irrtum setzte sich noch fort. Wie Pedak berichtete, war auch im Estnischen Lexikon *Eesti Entsüklopeedia* bei Johan Lombak zu lesen *Vater von Margarita Voites* (Pedak, ebenda).

<sup>229</sup> Alo Põldmäe in Sirp 26.8.1999, Übersetzung MF.

<sup>230</sup> Rahvaleht Nr. 32, 7.2.1939, S. 4, Übersetzung MF.

Mutter und Schwester und fuhr zum Vater nach Tallinn.<sup>231</sup>

In einem anderen Blatt nimmt sich die Familiengeschichte folgendermassen aus: *Miliza Korjus stammt aus einer musikalischen Familie. Ihr Vater ist der Oberst Korjus, der beim Erlangen der Pensionierung schon vor Jahren in den Ruhestand gegangen ist. In der früheren russischen Zeit in Russland dienend, heiratete der estnische Offizier eine Polin. Während des Weltkriegs ging die Familie auseinander und in den Zeiten der Revolution und des russischen Bürgerkriegs kam Oberst Korjus zusammen mit dem Sohn Nikolai nach Estland. Die Tochter Miliza verblieb zusammen mit der anderen Schwester bei der Mutter in Kiew. Oberst Korjus ist ein musikalischer Mensch. In der Armee war er als guter Geiger bekannt. Dem Geigenspiel widmete Oberst Korjus noch in der Armee seine ganze Freizeit. Da auch seine polnische Frau musikalisch ist, haben die Kinder von den Eltern die Gabe zur Musik geerbt. Die Tochter Miliza ist dabei, zu einer Sängerin mit Namen in aller Welt zu werden, eine der jüngeren Töchter ist eine gute Geigerin und die andere lernt Gesang.*<sup>232</sup> Der Verfasser war offenbar unschlüssig: Wie viele Schwestern sind es nun? Nina, die Älteste, war tatsächlich Geigerin. Die musikalische Mutter ist als typisches *Füllsel* (Kris/Kurz), anzusehen – konkrete Aussagen über die „Musikalität“ fehlen. Im Gegensatz zu der bei der elterlichen Trennung bereits dreizehnjährigen Nina, die wahrscheinlich vom Vater ihren ersten Geigenunterricht erhielt und mit ihm gemeinsam musizierte, erlernte die wesentlich jüngere Miliza offenbar kein Instrument.

In der Fortsetzung des Artikels finden sich Standards der Sängerrinnenhagiographie: *Miliza Korjus lebte bis zu ihrem 17. Lebensjahr in Kiew. Schon früh liebte sie es, zu singen, und ihre helle Stimme erregte Aufmerksamkeit. Der Leiter eines Kirchenchores in Kiew bot ihr an, in seinem Chor zu singen. Obwohl unter der Herrschaft der Kommunisten dem Kirchenleben alle möglichen Hindernisse in den Weg gelegt wurden, konnte Miliza dennoch mehrere Jahre in dem Chor singen. Als sie 17 Jahre alt geworden war, sagten ihr örtliche Sachverständige in Kiew, dass ihre Stimme Fortbildung verdient und dass aus ihr eine grosse Sängerin werden könnte. Von diesem Augenblick an bekam das Mädchen keine Ruhe mehr. In Russland gab es vor zehn Jahren nicht die Möglichkeiten, sich im Gesang weiterzubilden. ‚Der Vater ist in Estland, ich fahre zum Vater!‘ sagte das Mädchen der Mutter. Obwohl die Ausführung des Vorhabens schwierig war, liess das Mädchen nicht davon ab. Eine Menge Zeit war nötig, um von einer sowjetischen Amtsbehörde zur nächsten zu laufen, bis man*

---

<sup>231</sup> Ebenda, Übersetzung MF.

<sup>232</sup> Esmaspäev 11. Januar 1936, S. 8, Übersetzung MF.

*schliesslich die Erlaubnis gab zur Ausreise aus Russland. Die Mutter und die Schwester blieben in Kiew, und das 17jährige Mädchen machte sich auf den Weg nach Estland. In Tallinn kam ein Mädchen an, welches ein schlechtes Kleid anhatte und die langen dicken Haare zu zwei Zöpfen geordnet trug. Da Kolonel Korjus in einer Armee-Einrichtung in Tallinn diente, war es leicht für Miliza, den Vater zu finden.*<sup>233</sup> Hier werden typische Narrative von Sängerrinnenviten (Korjus erfährt früh Aufmerksamkeit, wenn sie singt, Auftritte werden ihr angetragen, Experten erkennen in ihr die zukünftige „grosse Sängerin“) mit der national eingebundenen Familiengeschichte verknüpft.

Erstmalig erscheint das Motiv „Kirchenchor“, dem wir auch weiterhin begegnen werden. Wurde der DUMKA-Chor möglicherweise mit einem Kirchenchor verwechselt? Miliza wuchs bei ihrer russisch-orthodoxen Mutter auf, konfirmiert wurde sie erst nach zweijährigem Aufenthalt in Estland. Demnach dürfte es sich, sollte Miliza Korjus tatsächlich in einem Kirchenchor gesungen haben, um eine russisch-orthodoxe Kirche gehandelt haben. Dem entspricht auch die Schilderung in *Life Story*: Korjus erzählt, jeden Sonntag sei ihre Familie in Kiew in die orthodoxe Kirche gegangen.<sup>234</sup> Das Narrativ des im Kirchenchor singenden Mädchens kann als Anknüpfung an Alexander Bloks Gedicht *Ein Mädchen sang im Kirchenchor* gesehen werden.<sup>235</sup> Auch in der Biographie des damals berühmtesten russischen Sängers spielte der Kirchenchor als erste Station des Sängers eine grosse Rolle: Schaljapin berichtet mehrfach und ausführlich, wie er, fasziniert vom Kirchengesang, *filled with a desire to join this choir*, den Chorleiter um Aufnahme bat und wie er dann als Sänger im Kirchenchor seine ersten musikalischen Erfahrungen sammelte.<sup>236</sup> Dem ähnelt Korjus' Erzählung:<sup>237</sup> Auch sie war demnach befreundet mit Chorsängern und Dirigenten, und schliesslich durfte sie dem Chor beitreten. Bald, erzählt sie, war sie der Star der Kirche, auch in weiteren Kirchen verlangte man sie zu hören, und mit 16 Jahren wurde sie in ihres Vaters lutherischer Kirche konfirmiert. Im *Life Story*-Manuskript gehen die konfessionell unterschiedlichen Kirchen verwirrend ineinander über, Korjus erscheint wie eine allround-Kirchensängerin, was in Anbetracht der Zeit, des Ortes und der

---

<sup>233</sup> Esmaspäev 11. Januar 1936, S. 8, Übersetzung MF.

<sup>234</sup> *Life Story*, Miliza-Korjus-Konvolut im Estnischen Musik- und Theatermuseum. Siehe Fussnote 206.

<sup>235</sup> *Djewuschka pela w zerkownom chore...* – Blok, A.: *Izbrannoje*, S. 67 – Hintergrund des tiefreligiösen und ausserordentlich populären Gedichts ist der Untergang der Russischen Flotte bei Tsushima im Russischen-Japanischen Krieg 1905.

<sup>236</sup> Chaliapin, S. 46 ff., auch Weinschenk: *Künstler plaudern*, S. 297 ff.

<sup>237</sup> *Life Story*, Miliza-Korjus-Konvolut im Estnischen Musik- und Theatermuseum. Siehe Fussnote 206.

unterschiedlichen musikalischen Voraussetzungen sehr wenig wahrscheinlich ist. Hier kann auch erstmalig auf eine der in *Life Story* zahlreichen Altersungenauigkeiten verwiesen werden: Konfirmiert wurde Korjus 1929,<sup>238</sup> als die Älteste in einer Gruppe von vorwiegend 16jährigen.

Die fehlende *Möglichkeit, sich im Gesang weiterzubilden* mag estnischem Selbstgefühl geschuldet sein – für Gesangsunterricht bot, wie im Folgenden geschildert werden wird, das damalige Estland keine besonders günstigen Voraussetzungen. Ein realglaubwürdiges Element, das *Laufen von einer Amtsbehörde zur anderen*, wird konterkariert durch das folgende *machte sich auf den Weg nach Estland*, welches an ein russisches Märchenmotiv erinnert – das entschlossene Mädchen, das sich auf eine lange Suche nach dem verzauberten Geliebten macht<sup>239</sup>. Es entsteht der Eindruck, die junge Miliza wäre zu Fuss durch ein Land ohne Grenze gewandert. Ihren Vater konnte sie dabei in keiner Armee-Einrichtung mehr finden, denn 1927 war er schon pensioniert. Die Beschreibung des schlechtgekleideten Mädchens nimmt nicht nur das bekannte Aschenbrödel-Thema auf, sondern betont auch die im Gegensatz zur Sowjetunion wohlhabenderen und modernen Verhältnisse in Estland. Auch die im Internet von Miliza Korjus' Sohn Richard Foelsch veröffentlichte Biographie seiner Mutter<sup>240</sup> greift das Motiv auf und formt daraus eine quasi zufällige Grenzüberquerung: *During a DUMKA tour in Leningrad in 1927, she crossed the border into Estonia and joined her father who had settled there after Estonia won its independence from Russia.*, und der Finne Uolevi Lassander berichtet, das DUMKA-Ensemble sei nach Tallinn zu einem Gastspiel gekommen und Miliza Korjus dann beim Vater geblieben.<sup>241</sup>

Mehr als 10 Jahre nach Miliza Korjus' Tod versucht ein estnischer Zeitschriftenartikel,<sup>242</sup> die Familiengeschichte der Korjus' zu rekonstruieren. Es wird berichtet, Milizas Grossvater habe eine Schenke, den berühmten Korjus-Krug, betrieben. Nun war Carl Johann Korjus, wie wir wissen, Kirchendiener der Niguliste-Kirche, und für die Existenz eines Korjus-Krugs in Tallinn fanden sich keine Belege.

---

<sup>238</sup> Kirchenbuch der Niguliste-Gemeinde, digitalisierte Fassung TLA.31.1.59; 1896–1939.

<sup>239</sup> Die Heldin in *Finist, der edle Falke* muss dazu bis ans blaue Meer, ins dreimal neunte Zarenreich ziehen – Quelle: *Finist*, S. 8,9.

<sup>240</sup> [www.korjus.x10hosting.com](http://www.korjus.x10hosting.com) (Stand Dezember 2012).

<sup>241</sup> *Eesti Ekspress* 13.9.2001, der im nachfolgenden ausführlich ausgewertete Artikel zitiert auch den finnischen „Miliza-Korjus-Experten“ Lassander.

<sup>242</sup> Ebenda. Der *Eesti Ekspress* kann in etwa mit der deutschen Zeit verglichen werden, und der Autor Elem Treier (\*1927), Literaturhistoriker und Theaterkritiker, war Direktor der Vilde- und Tammsaare-Museen.

Allerdings gab es im Tallinner Umland eine Branntweimbrennerei A. Korjus<sup>243</sup>, nachgewiesen für die 20er Jahre, die möglicherweise auch einen Ausschank betrieb und deren Flaschenetiketten mit dem Namen Korjus vielleicht der Auslöser für diese Konstruktion waren. Weiter wird erzählt, der Schankwirts-Grossvater sei so reich geworden, dass er einem deutschen Gutsbesitzer die Leibeigene Liisa<sup>244</sup> abkaufen und sie heiraten konnte. Diese Frauenfreikaufgeschichte ist schlecht erfunden, denn die Leibeigenschaft wurde in Estland bereits 1816–19 abgeschafft, Liisa/Lisa aber erst 1833 geboren. – Arthur Korjus soll ein Mann von Hünenkräften<sup>245</sup> gewesen sein, und auch über seine beiden Brüder wird in diesem Artikel märchenhaftes berichtet: Hugo, der Älteste, sei ein genialer Schiffskonstrukteur gewesen, und als er einen Wettbewerb um den besten Entwurf einer Luxusjacht für den Zaren nicht gewann, habe er sich die Kehle mit einem Rasiermesser durchgeschnitten. Er wurde gerettet, man setzte ihm eine silberne Kehle ein, und der Zar, dem ein solcher Mann gefiel, liess seine Jacht letztendlich nach Hugos Projekt bauen. Der mittlere Bruder Justus, wird weiterhin erzählt, riss schon als Halbwüchsiger von zu Hause aus und wurde Schiffsjunge. Im Russisch-Japanischen Krieg vollbrachte er verschiedene Heldentaten und erhielt als Belohnung dafür von seinem General den Posten eines Leuchtturmwärters auf einer Insel im Schwarzen Meer. Der berühmten Sängerin wird hier nicht nur ein Vater zugeschrieben, der eine militärische Karriere machte, sondern ein mit herkulischen Kräften begabter. Um ihn gruppiert sind die beiden ebenfalls mit besonderen Fähigkeiten versehenen Brüder *Helden und Gewinner*<sup>246</sup> – trotz der abstrusen Einzelheiten ein bemerkenswertes Motiv, das Narrative aus Märchen und Sagen aufnimmt.

Die estnische Nationalität, zunächst immer wieder durch umfangreiche Familienerzählungen bewiesen, wurde in den späten 30er Jahren zu einer feststehenden Tatsache, die nunmehr lediglich behauptet werden konnte: *Die erste Estin, die Berühmtheit erlangte.*<sup>247</sup> Und die Steigerung: *Die Estin Miliza Korjus ist der erste Filmstar aus den baltischen Staaten.*<sup>248</sup> Schliesslich wurde Miliza Korjus auch noch zu

---

<sup>243</sup> Riikline Aadress-Raamat 1925, S. II 328.

<sup>244</sup> E. Treier benutzt diese Schreibweise des Namens.

<sup>245</sup> Kalevipoeg, der Held des estnischen Volksepos, ist wie auch seine Familie riesenhaft und von gewaltiger Kraft, und die Sportart, in der sich die Esten in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts hervortaten, war das Ringen.

<sup>246</sup> Eesti Ekspress 13.9.2001, Übersetzung MF.

<sup>247</sup> Elu 10.11.1939, Übersetzung MF.

<sup>248</sup> Postimees 1939, genaues Datum unbekannt, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und

dem *einzigsten aus Estland gebürtigen Filmstar*<sup>249</sup> und zum *Vertreter Estlands in Hollywood*.<sup>250</sup> Für die Frage, warum Miliza Korjus selbst nie als Estin auftrat, fand eine Tallinner Tageszeitung eine Erklärung: Wüsste man in Hollywood, dass Miliza Korjus aus Estland käme, würden sich sofort Journalisten auf die Suche nach ihrer Vergangenheit machen und auf die schlechten Konzertkritiken stossen, die man in ihrem Heimatland über sie veröffentlicht habe, dann sei es aus mit ihrer Karriere, und: *wer schaufelt sich selbst sein Grab?*<sup>251</sup>

Immer wieder registrierte die estnische Presse, dass Korjus anderswo nicht korrekt als Estin bezeichnet wurde, und stellte dies für ihre Leser richtig.<sup>252</sup> Offenbar gab es viel zu tun, denn *die ausländischen Zeitungen und Zeitschriften bringen jetzt ununterbrochen Bilder von Miliza Korjus*.<sup>253</sup> Auch für die Darstellung der Familie Korjus fühlte man sich zuständig, so etwa, wenn sich die *ausländische Presse* mit dem *estnischen Filmstar*<sup>254</sup> beschäftigte und behauptete, ihre vier Schwestern, die fast genauso gute Sängerinnen wären, seien jetzt in Hollywood eingetroffen.<sup>255</sup> Von estnischer Seite konnte man korrigieren, Tatjana, die Jüngste, sei zwar Gesangsschülerin, von einer Hollywood-Eroberung durch die Schwestern könne aber keine Rede sein.

Während in Estland stets betont wird, Miliza Korjus sei Estin, zumindest von Vaters Seite<sup>256</sup>, bieten europäische und amerikanische Veröffentlichungen ein breites Spektrum

---

Theatermuseums, Übersetzung MF.

<sup>249</sup> Angekündigt von der Zeitschrift Raadioleht 6.7.1939 S. 9, 13; Übersetzung MF – gespielt wurden in dem 40minütigen Rundfunk-Programm am 11.7.1939 u.a. die Alabiejewsche *Nachtigall* und Dell Acquas *Schwalbe* sowie die Chopinsche Mazurka *Mädchens Wunsch*, Adam-Variationen, Webers *Aufforderung zum Tanz* und Arien: Rosina, Olympia, Dinorah.

<sup>250</sup> Postimees 12.2.1939, Übersetzung MF.

<sup>251</sup> Rahvaleht vom 6.1.1939 S. 10, Übersetzung MF.

<sup>252</sup> So hatte der *Great Waltz* in Indien viel Erfolg, woraufhin Weekly of India über die *Polin* Miliza Korjus schrieb – Quelle: Unbekanntes Blatt vom 26.5.1939, Miliza-Korjus-Konvolut im Tallinner Musik- und Theatermuseum.

<sup>253</sup> Esmaspäev 11.1.1936, S. 8, Übersetzung MF.

<sup>254</sup> Unbekanntes Blatt 13.5.1939, Miliza-Korjus-Konvolut im Tallinner Musik- und Theatermuseum. Was in diesem Fall „ausländische Presse“ war, konnte nicht ermittelt werden.

<sup>255</sup> Life Story formuliert die Urform dieses Narratives so: Nina sei Konzertmeister eines europäischen Philharmonieorchesters, Tamara Klavierlehrerin, Anna, Mezzosopranistin, ein europäischer Opernstar, Tanja (Tatjana, die Jüngste) wolle Kirchensängerin werden, der Bruder sei ein guter Cellospieler.

<sup>256</sup> Päevaleht 10.2.1935 – Nationalität Estin, aber mit einem Deutschen verheiratet; Päevaleht 15.12.1935 – Eltern aus Polen und Estland; Vaba Maa 19.12.1936 – Vater Este und Mutter Ukrainerin, dies als Replik auf einen Artikel von Henry Gris, einem aus Riga stammenden Journalisten, der Korjus in Hollywood besucht hatte und in seinem Bericht behauptete, sie sei in Estland geboren, die Mutter

von Nationalitäten zur Auswahl: Die Weltwoche nennt sie eine *Nordländerin*,<sup>257</sup> der Film-Kurier schreibt, ihre Eltern kämen aus Russland und Schweden,<sup>258</sup> die Wiener Neue Freie Presse schildert sie als Schwedin mit rumänischem Einschlag,<sup>259</sup> die Los Angeles Times berichtet nach ihrer Ankunft in Hollywood, sie sei kürzlich aus Russland hier eingetroffen,<sup>260</sup> in Boxoffice ist sie zunächst eine wienerische Sängerin und Schauspielerin<sup>261</sup> und ein knappes Jahr später *ungarischer Leinwandstar*,<sup>262</sup> Leon Surmelian vergleicht sie den Weizenfeldern ihres heimatlichen Polens,<sup>263</sup> ihre Plattenfirma kündigt sie als bosnische Koloratursopranistin an.<sup>264</sup>

Für die Ausformung der „westlichen“ Korjus-Biographie in Europa und Amerika sind zwei Narrative bezeichnend: Die schwedische Herkunft und eine Rangerhöhung der Eltern. Bezeichnenderweise datiert die erste Verwendung des Schweden-Motivs auf das Frühjahr 1933. Im Interview mit einer finnischen Zeitung gibt Korjus hier an, ihr Vater sei Schwede<sup>265</sup> Einige Jahre später, in *Life Story*,<sup>266</sup> führt sie das weiter aus. Miliza Korjus macht hier den Vater zu einem Schweden, zum Attaché der Schwedischen Botschaft in Warschau, und des Vaters goldbetresste Uniform, die grossen Feste in der Botschaft, Dinners, Silber, Musik, die süsse sehr elegante Mutter seien, so erzählt sie, ihre ersten Erinnerungen. Die Beschreibung lässt sofort an Hollywood-Filme denken und bestätigt Harald Welzers<sup>267</sup> Thesen von der wesentlichen Rolle medialer Vorlagen bei der Ausformung und Bebilderung der Erinnerung. Während der Vater deutlich aufgewertet wird – schwedisch galt offenbar als attraktivere Nationalität, und auch wenn es fragwürdig sein mag, einen „Botschaftsattaché“ im Rang über einen Oberst zu

---

Estin, der Vater Schwede.

<sup>257</sup> Weltwoche 1.2.1935 S. 5.

<sup>258</sup> Film-Kurier 3.12.1935.

<sup>259</sup> Neue Freie Presse 12.12.1935.

<sup>260</sup> Los Angeles Times 18.4.1936.

<sup>261</sup> Boxoffice 26.11.1938 S. 70.

<sup>262</sup> Ebenda 23.9.1939 S. 64.

<sup>263</sup> *Gorgeous Korjus* von Leon Surmelian in Motion Picture Vol.56, November 1938, S. 48, 82, 83, 85.

<sup>264</sup> RCA Victor Record Society, Werbematerial, 1942.

<sup>265</sup> Unbekanntes finnisches Blatt o.D., April (?) 1933, Interview anlässlich zweier Konzerte in Helsinki. Tallinner Musik- und Theatermuseum, Miliza-Korjus-Konvolut. Diese Konstruktion in direktem zeitlichen Zusammenhang mit der in Estland erfahrenen Ablehnung ist möglicherweise von dieser motiviert. Im Interview bezeichnet Korjus sich selbst als Kosmopolitin.

<sup>266</sup> *Life Story*, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums. Siehe dazu Fussnote 206.

<sup>267</sup> Welzer: *Das kommunikative Gedächtnis*, S. 188, 202.

stellen, so war dies offensichtlich Korjus' Auffassung –, wird von der *süssen* Mutter nur berichtet, sie sei polnisch-russischer Herkunft. Die Kindheit und Jugend in *Life Story* sind exemplarisch harmonisch und in einer heilen Welt angesiedelt: Es gibt keine Kriege, es gibt nicht einmal abgeschottete Staaten, die Diplomatenfamilie (von einer Trennung der Eltern kein Wort) reist durch Europa, man feiert wunderbare Weihnachtsfeste. In Kiew erhält Miliza ihr erstes Grammophon geschenkt, vom Vater – gemeint ist damit aber wahrscheinlich der Stiefvater Orletzki/Orlitzki. Ebenso ist immer von „Mutter“ die Rede, auch wenn, erkennbar durch den örtlichen und zeitlichen Rahmen, nur die Stiefmutter Helene Korjus-Foelsch gemeint sein kann.

Fortan dominieren medial zwei unterschiedliche Fassungen: Eine schlichtere, im Time-Artikel *The marvelous Miliza*<sup>268</sup> berichtete, wonach sie die Tochter eines schwedischen Diplomaten und seiner polnischen Frau sei – dieser Variante begegnen wir auch im Nachruf wieder<sup>269</sup> –, und der Präsentation der Eltern als polnisch-russischer Gräfin und schwedischem Diplomaten. Auch auf den Einsatz dieses Motivs machen schon Kris/Kurz aufmerksam. In den von ihnen untersuchten Künstlerbiographien finden sie *das Bestreben, den echten Vater ... zu verleugnen, durch einen höheren, königlichen zu ersetzen*.<sup>270</sup> Gerade die letztere kolportagehaft-fragwürdige Version „Gräfin und Diplomat“ fand weite Verbreitung – mit geringfügigen Abweichungen wird dieser Topos auch von Uolevi Lassander und Kesting übernommen (*...Tochter eines schwedischen Militärattachés und einer polnisch-russischen Gräfin...*)<sup>271</sup> und findet sich in einem CD-Begleitheft: *Ihre Vorfahren väterlicherseits gehörten dem Wikingergeschlecht an. Ihr Vater, Arthur Korjus, war schwedischer Militärattaché, ihre Mutter eine Gräfin polnisch-russischer Herkunft*.<sup>272</sup> Hier widerspricht wiederum Elem Treier im Eesti Ekspress: Wenn die Mutter von Miliza Korjus tatsächlich aus einer aristokratischen Familie käme, müssten darüber mehr Fakten vorhanden sein.<sup>273</sup> Vorgreifend sei darauf hingewiesen, dass Miliza Korjus' Tallinner Lehrerin Warwara Malama dem Vernehmen nach einen Diplomaten zum Vater hatte und mit ihrer Familie meist in Europa lebte –

---

<sup>268</sup> Time 30.10.1944.

<sup>269</sup> New York Times 1.9.1980.

<sup>270</sup> Kris/Kurz: Die Legende, S. 60. Weiterhin: In dem Joseph-Schmidt-Film *Wenn du jung bist, gehört dir die Welt*, einer Fundgrube für Sängerklyschees inklusive ihrer Auflösung, finden sich zwei Interview-Szenen: In der 1. werden noch wahrheitsgemässe Angaben zur sehr einfachen Herkunft des Sängers gemacht, in der 2. wird er bereits als Sohn einer Sängerin und eines Grafen ausgegeben.

<sup>271</sup> Kesting: Die grossen Sänger Bd. 2, S. 702.

<sup>272</sup> Clemens Höslinger CD *Miliza Korjus – Lebendige Vergangenheit*, CD-Begleitheft.

<sup>273</sup> Eesti Ekspress 13.9.2001.

damit war möglicherweise ein Rollenmodell gegeben.

Immer wieder finden sich Verweise auf „Schwedisches“ in verschiedensten Korjus-Texten. Patterson Greene schreibt in seinem Artikel *Miliza Korjus corrects publicity version of her international past*,<sup>274</sup> ihr Vater habe ein grosses Landstück geerbt und es verkauft, um nach Schweden zu ziehen, wo er den Rest seines Lebens verbringen wollte. – Allerdings sei er später zunächst nach Holland, dann nach Deutschland übersiedelt.

Lassander behauptet, Miliza Korjus' Grossvater Karl sei aus Schweden nach Estland gekommen.<sup>275</sup> Im bereits erwähnten Eesti-Ekspress-Artikel wird um eine Generation zurückgegangen: Nach den Erinnerungen von Herbert Korjus, dem Sohn von Arthurs Bruder Justus, soll es sein Urgrossvater, dessen Namen er nicht mehr weiss, gewesen sein, der aus Schweden kam.<sup>276</sup> Den Namen des Urgrossvaters nicht mehr zu wissen, lässt auf eine wenig gesicherte Familienüberlieferung schliessen und macht die „schwedischen“ Angaben nicht vertrauenswürdiger.

Auf der schwedischen Herkunft besteht auch Miliza Korjus' Sohn Richard, allerdings in einer weiteren Version: Die Korjus' seien in der Mitte des 17. Jahrhundert aus Schweden nach Estland gekommen.<sup>277</sup> – Es stellt sich hier natürlich die Frage, abgesehen von den fehlenden Belegen, warum Vorfahren, die vor 250 Jahren aus- bzw. einwanderten, überhaupt in einer Biographie Erwähnung finden, zumal von den wesentlich näherliegenden Grosseltern keine Rede ist.

Zusammenfassend ist festzustellen, dass die „schwedische Herkunft“ in der ersten Variante für den Vater Arthur behauptet wird und in dieser Form in den USA und Mitteleuropa Verwendung fand. In Estland und auch in Finnland wurde dagegen betont, Arthur Korjus sei Este, aber seine Vorfahren seien aus Schweden eingewandert.

Gründe für das Schweden-Konstrukt waren möglicherweise die „schwedische Nachtigall“ Jenny Lind und die in den 30er Jahren berühmteste Schwedin Greta Garbo. Schweden mag vielfach mit diesen beiden Diven assoziiert worden sein, und die „schwedische Abstammung“ Miliza Korjus' war so gesehen ein Versuch, an den Ruhm

---

<sup>274</sup> Patterson-Greene-Artikel, unbekannte US-Amerikanische Zeitung, möglicherweise um 1944, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>275</sup> Plattentext zu Toiveklassikot Miliza Korjus, Oy EMI Finnland 1986 und Hörfunk-Sendung *Miliza, die Nachtigall von Tallinn* vom 22.9.1985/Finnisches Radio – Manuskript dazu im Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>276</sup> Eesti Ekspress 13.9.2001, Elem Treier.

<sup>277</sup> Richard Foelsch auf [www.korjus.x10hosting.com](http://www.korjus.x10hosting.com) (Stand Dezember 2012) und in seinem Schreiben vom 17.4.2011.

Garbos<sup>278</sup> und vor allem Linds anzuknüpfen. Bestätigt wird das durch die Versuche Korjus', sich als in der Tradition Jenny Linds stehend, als ihre Nachfolgerin zu präsentieren. In *Life Story*<sup>279</sup> berichtet Korjus, sie habe schon als Kind häufig in Schweden gelebt, sei auch später immer wieder für längere Zeit dort gewesen, habe dort konzertiert, auch ihr Ehemann sei Halb-Schwede – nichts davon ist zu belegen, und man staunt über Korjus' Verwegenheit, in Hollywood, wo neben vielen anderen Nationalitäten auch zahlreiche Schweden arbeiteten, zu behaupten, sie spräche schwedisch.<sup>280</sup> In ihrem Hollywooder Haus gab es ihrem Bericht nach ein schwedisch eingerichtetes Zimmer<sup>281</sup>, ein Ölgemälde Jenny Linds, und sie besass ein äusserst rares Buch: Jenny Linds Autobiographie – sie habe es, wie sie erzählt, in Schweden aufgestöbert, und es existiere nur noch ein anderes Exemplar im Stockholmer Museum. Dieses Buch, das auch Briefe an und von Mendelssohn, Brahms, Liszt und Schumann enthalte, sei ihre Bibel.<sup>282</sup> Es ist immer wieder von Sängerinnen versucht worden, am Image überragender Vorgängerinnen zu partizipieren, und ein Jahrhundertstar wie Jenny Lind mag dazu besonders herausgefordert haben.<sup>283</sup>

Jenny-Lind-Kultus und Projektion einer schwedischen Herkunft verbanden sich: Ein dramatischer Koloratursopran wie Jenny Lind wolle sie werden, sagt Korjus<sup>284</sup>. In einer deutschen Quelle<sup>285</sup> findet sich die Konstruktion einer direkten Traditionslinie zu Jenny Lind. Korjus habe in München Lilli Lehmann vorgesungen, und diese, die die „schwedische Nachtigall“ noch selbst auf der Bühne erlebt hatte, habe Korjus mit Jenny Lind verglichen. Dies Klischee der Stabweitergabe wird zu häufig gebraucht, um

<sup>278</sup> In mindestens zwei Filmen spielt die Schwedin Garbo schwedische Charaktere: *Königin Christina* und *Anna Christie*, und in beiden Filmen ist das Schwedische positiv besetzt. Es kann gemutmasst werden, dass es sich um einen Doppeleffekt handelt: Garbos Karriere konnte auf einem romantischen Schweden-Image aufbauen, gleichzeitig trug die Weltkarriere der Garbo auch dazu bei, ihrem Heimatland eine besondere Aura zu verleihen.

<sup>279</sup> *Life Story*, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums. Siehe Fussnote 206.

<sup>280</sup> Ebenda – Korjus schreibt, bereits mit 5 Jahren sei sie eine Kosmopolitin gewesen, ständig unterwegs, und sie spreche fünf Sprachen: Russisch, Schwedisch, Deutsch, Englisch, Italienisch. Interessant dazu der Vergleich mit Korjus' Präsentation im Künstler-Almanach (1934): Hier gibt sie die Sprachen Deutsch, Italienisch und Russisch an.

<sup>281</sup> Ebenda.

<sup>282</sup> Ebenda.

<sup>283</sup> Auch Adelina Patti hatte ihre Laufbahn als „La petite Jenny Lind“ begonnen, und Frieda Hempel sang zu Beginn der 20er Jahre in den USA „Jenny-Lind-Konzerte“ (Quelle: Grotjahn: Notationskunde).

<sup>284</sup> *Life Story*, Estnisches Musik- und Theatermuseum, Miliza-Korjus-Konvolut. Siehe auch Fussnote 206.

<sup>285</sup> Suleymann: Miliza Korjus, S. 23.

überzeugen zu können, ist aber immerhin terminlich nicht unmöglich.<sup>286</sup> Noch auf den Venus-Platten in der zweiten Hälfte der 60er Jahre präsentierte sich Korjus als zweite Jenny Lind und *Viking Nightingale*<sup>287</sup> von *Viking ancestry*.<sup>288</sup> Eine ungewöhnliche Ergänzung der Schweden-Narrative ist der von Miliza Korjus' Sohn Richard Foelsch mitgeteilte Umstand, es sei ein schwedischer Arzt gewesen, der sie nach ihrem Autounfall *rettete*.<sup>289</sup>

Nicht immer wurden die phantastischen Korjus-Erzählungen geglaubt. Kutsch/Riemens hatten offenbar Zweifel und führen eine andere Herkunfts-Variante an: *Sie verbrachte ihre Jugend angeblich als Tochter eines schwedischen Diplomaten und einer Polin in Kiew ... Es ist jedoch als sicher anzunehmen, dass sie in einer schwedischen Ansiedlung im amerikanischen Staat Wisconsin geboren wurde*.<sup>290</sup>

Korjus selbst sah sich durchaus nicht als Vertreterin Estlands. Ihre Bevorzugung der im Nationalitäten-Ranking attraktiveren schwedischen Herkunft in ihrer Selbstdarstellung und dadurch auch in vielen Printmedien verstärkte das ambivalente Verhältnis zwischen der Sängerin und ihrem selbsternannten Heimatland. Ein Beispiel dafür ist ein Zeitungsartikel voller sachlicher Schnitzer<sup>291</sup>, verfasst von der in Schweden lebenden Exilestin Karin Saarsen.<sup>292</sup> Korjus' mangelndes Nationalgefühl wird darin kritisiert: Sie trete stets als Finnin, Polin oder Deutsche auf, bewege sich nie in den Kreisen der kalifornischen Esten und habe ohnehin gegen Esten ein *saures Gefühl*, weil sie nicht ans Estonia-Theater gekommen sei – das habe sie Estland nie vergeben können. Saarsen kann es auch nicht unterlassen, noch einmal auf Korjus' unbefriedigende Estnischkenntnisse zu verweisen – bei einer Wiederaufführung des *Great Waltz* zu Beginn der 70er Jahre in Los Angeles begrüßten die anwesenden Exil-Esten Korjus mit grossem Applaus, *und der einstige Star sprach mit vielen in seinem holprigen, mit*

---

<sup>286</sup> Lilli Lehmann starb am 17.5.1929 in Berlin (Quelle Kutsch/Riemens: Grosses Sängerlexikon, S. 2030) und Miliza Korjus hatte ihr letztes Konzert in Estland am 5.5.1929, sie kann also theoretisch, da sie im Juli 1929 in Magdeburg heiratete und dort auch schon einige Zeit vorher wohnhaft war, noch kurz vor Lehmanns Tod dieser vorgesungen haben.

<sup>287</sup> So der Titel einer ihrer Venus-Platten, erschienen 1967.

<sup>288</sup> Biographische Angabe auf den Venus-Platten.

<sup>289</sup> Radiosendung von KUSC, 18.8.2009, Interview von Jim Svejda mit Richard Foelsch, Übersetzung MF.

<sup>290</sup> Kutsch/Riemens: Grosses Sängerlexikon, S. 1877.

<sup>291</sup> u.a. *Nach dem Krieg heiratete Miliza Korjus Doktor Kuna Foel [sic!], einen Arzt polnisch-deutscher Abstammung*. – Übersetzung MF.

<sup>292</sup> Saarsen, Karin – estnischsprachiger Zeitungsartikel, keine Angaben, um 1972?, Miliza-Korjus-Konvolut im Estnischen Musik- und Theatermuseum Tallinn.

*einem fremden Akzent durchzogenen Estnisch.*<sup>293</sup>

Bei vielen Sängerinnen findet man ungesicherte oder korrigierte Geburtsdaten, und auch Miliza Korjus' Geburtsjahr wird in der Literatur sehr unterschiedlich angegeben: Bei Katz ist es 1900,<sup>294</sup> bei Kutsch/Riemens 1907,<sup>295</sup> im *Eesti Muusika Biograafiline Leksikon* 1909,<sup>296</sup> bei Edgar Meos<sup>297</sup> 1910, Jüri Rimmelgas nennt 1912<sup>298</sup>, und es finden sich auch noch diverse weitere Varianten, auf die nicht alle eingegangen werden kann. Diese Daten werden jeweils behauptet, aber an keiner Stelle wird begründet oder eine Quelle genannt – und damit ist bedauerlicherweise auch die Möglichkeit genommen, den Angaben nachzugehen. In einem Päevaleht-Artikel, datiert auf den Februar 1935, wird von der 26jährigen Korjus geschrieben<sup>299</sup>, was wiederum dem Geburtsjahr 1908 entspräche. Bei den zahlreichen falschen Angaben in Presseberichten kann das aber auch keine verlässliche Mitteilung sein. 1999 wurde im Tallinner Musik- und Theatermuseum Miliza Korjus' 90. Geburtstag mit einer Gedenkveranstaltung gefeiert, zu deren Gästen auch ihre Tochter Melissa/Miliza Wells und ihr Sohn Richard Foelsch gehörten. Beide bestätigten, dass die Dokumente ihrer Mutter das Jahr 1909 als Geburtsjahr und Warschau als Geburtsort angaben.<sup>300</sup> Die dem widersprechenden Daten aus der Militärakte von Arthur Korjus waren damals nicht bekannt,<sup>301</sup> und so ging man im Musik- und Theatermuseum davon aus, das Geburtsjahr 1909 gültig bewiesen zu haben. Nicht dazu stimmen will es, wenn Alo Põldmäe, früherer Direktor des Musik- und Theatermuseums, in einem seiner zahlreichen Korjus-Artikel<sup>302</sup> eine Geschichte von Melissa Wells berichtet: Sie erinnere sich noch, wie ihre Mutter in den 40er Jahren erzählte, nicht genau zu wissen, wann sie geboren sei – alle Dokumente seien in Krieg und Revolution verlorengegangen. Diesem verbreiteten<sup>303</sup>, sicher oft berechtigten Narrativ dürfte Korjus bereits in Estland begegnet sein – darüber wird noch zu berichten

---

<sup>293</sup> Ebenda.

<sup>294</sup> Katz: *The Film Encyclopedia*, S. 760.

<sup>295</sup> Kutsch/Riemens: *Grosses Sängerlexikon*, S. 1877.

<sup>296</sup> EMBL S. 304.

<sup>297</sup> Zu Meos s. im Kapitel *Die Sammlung Meos*.

<sup>298</sup> Estnisches Musik- und Theatermuseum, Miliza-Korjus-Konvolut, ausgeschnittener Artikel einer unbekannt estnischen Zeitung vom 22.6.1978.

<sup>299</sup> Päevaleht 10.2.1935 S. 6.

<sup>300</sup> Bericht über die Gedenkfeier in Sirp vom 26.8.1999.

<sup>301</sup> Sie wurden erst für diese Dissertation von der Verfasserin recherchiert.

<sup>302</sup> Sirp 26.8.1999.

<sup>303</sup> Auch MGM-Chef Louis B. Mayer behauptete, seine Geburtsurkunde verloren zu haben (Quelle: *Bigger than Life*, S. 41).

sein.

Eine Legendenbildung resultierte aus den unterschiedlichen Datenangaben nicht – mit einer Ausnahme, die als aufschlussreich für den Umgang mit schwierigem und der eigenen Auffassung nicht entsprechendem Material angeführt werden soll: Auch Uolevi Lassander fiel die bereits erwähnte Schwervereinbarkeit des Geburtsjahres 1909 mit dem der jüngsten Schwester Tatjana<sup>304</sup> auf, und er löste das Problem, indem er nicht nur Tatjanas Geburtsdatum entsprechend anpasste und verschob, sondern gleich alle Schwestern ein Jahr jünger machte. In seinen Veröffentlichungen nennt er als Geburtsjahre: Nina (1900), Tamara (1904), Anna (1908), Miliza (1909), Tatjana (1911) – lediglich Nikolai behält sein Geburtsjahr 1901 bei.<sup>305</sup>

---

<sup>304</sup> Laut Militärakte Arthur Korjus: Miliza am 5.8.1908, Tatjana am 14.5.1910 (alten Stils).

<sup>305</sup> Plattentext zu Toiveklassikot, Miliza Korjus, 1986 Oy EMI Finland.

# GESANGSAUSBILDUNG

## Das Tallinner Konservatorium

Im Frühsommer 1927 kam Miliza Korjus nach Tallinn, zu Vater und Bruder, die sie seit fast 10 Jahren nicht mehr gesehen hatte, zu einer unbekanntem Stiefmutter, in ein fremdes Land, dessen Sprache sie nicht verstand. Ein Photo von 1928<sup>306</sup> zeigt eine noch ganz kindliche Miliza – sie könnte auch erst vierzehn sein –, die den Kopf an die Schulter des Vaters legt, ein Mädchen mit unmodisch-langem Haar, das alles andere als ehrgeizig wirkt. Doch offenbar wollte oder sollte dieses Mädchen ihr Gesangsstudium fortführen. Dafür kam zunächst das Tallinner Konservatorium in Frage. Die Frage, warum Miliza Korjus sich nicht hier einschrieb, kann im Zusammenhang mit ihrer hybriden Stellung in Estland gesehen werden.

Dank eines reichen Fundus an aufbereitetem Material stehen uns sowohl Fakten über das Konservatorium als auch, vorwiegend in der Form von Sängerinnen-Erinnerungen, subjektive Schilderungen zur Verfügung. Damit soll der Versuch unternommen werden, eine zeittypische institutionalisierte Gesangsausbildung zu skizzieren, wie sie beispielsweise die am Estonia-Theater erfolgreichen Konkurrentinnen Miliza Korjus' absolviert hatten.

Im Jahr 1919 von der Estonia-Gesellschaft, die auch Träger des gleichnamigen Theaters war, zunächst als Tallinner Höhere Musikschule (Tallinna Kõrgem Muusikakool) gegründet<sup>307</sup>, von einem Kuratorium, bestehend aus August Topmann (Organist, Chorleiter und Pädagoge), Mihkel Lüdigi (Komponist, Organist und Chorleiter und 1. Rektor) und Raimund Kull (Dirigent am Estonia-Theater) geleitet<sup>308</sup> und nach einer zuerst provisorischen Unterbringung ab 1922 in einem neuen Gebäude in der Müürivahe-Strasse in zentraler Lage residierend, versuchte sich das Konservatorium als Ausbildungsstätte einer neuen Generation einheimischer Musiker zu profilieren.

Die Lehrkräfte der Schule hatten ihre Ausbildung zumeist in Moskau oder St. Petersburg absolviert.<sup>309</sup> Gesangspädagogen zu finden war schwierig. Die – grösstenteils jüngeren –

<sup>306</sup> Photo im Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>307</sup> Kämer: Estonia, S. 176 – den Namen „Konservatorium“ führte die Schule erst seit 1923.

<sup>308</sup> Tamm, Jaan: 10 a. Tallinna Konservatoorium. In: Muusikaleht 6 (1929) 9, S. 276.

<sup>309</sup> Während Estland zum Russischen Reich gehörte, waren die dortigen Konservatorien, insbesondere das St. Petersburger, die favorisierten musikalischen Ausbildungsstätten, dort studierten u.a: Juhan Aavik, Raymond Bööcke, Artur und Theodor Lemba, Artur Kapp, Raimund Kull, August Topman;

Sänger des erst seit wenigen Jahren bestehenden Estonia-Theaters konzentrierten sich auf ihre Theaterarbeit und dachten noch nicht ans Unterrichten. Die ersten beiden Gesangslehrer waren Mathilde Lüdigi-Sinkel (verheiratet mit dem Kuratoriumsmitglied und ersten Rektor Mihkel Lüdigi) und Emmeline Hellmann. Etwas später kamen Galina Nazimova, Leonhard/Leenart Neumann und A. Maltsev dazu. Wie in der Folgezeit deutlich werden sollte, waren sie alle ihren Aufgaben nur begrenzt gewachsen. Neumann und Maltsev verdankten ihre Anstellung dem eklatanten Mangel an männlichen Gesangspädagogen. Der von Lüdigi favorisierte Georg Stahlberg, ein privater Gesangslehrer von Ruf, lebte in Tartu und wollte die Stadt und sein Haus dort nicht aufgeben, und Walter Blossfeld, der gleichfalls Privatlehrer war und in dem kleinen Städtchen Viljandi lebte, kam aus gesundheitlichen Gründen nicht in Frage.<sup>310</sup> Die Gehälter des Konservatoriums waren nicht sehr attraktiv.<sup>311</sup> In den biographischen Angaben der Lehrkräfte wird Wert auf eine grosse Traditionslinie gelegt: Lüdigi-Sinkel hatte ihre Ausbildung ebenso wie Nazimova in St. Petersburg im Privatstudio von Helene von Schrenck erhalten, diese wiederum war eine Schülerin der Sängerin und Gesangspädagogin Mathilde Marchesi<sup>312</sup> und Marchesi hatte bei Manuel Garcia II gelernt. Lüdigi-Sinkel war Konzert- und Oratoriumssängerin mit einem eingeschränkten Wirkungskreis, in einem Theater hat sie nie gesungen. Von Neumann ist bekannt, dass er zunächst bei Georg Stahlberg in Tartu, dann in Mailand lernte und schliesslich von 1915–1916 am Moskauer Konservatorium studierte.<sup>313</sup> – Damit ist aber nichts über die gesanglichen Fähigkeiten der Lehrer selbst gesagt, noch weniger über ihre pädagogische

---

Mihkel Lüdigi studierte in Moskau und St. Petersburg. Mitunter schloss sich an das dort abgeschlossene Studium noch ein Ausbildungsaufenthalt im westlichen Ausland, z.B. bei Theodor Lemba, der in Wien bei Theodor Leschetitzky (Leszetycki) Unterricht nahm. (Quelle EMBL, ETBL).

<sup>310</sup> Lüdigi: Mälestused, S. 137 ff., S. 145 – Übersetzung MF.

<sup>311</sup> Ebenda S. 139 – s.a. Kapitel *Zwischenkriegsrepublik Estland*, Fussnote 89.

<sup>312</sup> Mathilde Marchesi (1821–1913), die Kutsch/Riemens die grösste Gesangslehrerin ihrer Epoche nennen, widmete sich nach kurzer Konzertsängerinnenkarriere zusammen mit ihrem Ehemann dem Unterrichten. Zu ihren berühmtesten Schülerinnen gehörten z.B. Emma Calvé, Nellie Melba, Selma Kurz, Estelle Liebling (Quelle Kutsch/Riemens: *Grosses Sängerlexikon*, S. 2208) Marchesi bestand auf längerem Singen von Übungen und orientierte sich an der italienischen Gesangsschule. Die Stimme wurde in drei Register eingeteilt. Aufnahmen ihrer Schülerinnen zeigen, dass der Registerwechsel nicht immer nahtlos glückt. Die Stimmen, insbesondere die der Koloraturrichtung, haben keinen typischen Nachtigallenklang, wirken eher ernst, herb, zuweilen auch unfrei und angestrengt. Das tiefe Register ist bei Marchesis Schülerinnen gut ausgebildet, ebenso kann man sehr schöne Triller hören. (Quellen: *Rheinische Sängersinnen*, S. 222–229; Aufnahme *The Marchesi School*).

<sup>313</sup> Tallinna Riiklik Konservatoorium, S. 9.

Eignung. Keiner von ihnen verfügte über wirklich professionelle Theater- und Konzertbühnenerfahrung.

Schon nach einem Jahr verliessen Neumann und Maltsev die Schule. Letzterer hatte sich im Nachhinein als Hochstapler erwiesen – Mihkel Lüdig berichtet darüber in seinen Erinnerungen: *Aus Finnland war ein A. Maltsev erschienen, der sich als Opernsänger vorstellte, er nannte auch die Rollen, die er angeblich gesungen hatte. Ich kannte ihn dem Namen nach nicht, aber andere meinten, sie hätten einen Sänger dieses Namens in der Oper gehört. Wir brauchten einen männlichen Gesangslehrer, also stellte ich ihn ein. Ziemlich bald stellte sich heraus, dass er sehr wenig Ahnung von Gesangsunterricht hatte (er selbst hatte eine schwache, aber angenehme Stimme). Da seine Arbeit keine Früchte trug, war ich gezwungen, ihm zu kündigen. Später hörte ich, dass er bei der Gesundheitsbehörde war und sich dort als Arzt ausgab – seine Dokumente seien bei der Flucht aus St. Petersburg verloren gegangen. Der Leiter der Gesundheitsbehörde examinierte Maltsev und kam zu dem Schluss, dass dieser von den Medizinischen Wissenschaften keinerlei Ahnung hatte. Daraufhin verschwand Maltsev aus Tallinn.*<sup>314</sup>

Als neuer Gesangslehrer wurde der 64-jährige Nikolai Sternberg-Gorski, ein aus Estland stammender ehemaliger Wagner-Tenor des St. Petersburger Mariinskij-Theaters und alter Freund von Lüdig, gewonnen.<sup>315</sup>

Lüdig musste 1923 seinen Posten als Konservatoriumsdirektor aufgeben.<sup>316</sup> An seine Stelle trat der Waldhornspieler Jaan Tamm, und mit ihm kam als neue Gesangslehrerin seine Schwester Aino Tamm – auch sie war in St. Petersburg bei von Schrenck ausgebildet worden. Später studierte sie in Deutschland, Italien und Frankreich, unter anderem bei Mathilde Marchesi persönlich. Sie war gleichfalls ausschliesslich Konzertsängerin gewesen und hatte sich vor allem estnischer Musik gewidmet.<sup>317</sup>

1927 mussten die Gesangsklassen von Mathilde Lüdig-Sinkel und Galina Nazimova aufgrund von Schülermangel geschlossen werden, und auch Sternberg-Gorski und Hellmann nahmen nur noch je eine halbe Lehrer-Stelle – dies bedeutete zwölf Schüler –

<sup>314</sup> Lüdig: Mälestused, S. 147 ff. Übersetzung MF.

<sup>315</sup> Sternberg-Gorski kam 1920 als Optant nach Estland.

<sup>316</sup> Lüdig: Mälestused, S. 160 ff. – es gab keinen Buchhalter im Konservatorium, und bei der ersten Kontrolle (nach mehreren Jahren) durch den Zuständigen der Estonia-Gesellschaft zeigten sich entsprechend chaotische Verhältnisse, die zu Lüdigs Entlassung führten.

<sup>317</sup> ETBL S. 668 – hier wird angegeben, Tamm habe 3 Jahre in Paris bei Marchesi studiert. Marchesis Einflüsse über Dritte (wie von Schrenck) und direkt wie bei Tamm auf die neubegründete estnische Gesangsschule lassen sich nicht eindeutig benennen. Hier bietet sich eine Aufarbeitung an.

ein.<sup>318</sup> Man suchte nach neuen, jüngeren und erfolgsversprechenden Gesangslehrern und entschied sich für Ludmilla Hellat-Lemba und Alexander Arder. Hellat-Lemba, Schwester der bekannten Pianisten Artur und Theodor Lemba, hatte am St. Petersburger Konservatorium bei Prof. Carolina Ferni-Giraldoni<sup>319</sup> studiert, anschliessend vervollständigte sie ihre Ausbildung in Mailand. Dort debütierte sie 1906 am Teatro Dal Verme als Santuzza. Sie sang mehrere Jahre in Italien, während der Spielzeit 1919/20 am Estonia-Theater, 1922/23 wieder in Rom. Danach gab sie Konzerte u.a. in Berlin, Paris, Helsinki, Riga. Mit der pädagogischen Arbeit hatte sie 1911 begonnen, an der Musikschule von Prof. Borovka in St. Petersburg. 1912 bis 1914 unterrichtete sie an einer Musikschule in Riga. In Tallinn gab sie seit 1925 Gesangsunterricht.<sup>320</sup> Alexander Arder, Solist des Estonia-Theaters (er sang u.a. Holländer, Figaro, Don Giovanni, Scarpia), hatte in Mailand und Rom studiert.<sup>321</sup> 1930 ging Hellmann in den Ruhestand, 1932 Sternberg-Gorski. Aino Tamm, obwohl 1932 bereits 68 Jahre alt, blieb mit einer Viertelstelle (6 Schüler) weiterhin Lehrkraft am Konservatorium. Für die freigewordene Stelle eines Gesangspädagogen gab es 16 Bewerber.<sup>322</sup> Ausgewählt wurde Helmi Einer, eine langjährige Estonia-Solistin, ausgebildet in St. Petersburg (Selizkaja, Nina Ivanova-Panina) und Italien, die bereits privat und in der Theater-Kunstschule der Drama-Theater-Gesellschaft unterrichtete. Einer hatte zu den ersten Estonia-Solisten gehört und in den zwanzig Jahren ihrer Theaterzugehörigkeit vom Sandmännchen über Violetta, Senta, Amneris bis zur Larina ein umfangreiches Repertoire gesungen.<sup>323</sup> Als 1935 das Konservatorium verstaatlicht wurde, behielt man lediglich Arder und Hellat-Lemba als Gesangslehrer.

Der wesentlichste und für viele Schüler ausschliesslich interessante Unterricht, Gesang, wurde in kleinsten Einheiten erteilt. Ende der 20er Jahre erhielt jeder Gesangslehrer für vier Wochenstunden einen Klavierbegleiter – bei über 20 Schülern. 1931 wurde eine

---

<sup>318</sup> Tallinna Riiklik Konservatoorium, S. 10.

<sup>319</sup> Ferni-Giraldoni (1839–1926) war eine Schülerin der Pasta und ausgebildete Violinistin, sang u.a. an der Mailänder Scala, zu ihrem Fach gehörten neben Norma und Leonora (Donizetti, *Favorita*) auch Mercuris eigens für sie komponierte Oper *Il Violino del Diavolo*, in der sie nicht nur sang, sondern auch ihr Können auf der Violine vorführte. Zu ihren Schülern zählt Caruso. Auch ihr Ehemann und ihr Sohn waren bedeutende Sänger. (Kutsch/Riemens: *Grosses Sängerlexikon*, S. 1115).

<sup>320</sup> Ülevain: *Ununenud*, S. 16 ff. – ausserdem war sie die Ehefrau des Architekten Georg Hellat, der in der Estonia-Gesellschaft eine wichtige Rolle spielte.

<sup>321</sup> Estonia Lauluteatri, S. 185 ff.

<sup>322</sup> Tallinna Riiklik Konservatoorium, S. 11.

<sup>323</sup> Estonia Lauluteatri, S. 172 ff. – Einer war mit dem ökonomischen Direktor des Estonia verheiratet.

neue Norm für die Begleiter festgelegt: Für jeweils fünf oder sechs Schüler wöchentlich je eine Stunde. Gesangslehrer, die wie Hellat-Lemba gut Klavier spielten, begleiteten in ihren Unterrichtsstunden selbst. Mitunter übernahmen Gesangsstudenten mit ausreichenden Klavierkenntnissen die Begleitung. Von dem Gesangspädagogen Alexander Arder wird berichtet, er habe nötigenfalls selbst die Klavierbegleiter bezahlt. Mehrmals baten die Studenten die Direktion darum, ihnen mehr Stunden mit Klavierbegleiter zu bewilligen, was aber immer abgeschlagen wurde. 1935, am verstaatlichten Konservatorium, gab es für jeden Gesangsstudenten wöchentlich zwei Gesangsstunden á 25 Minuten.<sup>324</sup> Einen Eindruck vom Unterricht vermittelt die Altistin Jenny Siimon: Sämtliche Schüler Tamms versammelten sich täglich um 10 Uhr in ihrem Klassenraum, dann wurden alle gemeinsam unterrichtet, und nach Siimons Meinung war es sehr lehrreich, die anderen Sänger anzuhören. Das Hauptaugenmerk Tamms war auf die Atemstütze und die Vermeidung von Spannungen im Hals gerichtet.<sup>325</sup> Ausser diesen Selbstverständlichkeiten wusste Tamm offenbar wenig. Während Siimon meinte, durch Tamms Unterrichtsmethode richtig gefördert zu werden,<sup>326</sup> zweifelte die Sopranistin Meta Kodanipork zusehends daran. Sie wagte es allerdings auch nicht, zu einem anderen Konservatoriumslehrer zu wechseln – deshalb verliess sie das Konservatorium und nahm Privatunterricht.<sup>327</sup>

Neben musiktheoretischen Fächern und Klavierunterricht standen Bühnensprache/Diktion, Stimmphysiologie/Stimmhygiene und Italienisch auf dem Lehrplan.

In der Mitte der 20er Jahre entstand eine Opernklasse; ihr Leiter war Sergej Mamontov, Korrepetitor am Estonia-Theater. Vorübergehend wurde die Klasse geschlossen, weil sie von den Studenten „aus Zeitmangel“ nicht besucht wurde. Während des Studienjahres 1931/32 übernahm Arder die Opernklasse, um mit den Studenten Mozarts *Le Nozze di Figaro* einzustudieren und auf der Bühne des Estonia-Theaters aufzuführen. Bis zum Mai 1932 war aber lediglich der 1. Akt fertiggestellt. An die Stelle des kränkelnden Mamontov war mittlerweile Paul Sepp getreten, ein erfahrener Regisseur, der am Moskauer Komissarschewskaja-Theater und im frühen russischen Stummfilm gearbeitet hatte und in Tallinn ein privates Theater-Ausbildungsstudio betrieb. Erfolge stellten sich

---

<sup>324</sup> Tallinna Riiklik Konservatoorium, S. 15.

<sup>325</sup> Pedusaar: Jenny Siimon, S. 19 ff. Vgl. zur Methode des gemeinsamen Unterrichts Beatrix Borchard: Stimme und Geige, S. 482.

<sup>326</sup> Ebenda S. 20.

<sup>327</sup> Tõnson: Meta Kodanipork, S. 9.

auch jetzt nicht ein. So beschloss die Leitung des Konservatoriums, bühnenpraktischen Unterricht erst dann wieder zu unterrichten, wenn Bedarf an der Aufführung von Operausschnitten bestünde. Rahel Olbrei, ausgebildet unter anderem bei Rudolf von Laban und Mary Wigman, Ballettmeisterin des Estonia-Theaters, unterrichtete Körpertechnik. Eine Klasse für Deklamation bestand kurze Zeit, wurde aber bald wieder geschlossen. Auch die schlecht besuchte Klasse für Opernensemble sollte geschlossen werden, wurde aber dann doch beibehalten, und man entschied, notfalls schärfere Massnahmen zu ergreifen, damit die Schüler diese Klasse besuchten.<sup>328</sup>

Hervorzuheben sind die Schülerkonzerte, die regelmässig im Estonia-Konzertsaal stattfanden, dem renommiertesten und grössten Saal, den Tallinn damals vorzuweisen hatte.

Im ersten Lehrjahr wurden 121 Gesangsstudenten<sup>329</sup> aufgenommen (insgesamt hatte das Konservatorium rund 400 Schüler) – verteilt auf 5 Lehrer. Anfänglich nahm man bis zu dreimal jährlich neue Studierende an. Die grosse Zahl erklärt sich zum einen durch das Interesse für die neue Ausbildung, zum anderen durch den Mangel an Wissen über Voraussetzungen, Ausbildung, spätere Arbeitsmöglichkeiten. Die Aufnahmebedingungen ermöglichten es vielen Interessierten, sich einschreiben zu lassen. Mihkel Lüdig berichtet über die Aufnahmeprüfungen folgendes: *Schon die ersten Aufnahmeexamen zeigten, auf was für einem niedrigen Niveau die Musikkultur in Tallinn war. Die [von den Pianisten, MF] vorgespielten Stücke waren meistens billige deutsche Salonstücke, dabei falsch und mit Rhythmusfehlern gespielt. Es gab viele Interessenten für die Geigenklasse ... Für die Celloklasse gab es über 10 Bewerber, Bööcke nahm sie alle, obgleich einige ziemlich schwach waren. Eine sehr grosse Zahl Bewerber gab es für die Gesangsklasse, insbesondere Schülerinnen. Da es keinerlei männliche Lehrer gab und ich grundsätzlich dagegen war, dass Männer bei weiblichen Lehrern singen lernten, war ich ziemlich in Not. Manche der Männerstimmen waren sehr gut, und da wir Mangel an Sängern hatten, tat es mir leid, sie wegzuschicken. So musste ich von meinen Grundsätzen zurücktreten.*<sup>330</sup>

Auch weiterhin blieben die Aufnahmebedingungen vage – 1925 formulierte man, sie seien abhängig zu machen von den Fähigkeiten und dem Talent des Einzelnen, eine weitläufige Vorbereitung werde nicht vorausgesetzt.<sup>331</sup> Siimon schildert die Stationen

---

<sup>328</sup> Tallinna Riiklik Konservatoorium, S. 16.

<sup>329</sup> Tallinna Riiklik Konservatoorium, S. 9.

<sup>330</sup> Lüdig: Mälestused, S. 147 – Übersetzung MF.

<sup>331</sup> Tallinna Riiklik Konservatoorium, S. 13.

der Aufnahmeprüfung: Eine lange Schlange von Bewerbern, Einzelgespräche, Solfeggioübungen, zuletzt das Vorsingen. Nach ihrem Vortrag kam Sternberg-Gorski zu ihr und fragte, ob sie seine Schülerin werden wolle. Siimon hatte seine Schüler bereits bei verschiedenen Gelegenheiten gehört, der *deutsche, gepresste* Stil missfiel ihr<sup>332</sup>, sie ging daher zu Arder und später zu Tamm.

30 Prozent der Erstaufgenommenen verliessen bereits im Laufe des ersten Jahres auf eigenen Wunsch die Schule oder wurden aufgrund mangelnder stimmlicher Fähigkeiten exmatrikuliert.<sup>333</sup> Von diesem ersten Jahrgang schlossen lediglich 4 ihre Ausbildung ab. Unter den Erstaufgenommenen waren auch die späteren Estonia-Solisten Ida Loo, Olga Tiedeberg (beide machten kein Abschlussexamen) und Marta Rungi. Im Lehrjahr 1920/21 nahm man deutlich weniger neue Schüler an – 38. In den Folgejahren sank die Zahl der Gesangsstudenten stetig: 1923/23 waren es insgesamt 110, 1928/29 nur noch 91, 1932/33 schliesslich 66, und am verstaatlichten Tallinner Konservatorium waren es 1935 noch 55 Gesangsschüler bei zwei Lehrern.<sup>334</sup>

Finanziert wurde das Konservatorium vor allem durch staatliche Zuschüsse. Aus Kostengründen mussten die Schülerzahlen deshalb begrenzt werden, etwa 400 Studierende insgesamt betrug die Orientierungszahl. An Studiengebühren waren in den Anfangsjahren 500.-- Mark<sup>335</sup>, später deutlich mehr, 120.-- Kronen jährlich (Stand 1932)<sup>336</sup> zu zahlen, sie wurden aber auch gelegentlich erlassen wie bei Siimon *in Anbetracht ihres Lerneifers und Stimmmaterials*.<sup>337</sup>

Die Studienzzeit betrug in der Regel 5 Jahre, aber es gab Fälle, wo Sänger doppelt so lange auf der Studentenliste standen, z.B. Rungi, die ihr Abschlussexamen nach 10 Jahren machte.<sup>338</sup> Ebenso war es auch möglich, schon nach deutlich kürzerer Zeit abzuschliessen, wie beispielsweise Siimon: Obwohl Mutter zweier kleiner, 1927 und 1928 geborener Töchter, machte sie ihr Abschlussexamen 1934, nach reichlich zwei Jahren am Konservatorium. Beim Theorie-Examen bekam sie ein Thema von 8 Takten,

---

<sup>332</sup> Pedusaar: Jenny Siimon, S. 18, 19, Übersetzung MF.

<sup>333</sup> Tallinna Riiklik Konservatoorium, S. 9. Mihkel Lüdig bemerkt dazu: *Viele von ihnen wollten schon nach einem Jahr auf der Bühne des „Estonia“ singen. Zum Lernen fehlte ihnen die Geduld.* – Lüdig: Mälestused, S. 141, Übersetzung MF.

<sup>334</sup> Tallinna Riiklik Konservatoorium, S. 10, 11.

<sup>335</sup> Lüdig: Mälestused, S. 147 – s.a. Kapitel *Zwischenkriegsrepublik Estland*, Anmerkung 89.

<sup>336</sup> Pedusaar: Jenny Siimon, S. 22; zum selben Sachverhalt auch Rinne: *Laulud*, S. 55.

<sup>337</sup> Ebenda S. 22 – Übersetzung MF.

<sup>338</sup> ETBL S. 579.

das sie weiterführen sollte: *Als der Professor meine Arbeit kontrollierte, sagte er, dass dabei moderne Musik herausgekommen sei. Wahrscheinlich hatten sich ein paar parallele Quinten eingeschlichen ... meine Arbeit wurde trotzdem mit ‚sehr gut‘ bewertet.*<sup>339</sup>

Bei der darauffolgenden Formenanalyse hatte sie kaum begonnen zu sprechen, als sich Professor Arthur Kapp<sup>340</sup> einschaltete. Er kam in Schwung und sie nicht mehr zu Wort – für dieses Examen erhielt sie ein „gut“.<sup>341</sup> Bei den meisten Studenten war der als verschlossen geltende Kapp gefürchtet, und man vermied es, bei ihm Examen abzulegen. Olga Lund, seit 1929 Schülerin von Hellat-Lemba, brauchte beim Solfeggio-Examen längere Zeit, um sich zu orientieren. Kapp dauerte es zu lange: *Gott hat das Wissen für eine 5, ich für eine 4, aber deine Kenntnisse reichen nicht mal für eine 2* – damit war sie durchgefallen, unternahm aber einige Wochen später einen neuen Versuch bei Juhan Aavik<sup>342</sup> und erhielt diesmal eine 5.<sup>343</sup>

Abschliessende hatten zunächst im März oder April ein „Kontrollexamen“, bei dem ein Lied nach Wahl der Examenskommission (es war eine Liste vorzulegen), eine Arie aus dem klassischen Repertoire, eine Arie aus dem modernen Repertoire und verschiedene Lieder (empfohlen wurden Schubert, Schumann, Glinka, Dargomischskij, französisches Lied) vorgetragen werden mussten. Nach zwei Monaten fand dann das eigentliche Abschlussexamen statt, bei dem wiederum je eine Arie des klassischen und modernen Repertoires und verschiedene Romanzen verlangt wurden.<sup>344</sup> Für ein Theaterengagement, ob am Estonia oder an einer der kleinen Bühnen, war ein regulärer Abschluss nicht notwendig – Sänger, die bereits während ihrer Ausbildungszeit ans Theater kamen, legten häufig kein Examen mehr ab. Die Zahl der Abschliessenden war bei den Sängern generell niedrig: Eine zum zehnjährigen Bestehen des Konservatoriums erstellte Statistik weist aus, dass in dieser Zeit unter anderem 27 Pianisten, 8 Komponisten und von der grossen Zahl der immatrikulierten Sänger lediglich 8 ihr Abschlussexamen machten.<sup>345</sup> – Bei den Gesangspädagogen Hellmann und Sternberg-

---

<sup>339</sup> Pedusaar: Jenny Siimon, S. 23 – Übersetzung MF.

<sup>340</sup> Kapp (1878–1952), einer der bekanntesten estnischen Komponisten (u.a. Symphonien, Orgelmusik, Chorwerke, Lieder).

<sup>341</sup> Pedusaar: Jenny Siimon, S. 23.

<sup>342</sup> Aavik (1884–1982 Stockholm), Dirigent und Komponist.

<sup>343</sup> Pedusaar: Kive, S. 109 ff. – Übersetzung MF. In Estland ist 5 die beste Note.

<sup>344</sup> Tallinna Riiklik Konservatoorium, S. 13 ff.

<sup>345</sup> Tamm, Jaan: 10 a. Tallinna Konservatoorium. In: Muusikaleht 6 (1929) 9, S. 280.

Gorski schlossen innerhalb ihrer Gesamttätigkeit am Konservatorium, also im Laufe von 10 bzw. 12 Jahren nur 3 bzw. 6 Studenten ab.<sup>346</sup>

Keine der zu ihrer Zeit am Konservatorium Studierenden machte eine Korjus ebenbürtige Karriere, und auch nur ein sehr kleiner Teil der Gesangsstudentinnen gelangte an ein estnisches Theater.

Zahlreiche Studenten nahmen neben dem Unterricht im Konservatorium Privatstunden, vorzugsweise bei den beiden renommiertesten Gesangslehrerinnen Tallinns: Warwara Malama und Armanda degli Abbati.

## Private Gesangslehrer

In den 20er und 30er Jahren praktizierten in Estland neben den Lehrkräften am Konservatorium auch zahlreiche private Gesangslehrer.<sup>347</sup> Der populäre *Maestro Georg Stahlberg*<sup>348</sup> in Tartu erhielt für die Ankündigung seines Schülerkonzertes einen Artikel in der Zeitung Postimees, in dem darauf verwiesen wird, dass aus seiner Schule *unsere besten Sänger* kommen.<sup>349</sup> Weniger namhafte Lehrer suchten über Kleinanzeigen Gesangsschüler und boten mitunter auch zusätzlich Klavier- oder Sprachunterricht an.<sup>350</sup> Die zweifelsohne prominenteste Gesangspädagogin war Armanda degli Abbati-Campodonico. Als einzige unter allen Lehrern hatte sie erste Rollen auf grossen internationalen Bühnen gesungen. In der Literatur sind über degli Abbati unterschiedliche Angaben zu finden: Laut Kutsch/Riemens wurde sie in Argentinien geboren und studierte zunächst auch dort,<sup>351</sup> nach dem *Estnischen Musik-Biographischen Lexikon* und dem *Estnischen Theater-Biographischen Lexikon* war ihr

---

<sup>346</sup> Tallinna Riiklik Konservatoorium, S. 11.

<sup>347</sup> Bei den Recherchen für diese Arbeit kamen mehr als 30 Namen von Gesangslehrern zusammen. Die meisten von ihnen sind heute vergessen, und auch in den einschlägigen estnischen Nachschlagewerken finden sich keine Angaben. Neben den in diesem Kapitel aufgeführten waren Jelisaweta Rosen und Ella Hirsch gefragte Lehrerinnen.

<sup>348</sup> Postimees, 5. Mai 1929, Übersetzung MF.

<sup>349</sup> Postimees, 5. Mai 1929, Übersetzung MF.

<sup>350</sup> Ein Beispiel unter vielen: Margarete Pomerants, 1925 eine der beiden ersten Diplomanten für Gesang des Konservatoriums (bei Nazimova), findet man in den folgenden Jahren einmal mit einer Konzertankündigung (1929) und laufend mit Anzeigen für Gesangsunterricht in der estnischen Tagespresse.

<sup>351</sup> Kutsch/Riemens: Grosses Sängerlexikon, S. 542.

Geburtsort Rom.<sup>352</sup> Als Geburtsjahr wird immer 1879 angegeben. Auch ihr Stimmfach, Mezzosopran, die gesungenen Rollen und die Häuser, an denen sie auftrat, sind im Wesentlichen dieselben. Nach Kutsch/Riemens unterrichtete degli Abbati vor dem 1. Weltkrieg in Buenos Aires, unter anderem Hina Spani, und starb dort 1933. Die estnischen Quellen geben allerdings an, dass sie 1926 nach Estland kam, hier einen Dreijahresvertrag des Estonia-Theaters als Gesangspädagogin erhielt und in ihrem privaten Gesangsstudio Unterricht erteilte. Gelegentlich trat sie auch selbst noch als Sängerin auf oder führte Regie. Es haben sich auch einige von ihr komponierte Lieder erhalten.<sup>353</sup> 1941, nach der ersten sowjetischen Annexion Estlands, wurde sie als „Bürger des faschistischen Italiens“ verhaftet und in ein Straflager im Gebiet Karaganda gebracht. Ihr letztes Lebenszeichen war ein Brief an einen ihrer Schüler vom 27.8.1946.<sup>354</sup>

Eine Glanzpartie degli Abbatis war Ortrud – Siegfried Wagner soll dazu gesagt haben: *Wenn mein Vater jetzt wieder zum Leben erwachte, wäre er glücklich, endlich die Ortrud zu erleben, für die er die Rolle tatsächlich geschrieben hat.*<sup>355</sup> Offensichtlich debütierte sie mit 16 Jahren und sang schon als Achtzehn- und Neunzehnjährige Partien wie Amneris (Verdi, *Aida*), Ortrud (Wagner, *Lohengrin*), Venus (Wagner, *Tannhäuser*), Azucena (Verdi, *Il Trovatore*). Zu ihrem umfangreichen Repertoire gehörten ausserdem Rollen wie Carmen (Bizet), Rosina (Rossini, *Il Barbiere di Siviglia*), Brangäne (Wagner, *Tristan und Isolde*). Sie sang an den zahlreichen kleineren Theatern Italiens, an der Mailänder Scala, in Buenos Aires, Rio de Janeiro, Sao Paolo.<sup>356</sup> Ihr wird eine brillante Technik bescheinigt und ihre vollkommen verständliche Aussprache wird gerühmt. Degli Abbati war mehrere Spielzeiten hindurch in Odessa aufgetreten und sprach daher etwas russisch. Nach 1904 lassen sich nur noch vereinzelte Auftritte nachweisen. In

<sup>352</sup> EMBL S. 17, ausserdem Sammlung Roberto Marcocci (sehr umfangreiche, auf kleinere italienische Bühnen zwischen 1880 und 1930 spezialisierte Platten- und Archivaliensammlung – [www.lavoceantica.it](http://www.lavoceantica.it), Stand Dezember 2011) und Schreiben Marcoccis mit Anhang vom 11.1.2011.

<sup>353</sup> In der Estnischen Nationalbibliothek: 1. *Uino* (*Schlaf ein*) – ein Schlaflied nicht für ein Kind, sondern für einen geliebten Menschen. Estnischer Text, Herkunft unbekannt. Druck: Postimehe trükk Tartu, o.J. – schlichte Melodie und Begleitung, die Anpassung der Melodie an den Text ist nicht ganz gelungen. 2. *Prudente riserbo! Rohkem ettevaatust!* In Italienisch und Estnisch, wieder ohne Angaben, woher der Text stammt. Druck: Opala trükk, o.J. – ein Walzer, im Refraintteil mit Verzierungen und Koloraturen. Ebenfalls nicht originell, aber sing- und spielbar.

<sup>354</sup> EMBL S. 17.

<sup>355</sup> Pedusaar: Kive, S. 16 – ohne Quellenangaben, wie häufig bei Pedusaar; Übersetzung MF.

<sup>356</sup> Sammlung Roberto Marcocci, Schreiben Marcoccis an die Verfasserin vom 11.1.2011.

ihrer Tallinner Wohnung soll ein Odessaer Figaro-Plakat von 1910 mit ihrem Namen gehangen haben.<sup>357</sup> Es kann gemutmasst werden, dass Abbati stimmliche Probleme hatte und sich deshalb von der Bühne zurückzog. Nach dem ersten Weltkrieg trat sie noch einige wenige Male in italienischen Theatern auf. In Estland war sie eine exotische Person, um die sich bald Geschichten bildeten: *Armanda degli Abbati Campodonico wurde in Rom in einer alten Adelsfamilie geboren, spielte vorzüglich auf der Mandoline und sang 18-jährig bei einem grossen Galakonzert, welches von Giovanni Sgambati dirigiert wurde ...*<sup>358</sup> Dabei fand sie durchaus nicht überall Wohlwollen. Über eine Aufführung von Rossinis *Stabat Mater* am 14.4.1927 in der Kaarli Kirik (Karlskirche) ist zu lesen: *Die italienische Sängerin degli Abbati scheint eine grosse Geläufigkeit zu haben, aber ihre Stimme ist vergangen, und nun verwendet sie zu oft ihre gröberen, männlichen Brusttöne, welche sich aus den anderen störend als Dissonanz herausheben.*<sup>359</sup> Ihr wahrscheinlich letzter öffentlicher Auftritt war am 27.1.1929 im Estonia-Konzertsaal bei einem Chorkonzert unter Verner Nerep – da ist sie als Koloratursopran angekündigt.<sup>360</sup>

Den Erinnerungen ihrer Schüler nach war sie eine strenge Lehrerin und sang schwere Übungen mit ihnen. Johannes Lükki, Tenor am kleinen Theater Vanemuine in Tartu, zitiert sie folgendermassen: *Ein junger Mensch muss all das singen können, was man von ihm erwartet, wenn er nur die Voraussetzungen hat. Was soll das heissen, man hat Angst, die Stimme hält es nicht aus? Wenn die Stimme gut ist, bleibt sie erhalten. Je schneller aber eines jungen Menschen schlechte Stimme kaputt geht, desto besser – dann schafft er es noch früh genug, einen anderen Beruf zu erlernen.*<sup>361</sup> Ein weiterer Schüler berichtet, dass degli Abbati die Rezitative ganz anders singen liess als damals in Estland üblich. Sie verlangte anstelle von Lautstärke und richtigem Singen *parlando/parlato* und *sotto voce*.<sup>362</sup>

Die Zahl ihrer estnischen Schüler war sehr gross und lässt sich schwer überblicken, zumal in der Regel Angaben über Dauer und Intensität des Unterrichts fehlen. Nahezu

---

<sup>357</sup> Ebenda, ausserdem Rinne: Laulud, S. 63, Übersetzung MF.

<sup>358</sup> Pedusaar: Kive, S. 145 ohne Quellenangaben, Übersetzung MF.

<sup>359</sup> Päevaleht 16. April 1927, S. 8, Übersetzung MF – Zu der in dieser Rezension vertretenen Ablehnung der *männlichen Bruststimme* bei Sängerinnen s.a. Grotjahn: Die Singstimmen scheiden sich ihrer Natur nach in zwei grosse Kategorien, u.a. S. 52 ff.

<sup>360</sup> Päevaleht 24.1.1929, S. 8.

<sup>361</sup> Pedusaar: Kive, S. 13. Übersetzung MF.

<sup>362</sup> Ebenda.

alle „Sterne“ des Estonia-Theaters lernten bei ihr – Milvi Laid, Ida Loo, Gerda Murre, Els Vaarmann ... aber auch viele unbekannt Gebliebene und Vergessene.

Neben degli Abbati bleibt die Gesangspädagogin Warwara (Varvara, Barbara) Malama bläss. Obwohl Russin, wurde sie in Nizza geboren (1863),<sup>363</sup> und stammte also offenbar aus begüterten Verhältnissen. Den Erinnerungen ihrer späteren Schülerin Veera Nelus nach war Malama die Tochter eines Diplomaten: *Ihr Vater hatte in St. Petersburg für den Zaren gearbeitet und davor in Italien. In Italien war auch ihr Geburtsort und sie wuchs dort auf. Die Grundlagen ihrer Gesangsausbildung bekam sie in Mailand.*<sup>364</sup>

Nach einer Ausbildung am St. Petersburger Konservatorium soll sie vor dem Ersten Weltkrieg in Russland, Italien und Österreich gesungen haben – über das Wo und Was finden sich keine Angaben.<sup>365</sup> 1919 kam sie gemeinsam mit ihrem Mann als russische Emigrantin nach Estland,<sup>366</sup> gab privaten Gesangsunterricht und arbeitete als Pianistin im heute eingemeindeten Tallinner Vorort Nõmme in einem Restaurant namens Palais Royal. Bis zu ihrem Tod 1939 unterrichtete sie in ihren Wohnungen Vaksali 4 und später Kõleri 14.<sup>367</sup>

Malama, und das dokumentiert ihren Status, arbeitete zusammen mit dem bereits im Konservatoriums-Kapitel erwähnten Pianisten Sergej Mamontow (1877–1938). Dieser stammte aus der bekannten Industriellen- und Kunstfördererfamilie Mamontow – Sawwa Mamontow und der Vater Sergej Mamontows waren Vettern –, war Konzertmeister am Moskauer Bolschoj-Theater gewesen und emigrierte mit seiner

---

<sup>363</sup> ERA 14.14.1377 und 32.2.7644. In ihrem in Estland ausgestellten Pass ist das Geburtsjahr 1863, in den dazugehörigen Anträgen taucht aber auch die Angabe 1870 auf. Malama sollte für die Ausstellung des Estnischen Passes einen Taufschein beibringen, dazu gibt sie an, sie hätten zu Fuss aus Pawlowsk, einem Vorort von St. Petersburg, fliehen müssen, ihre Wohnung sei verwüstet worden, und so habe sie diese Papiere nicht mitnehmen können. EMBL gibt das Geburtsjahr 1870 an. In keiner ihrer in mehreren Zeitungen veröffentlichten Todesanzeigen (sie starb am 8.6.1939) wird ein Geburtsdatum genannt.

<sup>364</sup> Finnische Radiosendung von Uolevi Lassander *Miliza, die Nachtigall von Tallinn* vom 22.9.1985. Manuskript im Estnischen Musik- und Theatermuseum, Miliza-Korjus-Konvolut. Übersetzung MF – Im *Gothaischen Hofkalender* der entsprechenden Jahrgänge fand sich im Russischen Diplomatischen Corps weder in Italien noch in Frankreich (Nizza) ein entsprechender Eintrag unter Malamas Mädchennamen Arbenev (Arbenjew).

<sup>365</sup> Alexander Raschkowskij und Semjon Leiferow: Metr musikalnoj wjatki. In: Sametki po jewrejskoj istorii 8 (57), August 2005.

<sup>366</sup> ERA 14.14.1377 und 32.2.7644.

<sup>367</sup> Nachruf in Vesti Dnja, 9.6.1939, S. 1, Todesanzeigen u.a. Vesti Dnja vom 9.6.39, Päevaleht 10. & 11.6.39, dort auch Angabe der Wohnung Kõleri. Quelle für die Adresse Vaksali: Riigi Telefonivõrgu Abonentide Nimekiri 1935.

zweiten Frau, einer Estin, 1920 nach Tallinn. Hier schlug er sich zunächst als Pianist des Restaurants Birzha durch. 1923 kam er als Korrepetitor ans Estonia-Theater, wo er bis 1932 blieb. Er galt als *die* Konzertmeister-Autorität im Estland der 20er und 30er Jahre. Seinem Vertrag am Estonia-Theater entsprechend hatte er wöchentlich 24 Stunden mit den Sängern zu proben und Partien zu studieren, 6 Stunden mit dem Ballett zu arbeiten, die anfallenden Opernproben zu begleiten und gegebenenfalls in den Aufführungen den Klavierpart zu übernehmen. Er erhielt dafür 12 000 Mark (1924),<sup>368</sup> ein mittleres Gehalt, aber für einen Emigranten, der nochmals ganz von vorn beginnen musste, kaum genügend. So nimmt es nicht Wunder, dass er ausserdem am Tallinner Konservatorium und gemeinsam mit Malama arbeitete.

Bei Malamas Schülern – in den Rezensionen ihres Opernklassen-Konzertes werden eine Reihe von ihnen genannt –, stösst man auf ein bekanntes Phänomen: Aus den meisten dieser jungen Leute wurden keine professionellen Sänger. Ella Lipand<sup>369</sup> lernte zeitgleich mit Miliza Korjus bei Malama<sup>370</sup>, ging dann, was auf Unzufriedenheit mit ihrer Lehrerin hindeutet, drei Jahre ans Tallinner Konservatorium. Daran schlossen sich ein Studienaufenthalt in Mailand, die Teilnahme am Wiener Internationalen Gesangswettbewerb und der Versuch, eine Konzertlaufbahn in Estland zu starten. Vergeblich – heute ist Lipand vergessen, keines der einschlägigen Lexika nennt sie.

*EMBL* nennt als Schülerin Malamas Lidia Agosti-Stix.<sup>371</sup> In deren Autobiographie *Die andere Lulu – das bewegte Leben einer Künstlerin unserer Zeit*<sup>372</sup> wird der Name Malama nicht erwähnt, aber von einem Schulchor berichtet, den der *ehemalige Dirigent des Theaterorchesters von St. Petersburg, Mamantow* [sic!]<sup>373</sup> leitete. Der Vater der Erzählerin wollte das Talent seiner Tochter von der *besten Gesangslehrerin der Stadt, die sogar an der Scala gesungen hatte* einschätzen lassen.<sup>374</sup> – Das deutet auf Abbati,

<sup>368</sup> Estonia lauluteatri, S. 79 ff., ausserdem Järg, Tiia: Kas kontsertmeistrist jääb jälg ajalukku? In: Muusika 2004 Nr. 1 S. 24–25.

<sup>369</sup> Gestorben 1981 (Quelle: www.kalmistud.ee, Stand Dezember 2012).

<sup>370</sup> Päevaleht 26.1.1936, S. 5 – *Ella Lipand – tema eelseisva kontserdi puhul*.

<sup>371</sup> (geb. Grauen 1915–) Ihre Autobiographie schrieb sie unter dem Namen Lydia Stix. *EMBL* S. 20 gibt Unterricht bei Malama von 1932–35 an, anschliessend das Warschauer Konservatorium und die Wiener Musikakademie.

<sup>372</sup> Russische und estnische Verhältnisse/historische Geschehnisse werden in diesem Buch vielfach unrichtig dargestellt, was wahrscheinlich darin begründet ist, dass Stix später in Italien lebte und Eindrücke, die sie in sehr jungen Jahren gesammelt hatte, nicht revidieren konnte. Im Legenden-Teil wird auf diese Autobiographie ausführlich eingegangen.

<sup>373</sup> Stix: *Die andere Lulu*, S. 60.

<sup>374</sup> Ebenda S. 64.

nicht auf Malama, hin. Die Lehrerin bestand darauf, es müsse sofort mit dem Unterricht begonnen werden. Dies soll sich zugetragen haben, als Stix 19 war, also 1934. Ohne weiter auf den Unterricht einzugehen, wird von Stix in der Folge der Tod der Lehrerin berichtet – der Leser bekommt dabei den Eindruck, die Lehrerin sei schon sehr bald verstorben.<sup>375</sup> Lernte Stix also doch bei Malama? Bemerkenswerter Weise wird in Stix' Memoiren auch Miliza Korjus nicht erwähnt, obwohl durch diese bekannteste Schülerin das Prestige Malamas und dadurch auch mittelbar das von Stix eine Steigerung erfahren hätte.

Neben Miliza Korjus kam aus der Malama-Schule eine weitere vorzügliche Koloratursopranistin: Veera Nelus<sup>376</sup>. Raschkowskij und Leiferow schildern Malama als eine Lehrerin, die bis zur Erschöpfung arbeitete, auch kostenlos unterrichtete, Schülern Subventionen verschaffte und Italienaufenthalte organisierte.<sup>377</sup>

Die Wahl Malamas als Lehrerin für Miliza Korjus erscheint nach den vorangegangenen Schilderungen leicht zu erklären: Sie genoss hohes Ansehen, und die Muttersprache aller Beteiligten, Malama, Mamontow und Miliza, war russisch. Ausserdem konnte mit dem Unterricht sofort begonnen werden. Ob das Konservatorium überhaupt in Betracht gezogen wurde, ob die Dominanz des Estnischen dort oder das Ausbildungsniveau ausschlaggebend für die Entscheidung zu seinen Ungunsten war, bleibt unklar. In der Folge sollte sich erweisen, dass Miliza Korjus' ostentative Orientierung zur russischen Gesellschaft sowohl bei ihrer Lehrerwahl als auch bei ihren ersten Auftritten ein erhebliches Hindernis für eine estnische Karriere war.

### **Erste Auftritte – die *Junge Hoffnung***<sup>378</sup>

Die erste Erwähnung eines Korjus-Auftritts in der estnischen Presse findet sich im Frühjahr 1928. Miliza Korjus lebte noch nicht ein Jahr in Estland und konnte erst wenige Monate Gesangsunterricht bei Warwara Malama genommen haben. Es handelt sich um ein Zusammentreffen des Jugend-Musikzirkels im März 1928, und aus dem Zeitungsbericht des russischsprachigen Blattes<sup>379</sup> erfahren wir zwar nichts über den Veranstaltungsort oder den Musikzirkel selbst, aber einige der Mitwirkenden, darunter

<sup>375</sup> Ebenda S. 64 ff. – Stix berichtet, anschliessend habe sie der berühmte Dmitrij Smirnow unterrichtet.

<sup>376</sup> 1916–1996, in der Nachkriegszeit und den 50er Jahren Star des Estonia-Theaters. (Quelle ETBL S. 424)

<sup>377</sup> Raschkowskij/Leiferow: Metr musikalnoj wjatki. In: Sametki po jewrejsko istorii 8 (57) August 2005.

<sup>378</sup> Vesti Dnja, Nr. 27, 28.1.1929, Übersetzung MF.

<sup>379</sup> Vesti Dnja, Nr. 85, 29.3.1928 – eine Besprechung fand sich nur in dieser russischsprachigen Zeitung.

Korjus, werden lobend hervorgehoben. Sie sang das „Ave Maria“ von Luigi Luzzi und aus Meyerbeers *Les Huguenots* die Pagen-Arie „Nobles Seigneurs salut“ - *grossartig*, wie der Rezensent vermerkt. Bereits hier deutet sich eine Tendenz an, die sich in der Folge manifestieren sollte und wesentlichen Einfluss auf Korjus' Laufbahn in Estland nahm: Die Hinwendung vor allem zur russischen, aber auch zur deutschen Gesellschaft Estlands. Organisatorisch gründen nahezu alle ihrer ersten Auftritte auf Verbindungen zu russischen und deutschen Vereinen und Kirchengemeinden. Von Anfang an begegnet man Korjus dabei von Seiten der russischsprachigen Zeitung *Vesti Dnja*, späterhin auch von der deutschsprachigen *Revalschen Zeitung* mit freundlichem Interesse, während die estnischsprachigen Zeitungen an Veranstaltungen im russischen oder deutschen Milieu wenig Anteil nahmen.

Auch der zweite dokumentierte Auftritt Miliza Korjus' Anfang Dezember 1928 ist ein russisch-deutscher – es handelt sich um ein *Grosses Geistliches Konzert* in der Niguliste-Kirche, ihrer und ihrer Familie Heimat-Kirchengemeinde. Es sangen der Chor der russisch-orthodoxen Nikolai-Kirche unter Leitung des Tonkünstlers *Stepanow*, die Opernsängerinnen *Nadina Borina* und *Frau Dr. Finck* sowie die Damen *Korjus*, *Solowjowa*, *Kann*, *Protodiakon Sacharow*, *Marzinkjan* u.a. .. an der Orgel Herr *Schipris*.<sup>380</sup> Das Programm dieses Wohltätigkeitskonzertes zu Gunsten der russisch-orthodoxen Nikolai-Kirche enthielt Werke von Mozart, Rossini, Tschaikowskij, Bortnjanskij.

Der nächste nachweisbare öffentliche Auftritt von Miliza Korjus im Januar 1929, für den sich eine Besprechung wiederum nur in der russischsprachigen Tageszeitung *Vesti Dnja*<sup>381</sup> fand, stellt eine deutliche Steigerung<sup>381</sup> dar: *Konzert des Narvaer Chors. – Der Narvaer russische gemischte Chor unter Leitung von I.F. Archangelski gab am 26.1. im Saal des ‚Estonia‘ ein grosses Konzert. Alle Stücke des 1. und 3. Teils wurden vom Chor ausgeführt und bestanden hauptsächlich aus Werken russischer Komponisten: Tschaikowskij, Borodin, A. Archangelskij u.a. Das Konzert begann mit der Nationalhymne und zwei melodischen Liedern von M. Saar. Der gut organisierte und disziplinierte Chor mit guten einzelnen Stimmen hinterliess einen hervorragenden Eindruck, hatte grossen Erfolg und viele Zugaben. Dem talentierten Dirigenten I.F. Archangelskij wurden Blumen überreicht. Als Solisten traten im 2. Teil auf: V. Padva, K.*

---

<sup>380</sup> *Vesti Dnja*, Nr. 326, 2.12.1928, Ankündigung. Übersetzung MF. – Kasimir Schipris (1899–1976, auch Zypris, Shypris) arbeitete zunächst als Kino-Pianist, anschliessend als Lehrer am russischen Gymnasium, ab 1929 Konzertmeister am Estonia-Theater.

<sup>381</sup> *Vesti Dnja*, Nr. 27, 28.1.1929 – Übersetzung MF.

*Ots, die mit grossem Erfolg drei russische Romanzen vortragen, und die junge Hoffnung Koloratursängerin M. Korjus, die ein reiches stimmliches Material und Geschmack besitzt; allerdings kann man sie noch nicht als Künstlerin bezeichnen, ihr Gesang hat noch viel laienhaftes und bedarf einer seriösen Schulung. Hervorragend begleitete V. Padva. Der Abend verlief erfolgreich, und es bleibt nur zu beklagen, dass sehr wenig Publikum anwesend war. – R. Essen*

Das Konzert war mehrfach mit grossen Anzeigen in der Tagespresse beworben worden, aber wenige Tage später, am 29. Januar, fand im selben Saal ein Dmitrij-Smirnow-Gastspiel statt, das natürlich das Publikumsinteresse in weit höherem Masse auf sich zog und die wenigen Zuschauer erklärt. Die Organisation von Miliza Korjus' erstem Auftritt in grösserem Rahmen verrät Professionalität. Der Veranstaltungsort war der renommierteste Konzertsaal jener Zeit in Estland (883 Plätze) und verfügte über eine klassisch-gute Akustik, Vladimir Padva<sup>382</sup> war ein versierter Begleiter, und der kurze Auftritt, umrahmt vom Chor und von Karl Ots, dem führenden Tenor des Estonia-Theaters, überforderte die Anfängerin nicht. 1938 besuchte Padva Miliza Korjus in Hollywood und berichtete darüber in einem grossaufgemachten Artikel der Zeitung Päevaleht.<sup>383</sup> Dort erwähnt er auch, während seines Dienstes in der Kaitseväe (Bürgerwehr) vor 10 Jahren von Oberst Korjus um die Begleitung seiner Tochter bei einem Konzert im Soldatenheim gebeten worden zu sein. Wenn sich auch kein Nachweis für dieses Konzert fand, so wirkt Padvas Schilderung glaubhaft, und es ist sehr gut möglich, dass er es war, der Miliza Korjus' Auftreten im Estonia-Konzertsaal vermittelte. Padva trat allerdings auch bei Veranstaltungen der Deutschen Kulturvereine auf<sup>384</sup> – vielleicht machte er auch dort Miliza Korjus' Bekanntschaft.

Ebenfalls im Januar 1929 war Miliza Korjus im Estnischen Rundfunk zu hören. In der Rubrik *Überblick über das Rundfunkprogramm* der Zeitschrift Muusikaleht schreibt man: *Rein und klar erklangen Frl. M. Korjus' Koloraturen beim Vortrag von Meyerbeers ‚Dinorah‘. Die Auftritte der jungen Sängerin lassen sich mit Interesse verfolgen. Leider ist ihr die estnische Sprache fremd. Im Interesse der Zuhörerschaft*

---

<sup>382</sup> Vladimir Padva (1900–1981 USA), Pianist, Komponist (Kammermusik, Klavierkonzerte, Ballett *Tom Sawyer*), ausgebildet am St. Petersburger Konservatorium, in Tallinn, Berlin und Leipzig, emigrierte später in die USA (Quelle: Eesti Päevaleht vom 8.2.2000, Alo Põldmäe: Mälestuseks – zum 100. Todestag).

<sup>383</sup> Päevaleht 26.6.1938 – Padva betont dabei, er habe schon immer gewusst, dass Miliza Korjus eine grosse Zukunft vor sich habe, und er habe sie *Tallinner Musikleuten* empfohlen. Auch ihre *Einladung in den Rundfunk* sei auf seine Empfehlung hin zustande gekommen. Übersetzung MF.

<sup>384</sup> Revalscher Kalender 1931, S. 55.

wäre es empfehlenswert, dass die Sängerin mehr Aufmerksamkeit dem Erlernen der estnischen Sprache zuwenden würde, zumal sie von der Nationalität her Estin ist.<sup>385</sup>

Korjus muss häufig im Radio zu hören gewesen sein, denn die Programmzeitschrift Raadioleht<sup>386</sup> schreibt *Wer von den Radiohörern kennt nicht das angenehme Koloratursopran-Stimmchen von Frl. Korjus!* und berichtet, sie habe erst seit anderthalb Jahren Unterricht bei Frau Malama.

Am 16.3.1929 gab wiederum ein Wohltätigkeitskonzert,<sup>387</sup> diesmal der Gesellschaft für Tuberkulose-Kampf, Korjus eine weitere Möglichkeit, Auftrittserfahrungen zu sammeln. Unter den zahlreichen Mitwirkenden war auch Karl Ots. Die Klavierbegleitung übernahm Kasimir Schipris.

Von einem weiteren Auftritt offensichtlich in einer der kleinen estnischen Städte wissen wir nur durch einen wahrscheinlich aus dem Korjus-Nachlass stammenden ungezeichneten Zeitungsausschnitt.<sup>388</sup> Die Rezension ist überaus enthusiastisch: Korjus besitze aussergewöhnliche Gaben, singe sauber, weich, mit einer von Gott verliehenen Beweglichkeit, ihr Aussehen und ihre Bühnenwirksamkeit werden gelobt, man nenne sie bereits die *estnische Patti*<sup>389</sup>. Ein solcher Vergleich an dieser Stelle mag etwas unfreiwillig Komisches haben, aber derartige Einordnungen und Gegenüberstellungen können als ebenso rezeptionstypisch angesehen werden, wie sich auch Sängerinnen selbst gern in Traditionslinien inszenierten. – Gleichfalls nur Mutmassungen bleiben für einen weiteren Auftritt<sup>390</sup> *als Letzte des Abends*, die den schlechten Eindruck des Chors vergessen machte und *das Konzert rettete*<sup>391</sup>.

<sup>385</sup> Muusikaleht 2/1929 S. 68, Übersetzung MF. Offenbar sang Korjus dem Brauch der Zeit entsprechend in der Landessprache, estnisch. Es handelte sich also um die Aussprache. Rechtfertigte diese – Korjus lebte fast zwei Jahre in Estland – ein solches Urteil?

<sup>386</sup> Radioleht Nr. 8, 24.2.1929, *Militsa Korjus*, Übersetzung MF – ihr nächster Rundfunkauftritt wird für den 27.2. angekündigt.

<sup>387</sup> Ankündigung in Päevaleht, 16.3.1929 – Veranstaltungsort war das Schwarzhäupterhaus, und nach dem Konzert stand Tanz mit der Do-Do-Band auf dem Programm – Ende 4 Uhr morgens. – Übersetzung MF.

<sup>388</sup> Beschriftet mit 23.3.1929, Zeitungsausschnitt im Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums – estnischsprachig, konnte nicht zugeordnet werden. Da von Korjus gesagt wird, sie sei aus Reval gekommen, fand das Konzert auswärtig statt, und da sie als *Nagel des Abends* (estnische Redewendung für „Stern des Abends“) bezeichnet wird, war es kein Solokonzert. – Übersetzung MF.

<sup>389</sup> Ebenda.

<sup>390</sup> Beschriftet 5.4.1929, estnischsprachiger Zeitungsausschnitt im Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>391</sup> Beschriftet 5.4.1929, estnischsprachiger Zeitungsausschnitt im Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

Auch der nächste belegte Auftritt am 8.4.1929 zeigt, dass sich Miliza Korjus vor allem in der russischen Gesellschaft bewegte; gemeinsam mit Vladimir Padva und Ludvig Juht<sup>392</sup> trat sie beim *Montag* des Russischen Literaturkreises auf. Dementsprechend gibt es wieder nur eine Besprechung in *Vesti Dnja*. Zunächst wird über den Vortrag *Die Freuden und Leiden des Eros* berichtet, dann heisst es: *Eine angenehme Ablenkung von dem modernen Thema war der Auftritt von Miliza Korjus, welche eine schöne, klangvolle Stimme besitzt und eine Reihe Romanzen vortrug. Besonders gelang ihr ‚Die Nachtigall‘, in welcher sie mit aller Schönheit ihrer reichen Koloraturen glänzte. Das Publikum wartete auf den Auftritt der in der Vorankündigung vermerkten L. Juht und V. Padwa, aber aus unbekanntem Gründen erschienen sie nicht, infolgedessen der musikalische Teil bei den Versammelten den peinlichen Eindruck von Unvollendetheit hinterliess...*<sup>393</sup>

Über ein Schülerkonzert der Malamaschen und Mamontowschen Gesangsklasse, das am 17.4.1929 im Saal des Kommerzgymnasiums für Mädchen<sup>394</sup> stattfand, konnten zwei Besprechungen ermittelt werden. Zunächst wieder *Vesti Dnja*<sup>395</sup>: *Das Konzert des Ensembles der Opernklasse V. A. Malamas und S. I. Mamontows füllte den Saal des Kommerzgymnasiums und hinterliess den erfreulichsten Eindruck. Das Programm war lang, aber hatte soviel unterschiedliches, dass beim Zuhören keine Langeweile aufkam. Im 1. Teil riefen L. Markevitsch mit seinem traumhaft schönen Klavierspiel und D. Knise mit ihrem schönen, vollen Sopran und künstlerischem Geschmack den grössten Eindruck hervor. Im 2. Teil zeigte H. Waldman ihre grosse Stimme; S. Solowjow hat eine*

<sup>392</sup> Ludvig Juht (1894–1957 USA), Kontrabassist, einer der wenigen Esten mit grosser internationaler Erfahrung: 1916–18 Stadtorchester Helsinki, 1921–27 Berliner Philharmonisches Orchester, 1930–32 Londoner Savoy-Orchester, ab 1934 Bostoner Philharmonisches Orchester, zahlreiche solistische Auftritte (Quelle: EMBL S. 181) Wie auch Padva konzertierte Juht gelegentlich bei Veranstaltungen der Deutschen Kulturvereine (Quelle: Revalscher Kalender 1930, S. 51).

<sup>393</sup> *Vesti Dnja* 10.4.1929, S. 2 – Übersetzung MF. Unklar bleibt, wer Miliza hier begleitete – vermutlich doch Padva, der dann möglicherweise nur den Juht-Auftritt versäumte? – Alabiejews *Solowej* wurde von Korjus vielfach gesungen.

<sup>394</sup> Das Tallinner Kommerzgymnasium für Mädchen, eingeweiht 1916, verfügte über eine repräsentative Aula, die gern für Veranstaltungen und Konzerte genutzt wurde (Quelle: Eesti Koolimajak, S. 33).

<sup>395</sup> *Vesti Dnja* 19.4.1929 – Übersetzung MF. Vergleicht man diese Rezension R.Essens mit seiner vor drei Monaten zum Estonia-Konzertauftritt geschriebenen, kann man nur zum Schluss kommen, dass hier Kritiker-Subjektivität waltet oder möglicherweise persönliche Beziehungen hineinspielen: In knapp drei Monaten erwirbt eine laienhaft singende, unseriös Geschulte schwerlich eine ausgezeichnete Koloraturtechnik. – Über Markevitsch, Knise, Waldmann, Solowjow und Orav liess sich nichts ermitteln. Valentine Kask, Mezzosopran, sang seit 1923 am Estonia, emigrierte 1944 nach Schweden (EMBL S. 260).

*schöne Stimme, nur war in ihrer Ausführung wenig Ausdruck. Der klangvolle und weite Kontraalt L.Oravs hörte sich am Anfang der Arie Ratmirs etwas unsicher und tremolierend an. Der Eindruck von Carmens Lied war unvollständig – V.Kask führte es irgendwie unfertig aus, ohne Temperament und Lebendigkeit, trotz des schnellen Tempos. Was den Koloratursopran M. Korjus betrifft, so hinterliess er den grössten Effekt: Sauber, leicht, mit ausgezeichneter Koloraturtechnik, verspricht die kindlich-junge Stimme M. Korjus' sehr viel für die Zukunft, und die junge Besitzerin wird ihn bestimmt auch in musikalischer Hinsicht entwickeln. – R.Essen*

Eine estnischsprachige Rezension eines unbekanntes Verfassers in Manuskriptform schildert das nämliche Konzert folgendermassen: *Die Schüler waren zum Beispiel die junge Sängerin des Estonia Niina Romanow (= Niini Loona)<sup>396</sup>, die in Deutschland an der Oper arbeitende Adele Keltjanow<sup>397</sup>, die auch im estnischen Rundfunk bekannt ist, die in Tartu arbeitende Ella Lipand<sup>398</sup>, vom Estonia ausserdem Valentine Kask und noch andere, welche überall in Estland bekannt sind und Anerkennung gefunden haben. ... Die Schüler der Ensembleklasse traten vorbildlich mit Duetten und Trios unter der Begleitung von Herrn S. Mamontow auf. H. Kivisepp sang mit ausdrucksvoller Interpretation und sehr guter Diktion aus Puccinis Boheme, L. Matkevic und D. Knies haben beide schon eine bemerkenswerte Technik. H. Valdmann – sehr gute Technik und eine schöne Stimme. S. Solovjov – ein warmer Vortrag, technisch weniger gut. L. Orav bewältigte die schwere Arie aus Ruslan und Ludmilla, V. Kask sang das Zigeunerlied aus dem 2. Akt von Carmen. Sie war leider nicht so gut, da sie schon mehrere Jahre am Estonia arbeitet, hätte man besseres erwarten können; auch die Diktion war nicht gut. ... der ‚Nagel‘ des Abends war Miliza Korjus ... Wir wünschen M. Korjus ... Kraft und Ausdauer bei der weiteren Arbeit. Da in der estnischen Oper ein Koloratursopran fehlt, müssten die Verantwortlichen an der jungen Kraft interessiert sein...<sup>399</sup>*

Am 5.5.1929 gab Miliza Korjus ihr erstes Solokonzert in Narva bei dem dortigen

---

<sup>396</sup> Schwester von Kask, seit 1923 Choristin am Estonia, ab 1935 Solist, Dramatischer Sopran, 1944 nach Schweden emigriert (Quelle EMBL S. 444).

<sup>397</sup> Laut EMBL S. 265 hatte Keltjanoff (1893–1972) 1927 einen kurzfristigen Vertrag mit der *Berliner Oper* (welcher?) und sang im selben Jahr am *Fürstlich Roisschen Theater* [sic!] in Gera die Hauptrollen in: Lakmé, Freischütz, Boheme, Butterfly, Manon, Casanova und Meistersingern. Diese anzuzweifelnden Angaben stammen wahrscheinlich von Keltjanoff selbst, die später in Tallinn ein Gesangsstudio eröffnete.

<sup>398</sup> Sie arbeitete später als Gesangslehrerin.

<sup>399</sup> Estnisches Musik- und Theatrumuseum, Miliza-Korjus-Konvolut, ungezeichnetes, offenbar unveröffentlichtes Manuskript, Übersetzung MF.

Russischen Verein. Der Organisator des Vereins, Wassilij Nikiforow-Wolgin,<sup>400</sup> schrieb auch eine Konzertrezension in einer örtlichen Zeitung<sup>401</sup>. Die Begegnung mit Nikiforow-Wolgin, religiös-philosophischem Vordenker, Schriftsteller und zentraler Person des russischen Exils im Baltikum, blieb für Korjus offenbar unreflektiert, während Nikiforow-Wolgin den ausserordentlichen Eindruck ihres Konzertes, eines *grossen künstlerischen Festes*<sup>402</sup>, mit dem Korjus sehr viel Beifall fand, emphatisch würdigt: Er beschreibt die Stimme als ungewöhnlich flexibel und reich an Schattierungen, schildert ausführlich die Fähigkeit der Sängerin, ihr Publikum zu verzaubern, die Seelen mit etwas Kostbarem, Reinen zu erfüllen, dem Geheimnis echter Kunst.<sup>403</sup> Nikiforow-Wolgin ist sich sicher, dass Korjus eine grosse Zukunft bevorsteht.

Klavierbegleiter war diesmal der renommierte Artur Lemba.<sup>404</sup> Diese erfolgreiche Zusammenarbeit sollte ihre einzige bleiben, aber Lemba blieb Korjus gewogen: Einige Jahre später rezensierte er ihr erstes Tallinner Solokonzert mit viel Wärme. Korjus ihrerseits nennt in ihrer für MGM verfassten Biographie keinen ihrer frühen Pädagogen und Begleiter – mit einer Ausnahme: Artur Lemba.

Auch die junge Jenny Siimon besuchte dieses Konzert in ihrer Heimatstadt Narva: Für sie war es ein prägendes Erlebnis, und fortan versuchte sie, zu singen wie Korjus<sup>405</sup>.

Nach den Anfängen 1928 ergeben sich für das erste Halbjahr 1929 immerhin sieben Auftritte. Alle diese Konzertauftritte waren höchstwahrscheinlich nicht nur unbezahlt, sondern auch teilweise mit eigenen Zuzahlungen für den Pianisten oder die Reise verbunden und also nur deshalb möglich, weil Arthur Korjus dafür aufkam. Festhaltenswert bleibt, dass Korjus augenscheinlich jede sich bietende Gelegenheit für einen Auftritt, auch in kleinem Rahmen, nutzte. Innerhalb eines reichlichen Jahres absolvierte sie so mindestens neun Auftritte. Verschiedenste Auftrittsorte, Umstände, Programme und Begleiter dürften ihren praktischen Erfahrungen sehr zugute gekommen

---

<sup>400</sup> Nikiforow-Wolgin (1900–1941) Emigration nach der Revolution nach Estland; Schriftsteller, Journalist, Kulturorganisator, Kirchenchorsänger. Nach der sowjetischen Annektion Estlands verschleppt und erschossen wegen *Veröffentlichung von Büchern, Stücken und Broschüren verleumderischen und antisowjetischen Inhalts* (Quelle: <http://persones.ru>, Stand Dezember 2012; Pahomov, George u. Nickolas Lupinin: *The Russian Century*, S. 88 ff.).

<sup>401</sup> Stary Narvskij Listok 7.5.1929.

<sup>402</sup> Stary Narvskij Listok 7.5.1929.

<sup>403</sup> Ebenda, Übersetzung MF.

<sup>404</sup> Artur Lemba (1883–1963), Bruder Hellat-Lembas, hatte am St. Petersburger Konservatorium Klavier und Komposition studiert und war einer der namhaftesten estnischen Komponisten und Pianisten, ausserdem Lehrer am Konservatorium Tallinn und Musikkritiker.

<sup>405</sup> Pedusaar: *Jenny Siimon*, S. 11.

sein.

Völlig unerwähnt bleibt in den vielen Berichten über die Korjus', dass nicht nur Miliza die Sowjetunion verliess und nach Estland kam: Auch ihre jüngste Schwester Tatjana übersiedelte, ein Jahr nach Miliza, nach Tallinn und wohnte gemeinsam mit Vater, Schwester, Stiefmutter und Stiefschwester auf der Toompuistee<sup>406</sup>. Das estnische Miliza-Narrativ des Mädchens, das zum Vater zieht, um in Tallinn Gesangsunterricht zu nehmen, erfährt durch die Nachfolge der Schwester eine Schmälerung, und so wird in der Folge Tatjana fast immer schlichtweg unterschlagen. Lediglich ein Artikel von 1939 im Rahvaleht<sup>407</sup> nimmt sich ihrer ausführlicher an und spielt sie gegen die mittlerweile berühmte Schwester aus.

Möglicherweise gab es auch für die drei älteren Schwestern das Angebot, nach Estland zu kommen. Bei Nina, der Ältesten, mag ihre Position als Orchestermusikerin entscheidend gewesen sein für ihr Verbleiben in der Sowjetunion – sie dürfte ihrem Orchester verbunden gewesen sein, und die Aussicht auf eine ähnliche Stellung in Estland war nicht gross. Die beiden Schwestern Tamara und Anna waren verheiratet und blieben möglicherweise aus diesem Grund in der Sowjetunion.

Tatjanas Angaben im Tallinner Melderegister<sup>408</sup> sind geeignet, die Verwirrungen um die Korjus'schen Geburtsdaten zu steigern: Tatjana hat als Geburtsjahr 1912 eingetragen. Wir erinnern uns, dass sie laut der Militärakte ihres Vaters 1910 geboren wurde. Auch Miliza Korjus gibt im Melderegister<sup>409</sup> ihr Geburtsjahr entgegen dem von ihrem Vater genannten 1908 als 1909 an und wird bei dieser Angabe auch in Zukunft bleiben.

Am 24.3.1929 war Miliza Korjus in der Niguliste-Kirche von Pastor Adolf Oskar Undritz konfirmiert worden – mit dem Prädikat „ausgezeichnet“.<sup>410</sup> Ihr Konfirmationsspruch: *Aber der Herr ist bei mir wie ein starker Held, darum werden meine Verfolger fallen und nicht obliegen, sondern sie sollen sehr zu Schanden werden ....* (Jeremia 20.11). Im Baltikum setzte man die Konfirmation traditionell später an als in Deutschland üblich – Milizas Mitkonfirmanden waren Jahrgang 1911, 1912, 1913, also 16–18jährig, und sie, die hier wieder als Geburtsjahr 1909 nennt,<sup>411</sup> die

---

<sup>406</sup> Adresskartei des Tallinner Stadtarchivs, TLA 1376.1.109.

<sup>407</sup> Rahvaleht Nr. 32, 7.2.1939, S. 4.

<sup>408</sup> Adresskartei des Tallinner Stadtarchivs TLA.1376.1.109, unter der Rubrik „Beruf“ ist eingetragen: *Leben beim Vater*, sowohl bei Tatjana als auch bei Miliza ist als Nationalität „estnisch“ angegeben. Übersetzung MF.

<sup>409</sup> Ebenda, Eintrag vom 30.7.1927, hier Militsa geschrieben.

<sup>410</sup> Kirchenbuch der Niguliste-Gemeinde, digitalisierter Bestand TLA.31.1.59; 1896–1939.

<sup>411</sup> Ebenda – Milizas Geburtsdatum wie folgt 8./15. August 1909 Warschau.

deutlich Älteste. Im Jahr darauf wurde Tatjana konfirmiert<sup>412</sup>, gleichfalls in der Niguliste-Kirche bei Pastor Undritz. Hier nun wird als Tatjanas Geburtstag der 14.5.1910 angegeben, was wiederum die Angaben Arthur Korjus' bestätigt.

---

<sup>412</sup> Kirchenbuch der Niguliste-Gemeinde, digitalisierter Bestand TLA.31.1.59. 1896–1939, 6.4.1930, ihr Prädikat ist lediglich „gut“.

## LEHRER- UND AUSBILDUNGSLEGENDEN

*Insgesamt hat sie sechzehn Konservatorien besucht.*<sup>413</sup>

*I am informed that Miliza Korjus has learnt to sing almost entirely by the study of gramophone records by famous sopranos.*<sup>414</sup>

In biographischen Mitteilungen über Sängerinnen ist häufig von einer Herkunft aus musikalischer Familie die Rede. Aber auch das Gegenstück, das *Naturtalent aus niederen sozialen Schichten*<sup>415</sup> ist gebräuchlich. Eine musikalische Familie kann eine hochprofessionelle<sup>416</sup> mit illustren Vorfahren sein, wie bei Elisabeth Schumann<sup>417</sup>: Der Vater Dirigent und die Mutter *eine Nachkommin der Henriette Sonntag* [sic!]<sup>418</sup>, oder bei Maria Ivogün, deren Mutter Opern- und Operettensängerin war. Vielfach geht es aber einfach um Familien, die zu Hause musizierten und sangen, die Musikalität der Kinder bemerkten und förderten. Für Bourdieu ist *die ‚musizierende Mutter‘ aus den bürgerlichen Autobiographien*<sup>419</sup> Grundlage für einen vertrauten Umgang mit Musik. Mitunter kann man die „musikalische Familie“ auch als simple Phrase werten, denn genaueres wird nicht erzählt: Es bleibt häufig bei der schönen Stimme der Mutter. In dieser Hinsicht kann Monika Hunnius’ Beschreibung ihrer frühmusikalischen Erziehung fast als Ausnahme gelten. Hunnius versucht, ihre musikalische Begabung, deren Förderung und ihre künftige Bestimmung als von Anfang an gegeben darzustellen, ein

---

<sup>413</sup> Booklet der Preiser-CD *Lebendige Vergangenheit – Miliza Korjus III*, 2006. Text von Clemens Höslinger.

<sup>414</sup> Gramophone January 1935, Editorial von Compton Mackenzie.

<sup>415</sup> Grotjahn: *Diva, Hure, Nachtigall*; S. 45.

<sup>416</sup> Wenn Kopiez als wesentliches Kriterium für eine erfolgreiche Sängerlaufbahn den frühen Unterrichtsbeginn sieht und betont, *dass internationale Gesangskarrieren sehr häufig damit beginnen, dass einer der Eltern den ersten Unterricht erteilt* (Kopiez: *Singers are late beginners*, S. 42), dies erklärend durch u.a. *warmherzige Atmosphäre*, Regelmässigkeit des Unterrichts, Motivierung, so unterschlägt er die zwei eigentlich entscheidenden Faktoren: Eltern, die ihren Kindern Unterricht erteilen können, sind in der Regel professionelle Musiker, kennen die Gebräuche des Musikmarktes und können die Ausbildung ihrer Kinder diesen realen Erfordernissen anpassen – und sie verfügen über die Netzwerke, um eine Laufbahn aufzubauen – Während das Narrativ des musikalischen Elternhaus zu den Standards gehört, wird dieser Aspekt ausgespart.

<sup>417</sup> Elisabeth Schumann (1885–1952), bedeutende Sopranistin, vor allem Mozartsängerin und Liedinterpretin (Quelle [www.britannica.com](http://www.britannica.com)), vgl. Kutsch/Riemens: *Grosses Sängerlexikon*, S. 3169: Schumann (1888–1952)

<sup>418</sup> *Wir von der Oper*, S. 108.

<sup>419</sup> Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 134.

rückläufiges Konstrukt. *Als ich so klein war, dass ich noch nicht sprechen konnte, begann mein erster Gesangsunterricht. Ich sass auf meiner Mutter Schoss, die mir Töne vorsang, wobei sie ein Stückchen Zucker in der Hand hielt. Bald begriff ich, dass dieses Stückchen Zucker nur dann in meinen sehnsüchtigen kleinen Mund gelangte, wenn ich Laute von mir gab, welche allmählich zu richtigen Tönen wurden.*<sup>420</sup> Historisch interessant, bleibt es musikpädagogisch fraglich, was durch diese Methode bei einem Baby bezweckt werden sollte. Wesentlich aber ist, dass sich Hunnius natürlich nicht selbst an diese Geschichte erinnern konnte, es sich also um familiäre Überlieferung handelt, und das gibt mehr Einblick in die Atmosphäre der Familie als die Zuckerstückchenanekdote selbst.

Konnte das familiäre Zuhause in einfacheren Verhältnissen eine Musikerziehung nicht erbringen, so finden wir bei einer Reihe erfolgreicher Sängerinnen der damaligen Zeit Berichte über ihre Förderung im schulischen Musikunterricht.<sup>421</sup>

Kris/Kurz sehen die Kindheit und Jugend des Künstlers als Vorgeschichte respektive Vorzeichen seiner künftigen Grösse.<sup>422</sup> So berichten Sänger gerne und ausgiebig über das frühe Auftreten ihres Talenten: Lotte Schöne wollte fünfjährig ein *Tanzerei-Fräulein* werden und sang mit 13, 14 Jahren nicht nur Isolde, sondern *alle guten Rollen, Tristan und König Marke dazu*<sup>423</sup>. Erna Berger erzählt von ihrer *Sandkuchenarie*<sup>424</sup>, Toti dal Monte trat bereits als Neunjährige öffentlich auf<sup>425</sup>, Maria Müller trällerte im Schleppekleid ihrer Mutter Koloraturen und baute in der Waschküche ein Theater auf<sup>426</sup>, Elisabeth Schumann behauptet, sie habe eher singen als sprechen können<sup>427</sup>, Margarete Teschemacher konnte angeblich bereits einjährig singen, und ihre Stimme *hielt, was sie im ersten Lebensjahr versprach*<sup>428</sup>.

---

<sup>420</sup> Hunnius: Mein Weg, S. 8.

<sup>421</sup> u.a. Frida Leider, deren Musiklehrer sie *bevorzugte, wo es nur irgend möglich war* (Quelle: Weinschenk: Künstler, S. 163), Maria Müller, gleichfalls im Unterricht „entdeckt“ und von ihrer Musiklehrerin durch Soloauftritte in der Schulaula herausgestellt (ebenda, S. 219) – zum Vergleich dazu Kopiez, der den heutigen *wir singen einfach, weil wir Lust dazu haben*-Grundschul-Musikunterricht und die Qualifikation der Lehrer kritisiert (Kopiez: Singers, S. 52 ff.).

<sup>422</sup> Kris/Kurz Die Legende, S. 37, incl. zahlreicher Beispiele von der Antike bis zur Renaissance. Vgl. auch Bourdieu: Die biographische Illusion, S. 51.

<sup>423</sup> Wir von der Oper, S. 105.

<sup>424</sup> Berger: Auf Flügeln, S. 12 ff.

<sup>425</sup> Weinschenk: Künstler plaudern, S. 212.

<sup>426</sup> Ebenda S. 218.

<sup>427</sup> Wir von der Oper, S. 108.

<sup>428</sup> Scheppers: Margarete Teschemacher, S. 184.

Aber auch über das vollkommene Gegenteil lässt sich gut erzählen: Max Lorenz schildert seine absolut unmusikalische Familie und die Probleme, die er im Schulgesangsunterricht hatte, wo er regelmässig die Note 5 erhielt.<sup>429</sup> Die Suche nach entsprechenden Berichten von oder über Korjus brachte kaum Ergebnisse. In *Life Story*<sup>430</sup> bleibt die Musikalität der Familie stereotyp-vage. Die Erwähnung des geigespielenden Vaters gehört in den meisten estnischen Schilderungen zum Standard, wird aber kaum erläutert oder vertieft. Im Vergleich zu dem Vielen, was über die Korjussche Familiengeschichte veröffentlicht wurde, fallen Mitteilungen über Miliza Korjus' Musikerziehung in der Kindheit knapp aus. Eine der wenigen Ausschmückungen gibt ein US-amerikanischer Zeitungsartikel: *Miliza, fourth of 5 children, was assigned to ballet dancing, since her elders had preoccupied the piano, the violin and singing (everybody had to learn something). When her junior sister came to the age of performance, she demanded Miliza's ballet rights and got them. Miliza, in turn, took over the art of song from an elder sister, who took over the piano from a brother who didn't like it anyway.*<sup>431</sup> Die Grundform dieses Narrativs geht auf Korjus' *Life Story*<sup>432</sup> zurück. Anders als ein Grossteil der Korjus'schen Schilderungen fanden die musikalischen Geschwister Eingang in die Presseberichte im Zusammenhang mit der *Great Waltz*-Premiere.<sup>433</sup> Das Motiv der Verteilung von Gesang und Instrumenten findet sich auch bei der Sopranistin Dusolina Giannini<sup>434</sup>, – sie erzählt, sie stamme aus einer Künstlerfamilie, ein Bruder spiele Cello, ein weiterer sei Komponist, der Vater Tenor, die Mutter Geigerin, die Schwester Sängerin und Gesangslehrerin<sup>435</sup>.

Lange nach dem Ende der Korjus'schen Karriere, 1978, versuchte ein estnischer Zeitungsbericht, die Anfänge zu rekonstruieren. Jüri Rimmelgas erzählt, wie er als junger Journalist im Jahr 1938, nach Miliza Korjus' Kinoerfolg, ihren Vater Arthur

<sup>429</sup> Weinschenk: Künstler plaudern, S. 189.

<sup>430</sup> *Life Story*, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums. Siehe dazu Fussnote 206.

<sup>431</sup> *Miliza Korjus corrects publicity version of her international past*, von Patterson Greene, unbekannte US-amerikanische Zeitung, undatiert, vermutlich 40er Jahre; Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>432</sup> *Life Story*, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums. Siehe Fussnote 206.

<sup>433</sup> z.B. *Union*, San Diego, 27.11.1938.

<sup>434</sup> US-amerikanische Sängerin italienischer Abstammung, die in den 30er Jahren in Deutschland sehr populär war. Kutsch /Riemens gibt als Lebensdaten einmal 1902–1986 (bei ihrem eigenen Lexikoneintrag), und bei dem ihres Vaters 1903–1966 an. (Kutsch/Riemens: *Grosses Sängerlexikon*, S. 1321).

<sup>435</sup> Weinschenk: Künstler, S. 78.

Korjus besuchte: *Oberst Korjus spielte die Geige, und als ich ihn befragen kam, stand auf dem Notenpult aufgeschlagen eines von Paganinis 24 Capriccios. Auf den Geigenbogen zeigend, sagte der Oberst: ‚Militsa [sic!] hat ihn mehrfach zu spüren bekommen. Ich habe auf der Geige etwas vorgespielt und sie musste es nachsingen. Das hat ihr nicht gefallen und oft musste sie durch Tränen hindurch singen. Aber gerade so habe ich sie zum Singen gebracht*<sup>436</sup>. Eine zweifelhafte Behauptung: Weder dürfte Arthur Korjus mit dem kleinen Kind, das Miliza bis zur Trennung der Familie war, derartige Gesangsübungen veranstaltet, noch das erwachsene Mädchen in der Tallinner Zeit mit dem Geigenbogen gezüchtigt haben. Das Narrativ erinnert an Maria Malibran – die Misshandlungen durch ihren gewalttätigen Vater und Lehrer Manuel Garcia bilden das Thema zahlreicher Geschichten und Anekdoten.<sup>437</sup> Dieses von Rimmelgas behauptete Gespräch mit dem Vater diskreditiert sich aber vor allem durch seine Datierung: Nach dem Kinoerfolg des *Great Waltz* konnte Rimmelgas Arthur Korjus nicht mehr besuchen, denn da war dieser schon fast drei Jahre tot.

Dem Vater kommt in der Berichterstattung eine deutlich präsentere Rolle in Milizas musikalischer Erziehung zu als der Mutter, der häufig erwähnte instrumentale Klang der Korjus'schen Stimme wird auf ihre Schulung unter seiner Geigen-Begleitung zurückgeführt. Treier zitiert eine Familienlegende, wonach Korjus häufig zu seiner Tochter gesagt habe *Singe! Schrei' nicht!*<sup>438</sup> Mehrfach wird Miliza Korjus' Dankbarkeit ihrem Vater gegenüber erwähnt, so erzählt die Stiefmutter Helene Foelsch-Korjus einer Zeitung von der Grabsäule, die für Arthur Korjus errichtet wurde: Miliza Korjus sandte das Geld dafür aus Amerika und liess auf die Säule eingravieren *Meinem lieben Lehrer – deine dankbare Tochter*<sup>439</sup>.

Es ist bemerkenswert, dass die Eltern trotz schwerer Zeiten und Umstände Wert auf eine musikalische Ausbildung legten – das dokumentiert sich nicht in Familienlegenden, sondern durch Tatsachen. Weil Miliza Korjus den Grossteil ihrer Kindheit und Jugend unter der Obhut ihrer Mutter verbrachte, dürfte deren Anteil an der Musikerziehung ihrer Kinder, auch wenn er in den ermittelten Darstellungen unterschlagen oder banalisiert wird, erheblich gewesen sein.

In der bereits erwähnten Radiosendung Uolevi Lassanders *Miliza, die Nachtigall von*

<sup>436</sup> Unbekannte estnische Zeitung, 22.6.1978, Estnisches Musik- und Theatermuseum, Miliza-Korjus-Konvolut; Übersetzung MF.

<sup>437</sup> z.B. Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens 1907, Band 3, S. 233 ff.

<sup>438</sup> Eesti Ekspress 13.9.2001, Übersetzung MF.

<sup>439</sup> Uudisleht 23. September 1938, S. 5 *Kas tunnete Miliza Korjust?*, Übersetzung MF – siehe auch Kapitel *Estnischer Epilog*.

*Tallinn* erzählt Milizas Korjus' Schwester Anna,<sup>440</sup> Musik sei in ihrer Familie a l l e s gewesen, die Mutter habe durch ihre polnisch-russische Abstammung auch die besten Voraussetzungen dafür gehabt. Sie gingen in Kiew in die Oper und Miliza, welche ein absolutes Gehör hatte, sang alles nach. Wurde zuhause gesungen, so öffnete man die Fenster, und die Leute auf der Strasse blieben stehen. Miliza sei sehr selbstsicher gewesen und überzeugt davon, später einmal berühmt zu werden.<sup>441</sup> Dieser Bericht soll authentisch-persönlich wirken, bleibt aber diffus und verwendet auch anderswo zu findende Klischees – hier sei auf Maria Callas verwiesen, die als 10jährige mit ihrem Gesang gleichfalls Passanten zum Stehenbleiben veranlasste<sup>442</sup>, oder auf Maria Ivogün, die als Kind ihre „Vorstellungen“ erst dann begann, wenn auf der Strasse genug Publikum vorhanden war.<sup>443</sup> – Gern hätte man gewusst, welche Opern die Familie Korjus besuchte, wann Milizas und der anderen Kinder erster Theaterbesuch stattgefunden hatte, wie oft bestimmte Aufführungen gesehen wurden, was Miliza konkret nachsang.

Bleiben Kindheitserinnerungen vielfach unscharf und erhalten ihre Ausformung erst im Zuge einer biographischen Stilisierung, so ist die eigentliche Gesangsausbildung, ob bei Privatlehrern oder an einem Konservatorium, von überragender Bedeutung: Hier vor allem werden die Weichen für die spätere Laufbahn gestellt. Berichte von Sängern über ihre Ausbildung haben nicht nur historisch oder gesangsmethodisch Bedeutung, sondern geben uns durch ihre Ambivalenz Einblicke, die in den sorgfältig ausgeformten Erfolgsbiographien sonst geflissentlich vermieden werden. Die Gesangsausbildung von Sängerinnen, fokussiert nicht nur auf Unterrichtsinhalte und Methodik, sondern auch auf die Lehrer-Schüler-Beziehung, scheint ein musikwissenschaftliches Desideratum zu sein.<sup>444</sup>

*In keinem Beruf gibt es so viel Charlatane wie unter den Gesangslehrern*<sup>445</sup> sagt Willy Domgraf-Fassbaender, und diese Ansicht findet sich unter Sängern auffallend häufig. Helge Roswaenge, der offiziellen Darstellungen nach schon in jungen Jahren scheinbar mühelos zu grossem Erfolg kam, widmet in seiner Autobiographie ein ganzes Kapitel

---

<sup>440</sup> Anna Lee lebte später in der Estnischen Sowjetrepublik und arbeitete als Musiklehrerin.

<sup>441</sup> Finnische Radiosendung vom 22.9.1985, Manuskript dazu im Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>442</sup> Kesting: Maria Callas, S. 91.

<sup>443</sup> Weinschenk: Künstler plaudern, S. 113.

<sup>444</sup> Vgl. dazu Freia Hoffmann: Die Klavierlehrerin. Caroline Krähmer und ein literarisches Stereotyp, S. 149.

<sup>445</sup> Wir von der Oper, S. 33.

*Scharlatanen und Gesangshexen*<sup>446</sup>, wird also entsprechende eigene Erfahrungen gemacht haben. Frida Leider stellt fest, es sei für sie schwerer gewesen, einen geeigneten Gesangslehrer zu finden als ein Engagement,<sup>447</sup> Sergei Radamsky beschreibt seine zahlreichen Lehrer mit ihren jeweils unfehlbaren Methoden und grossen Versprechungen.<sup>448</sup> Eine besonders typische Schilderung findet sich bei Ilse Elisa Zeller Mayer, die im Glauben, Otto Müller sei der Gesangslehrer der von ihr bewunderten Martha Mödl gewesen und könne also auch sie voranbringen, für längere Zeit bei ihm Unterricht nimmt. Letztendlich stellt sich heraus: Ihre Stimme ist ruiniert, Müller, dessen (sehr wohlhabende) Hauptkundin sie war, hatte mitnichten Martha Mödl ausgebildet, und sein Ruf war nur deshalb zustande gekommen, weil sich viele Sänger erhofften, über Müller in Kontakt mit seinem Partner, dem MET-Agenten Roberto Bauer zu kommen.<sup>449</sup> Mitunter gerät der Sänger ahnungslos in die Kontroversen verfeindeter Musiklehrer: Margarita Voites wurde am Tallinner Konservatorium von Jenny Siimon unterrichtet, die ihrerseits auf Kriegsfuss mit der Lehrerin Linda Saul stand.<sup>450</sup> Voites' Stimmprobleme wurden für den Lehrerinnenstreit instrumentalisiert. Negativen Erfahrungen verdankt sich auch in der Regel das explizite Nicht-Erwähnen eines Lehrers. Hier fragt sich, warum Korjus ihre Lehrerinnen verschwieg? Berichtet sie in *Life Story*<sup>451</sup> über das tägliche Lernen am Kiewer Konservatorium von ihrem sechzehnten Lebensjahr an, so fällt kein Name. Tallinn beschreibt sie als Hintergrund ihrer ersten Auftritte, von Gesangsunterricht und ihrer Lehrerin ist keine Rede, lediglich von ihrem Traum, in Italien zu studieren. Es ist schwer vorstellbar, darin nur eine Marketingstrategie zu sehen.

Beispiele der Dankbarkeit gegenüber dem Lehrer finden sich bei Erna Berger und Toti dal Monte. In den biographischen Mitteilungen letzterer dient die Lehrer erzählung vor allem dazu, dal Montes überragendes Talent von der Lehrerin ausführlich bestätigen zu lassen.<sup>452</sup> Berger zeichnet mit Melitta Hirzel das Idealbild eines Gesangspädagogen.

<sup>446</sup> Roswaenge: Lache Bajazzo, S.74–89.

<sup>447</sup> Weinschenk: Künstler plaudern, S. 165.

<sup>448</sup> Radamsky: Der verfolgte Tenor, u.a.S. 66 ff. – auch Radamsky wurde Gesangslehrer.

<sup>449</sup> Zeller Mayer: Drei Tenöre, S. 15 ff., 120 ff. Aufschlussreich auch Adele Sandrocks Bericht über ihren einjährigen Gesangsunterricht – Sandrock: Mein Leben, S. 123 ff.

<sup>450</sup> Pedak: Margarita Voites, S. 42 ff. – eine Siimonsche Schülerin heiratete den Sohn Sauls und lernte fortan bei dieser, behauptend, Siimon habe sie verdorben. Saul „renovierte“ sie daraufhin, und Siimon versuchte nun ihrerseits, die Saulschen Schüler „in Ordnung zu bringen“.

<sup>451</sup> Life Story, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums. Siehe dazu auch Fussnote 206.

<sup>452</sup> Dal Monte: Golos, S. 36 ff.

Hirzel schnitt gesangstechnisch und praktisch den täglichen Unterricht genau auf Bergers Stimme zu, vermittelte der Schülerin ein Engagement ans Dresdner Opernhaus,<sup>453</sup> kam in Bergers Vorstellungen und erarbeitete ein exakt auf die praktischen Erfordernisse des Hauses ausgerichtetes, bis ins Kleinste ausgefeiltes Repertoire mit ihrer Schülerin – und für dieses aussergewöhnliche Leistungspaket musste Berger nichts bezahlen, weil der Richard-Wagner-Verband die Kosten ihrer Gesangsausbildung übernommen hatte.<sup>454</sup> Erna Berger selbst wurde später zu einer quantitativ – mit bis zu 16 Gesangstudenten pro Semester –, aber nicht qualitativ erfolgreichen Gesangspädagogin. In ihrer Autobiographie erzählt sie, niemand von ihren Schülern habe eine grosse Karriere gemacht. *Wo immer sie gesungen haben und noch singen oder lehren, ob im kleinen oder grossen Kreis, haben sie sich und anderen damit Freude bereitet, davon bin ich überzeugt, und das ist in meinen Augen das Wichtigste.*<sup>455</sup> – Wäre dies auch Hirzels Credo gewesen, hätte es vielleicht das Phänomen Erna Berger nicht gegeben.

Die Ursachen problematischer Lehrer-Schüler-Verhältnisse sind zum einen darin zu suchen, dass sowohl private als auch an Konservatorien unterrichtende Gesangslehrer ganz überwiegend Sänger waren, die es entweder zu keiner eigenen Karriere brachten und so nicht um die Anforderungen wussten, denen ihre Schüler würden genügen müssen. Oder es handelte sich um Sänger, die ihre Laufbahn aus Stimm- bzw. Altersgründen beendet hatten. Häufig fehlten ihnen nicht nur pädagogische Grundvoraussetzungen, sondern auch vielfach die Freude am Lehren, an den Erfolgen der Schüler. Ein Beispiel davon gibt Viktor Fuchs mit jenem Sänger und zukünftigem Lehrer, der schon auf einen Schüler eifersüchtig war, der lediglich von Fuchs als Probe aufs Exempel erfunden wurde.<sup>456</sup> Aber auch von Seiten der Schüler ist das Arbeitsverhältnis belastet mit Ansprüchen und Erwartungen. Gesangsschüler streben zu namhaften Lehrern, in der Doppelhoffnung, der Lehrer könne sowohl die Kunst des Singens lehren als auch, mit seinem Prestige, den Berufseinstieg erleichtern. Ein Gesangslehrer muss nicht aus eigenem Recht einen grossen Namen haben, es reicht schon aus, wenn er seinerseits Schüler einer Grösse war.<sup>457</sup> Die Diskrepanz zwischen dem grossen Namen und der wahren Weitergabe des Geistes der Musik thematisiert

---

<sup>453</sup> Über ihren Ehemann Max Hirzel, den Dresdner Startenor.

<sup>454</sup> Berger: Auf Flügeln, S. 27 ff.

<sup>455</sup> Berger: Auf Flügeln, S. 149, 156.

<sup>456</sup> Fuchs: Die Kunst des Singens, S. 21.

<sup>457</sup> So war die Berliner Gesangslehrerin Teophile von Bodisco *eine Schülerin der Viardot*, (Bodisco: Versunkene Welten, S. 139) und hatte allein damit einen Ruf.

bereits Storms Mitte der 1870er Jahre geschriebene Novelle *Ein stiller Musikant*.<sup>458</sup> Hier führt eine junge Sängerin, *die die Schrulle habe, sich stets als Schülerin eines ganz unbekanntem Menschen aufzuführen*<sup>459</sup> eine grosse Tradition fort und singt Mozart so, wie es der *grosse Maestro*<sup>460</sup> gewollt hatte.<sup>461</sup>

Der Lehrer kann, ganz wie im Märchen, der Schlechte, der die Stimme vielleicht sogar für immer verdirbt, aber er kann auch der wahre Lehrer, eine Offenbarung sein. Typische Narrative sind Berichte von Naturstimmen, die von unfähigen Lehren ruiniert werden.<sup>462</sup>

Ein weiteres beliebtes und gleichsam märchenhaftes Motiv: Der kostenlose Unterricht, zu finden u.a. bei Toti dal Monte<sup>463</sup> und Maria Müller<sup>464</sup>. Hier soll die ungewöhnliche Bedeutung des Talentem hervorgehoben werden, die den Lehrer im Interesse der Kunst verpflichtet, alle ihm mögliche Hilfe zu leisten.

Lydia Stix, die estnischen Angaben<sup>465</sup> zufolge gleichfalls Malama-Schülerin gewesen sein soll, hält in ihrer Autobiographie<sup>466</sup> durchgängig an der Aussage fest, das Gesangsstudium sei ihr *über alles* gegangen<sup>467</sup>. Im Widerspruch dazu steht, wenn über die Ausbildung nahezu nichts mitgeteilt wird. Die Gestalt der von ihr geschilderten Gesangslehrerin, die Züge sowohl von Malama als auch von degli Abbati trägt, ist weitgehend unwichtig und wird kurz abgehandelt. Wesentlich ausführlicher wird auf den prestigeträchtigen Dmitrij Smirnow eingegangen, der nach dem Tode der Lehrerin kurzzeitig deren Nachfolger wurde. Die folgenden Ausbildungsjahre an den Konservatorien in Warschau und Wien lassen wiederum die Namen der Pädagogen vermissen, und auch über Ausbildungsinhalte fehlt jede Mitteilung. Wie bei Stix, so auch bei Korjus – in *Life Story*<sup>468</sup> sucht der Leser vergeblich nach Informationen über

<sup>458</sup> Storm: Sämtliche Werke, II. Bd., S. 493 ff.

<sup>459</sup> Ebenda S. 518.

<sup>460</sup> Ebenda S. 497.

<sup>461</sup> Auffällig, dass Storm diese nicht nur gesanglich befähigte, sondern vor allem in ihrer Dankbarkeit und Ehrerbietung ihrem namenlosen Lehrer gegenüber als charakterlich hochstehend geschilderte Sängerin keine Karriere machen lässt: *Zwar machte sie damals von sich reden ... bald aber tauchte sie in die grosse Menge derer zurück, die ihr Leid und Freud im kleinen Kreis ausleben, von denen nicht geredet wird* (ebenda S. 521) und in seiner Schlusssequenz sieht er sie als *glückliche Mutter*, die für ihre Kinder singt (ebenda S. 522).

<sup>462</sup> Zum Beispiel bei Wischnewskaja: Galina, S. 42–43.

<sup>463</sup> Dal Monte: Golos, S. 38.

<sup>464</sup> Weinschenk: Künstler, S. 219ff.

<sup>465</sup> EMBL S. 20 – Lidia/Lydia Grauen-Agosti-Stix (1915–?).

<sup>466</sup> Stix: Die andere Lulu, S. 64 ff.

<sup>467</sup> Ebenda.

<sup>468</sup> Life Story, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums. Siehe auch Fussnote 93

Lehrmethoden, erarbeitetes Repertoire, Unterrichtsaufbau usw. In der Unterschlagung ihrer Lehrerinnen und dem Übergehen aller Unterrichtsdetails korrespondiert Korjus' mit Stix' Autobiographie, denn hier wie dort wird anderes breit ausgemalt erzählt – bei Stix nimmt eine Verlobungsgeschichte deutlich mehr Raum ein als die komplette Gesangsausbildung, und Korjus bleibt uns Auskunft über Unterricht und ihre ersten Tallinner Auftritte schuldig, um mit grossem Detailreichtum zu schildern, wie kränkend es war, ihr Debüt mit langen Zöpfen und kurzem Kleid, in kindlicher Aufmachung also, absolvieren zu müssen. Die Erzählung über die Schwierigkeit, beim Vater einen Friseurbesuch und einen modischen Bubikopf, ein langes Auftrittskleid und hohe Schuhe durchzusetzen, dominiert den ersten Teil ihrer Lebenserinnerungen.<sup>469</sup> Korjus stellt sich hier als Kind (Wunderkind?) dar, macht sich zu diesem Zweck auch ein bisschen jünger. Die Garderobenfrage überschattet, dass die Angaben zum ersten Konzert Unstimmigkeiten enthalten. Ein einziges Mal fällt hier ein Name, der ihres pianistischen Begleiters Artur Lemba, *Professor vom Petersburger Konservatorium*<sup>470</sup>. Warum wird gerade Lemba namentlich genannt? Das Lemba-Konzert in Narva war der vorerst letzte Auftritt von Miliza Korjus in Estland, allerdings ihr erstes Solokonzert. Fasst sie alle ihre frühen Konzerte zu diesem einen mit dem vielleicht namhaftesten Begleiter zusammen?

Über Miliza Korjus' Ausbildung ist im heimischen Estland noch im Grossen und Ganzen faktengemäss berichtet worden, die „westlichen“ Korjus-Erzählungen schreiben ihr zwei spektakuläre Ausbildungslegenden zu: Den angeblichen Besuch von 16 Konservatorien und die behauptete eigenständige Ausbildung mit Hilfe des Grammophons. Hier zunächst eine estnische Variante: *Vor zehn Jahren kam Nikolai Korjus, Sohn des Obersts, zu der in Tallinn unterrichtenden Gesangslehrerin Warwara Malama und brachte ein Mädchen mit. ‚Hier ist meine Schwester Miliza. Sie möchte das Singen erlernen. Nehmen Sie sie unter ihre Obhut, lehren Sie sie... lieben Sie sie, denn sie ist es wert.‘ Warwara Malama machte sich mit dem Mädchen an die Arbeit. Die ersten Versuche zeigten, dass der junge Mensch überhaupt keine Gesangsschulung bekommen hatte. Man musste mit dem ABC des Gesangs anfangen. Aber Stimmmaterial schien vorhanden zu sein. Nach einem Monat sagte die Gesangspädagogin leise zu sich selbst: ‚Oh, in diesem Mädchen scheint mehr versteckt zu sein, als man anfangs*

---

206.

<sup>469</sup> Life Story, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums. Siehe auch Fussnote 206.

<sup>470</sup> Ebenda, Übersetzung MF – Lemba war Professor am Tallinner Konservatorium.

*annehmen konnte!‘ Der nächste Monat überraschte die erfahrene Gesangslehrerin noch mehr: Die Schülerin machte grosse Erfolgsschritte, aber geradezu Bewunderung erweckte die Inbrunst und die Strebsamkeit, mit der die 17jährige bei der Lernarbeit war. Sie war unermüdlich, man brauchte sie nicht zur Arbeit zu zwingen. Nach einem halben Jahr stand ausser Zweifel, dass es sich um ein grosses Gesangstalent handelt, dass ein Künstler dabei ist, zu entstehen, der sich hoch von der Ebene des mittelmässigen ‚gut‘ erheben wird.<sup>471</sup>*

Der Gesangslehrerin Warwara Malama begegnen wir nahezu ausschliesslich in der estnischen, teilweise in der russischen Korjus-Rezeption. Wie die im vorangegangenen Legenden-Kapitel beschriebene ausführliche Schilderung der estnischen Korjus-Familie bezweckte auch die Beschreibung des Unterrichts bei der Tallinner Lehrerin Malama eine Verknüpfung Miliza Korjus' mit Estland. Malamas Verdienst wird vergrössert, man stellt sie als erste und einzige Lehrerin, als Entdeckerin des grossen Talents dar, und so entsteht der Eindruck, Miliza Korjus habe ihre Ausbildung zur Gänze in Estland erhalten. Woher bezog der Verfasser des Artikels seine Informationen? Von Malama persönlich, für die der Erfolg ihrer Schülerin eine wirkungsvolle Reklame war? Aus der Korjus-Familie oder möglicherweise von anderen damaligen Malama-Schülern, vielleicht von der hier erwähnten Keltjanow-Teras?: *Miliza Korjus lernte zwei Jahre bei Warwara Malama und dies ist ihre gesamte Gesangsausbildung, nur einige Monate war sie noch zur Vervollständigung bei Mamontow. ‚Milotschka‘ haben wir sie mit Kosenamen gerufen, erzählt Frau Keltjanow-Teras, eine Sängerin, welche ebenfalls bei Malama gelernt hat. Miliza Korjus besitzt nicht nur eine seltene Stimme und ein schönes Äusseres, sondern auch einen fröhlichen Charakter und ein herzwinnendes Lachen.<sup>472</sup>*

Die hier betonte Kürze der Gesangsausbildung wie auch die Fokussierung auf Malama widerspricht früheren estnischen Zeitungsartikeln. In einer Konzertankündigung aus dem Jahre 1932 hiess es noch, Miliza Korjus habe 10 Jahre Singen gelernt, in Kiew begonnen, um sich dann in Tallinn zu vervollkommen.<sup>473</sup>

Ein Streiflicht auf die Haltung der Gesangslehrerin Malama zu ihren Schülerinnen wirft die Ankündigung eines Konzertes junger Sänger<sup>474</sup>, zu denen auch die Malama-

---

<sup>471</sup> Esmaspäev 11. Januar 1936, S. 8, Übersetzung MF.

<sup>472</sup> Esmaspäev 11. Januar 1936, S. 8, Übersetzung MF.

<sup>473</sup> Päevaleht 7.9.1932, Übersetzung MF.

<sup>474</sup> Päevaleht 20.10.1938 – die Sängerin wird hier fälschlicherweise Vera Neelus geschrieben. Übersetzung MF.

Schülerin Veera Nelus zählte. Der Zeitung Päevaleht gegenüber betonte Malama die Güte des Nelusschen Materials, das bei entsprechender Schulung dem Miliza Korjus' überlegen sei.

Später ist für die estnische Presse Miliza Korjus' Ausbildung kaum mehr von Interesse: Mit dem Zeitpunkt ihres Hollywood-Engagements finden sich spannendere Themen.

Die „westliche“ Legendenvariante weiss nichts von Malama, rätselhaft ist allerdings der Brief eines Lesers an Gramophone<sup>475</sup> aus dem Jahre 1993: Miliza Korjus und seine Tante hätten in Tallinn bei derselben italienischen Gesangslehrerin Apatti [sic!] gelernt, die ihre Schüler italienisch ausbildete, *sing like Italians* – daher auch der italienische Einfluss bei Korjus. – Möglicherweise verschmolzen beide Gesangslehrerinnen in der mündlichen Überlieferung wie auch bei Lydia Stix zu einer Person?

Der Begriff „Konservatorium“ hat Prestige und macht zumindest auf diejenigen, die kein Konservatorium besucht haben, Eindruck. So liegt es nahe, den Konservatoriumsunterricht Miliza Korjus' hervorzuheben: *Miliza Korjus hat in Russland am Kiewer Konservatorium gelernt.*<sup>476</sup> oder in einem amerikanischen Artikel: *... she received the major portion of her musical education in the Moscow conservatoire, and gives you her hand like one of those Russian ladies, who expect you to click your heels, bow and kiss it.*<sup>477</sup>

Das immer wieder kolportierte Narrativ von den 16 Konservatorien, die Korjus besucht haben soll, lässt sich auf einen Artikel anlässlich ihres Carnegie-Hall-Konzertes zurückverfolgen. *Traveling all over Europe in the course of her father's assignments,*<sup>478</sup> *she attended some 16 continental conservatories, winding up at Paris.*<sup>479</sup> Dieser Artikel zitiert, angeblich, Miliza Korjus' Äusserungen, einmal in direkter Rede, einmal umschrieben. Dies lässt darauf schliessen, sie habe selbst die Idee der vielen Konservatorien verbreitet. Die absurde Zahl, die wie eine Parodie erscheint, machte Eindruck, wurde nicht hinterfragt und wird auch heute noch verwendet: *Der ambulante Beruf ihres Vaters brachte es mit sich, dass Miliza Korjus bereits als Kind zahlreiche Städte Europas kennenlernte. Die Eltern liessen, wo immer sie ansässig waren, ihr eine bestmögliche gesangliche Schulung zuteil werden. Insgesamt hat sie sechzehn*

<sup>475</sup> Gramophone November 1993 S. 10 – bei dem Leserbriefschreiber (Heino Anderson, Leicester) handelt es sich offensichtlich um einen estnischen Emigranten.

<sup>476</sup> Päevaleht, 10.02.1935, Übersetzung MF.

<sup>477</sup> *Gorgeous Korjus*, von Leon Surmelian, Motion Picture Vol. 56, November 1938, S. 48, 83, 82, 85 – aus dem weniger bekannten Kiew wurde hier möglicherweise aus Prestigegründen Moskau.

<sup>478</sup> Der Vater ist in dieser Variante schwedischer Diplomat.

<sup>479</sup> Time, 30.10.1944, *The marvelous Miliza*.

*Konservatorien besucht.*<sup>480</sup>

Das Pendant zum 16-Konservatorien-Narrativ ist die bereits frühzeitig in ihrer Karriere verbreitete Version, Miliza Korjus habe sich selbst das Singen beigebracht bzw. durch das Hören von Grammophonplatten erlernt. Dass eine derartige Methode der Gesangsausbildung tatsächlich in Theorie und Praxis existierte, wird durch Lily Pons' Empfehlung *...every student should have a gramophone and as good a collection of recordings as she can afford. In this way she can learn invaluable lessons in style, phrasing, interpretation, diction, etc*<sup>481</sup> deutlich – sie sieht im Grammophon ein wichtiges Hilfsmittel –, viel mehr aber durch die Artikel von Herman Klein in Gramophone, in denen er sich mit dem Thema, welches er als *not a new subject – far from it*<sup>482</sup> bezeichnet, auseinandersetzt. Er führt Imitation als wichtigsten Faktor überhaupt beim Erlernen jeglicher Form von Kunst an und bezeichnet sich als Anhänger der Theorie, das Grammophon könne – mit oder ohne Lehrer – erheblich zum Erlernen des Gesangs beitragen, allerdings äussert er Besorgnis darüber, ob man aus den vielen vorhandenen Aufnahmen dann auch immer die passenden zum Lernen für sich findet und gibt zu bedenken *... the older recorded voice, thinner, smaller, apparently more distant though it sounded, was truer to the original, besides being of a nature that made its timbre easier for the ear to grasp and the singer to imitate with some measure of success...*<sup>483</sup>

Gramophone, wo man sich mit geringfügigen Ausnahmen stets positiv über Miliza Korjus äussert, schreibt, die Gramophone-Methode betreffend: *The best soprano record I have heard during the last two or three months is unquestionably that of Miliza Korjus... ... I am informed that Miliza Korjus has learnt to sing almost entirely by the study of gramophone records of famous sopranos. If this be true, she can be considered one of the most notable triumphs of the gramophone.*<sup>484</sup> Hier treffen eine ohnehin von der Zeitschrift propagierte Methode und eine Sängerin, von der behauptet wird, sie angewandt zu haben, zusammen. Vielleicht steckt in dem enthusiastischen Ton auch eine gute Portion Schallplattenreklame, aber die einmal konstruierte Legende des Lernens durch Plattenhören hält sich noch in den 70er Jahren: *Miliza Korjus came on to*

<sup>480</sup> Clemens Höslinger, Begleitheft zur CD Lebendige Vergangenheit.

<sup>481</sup> *The girl who wants to sing*, in: Gramophone Mai 1934, S. 15.

<sup>482</sup> Herman Klein: *The Gramophone and the Singer / The Gramophone as a Vocal Instructor*, in: Gramophone Mai 1932, S. 7.

<sup>483</sup> Herman Klein: *The Gramophone and the Singer / The Gramophone as a Vocal Instructor*, in: Gramophone Mai 1932, S. 7.

<sup>484</sup> Compton Mackenzie, Gramophone Januar 1935, S. 7.

*the English record scene in the mid-1930s and I recall that much was made of the fact that she was said to have learned most of her art from listening to gramophone records by other singers.*<sup>485</sup>

Bereits Kris/Kurz verweisen mehrfach auf das erzählerische Element, *nicht Schulung oder Übung bedinge das Künstlertum, sondern eine vorgegebene Eignung*<sup>486</sup>. Damit wird, entsprechend der Redewendung vom Talent, das sich durchsetzt, diesem das Primat vor Förderung und Ausbildung eingeräumt. Es hat immer wieder bedeutende Sängerinnen gegeben, von denen behauptet wurde, sie hätten keinen Unterricht gehabt. Interessanterweise gehört dazu auch Amelita Galli-Curci,<sup>487</sup> mit der Korjus häufig verglichen wurde. Wie weit die Platten Galli-Curcis die junge Korjus anregten und prägten, wird in der Folge noch auszuführen sein, das Motiv, ohne Lehrer ausgekommen zu sein, dürfte Korjus möglicherweise von Galli-Curci übernommen haben. Kris/Kurz führen Berichte über Künstler, die *nullo doctore*<sup>488</sup>, ohne Lehrer, zu Berühmtheit gelangten, bereits für die Antike an. Die Begabung ist, das ist der Sinn dieses Narrativs, von solchem Rang, dass auf den Lehrer als Mittler verzichtet werden kann. Das „self-trained“ stellt somit keine Diskreditierung im Sinne von dilettantisch, sondern eine exorbitante Erhöhung dar. Ob 16 Konservatorien oder self-trained, beide Varianten brechen das typische lehrerfixierte Klischee der Sängerinnenbiographik – die entweder überhaupt nicht oder en masse vorhandenen Pädagogen verlieren ihre Bedeutung.

Warum lernt man überhaupt singen? Um Sängerin zu werden und als solche zu arbeiten, früher aber vermehrt auch aus anderen Gründen – allgemeine Bildung, musikalische Ausbildung für höhere Töchter, oder um dadurch interessanter zu erscheinen. Die Gesangsausbildung junger Mädchen oder ihre Sängerinnen-Karriere war um die Wende zum 20. Jahrhundert bis in die 20er Jahre hinein auch ein beliebtes Thema in Mädchenbüchern und Unterhaltungsliteratur. Diese Erzählungen spiegeln die Vorstellungen und Erwartungen der Leserschaft, geformt zu zeittypischen Mustern, wieder.

In dem Mädchenbuch *Hauptmanns Puck* von Berta Clement will die junge Genia, der

---

<sup>485</sup> Gramophone Mai 1972, S. 119, W.A.Chislett: *Nights at the round table*.

<sup>486</sup> Kris/Kurz: *Legende*, S. 76.

<sup>487</sup> Laut Kutsch/Riemens: *Grosses Sängerlexikon*, S. 1249. Galli-Curcis Herkunft aus einer professionellen Musikerfamilie und ihre Ausbildung zur Pianistin lassen an dieser Erzählvariante Zweifel aufkommen. Gleichfalls angeführt ist dieses Narrativ beim Eintrag zu Galli-Curci unter [www.britannica.com](http://www.britannica.com). Kesting teilt, leider ohne Quellenangabe, die Anekdote mit, Galli-Curci solle singen gelernt haben, indem sie einer Nachtigall lauschte. (Kesting: *Die grossen Sänger*, S. 154).

<sup>488</sup> Kris/Kurz: *Legende*, S. 38, 43 – als Beispiele dienen der Bildhauer Lysipp und der Maler Silanion.

man eine grosse Karriere voraussagt, weder zur Bühne gehen noch Konzertsängerin werden: *Ich danke Gott für mein Talent, aber nur, weil es euch Freude macht. Ich sehne mich nicht hinaus in die Welt, noch nach Glanz und Ruhm, sondern ich bin Gott dankbar für die liebe, schöne Heimat, die er mir gegeben hat. Lasst mich euer Singvögelchen bleiben, ich verlange nichts besseres!*<sup>489</sup> Von derselben Autorin stammt eine weitere Erzählung mit ähnlicher Thematik: *Ein Bote Gottes*, hier begegnet die Gesangsschülerin Nora der berühmten Henriette Sontag, die ihr eröffnet, ihre Stimme würde niemals für einen grösseren Konzertsaal ausreichen. Sontag hilft der aus ärmlichen Verhältnissen stammenden Nora, eine Klavierausbildung zu absolvieren, und Nora erweist sich als so befähigt, dass sie in einigen Jahren zu „*Weltruf*“ gelangen würde, schlänge sie die Pianistenlaufbahn ein. Aber auch sie strebt keine Karriere an, bleibt bei ihrer Familie daheim und unterstützt diese durch ihre Arbeit als Klavierlehrerin.<sup>490</sup>

Ein hervorzuhebendes Motiv ist das Singenlernen, um seinen Wert als Heiratskandidatin zu erhöhen und das Interesse eines besonders prestigeträchtigen Mannes auf sich zu ziehen: Erika, die eine *eminente, weittragende Mezzosopranstimme* besitzt, bei einer der *ersten Gesangslehrerinnen in der sächsischen Residenzstadt* Unterricht nimmt und vorhat, die *Welt in Erstaunen zu setzen* und eine Sängerin wie Malibran, Nielsen, Patti zu werden, erobert statt dessen, siebzehnjährig, durch ihren Vortrag von Wagners *Träume* einen berühmten Maler als Ehemann – daraufhin ist dann von ihrer eigenen weiteren Karriere keine Rede mehr, es folgen Heirat und Baby.<sup>491</sup> Dieses Motiv findet sich auch noch in den progressiven 20er Jahren: Bettina, die Heldin aus Thea von Harbous Roman *Das Haus ohne Tür und Fenster*<sup>492</sup> lernt singen, um den Mann, den sie heimlich liebt, zu erringen. Ähnliches schildert Lydia Stix in ihrer Autobiographie: Die Verwandten nahmen ihr Singen nicht ernst – *sie hielten es nur für ein Mittel, um eine gute Partie zu machen*<sup>493</sup>. – Können wir davon ausgehen, auch Korjus habe dergleichen populäre Schilderungen gelesen, und ihre Vorstellungen von einer Gesangsausbildung

<sup>489</sup> Clement: Hauptmann's Puck, S. 212 – vgl. Erna Berger *ob im kleinen oder grossen Kreis* .... (Berger: Auf Flügeln, S. 156).

<sup>490</sup> Clement: Ein Bote Gottes, in: Töchteralbum 49. Bd., S. 13 ff. Vgl. die von Beatrix Borchard mitgeteilte Geschichte *Maria Malibran und die Anfängerin* (Neue Wiener-Musik-Zeitung März 1853), die ebenfalls auf dem Klischee aufbaut, eine Karriere bedeute bei weiblichen Künstlern ein verfehltes Frauenleben. (Borchard: Stimme und Geige, S. 169).

<sup>491</sup> Felseneck: Ohne Talent, S. 96, 132, 164, 200, 231 – möglicherweise ist hier Alice Nielsen (Vgl. Kutsch/Riemens: Grosses Sängerlexikon, S. 2528) gemeint?

<sup>492</sup> Harbou: Das Haus ohne Tür und Fenster, S. 92.

<sup>493</sup> Stix: Die andere Lulu, S. 66 ff.

seien davon mitgeprägt worden?

## KONZERT- UND OPERNSÄNGERIN

### *Zweifellos eine geradezu phänomenale Koloraturbegabung*<sup>494</sup> - Magdeburg

Miliza Korjus' erster Aufenthalt in Estland umfasste gerade einmal zwei Jahre – das auf die Rezensionen ihrer Auftritte und den Konfirmationseintrag im Kirchenbuch nächstfolgende ermittelte Dokument ist die Beurkundung ihrer Eheschliessung mit ihrem Stiefbruder Kuno Foelsch in Magdeburg.

Kuno Foelsch, 1894 geboren, hatte in Tallinn die Peetri-Realschule<sup>495</sup> abgeschlossen und daran anschliessend ein Maschinenbau-Studium am Rigaer Polytechnikum<sup>496</sup> aufgenommen<sup>497</sup> – das war zu dieser Zeit in Estland der übliche Weg, wenn eine technische Ausbildung angestrebt wurde; auch Hanno Kompus, der spätere Chef des Estonia-Theaters und der Weggefährte Hitlers und NSDAP-Chefideologe Alfred Rosenberg<sup>498</sup> beschritten ihn. Während letzterer sein Studium auch nach Ausbruch des Weltkrieges fortsetzte, 1915 mit dem gesamten Polytechnikum nach Moskau evakuiert wurde und dort 1918 seine Abschlussprüfung ablegte<sup>499</sup>, meldete sich Foelsch im Herbst 1914 als Kriegsfreiwilliger. Zunächst absolvierte er an der St. Petersburger Nikolai-Kriegsingenieurschule eine Ausbildung, und im Sommer 1915 kam er, zum Offizier befördert, an die Westfront und kämpfte in verschiedenen Ingenieureinheiten – Sappeurbataillon, Telegraphenkompanie, Flugzeugabwehr – gegen Deutsche und Österreicher. Seine Militärakte verzeichnet Brückensprengung und Minenarbeiten, eine

---

<sup>494</sup> Magdeburgische Zeitung 6.4.1932.

<sup>495</sup> Die 1881 gegründete Realschule hatte ursprünglich Deutsch als Unterrichtssprache, im Zuge der Russifizierung wurde sie 1890 in Revelskoje Petrowskoje Realnoje Utschilische umbenannt; fortan wurde in Russisch unterrichtet. Die traditionsreiche Schule existiert auch heute noch. (Quelle: [www.real.edu.ee](http://www.real.edu.ee), offizielle Seite der Tallinna Realkool, Stand Dezember 2012).

<sup>496</sup> Das Rigaer Polytechnikum, 1862 gegründet, war die erste Ausbildungsstätte im Russischen Reich mit breitgefächerten technischen Studiengängen: Ingenieurwissenschaften, Chemie, Landwirtschaft, Wirtschaftswissenschaft, Architektur. Auch hier wurde ab 1896 in Folge der Russifizierung die Unterrichtssprache Russisch. Aus dem Polytechnikum ging die heutige Technische Universität Riga hervor. (Quelle: <http://rtu.lv>, offizielle Seite der Universität, Stand Dezember 2012).

<sup>497</sup> Militärakte Kuno Foelsch ERA.495.7.718.

<sup>498</sup> Piper: Alfred Rosenberg, S. 24 ff.

<sup>499</sup> Ebenda S. 26.

schwere Verwundung und drei Orden, von denen einer ein ungewöhnlich hoher war.<sup>500</sup>

1918, nach dem Ende des Krieges und seiner Demobilisierung, trat Foelsch in die Weisse Armee<sup>501</sup> unter General Denikin<sup>502</sup> ein. Während die Angaben zu seinen Stationen während des 1. Weltkrieges recht ausführlich sind, nennt er für die fast ebensolange Zeit seiner Zugehörigkeit zu den Weissen in seiner Militärakte keine Einzelheiten. Erwähnt wird nur, dass er ab März 1920 unter dem Oberbefehl General Wrangels<sup>503</sup> weiterkämpfte, im Oktober desselben Jahres die Armee verliess und die estnische Staatsbürgerschaft erhielt<sup>504</sup>, im Sommer 1921 in Estland eintraf, von dort allerdings wieder in die Türkei<sup>505</sup> ging. Im März 1922<sup>506</sup> kehrte er erneut nach Estland zurück und liess sich am 22.3. registrieren.<sup>507</sup> Foelschs „Wabastamise tunnistus“ (Freistellungs-Zeugnis)<sup>508</sup> vom 25.3.1922 nennt als seine Adresse die Wohnung seiner Mutter und seines Stiefvaters auf der Toompuistee 17/12 und zeigt auf dem zugehörigen Passphoto<sup>509</sup> einen ungewöhnlich gut aussehenden jungen Mann.

Foelsch verliess Estland bald darauf erneut, um in Braunschweig an der dortigen Technischen Hochschule ein Studium aufzunehmen.<sup>510</sup> Er studierte relativ lange, von

---

<sup>500</sup> Militärakte Kuno Foelsch ERA.495.7.718. In der russischen Literatur wurde die Bedeutung der Orden gern thematisiert (u.a Tschechow: *Anna am Hals* und *Der Orden*). Foelsch erhielt ausser dem Stanislaw- und dem Anna-Orden, die zu den unteren Kategorien zählten (auch Arthur Korjus besass sie) auch den prestigeträchtigen Wladimir-Orden, verliehen für Spionagetätigkeit im Zusammenhang mit der Februar-Revolution.

<sup>501</sup> Weisse Armee/Weisse Garde/Freiwilligenarmee/Bjelaja Armija – unterschiedliche Bezeichnungen für Truppenverbände, die ab 1917 im Russischen Bürgerkrieg gegen Oktoberrevolutionäre/Bolschewisten kämpften.

<sup>502</sup> Anton Denikin (1872–1947) befehligte die Weissen Truppen im Süden Russlands (Weller/Burowskij: *Grashdanskaja historija*, S. 547).

<sup>503</sup> Wrangel (1878–1928) übernahm nach schweren Niederlagen die Reste der Weissen Armee von Denikin (dieser emigrierte in den Westen) und zog sich auf die Krim zurück, konnte sich aber dort nicht halten und ging mit den Resten seiner Armee nach Istanbul. (Weller/Burowskij: *Grashdanskaja historija*, S. 545).

<sup>504</sup> Foelsch war also ebenfalls ein Optant.

<sup>505</sup> Daraus muss geschlussfolgert werden, dass Foelsch auch weiterhin Verbindungen zu Wrangel hielt. Dieser gründete im Exil die Union aller Russischen Militärverbände (Russkij Obschtschewoinskij Sojus), eine Ehemaligen-Organisation für die emigrierten Angehörigen der Weissen Armee.

<sup>506</sup> Zu diesem Zeitpunkt war Wrangel aus Istanbul in Belgrad eingetroffen.

<sup>507</sup> Militärakte Kuno Foelsch ERA.495.7.718.

<sup>508</sup> Ebenda. Das Wabastamise tunnistus ist vergleichbar einem Reservisten-Ausweis.

<sup>509</sup> Ebenda.

<sup>510</sup> In Braunschweig hatte Foelsch laut Militärakte die Adresse Hagenring 26.

1922 bis zu seinem Abschluss als Diplom-Ingenieur im Frühjahr 1929<sup>511</sup>. Ein Grund dafür wird gewesen sein, dass man seinen Oberrealabschluss nicht anerkannte und er demzufolge, schon als Student, 1924 auf der Gausschen Oberrealschule in Braunschweig nochmals sein Abitur ablegen musste. Ab 1925 war er zudem als Lektor für russische Sprache an der Braunschweiger Hochschule zugelassen und *mit Interesse und Nutzen für die Hochschule tätig gewesen*.<sup>512</sup>

Im Frühjahr 1923 beginnt ein Briefwechsel mit dem Estnischen Kriegsministerium: Foelsch wird aufgefordert, den nach einer neuen Anordnung erforderlichen estnischen Sprachtest abzulegen – andernfalls würde er aus der Liste der Reserveoffiziere gestrichen und als einfacher Gefreiter eingestuft werden.<sup>513</sup> Im November 1923 bittet Arthur Korjus um Aufschub für seinen Stiefsohn, bis dieser sein Studium in Deutschland beendet habe. Der Aufschub wird gewährt, aber nur bis zum Februar 1924. Foelsch legte den Test jedoch nicht ab, sondern ersuchte im Dezember 1925 persönlich nochmals um Aufschub.<sup>514</sup> Sein Gesuch ist russisch abgefasst, daraus kann geschlussfolgert werden, dass er schriftlich das Estnische nicht oder nur unzureichend beherrschte. Trotzdem muss er seinen Sprachtest später erfolgreich abgelegt haben, denn in einem 1929 ausgestellten Militärzeugnis wird sein Offiziersdienstgrad bestätigt.<sup>515</sup>

Im April 1929, nach Erhalt seines Diploms, fand Foelsch eine Anstellung als Lehrer für Mathematik und Physik an einem Privat-Lyzeum in Magdeburg.<sup>516</sup>

Foelsch, der in der Militärakte seine Nationalität mit „Deutsch“, die Religion mit „evangelisch-lutherisch“ angibt, behielt in Deutschland über die Jahre seines Studiums die estnische Staatsangehörigkeit bei – die deutsche Staatsbürgerschaft sollte er erst 1930 beantragen. Möglicherweise wollte er sich vorerst noch nicht endgültig festlegen. Bei einem seiner Besuche in Estland bei Mutter, Stiefvater und Geschwistern lernte er Miliza Korjus kennen, und es ist davon auszugehen, dass der vierzehn Jahre ältere, im Hinblick auf Bildung und Erfahrung überlegene Mann zunächst die Beziehung dominierte.

---

<sup>511</sup> Einbürgerungsunterlagen, Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz I HA REP.77,TIT 2770 Nr. 4 h Bd. 4. In den Einbürgerungsunterlagen gibt Foelsch an, Mathematik und Physik studiert zu haben, im estnischen Schriftwechsel um seinen Sprachtest (siehe im Folgenden) wird als Studienfach Elektrotechnik genannt.

<sup>512</sup> Ebenda.

<sup>513</sup> Militärakte Kuno Foelsch ERA.495.7.718.

<sup>514</sup> Militärakte Kuno Foelsch ERA.495.7.718.

<sup>515</sup> Ebenda.

<sup>516</sup> Einbürgerungsunterlagen, Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz I HA REP.77, TIT.2770, Nr. 4 h Bd. 4.

Die Umstände der Heirat von Korjus/Foelsch sind unklar. Das zeittypisch Gegebene wäre eine kirchliche Trauung in Tallinn gewesen, mit Brautkleid, vielen Gästen, Zeitungsanzeigen.<sup>517</sup> Die Eheschliessung in Magdeburg, am 31.7.1929 auf dem Standesamt Magdeburg-Altstadt,<sup>518</sup> macht einen improvisierten Eindruck: Die Trauzeugen sind keine Verwandten, sondern die Zimmerwirtin *Witwe Marie Gerwig geb. Hesse, 52 Jahre*<sup>519</sup> – bei ihr auf der Pfälzer Str. 14 wohnte das Brautpaar auch schon vor der Hochzeit –, und der *Journalist Hans Schmidt aus Braunschweig, 27 Jahre alt*<sup>520</sup> – offenbar ein Bekannter oder Freund Foelschs. Die Spalte „Ort/Geburtsregister“ wurde nur nachlässig ausgefüllt: Bei Miliza Korjus steht dort lediglich *Warschau*, bei Foelsch *ev. Pfarramt Reval*.<sup>521</sup> Der Einzige, der eine Geburtsurkunde vorgelegt hatte, war der Trauzeuge Schmidt. Der Name der Braut ist als *Melitta* angegeben, ihr Geburtsjahr mit 1909, und, sehr selbstbewusst, ihr Beruf als *Konzertsängerin*.<sup>522</sup> Die Tatsache, dass es kein Hochzeitsphoto gibt,<sup>523</sup> unterstreicht das Unformelle dieser Heirat. – Während der jahrelangen Recherchen zu dieser Arbeit konnte, abgesehen von Gruppenbildern, nur ein gemeinsames Photo des Paares Korjus-Foelsch ermittelt werden: Erschienen in der estnischen Tagespresse im Jahre 1936,<sup>524</sup> zeigt es beide nach der Ankunft in Hollywood. Neben ihrem sehr grossen, sicheren und herrischen Ehemann wirkt Miliza Korjus hier wie die Personifikation eines „kleinen Frauchens“ jener Zeit, linkisch und ohne jeden Glamour.

In *Life Story*<sup>525</sup> entwirft Korjus dagegen eine romantische Heiratsgeschichte wie aus

---

<sup>517</sup> Vergleichend zum üblichen Standard jener Zeit: Hochzeitsphotos der estnischen Prominenz in Illustrierten (z.B. Nädal Pildis). In der Sowjetunion waren damals allerdings unkonventionelle Eheschliessungen („zusammenschreiben“) weit verbreitet.

<sup>518</sup> Stadtarchiv Magdeburg 753/1929. Die Reise nach Deutschland wurde für Miliza Korjus insofern erleichtert, als seit dem 15.5.1929 Visafreiheit zwischen Deutschland und Estland bestand (Quelle: XX Sajandi, S. 321; Revalscher Kalender 1930, S. 79).

<sup>519</sup> Stadtarchiv Magdeburg 753/1929.

<sup>520</sup> Ebenda.

<sup>521</sup> Solche unpräzisen Angaben erschweren jede Suche erheblich. Zur damaligen Zeit gab es in Tallinn 8 evangelisch-lutherische Kirchen (Quelle: Riikline Aadress-Raamat 1925 S. II, 41ff.), und für Warschau, ohne überhaupt das Bekenntnis anzuführen, wird eine Nachprüfung nahezu unmöglich gemacht.

<sup>522</sup> Die Verwendung des Vornamens „Melitta“ ist hier erstmalig belegt und zeigt, dass man es mit der Vorlage von Dokumenten nicht so genau nahm. Kuno Foelschs Beruf wird mit „Diplom-Ingenieur“ angegeben.

<sup>523</sup> Diesbezügliche Bestätigung von Richard Foelsch, Schreiben vom 2.4.2011.

<sup>524</sup> Pävaleht 25.4.1936, S. 3.

einem zeitgemässen Magazin oder Film. Auch hier beachtet sie strikt den Punkt, nichts über die wahren komplizierten Familienverhältnisse mitzuteilen. Laut ihrer Erzählung kam Kuno, der junge Ingenieur, zu Weihnachten nach Tallinn, um seine Mutter zu besuchen, und beide Familien, die Foelschs und die Korjus', waren befreundet und feierten gemeinsam. Der weitere Verlauf der Geschichte inklusive Tannenbaum, Kirchengang, Schlittenfahrt und Heiratsantrag folgt eingefahrenen Narrativen. Zwei Wochen später, so Korjus, wurden sie in der Wohnung seiner Schwester getraut.

Nach der Heirat sahen Miliza Korjus und ihr Ehemann ihre Zukunft in Deutschland: Sie betrieben ein Einbürgerungsverfahren, welches, zeittypisch, von Kuno Foelsch ausging und seine Frau lediglich als Anhängsel mit anführt. Teile des dazugehörigen Schriftwechsels konnten in Estland archivalisch ermittelt werden.<sup>526</sup> Foelsch-Korjus hatten die Zusage, in den Preussischen Staatsverband eingebürgert zu werden, sobald sie ihrer Estnischen Staatsangehörigkeit ledig seien.<sup>527</sup> Diese Entlassung aus der Estnischen Staatsbürgerschaft wurde ihnen vom Estnischen Generalkonsulat in Berlin bestätigt<sup>528</sup>, und im September 1930 wurden sie so deutsche Staatsbürger. Im hier vorliegenden estnischen Archivmaterial wird erneut deutlich, dass Kuno Foelsch zumindest schriftlich des Estnischen nicht mächtig war – sein Schreiben an das Estnische Innenministerium ist deutsch gehalten. Seine charakteristische Handschrift bildet einen deutlichen Gegensatz zur kindlich-gemalten Unterschrift seiner Frau, die wiederum als „Melitta“ zeichnet.

Die Einbürgerungsunterlagen fanden sich nicht, wie zunächst vermutet, im zuständigen Magdeburger Landeshauptarchiv<sup>529</sup>, sondern im Geheimen Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz in Berlin.<sup>530</sup> Auffallend ist, dass Foelsch im Einbürgerungsverfahren andere Angaben macht als in seiner estnischen Militärakte. Zu Beginn nennt er die aus letzterer bekannten Fakten und Daten. Wenn er seinen Antrag unter anderem damit begründet, in seiner Heimat *von deutschen Eltern* erzogen worden zu sein und dabei die estnische Herkunft seiner Mutter unterschlägt, kann man ihm das nachsehen, eingedenk der in

---

<sup>525</sup> Life Story, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums. Siehe auch Fussnote 206.

<sup>526</sup> ERA.14.12.3563.

<sup>527</sup> Ebenda, Schreiben des Regierungspräsidenten, Magdeburger Aktenzeichen I Sta Nr.1541 W. Vom 16.7.1930.

<sup>528</sup> Ebenda, Schreiben des Estnischen Generalkonsulates vom 20.8.1930 und 17.8.1932.

<sup>529</sup> Landeshauptarchiv Sachsen-Anhalt, 21.11-56511-864/2010, Schreiben vom 3.6.2011.

<sup>530</sup> Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz, I HA REP 77, TIT 2770, Nr. 4 h Bd. 4 Bl. 462. Der Antrag ist auf April 1930 datiert.

seiner Heimat verbreiteten Auffassung von Nationalität per Bekenntnis. Sehr fragwürdig ist es allerdings, wenn Foelsch seine Zugehörigkeit zur Weissen Armee komplett verschweigt und statt dessen vorgibt, *durch die 2. russische Revolution von der Heimat abgeschnitten* worden zu sein und sich 1918/19, zur Zeit der deutschen Okkupation der Ukraine, dort als Werkstudent aufgehalten zu haben. 1920, so die Fortsetzung dieser Version, sei er nach Istanbul geflohen, anschliessend in Westeuropa *auf Reisen* gewesen, erst 1922 nach Estland zurückgekehrt, und noch im Frühjahr 1922 nach Deutschland übersiedelt, *um sich eine neue Existenz zu gründen*.<sup>531</sup> Welche Fassung der Foelschschen Biographie ist glaubwürdiger? – Zweifelsohne die estnische, weil Estland näher am Ort des Geschehens und teilweise in den Weissen Widerstand involviert war und weil die Erstankunft Foelschs in Estland im Jahre 1921 in seiner Militärakte dokumentiert ist. Wenn wir also davon ausgehen, Foelsch sei nach der Niederlage der Wrangel-Armee kurzzeitig in Estland gewesen, dann nach Istanbul gefahren, wo die geflüchteten Weissen interniert waren und sich eine starke russische Emigrantenszene etabliert hatte, und anschliessend habe er weitere Reisen in Westeuropa unternommen, kann das mit hoher Wahrscheinlichkeit so interpretiert werden, dass er für die von Wrangel im Exil gegründete Union aller Russischen Militärverbände<sup>532</sup> arbeitete. Wenn er auch noch im Jahr 1930, als die Hoffnungen der verschiedenen russischen Emigrantenvereinigungen auf ein Ende der Sowjetmacht und die Wiedererrichtung eines Russischen Reiches kaum mehr Realität hatten, seine Zugehörigkeit zur Weissen Armee unterschlug, so kann gemutmasst werden, dass er weiterhin Verbindungen zu entsprechenden Emigrantenorganisationen hatte.<sup>533</sup> Hier sei auch nochmals an die Verleihung des Wladimir-Ordens an Foelsch *wegen Spionagetätigkeit* im Kontext der Februarrevolution erinnert.<sup>534</sup> Die Theorie von Foelschs Eingebundensein in die Arbeit russischer Emigrantenverbände, wahrscheinlich der Union aller Russischen Militärverbände, erklärt einige der Unstimmigkeiten und Rätselhaftigkeiten, denen wir in in der Biographie Miliza Korjus' begegnen, kann aber im Rahmen dieser Arbeit nicht gültig bewiesen werden.

Miliza Korjus, davon ist auszugehen, arbeitete auch in Deutschland weiter an ihrer musikalischen Ausbildung. Es ist nicht überliefert, dass sie Gesangsunterricht nahm; sie selbst berichtet in *Life Story* von täglichen langen Gesangsübungen. Möglicherweise

<sup>531</sup> Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz, I HA REP 77, TIT 2770, Nr. 4 h Bd. 4 Bl. 462.

<sup>532</sup> Russkij obschtschewoinskij Sojus (ROWS) bzw. All-Russian Military Union.

<sup>533</sup> Über die Verbindungen zwischen russischen Emigrantenverbänden/Baltendeutschen und der völkisch-nationalen Bewegung der 20er Jahre siehe auch Piper: Alfred Rosenberg, S. 55 ff.

<sup>534</sup> Militärakte Kuno Foelsch ERA 495.7.718.

konzentrierte sich ihre Arbeit auf Korrepetitoren und Coachs. Um in Deutschland ein reguläres Theaterengagement zu erhalten oder Konzerte geben zu können, brauchte es, ebenso wie in Estland, unterstützende Netzwerke oder finanzielle Zuschüsse. Bedenkt man, dass in Deutschland Mitte der 20er Jahre, wie das *Deutsche Bühnenjahrbuch* in einem Artikel feststellt, beim Paritätischen Stellennachweis der Deutschen Bühnen allein 200 engagementslose Kapellmeister gemeldet waren,<sup>535</sup> so kann man sich vorstellen, wie sich die Situation für Sängerinnen gestaltete. Eine Bestätigung dafür sind Künstlerverzeichnisse wie der von Wilhelm Ritter herausgegebene *Künstler-Almanach*, der in einem einfachen, nichtsdestotrotz offenbar kostenpflichtigen Verzeichnis Künstler auflistet, vor allem aber aus dem aufwendig gestalteten Teil *inserierende Künstler* besteht<sup>536</sup>: Die Zahl der Sängerinnen aller Sparten ist desillusionierend hoch. Wie konnte sich Korjus herausheben aus der grossen Menge von Anwärtnerinnen auf die überschaubaren Arbeitsmöglichkeiten, die Theater und Konzerte boten?

Das Magdeburg jener Jahre war geprägt von ehrgeizigen Metropolisierungsplänen und wirtschaftlichem Aufschwung, aber ebenso von der Weltwirtschaftskrise und sich verschärfenden Auseinandersetzungen zwischen Linken und Rechten. Bruno Taut, Stadtbaurat zu Beginn der 20er Jahre, verantwortete nicht nur den Magdeburger Generalsiedlungsplan und den umfangreichen Wohnungsneubau, sondern auch das Programm *Magdeburg ‚taut‘ auf – Farbe ist Trumpf*,<sup>537</sup> in dessen Konsequenz Ilja Ehrenburg 1922 Häuserfassaden wie *Blutsymphonien oder lila Rasereien, Zeitungskioske, die wie Kaktusse [sic!] bemalt sind* und eine Strassenbahn, *prächtig gemustert wie ein Drache* registriert: – *Ich würde um keinen Preis in dieser Stadt bleiben*.<sup>538</sup> Auch Joseph Roth, der Magdeburg im Frühjahr 1931 besuchte, missfiel es, wie die *ehrlichen Gesichter der erhaltenen Fassaden* durch *glatte, sachliche, unangenehm betonte Gesinnung aus Beton*<sup>539</sup> unterbrochen wurden. Der „Neutöner“

---

<sup>535</sup> Deutsches Bühnenjahrbuch 1926, S. 54 – dieser Artikel von Emil Lind beklagt die Arbeitslosigkeit unter Bühnenkünstlern *in einer noch nie dagewesenen Höhe* und betont, entscheidend sei *das eherne Gesetz von Angebot und Nachfrage* – Vgl. ebenda S. 117 zum Paritätischen Stellennachweis.

<sup>536</sup> Siehe unter anderem *Künstler-Almanach 1933/Das internationale Handbuch für Oper, Konzert und Funk*, (Ausgabe B – Konzertwesen) und *Künstler-Almanach 1934/Lexikon für Oper, Konzert und Funk* (Konzert-Ausgabe), beide hrsg. von Wilhelm Ritter, ausserdem *Künstler-Almanach des Rundfunks*, Verlag Rothgiesser & Diesing, 1933. Zu der Arbeitsmarktsituation für Sängerinnen und Vakanzen an Theatern s.a. Synozfik: Anni Andrassy – eine unstete Karriere. In: *Rheinische Sängerinnen*, S. 53.

<sup>537</sup> Krusche: Theater, S. 30 ff.

<sup>538</sup> Ehrenburg: *Visum der Zeit*, S. 64 ff.

<sup>539</sup> Roth: *Orte*, S. 141.

Walther Beck, seit 1924 Generalmusikdirektor des Magdeburger Theaters, galt zwar als *Bannerträger des modernen Musiktheaters*<sup>540</sup> und brachte eine grosse Zahl zeitgenössischer Opern zur Ur- oder Erstaufführung, konnte aber das Theater im Jahresdurchschnitt nur zu rund 50% auslasten.<sup>541</sup> Der erhebliche Bedarf an Zuschüssen führte zu Schliessungsplänen und häufigem Personalwechsel. Friedemann Krusche zitiert in *Theater in Magdeburg* für die Zeit nach 1933 eine Reihe von Briefen, die die missliche Situation am Theater belegen sollen: *Die Damen des Schauspiels gehen zum grössten Teil spazieren, dafür werden ihre Rollen von den Schülerinnen des Herrn Oberspielleiters ... gespielt*<sup>542</sup>. – *Nach Aussagen meines Gewährsmannes ... herrscht hier ein derartiges Drunter und Drüber, wie es wohl an keinem anderen Theater Deutschlands herrschen wird – die Folge einer grossen Cliquenwirtschaft ... An der Spitze, gewissermassen als spiritus rector dieser Angelegenheiten, steht der Verwaltungsdirektor Sch. ... Dieser Herr tyrannisiert nicht nur allein das ganze Theater, sondern auch noch den Intendanten. Die Folge davon ist, dass beide Herren seit längerer Zeit nur noch schriftlich miteinander verkehren.*<sup>543</sup>

Auch in Magdeburg begann Korjus mit Auftritten im kleinen Rahmen, so beim Advents-Teaabend der Friedrichstätter Lutherkirchengemeinde im Gasthof Stadt Loburg.<sup>544</sup> Eine Zeitungsrezension berichtet von *musikalischen Genüssen*<sup>545</sup> und Deklamationen. Der künstlerische Höhepunkt sei Frau Fölsch [sic!] gewesen, die aus Haydns *Schöpfung* und der *Zauberflöte* sang und stürmischen Beifall erhielt.

Bereits zwei Monate später, am 18.2.1930, folgte ein richtiger Konzertauftritt in der Stadthalle Magdeburg beim 5. Volkskonzert.<sup>546</sup> Das Städtische Orchester spielte unter

---

<sup>540</sup> Krusche: Theater, S. 33, ohne Quellenangabe.

<sup>541</sup> Ebenda S. 44 – damit lag die Auslastung der Magdeburger Bühne erheblich unter den Durchschnittswerten der Vergleichsbühnen.

<sup>542</sup> Krusche: Theater, S. 71 – Als Quellenangabe ist lediglich vermerkt, es handle sich um private Korrespondenz vom 14.2.1934.

<sup>543</sup> Ebenda S. 72 ff. – so wörtlich einschliesslich Auslassungen bei Krusche. Dieser Brief diene als Anlage eines Schreibens des Ministers für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung im Auftrag des Preussischen Theaterrausschusses vom 27.2.1934, Empfänger war das Innenministerium – genaue Quellenangaben fehlen. Der Verwaltungsdirektor war Albert Schulze (Quelle Deutsches Bühnenjahrbuch 1934, 1935), der tyrannisierte Intendant Edgar Klitsch, 1935 wurde er durch Böhlke ersetzt (Quelle ebenda).

<sup>544</sup> Unbekannte Magdeburger Zeitung, handschriftlich datiert 10.12.1929, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>545</sup> Ebenda.

<sup>546</sup> Programmzettel, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

der Leitung von Hermann Henrich<sup>547</sup> und mit dem Solisten Rudolf Macudzinski Beethovens 5. Symphonie, Dvořaks Klavierkonzert op. 33 g-Moll und Liszts Preludes, Miliza Korjus sang Arien der Rosina „Una voce poco fa“ (Rossini, *Il Barbiere di Siviglia*) und Lucia (Donizetti, *Lucia di Lammermoor*).<sup>548</sup> Die Rezensionen rühmen ihre *sehr anmutige Erscheinung*<sup>549</sup> und nennen sie die *erfreulichste Erscheinung des Abends*<sup>550</sup>. Die Stimme wird beschrieben als nicht gross, aber leicht und elastisch, einige Schwierigkeiten bei den Grenztönen werden registriert<sup>551</sup>, auch sei die tiefere Lage noch etwas klein und bloss.<sup>552</sup> Hervorgehoben wird der *ungemein frische, intelligente, reizvoll pointierte Vortrag*.<sup>553</sup> Beide Rezensenten, Ecke von der Volksstimme und Schüler vom Magdeburger General-Anzeiger, zählten von nun an zur Magdeburger Korjus-Gemeinde und begleiteten mit ihren beifälligen Besprechungen Miliza Korjus' Magdeburger Konzertlaufbahn. Musikrezensenten sind in der Regel eingebunden in das musikalische Leben, und dies dürfte, neben persönlichen Neigungen, richtungsweisend für ihre Kritiken sein. Vor diesem Hintergrund sind sämtliche im Folgenden angeführten Korjus-Rezensionen zu werten.<sup>554</sup>

Wiederum nur einen Monat später, am 21.3.1930, gab Korjus einen eigenen Lieder- und Arien-Abend im Grottrian-Steinweg-Saal der Magdeburger Stadtmission.<sup>555</sup> Begleiter war der Pianist Otto Volkmann aus Osnabrück, und das Programm setzte sich wie folgt zusammen: Glöckchenarie „Ah, ou va le jeune indoue“ aus *Lakmé* (Delibes), Gildas „Caro nome“ aus Verdis *Rigoletto*, beides italienisch gesungen, Schumanns *Mondnacht*, Mozarts *Wiegenlied*, das Hindulied aus *Sadko* (Rimskij-Korsakow), Tschaikowskij's *So schnell vergessen* (die beiden letzteren russisch gesungen), nach einer Pause Francesco

---

<sup>547</sup> Henrich (1891–1982), Dirigent und Komponist, von 1926–30 unter Walter Beck 1. Kapellmeister am Magdeburger Theater (Quelle: [www.uni-magdeburg.de/mbl](http://www.uni-magdeburg.de/mbl), Stand Dezember 2012).

<sup>548</sup> Programmzettel, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums. Das Programm vermerkt nicht, um welche Lucia-Arie es sich handelt.

<sup>549</sup> Volksstimme o.D., Verfasser „Ecke“, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>550</sup> Magdeburger General-Anzeiger o.D., Karl Schüler; Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>551</sup> Ebenda.

<sup>552</sup> Volksstimme o.D., Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>553</sup> Magdeburger General-Anzeiger o.D., Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>554</sup> Zu den zeittypischen ästhetischen Kriterien und der Selbstinszenierung damaliger Sängerinnen vgl. Grotjahn: *Stimmbesitzer und Sängerdarsteller*, S. 10 ff.

<sup>555</sup> Programmheft, Miliza-Korjus-Konvolut im Estnischen Musik- und Theatermuseum.

Paolo Tosti *La Serenata*, Heinrich Proch *Thema & Variationen*, Luigi Arditi *Parla-Walzer* (diese drei in Italienisch), Strauss *Frühlingsstimmen-Walzer*.<sup>556</sup> Herr Ecke von der Volksstimme schrieb, das Konzert sei zu einer Sensation geworden, die Stimmung im halbbesetzten (*und das ist heute viel*) Saal habe sich von Darbietung zu Darbietung gesteigert. Es wolle etwas heissen, die Glöckchenarie an den Beginn eines Konzertes zu setzen, aber Korjus könne sich das leisten *ohne sich der Möglichkeit zur Steigerung des Eindrucks zu begeben*.<sup>557</sup> Ecke hatte bereits in seiner vorangegangenen Besprechung Korjus als Russin angesehen und bestätigt das hier mit der Äusserung, kleine sprachliche Hemmungen verzeihe man der Russin gern. Seine Begeisterung – *Die Magdeburger hatten sich einer solchen Könnlerin in ihren Mauern nicht versehen und liessen sich hinreissen von dieser charmanten Persönlichkeit. Aus der Freude am Nehmen und Geben entstand eine beglückende Stimmung ... Miliza Korjus ist eine der wenigen, die auch in diesen Zeitläuften noch mit starkem Zuspruch rechnen kann*.<sup>558</sup> – blieb nicht unwidersprochen. Ein anderer Konzertkritiker bemängelte, von dieser Volkstümlichkeit bis zum Kabarett sei es nur ein kleiner Schritt, auch habe das Publikum in der Hauptsache aus höheren Töchtern bestanden, *die ihren Drang nach Aktivität geräuschvoll entfesselten*.<sup>559</sup>

Trotz der prestigeträchtigen grossen Auftritte stand Korjus nicht davon ab, weiterhin auch kleinere Auftrittsmöglichkeiten wahrzunehmen, so sang sie bei einer Veranstaltung im Logenheim des Schachclubs, angeführt als die in *Magdeburger Konzertkreisen rühmlichst bekannte Koloratursängerin Miliza Korjus und erfreute durch mehrere äusserst beifällig aufgenommene Lieder. Ferner trug uns Frl. Bethge, eine Waitzig-Schülerin, ohne Notenblatt eine Rhapsodie von Brahms vor*.<sup>560</sup>

Von sehr viel Selbstvertrauen erfüllt, liess sich Miliza Korjus auf das Wagnis ein, schon wenige Wochen nach ihrem ersten Magdeburger Lieder- und Arienabend einen zweiten anzuschliessen. Das Konzert am 8.5.1930 fand wiederum im Grotrian-Steinweg-Saal statt, und erneut begleitete Otto Volkmann.<sup>561</sup> Die Kritiken fallen unterschiedlich aus – auf der einen Seite die Korjus-Fans wie Karl Schüler *Schon nach diesem 3. Konzert ist*

---

<sup>556</sup> Ebenda.

<sup>557</sup> Volksstimme o.D., Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>558</sup> Volksstimme o.D., Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>559</sup> Magdeburger General-Anzeiger o.D., Verfasser „KM“, Miliza-Korjus-Konvolut im Estnischen Musik- und Theatermuseum.

<sup>560</sup> Magdeburger General-Anzeiger 4.4.1930. Vor der Siegerehrung gab es ein „buntes Programm“. Der Pianist war Herr Reinisch.

<sup>561</sup> Ankündigungszettel, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

der Name Miliza Korjus zu einem Begriff geworden. Der kleine Hörerkreis schwelgte in Beifall.<sup>562</sup> oder ein weiterer Kritiker der Volksstimme, der seinem Kollegen Ecke in nichts nachsteht *Die günstigen Auspizien, unter denen Miliza Korjus in diesem Winter den ungewissen Pfad der Kunst betrat, scheinen ihr die Treue zu halten.*<sup>563</sup>, auf der anderen Seiten werden die Stimmen lauter, die *mehr deutsche Innigkeit und weniger bravouröse und virtuose Technik*<sup>564</sup> einfordern und die Eignung der Sängerin für die Konzertbühne in Frage stellen: *Miliza Korjus ist ihrer ganzen Erscheinung und Sangesfreude nach mehr für die Bühne, auf der sie naturgemäss auch ihr anscheinend sehr bemerkenswertes Darstellungstalent entfalten kann, als für das Podium geschaffen.*<sup>565</sup> Und man stellt die Frage: *Wie wäre es übrigens, wenn wir Miliza Korjus einmal in einer Koloraturpartie auf der Bühne des Stadttheaters sehen würden?*<sup>566</sup> Für die Sängerin gab es Blumen und einen goldenen Lorbeerkranz<sup>567</sup>, und eine Besprechung verweist nochmals auf Korjus' jugendliche Anhängerschaft, wenn sie ausführt, bald würden die deutschen Vokale der Sängerin keine Schwierigkeiten mehr bereiten, *das ‚schmälet liebär Jungeh‘ [sic!]<sup>568</sup> dürfte sich bald verlieren, sehr zum Leidwesen der vielen begeisterten Backfische, die das gerade besonders entzückend fanden.*<sup>569</sup>

Nach der Sommerpause fand am 23.9.1930 im Magdeburger Kristallpalast ein Konzert des Orchestervereins statt. Begleitet von Walter Rabl am Flügel sang Korjus Rezitativ und Arie der Königin der Nacht aus Mozarts *Zauberflöte*, Szene und Arie aus *Lucia di Lammermoor* (Donizetti), Schumanns *Du bist wie ein Blume* und *Der Nussbaum*, Brahms *Mädchenlied* und *Meine Liebe ist grün*.<sup>570</sup> Karl Schüler ist des Lobes voll und schreibt,<sup>571</sup> Korjus habe Triumphe gefeiert, und auch Erich Valentin bestätigt ihr,

<sup>562</sup> Magdeburger General-Anzeiger o.D., Miliza-Korjus-Konvolut im Estnischen Musik- und Theatermuseum.

<sup>563</sup> Volksstimme 10.5.1930, Verfasser J.Pf.

<sup>564</sup> Magdeburger Tageszeitung, o.D., Verfasser –rt., Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>565</sup> Magdeburgische Zeitung o.D., Erich Valentin – Miliza-Korjus-Konvolut im Estnischen Musik- und Theatermuseum.

<sup>566</sup> Magdeburger Tageszeitung o.D., Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>567</sup> Ebenda.

<sup>568</sup> Das ist der einzige Hinweis darauf, dass Miliza Korjus auch Zerlina aus Mozarts *Don Giovanni* sang.

<sup>569</sup> Volksstimme 10.5.1930.

<sup>570</sup> Programmzettel, Miliza-Korjus-Konvolut im Estnischen Musik- und Theatermuseum.

<sup>571</sup> Magdeburger General-Anzeiger, 25.9.1930.

Fortschritte gemacht zu haben und schon eine *diskutable Liedsängerin*<sup>572</sup> geworden zu sein – *man bedenke: Schumann und Brahms!*<sup>573</sup>, fügt aber hinzu, ihre Gestaltung mit *treuherziger Koketterie* sei vielleicht nicht immer angebracht.

Nach dem verheissungsvollen Start in der vorigen Konzertsaison ging es diesmal, in der Saison 1930/31, gemächlicher voran. Beim vierten Volkskonzert am 28.1.1931 in der Stadthalle unter Leitung von Walter Beck hatte Korjus lediglich einen kleineren Auftritt.<sup>574</sup>

Vor der Sommerpause folgte nochmals ein eigenes Konzert: Organisiert von der Konzertleitung Heinrichshofen und mehrfach in der Tagespresse angekündigt,<sup>575</sup> gab Miliza Korjus am 5.5.1931 im Grotrian-Steinweg-Saal einen *Lieder- und Arien-Abend, am Flügel Dr. Walter Rabl*.<sup>576</sup> Das Programm enthielt: Pergolesi *Se tu m'ami*, Rosinas Kavatine „Una voce poco fa“ aus *Il Barbiere di Siviglia* (Rossini), Schubert *Auf dem Wasser zu singen*, Grieg *Im Kahne*, Pfitzner *Frieden*, die Arie der Olympia „Les oiseaux dans la charmille“ (Offenbach, *Les Contes d'Hoffmann*), Arie der Elena „Mercè, dilette amiche“/Bolero (Verdi, *I Vespri Siciliani*) --- Gretschaninows *Wiegenlied*, Rachmaninows *Hier ist es schön*, Tschaikowskij's *So schnell vergessen* und Dinorahs Arie „Ombre légère“ aus Meyerbeers *Dinorah*.<sup>577</sup> Der Volksstimmen-Rezensent Ecke konstatiert, die tüchtige, anmutige und liebenswürdige Sängerin habe sich eine treue und gar nicht so kleine Gemeinde *zusammengesungen*<sup>578</sup>, *trotz böser Zeit und schon Anfang Mai war der Saal 2/3 voll*<sup>579</sup>, und er hebt wieder hervor, Korjus sei Russin, ihre

<sup>572</sup> Magdeburgische Zeitung 25.9.1930.

<sup>573</sup> Ebenda.

<sup>574</sup> Ausschnitt aus unbekannter Magdeburger Zeitung o.D., Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>575</sup> u.a. Magdeburger General-Anzeiger 3.5.1931 – gleichzeitig angekündigt waren eine „Telemann-Feier“, Mary Wigman und das „Lenz-Fest des Richard-Wagner-Verbands deutscher Frauen“ ... mit *künstlerischen Darbietungen, Gesellschaftstanz und reichhaltiger Lotterie*.

<sup>576</sup> Ebenda. Walter Rabl (1873–1940) Dirigent und Komponist, besonders Brahms und Richard Strauss verpflichtet und bis zu seiner politisch motivierten Entlassung 1924 und erneut kurzzeitig 1933 Dirigent des Magdeburger Theaters (Quelle: Krusche: Theater, S. 28 u. 61; [www.uni-magdeburg.de/mbl](http://www.uni-magdeburg.de/mbl), Stand Dezember 2012; Magdeburger Biographisches Lexikon, Walter-Rabl-Artikel von Claudia Behn).

<sup>577</sup> Programmzettel, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums. Anzumerken ist, dass die russischen Romanzen wiederum originalsprachlich vorgetragen wurden. Pergolesi, Verdi, Rossini wurden von Korjus italienisch gesungen, Offenbach und Meyerbeer allerdings deutsch.

<sup>578</sup> Volksstimme o.D., Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>579</sup> Ebenda.

Klangbildung typisch slawisch leicht schleifend, was bei deutschem und italienischem Repertoire nachteilig wirke.<sup>580</sup> Auch Karl Schüler betont den Publikumszuspruch. Er schreibt im Magdeburger General-Anzeiger: *Zum Ende der Konzertzeit konnte ein Lieder- und Arienabend den Grotrian-Steinweg-Saal doch noch füllen, das will schon etwas bedeuten heutzutage. Und schon nach dem zweiten Stück (Rossini, Cavantine a.d. Barbier von Sevilla) war der Saal wieder in einem Begeisterungstaumel, der sich am Schluss kaum beruhigen wollte.*<sup>581</sup>, kritisiert aber auch ihre Interpretation der deutschen Lieder, deren Deutung im rein Musikalischen, an der Oberfläche stecken bleibe. Allerdings entschärft Schüler dies sofort wieder: Es wäre gewiss nicht Mangel an Einfühlungsvermögen, sondern grösstenteils bewirkt durch die ganz spezielle Anlage der Stimme und *vielleicht auch durch einige Ausspracheschwierigkeiten*. Sein Resümee: *Auf ihrem Sondergebiet dagegen, der Kunst des virtuosen Ziergesangs, kann man Miliza Korjus heute schon ohne Einschränkung neben grossen Namen nennen. Ihr sind die Koloraturen keine Etüden, sondern sie werden kraft der Anmut ihrer Jugend und des klug behandelten und ausgenutzten, musikalisch sehr kultiviert verwendeten Stimmmaterials [sic!] zum Tummelplatz temperamentvoller Leichtigkeit, deren fröhlichem, tänzerischem Schwunge man mit unendlicher Freude nachlebt. Ohne aber dabei zu vergessen, wie schwer es ist, so ‚leicht‘ zu sein!*<sup>582</sup> Mit dieser Einschätzung deckt sich auch die Rezension Erich Valentins:<sup>583</sup> *Das Resultat dieses Liederabends war die Bestätigung der schon gewonnenen Erkenntnis, dass Miliza Korjus in der Tat eine phänomenale Koloraturbegabung ist: sie singt mit instrumentaler Sicherheit und Virtuosität und lässt die Töne wie Tropfen in einem Sprühregen hell und durchsichtig hervorsprudeln. Die Unbekümmertheit ihrer Singweise und Auffassung ist in ihrer Naivität und Treuherzigkeit irgendwie erfrischend, aber nur, soweit sie sich auf dem ihr ureigenen Gebiet der Koloratur bewegt ...*<sup>584</sup> Valentin konstatiert ebenfalls, für die

---

<sup>580</sup> Ebenda.

<sup>581</sup> Magdeburger General-Anzeiger, 7.5.1931, Zentrum für Telemann-Pflege- und Forschung Magdeburg, Archiv/Nachlass Erich Boehlke, Materialsammlung, Personenordner 3.4.

<sup>582</sup> Ebenda.

<sup>583</sup> 1906–1993, Musikwissenschaftler und Pädagoge, Verfasser einer Telemann-Biographie und Mitbegründer der Magdeburger Telemann-Pflege, am Mozarteum Salzburg und an der Nordwestdeutschen Musikakademie Detmold tätig, 1953 Prof. an der Münchner Hochschule für Musik, 1964–72 ebenda Direktor. Zahlreiche Veröffentlichungen (Quelle: [www.uni-magdeburg.de/mbl](http://www.uni-magdeburg.de/mbl), Stand Dezember 2012; Magdeburger Biographisches Lexikon, Erich-Valentin-Artikel von Ralph-J. Reipsch).

<sup>584</sup> Magdeburgische Zeitung 6.5.1931, Zentrum für Telemann-Pflege- und Forschung Magdeburg,

Liedgestaltung fehle noch *die Bewusstheit des Singens* und die deutsch gesungenen Lieder und Arien seien für Miliza Korjus, der die deutsche Sprache noch fremd sei, *wesenlos und ohne inhaltliche Bedeutung*, auch die Programmaufstellung sei unpersönlich. Aber er zweifelt nicht daran, dass sie *diese Mängel beheben wird und beheben kann*.<sup>585</sup>

Wie auch bereits in Estland arbeitete Korjus in Magdeburg mit unterschiedlichen Begleitern und Dirigenten zusammen: Zunächst Rabl, dann Beck, in der Folge Böhlke<sup>586</sup>. Diese Vorgehensweise wird ihrer Routiniertheit förderlich gewesen sein, zu fragen ist allerdings, warum sich auch hier keine intensiviertere Zusammenarbeit mit einem Pianisten entwickelte.

Mit dem Auftritt beim Berliner Winterhilfe-Wohltätigkeitskonzert im Hotel Adlon am 25.10.1931 beginnt ein neues Kapitel ihrer Laufbahn. Veranstalter war der Vaterländische Frauenverein vom Roten Kreuz / Provinzialverband Alt-Berlin unter Vorsitz von *Frau Wilhelm Staudt*<sup>587</sup>, der Erlös sollte für die *Speisung notleidender Kinder*<sup>588</sup> verwandt werden. Das angekündigte *auserlesene Programm*<sup>589</sup> umfasste einen Auftritt Miliza Korjus' mit italienischen, deutschen und russischen Arien, begleitet von Michael Raucheisen, Ausschnitte aus der *Blume von Hawaii* mit Solisten des Metropol-Theaters und dem Komponisten Paul Abraham am Flügel und eine Modenschau des Modellhauses Max Becker, das neueste Modelle für St. Moritz und London vorführte.<sup>590</sup> Wie kam es zu der Zusammenarbeit von Korjus mit Michael Raucheisen, einem der bedeutendsten Klavierbegleiter jener Zeit? Ein Zufalls-Archivfund klärt über das Zustandekommen dieses Auftritts auf und öffnet die Augen über Korjus' weiteren Karriere-Verlauf. Damit verflüchtigt sich auch der Mythos der hart arbeitenden, strebenden, allein mit ihrem Talent und etwas Glück nach oben gelangenden Künstlerin. Dr. Hans Muthesius, Berliner Stadtrat und Sozialpolitiker<sup>591</sup>, schrieb am 7.1.1932

---

Archiv/Nachlass Erich Boehlke, Materialsammlung, Personenordner 3.4.

<sup>585</sup> Ebenda.

<sup>586</sup> Diese namhaftesten Pianisten/Dirigenten jener Zeit in Magdeburg vertraten zudem musikalisch und ideologisch konträrste Positionen (siehe [uni-magdeburg.de/mbl](http://uni-magdeburg.de/mbl), Stand Dezember 2012 und Krusche: Theater, S. 28, 63, 76 ff.

<sup>587</sup> Einladungskarte, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>588</sup> Einladungskarte, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>589</sup> Ebenda.

<sup>590</sup> Ebenda.

<sup>591</sup> Muthesius (1885–1977), Jurist, langjähriger Stadtrat zunächst in Schöneberg, später in Berlin-Schöneberg und über Jahrzehnte in hohen Ämtern mit Sozialpolitik, befasste sich vielfach mit Kinder- und Jugendfürsorge (Quelle: [www.deutsche-biographie.de](http://www.deutsche-biographie.de), Stand Dezember 2012).

folgenden Brief: *Meine liebe Miliza! Hab' vielen Dank für Deine lieben Briefe, die mich sehr erfreuten. Ich hätte Dir schon längst geschrieben, wenn ich nicht so enorm viel zu tun gehabt hätte. Nun wollte ich Dir sagen, dass Du am Sonnabend früh mit dem ersten Zug zu mir kommen sollst und schöne Sachen mitbringst, denn Du sollst am Vormittag bei Herrn Raucheisen eine Stunde haben, um am Montag, wo die Frau Kronprinzessin zu mir zum Frühstück kommt, zu singen. Leider ist Herr Raucheisen vom Montag für 10 Tage von Berlin abwesend, aber ich habe schon mit Frau Stockhausen<sup>592</sup> gesprochen, die am Montag Vormittag mit Dir üben wird, damit Du am Nachmittag der Frau Kronprinzessin schöne Sachen singen kannst. – Also auf ein baldiges Wiedersehen – Dr. Hans Muthesius<sup>593</sup>*

Bei der Analyse dieses Briefes fällt zunächst der Tonfall auf, der wie an ein Kind gerichtet zu sein scheint. Es ist kaum vorstellbar, an eine Sängerin wie Maria Müller oder Erna Berger so zu schreiben. Von der stilistischen Konzeption handelt es sich allerdings um durchaus kein einfaches, Ausländern leicht verständliches Deutsch und ist demnach nicht im Hinblick und mit Rücksicht auf Miliza Korjus' wohl noch unvollkommene Sprachbeherrschung so abgefasst worden. Ausgehend von diesem Brief, formt sich ein Bild der Sängerin: Offenbar wirkte Korjus nicht divenhaft, sondern kindlich, und wie ein Kind wird sie gefördert, geschoben, es wird für sie organisiert, und sie hat nur, wie ein gehorsames Kind, den Anweisungen Folge zu leisten. Muthesius schreibt ganz als Onkel oder väterlicher Freund. Von ihm ausgehend, baut sich ein Kreis der damaligen guten Berliner Gesellschaft auf. Es ist schwierig, diesen gesellschaftlichen Vernetzungen nachzuspüren. Mit Sicherheit kann davon ausgegangen werden, dass die Industriellenwitwe Elisabeth Staudt<sup>594</sup> dazuzählte: Als Patronin des Berliner Wohltätigkeitskonzertes wurde sie bereits genannt, und in einem Folgekapitel werden wir ihr wiederbegegnen. *Frau Konsul Staudt*<sup>595</sup> widmete sich karitativer Arbeit und war Vorsitzende der von der Kronprinzessin Cecilie begründeten Cecilienhilfe. Ein

---

<sup>592</sup> Möglicherweise ist hier die Berliner Pianistin Ella Stockhausen gemeint (Künstler-Almanach 1933).

<sup>593</sup> Brief im Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>594</sup> Zu Elisabeth Staudts freundschaftlicher Verbundenheit mit Wilhelm II. gibt es eine Reihe populärer Schilderungen, u.a. [www.kaiservillen.de](http://www.kaiservillen.de), Stand Dezember 2012; Welt vom 6.7.2003. Bella Fromm, mögliche Quelle für gesellschaftliche Verknüpfungen jener Zeit, hatte ihren Aufzeichnungen folgend wenig Kontakt zu diesen Gesellschaftskreisen und erwähnt die Familie Staudt lediglich einmal: Laut Fromm schenkte Elisabeth Staudts Sohn das prachtvolle Tiergarten-Palais der Familie der NSDAP, um *seine Ergebenheit ... zu betonen*, was den Zorn seiner Mutter ausgelöst habe. Später sei das Palais Argentinien als Botschaftsgebäude weiterverschenkt worden. (Fromm: Als Hitler mir, S. 252).

<sup>595</sup> Kronprinzessin Cecilie: in mehr als hundert Bilddokumenten, S. 86.

Photo von 1932<sup>596</sup> zeigt beide gemeinsam auf einem Gesellschaftsabend im Berliner Hotel Esplanade. Kronprinzessin Cecilie als bekannte Musikförderin dürfte als Schirmherrin des Korjus-Kreises fungiert haben. Cecilies auf ihre Jugendjahre beschränkten Memoiren lassen vermuten, dass die russische Herkunft Miliza Korjus' für die Anteilnahme der Kronprinzessin nicht unwesentlich war. Cecilie war die Tochter des Grossherzogs von Mecklenburg-Schwerin und der russischen Grossfürstin Anastasia, einer Enkelin Zar Nikolaus I. Prägende Eindrücke ihrer Kindheit verdanken sich den in Russland verbrachten Sommern. Für Cecilie, die Russisch sprach und las, war das zaristische Russland etwas *Unzerstörbares, Allgewaltiges* gewesen, *das irgendwie mit dem Bestehen der Erde zusammenhängen musste. Dass das russische Kaiserreich jemals ausgelöscht werden könnte, wäre mir ebenso undenkbar gewesen, wie dass die Erde mit dem Mond zusammenstossen und im Weltall vergehen könnte.*<sup>597</sup> Die Kronprinzessin, um eine Reihe von der Revolution ermordeter Verwandter trauernd und *tief gerührt von Anhänglichkeit und Vertrauen*<sup>598</sup> russischer Emigranten, zudem von grosser Liebe zu klassischer Musik<sup>599</sup> erfüllt, konnte wahrscheinlich unschwer veranlasst werden, der jungen Sängerin, deren Vater kaiserlich-russischer Offizier und deren Ehemann Angehöriger der Weissen Garde gewesen waren, ihre Aufmerksamkeit zuzuwenden. Für eine wirklich persönliche Beziehung, wie sie zwischen Korjus und Elisabeth Staudt oder Hans Muthesius nachweisbar ist, gibt es indes keinen Beleg.

Die Förderung durch ältere Damen der höchsten Gesellschaftsschicht stützt die Theorie von einer naiv-liebenswerten, kindhaften Korjus – eine hochfahrende Diva oder eine sexuell freizügige Bühnenkünstlerin hätte schwerlich die Protektion dieses Personenkreises erhalten. Man protegierte Korjus, zunächst mit dem Auftritt beim Wohltätigkeitskonzert, weiterhin mit der Organisation eines Berliner Solokonzerts. Diese Protektion erstreckte sich, wie der Muthesius-Brief dokumentiert, nicht nur auf ein Türen-öffnen, Verbindungen-knüpfen, sondern nahm Korjus eigene Verantwortung komplett ab. So mag es üblich und auch ratsam gewesen sein, wenn sich eine noch kaum bekannte Sängerin nicht persönlich mit einer Anfrage an den gefeierten Raucheisen wandte, sondern die Vermittlung Dritten überliess, wie Raucheisen es beispielsweise von Dusolina Giannini berichtet.<sup>600</sup> Korjus kannte aber mittlerweile Raucheisen, hatte auf dem Wohltätigkeitskonzert im Hotel Adlon mit seiner Begleitung

<sup>596</sup> Ebenda – beide Damen sitzen nebeneinander auf den Ehrenplätzen der ersten Reihe.

<sup>597</sup> Cecilie, Kronprinzessin: Erinnerungen, S. 112.

<sup>598</sup> Ebenda S. 113.

<sup>599</sup> Ebenda S. 98 ff.

<sup>600</sup> Weinschenk: Künstler plaudern, S. 358 – hier fragte Gianninis Agent an.

gesungen. Trotzdem behält Muthesius alle Fäden in der Hand – und das mag nicht unbedingt zum Besten Milizas gewesen sein.

In Magdeburg folgte zunächst am 12.11.1931 ein Kammermusik-Abend des Harmonie-Vereins, der von dem Violinisten Hans Bassermann und Korjus gemeinsam bestritten wurde. Das Gesangsprogramm bestand aus dem Rondo aus Mozarts *Il Re Pastore*, Gildas „Caro nome“ aus Verdis *Rigoletto*, Rachmaninows *Hier ist es schön*, Chopins *Mädchens Wunsch* und dem Strauss'schen *Frühlingsstimmen-Walzer*.<sup>601</sup> Befremdlich ist, dass der Programmzettel noch keinen Pianisten nennen kann<sup>602</sup>. Eine Besprechung erwähnt anschliessend den *nicht unsymphatischen Begleiter Erich Grell*.<sup>603</sup> Eine weitere Rezension berichtet von einem zweiten Harmonie-Konzert, diesmal mit Günther Ramin, dem Organisten der Leipziger Thomaskirche, bei dem Korjus Händels *Nachtigallenarie Il Pensieroso* und „Mein gläubiges Herze“ aus Bachs *Pfingstkantate* sang<sup>604</sup>.

Im November 1931 gab Miliza Korjus ihr erstes Berliner Konzert im Bechsteinsaal.<sup>605</sup> Es kann vermutet werden, dass die finanzielle Absicherung in den Händen von Milizas Gönnern lag. Von dem grossen, und zweifelsohne auf entsprechender Vorarbeit beruhenden Interesse, das man dem Auftritt der bisher unbekanntenen Sängerin in der Hauptstadt entgegenbrachte, zeugen die überraschend zahlreichen Rezensionen – wesentlich mehr, als Korjus je wieder für ein Konzert erhalten sollte. Darunter finden wir klassische Verrisse, gutgemeinte, aber wenig fachgerechte Claque und eine Reihe

---

<sup>601</sup> Programmzettel, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums. Bei Chopins *Mädchens Wunsch* handelt es sich um: Polnische Lieder op. 74 Nr. 1 (Text von Stefan Witwicki, dt. von Ferd. Gumbert). Verwirrend ist hier, dass dieses Lied mitunter auch als *Mazurka* in Programmen angeführt wird – bereits Gramophone macht anlässlich einer Plattenrezension diesen Vergleich (Gramophone, March 1935). Bei Originalaufnahmen der 30er Jahre findet sich zudem der Dreifachtitel *Das Ringlein-Mädchens Wunsch-Mazurka* – dabei handelt es sich wiederum um op.74/1 „Könnst' ich als Sonne hoch am Himmel schweben ...“. Die Bezeichnung *Das Ringlein* ist rätselhaft, denn der Begriff kommt im Text nicht vor, und op. 74 enthält unter Nr. 14 ein anderes Lied, das tatsächlich den Titel *Das Ringlein* („Noch seh ich dich vor mir stehn im Kinderkleidchen ....“) führt. Wenn bei Korjus-Konzerten *Das Ringlein* genannt wird, ist es somit nicht eindeutig, ob es sich um op. 74/1 oder 74/14 handelte.

<sup>602</sup> Ebenda: *am Flügel*: xxx.

<sup>603</sup> Magdeburgische Zeitung o.D., Erich Valentin – Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>604</sup> Orgelkonzert in der Stadthalle, Rezension von Karl Schüler, *Volksstimme* (?), o.D. - Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>605</sup> Gegenüber Philharmonie und Beethovensaal der kleinere Berliner Konzertsaal, mit 420 Sitz- und 120 Galerieplätzen für Kammermusik bestimmt, kriegszerstört (Quelle: Zietz: Franz Heinrich Schwechten: ein Architekt zwischen Historismus und Moderne, S. 50).

objektiv-professionell geschriebener Beurteilungen. Dass Korjus protegiert wurde, war bekannt und kam häufig zur Sprache – vor allem in den negativer ausgerichteten Kritiken. Mit ihr wurde hier augenscheinlich auch die hinter ihr stehende Gesellschaft angegriffen. Der Tag schreibt beispielsweise, es sei viel Reklame für die Sängerin gemacht worden, sie habe auch ein unleugbares Vortragstalent, aber ob sie je künstlerisch singen lernen werde, scheine recht zweifelhaft. Ihr Stimmchen sei gänzlich ungeschult, flach, kindlich, unreif – man bestaune das Wagnis eines Podiumsversuches.<sup>606</sup> Andere Blätter nennen die Stimme vom Konzertsaal aus *unwahrscheinlich klein, ohne lyrischen und erst recht ohne dramatischen Akzent*<sup>607</sup> oder meinen, das Konzertpodium sei kein Sprungbrett für die *junge blonde Frau*,<sup>608</sup> und es sei ein *Regiefehler, sie so zu positionieren*<sup>609</sup>. In mehreren Rezensionen mit Lob bedacht wird ihre Erscheinung, *Blond und schlank und jung steht sie auf dem Podium, umflossen von jener grazilen Anmut, wie sie nur der Russin eigen*<sup>610</sup>, aber auch hier gibt es Einschränkungen – so stellt man fest, sie sei eine anmutige Erscheinung, *die noch besser gewirkt haben würde, wenn sie sich nicht dauernd mit einem Arm in den Flügel geklemmt hätte. Mag das Lampenfieber oder Aberglauben gewesen sein, hübsch ist die Stellung jedenfalls nicht*.<sup>611</sup> Eine aufschlussreiche Kritik gibt Der Jungdeutsche: *Diese Frau singt, wie ein Zigeuner fiedelt. Ungezügelt, unbeherrscht ... man wünscht der aussergewöhnlich begabten Künstlerin einen Lehrer, der sie in straffe Zucht nehme*, und der Rezensent fragt, ob es ihr gelingen werde, das zügellose verströmende Temperament zu beherrschen und eine disziplinierte Künstlerin zu werden oder ob *durch den grossen gesellschaftlichen Erfolg bestätigt Miliza Korjus ihren Weg weiterstürmt?*<sup>612</sup> Unterricht durch die *pädagogische Autorität eines Berufenen* empfiehlt auch die Vossische Zeitung<sup>613</sup>, denn noch fehle es technisch an Lebenswichtigem: Die Mittellage sei selbst für dieses Fach zu unscheinbar und substanzarm und müsse gestärkt werden, die Intonation sei zu sichern, der Registerübergang zu suchen.<sup>614</sup>

<sup>606</sup> Der Tag, 22.11.1931.

<sup>607</sup> Germania, 22.11.1931, Dr. Kg.

<sup>608</sup> Vossische Zeitung, 543 vom 17.11.1931, Abendausgabe/Beilage „Das Unterhaltungsblatt“, Artikel *Zwei Debutantinnen* von E.N., S. 3.

<sup>609</sup> Ebenda.

<sup>610</sup> Schöneberg-Friedenauer Lokal-Anzeiger 12.11.1931.

<sup>611</sup> Unbekanntes Blatt o.D., Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>612</sup> Der Jungdeutsche o.D., Miliza Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>613</sup> Vossische Zeitung, 543/17.11.1931, Abendausgabe/Beilage „Das Unterhaltungsblatt“, Artikel *Zwei Debutantinnen* von E.N., S. 3.

<sup>614</sup> Ebenda.

Bemerkenswert ist, dass die Rezensenten den Konzertsaal höher stellen als die Opernbühne. So wird Korjus bestätigt, mit ihrem technischen Können für die Oper in Frage zu kommen, für den Konzertsaal allerdings noch nicht.<sup>615</sup> Ihre Arien seien sehr gut gewesen, *aber sie liess sich verleiten, 2 Lieder zu singen und enttäuschte vollkommen. ‚Mondnacht‘ mit piepsiger Stimme und ohne eine Spur von Wärme, gänzlich unberührt von Schumanns Geist. Pfitzners ‚Sonst‘ fast ausdruckslos... – ihr Kehlkopf sei lediglich für Kunststücke abgerichtet, damit könne sie in gewissen Rollen Furore machen, für den Konzertsaal reiche es in keiner Weise.*<sup>616</sup> Auch das Berliner Tageblatt moniert, bei den deutschen Liedern störe die zu helle und offene Tongebung, fremdländische Aussprache und nachlässige Behandlung der Notenwerte.<sup>617</sup> Andere nennen die Schumann- und Pfitznerlieder *kalt entseelt und mechanisch* – allerdings überrasche der Mangel an innerer Beteiligung bei einer Koloratursängerin nicht.<sup>618</sup>

Fritz Brust von der Allgemeinen Musikzeitung sprach sich sehr wohlwollend aus: *Ein noch ganz unverdorbenes Singtalent liess sich zum ersten Mal in der Öffentlichkeit hören, aber man habe öfter glauben können, eine ganz grosse Sängerin zu hören. Er bestätigt Frappierende Höhe, fulminante Trillerkunst, warme und farbige Mittellage und findet auch ein gewunden-halbes Lob für ihren Liedgesang: Sie brächte dem deutschen Lied grosses Verständnis entgegen.*<sup>619</sup>

Kommentiert wird, dass der renommierte Raucheisen die junge Sängerin *sichtlich interessiert begleitet.*<sup>620</sup> Eine wirkliche gemeinsame Arbeit war es jedoch nicht: *Raucheisen, gezwungen den rhythmischen Irrwegen der willkürlichen Sängerin zu folgen, ergab sich mit gewohnter Ritterlichkeit in ein für ihn ungewohntes Begleiterschicksal.*<sup>621</sup> Welchen Rang Raucheisen als Begleiter einnahm, illustriert ein von Frida Leider mitgeteilter Scherz: *Liederabend. MICHAEL RAUCHEISEN. Am Sopran: Sängerin X.*<sup>622</sup> Ganz in der Tradition bekannter Künstleranekdoten<sup>623</sup> erzählt

---

<sup>615</sup> Ebenda: *Stimme und Temperament verkümmern im Konzertsaal, drängen zur Bühne hin .. Spezialistin des dramatischen Ziergesangs ...*

<sup>616</sup> Unbekanntes Blatt o.D., Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>617</sup> Berliner Tageblatt 24.11.1931, Artikel von J. S.

<sup>618</sup> Vossische Zeitung 543/17.11.1931, Artikel *Zwei Debutantinnen* von E. N., Abendausgabe/Beilage „Das Unterhaltungsblatt“, S. 3 – *Frau Korjus ist Koloratursopran, und der Mangel an innerer Beteiligung überrascht ja nicht an diesem Typ.*

<sup>619</sup> Allgemeine Musikzeitung 13.11.1931.

<sup>620</sup> Vossische Zeitung 543/17.11.1931.

<sup>621</sup> Der Jungdeutsche o.D., Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>622</sup> Leider: Das war mein Teil, S. 97.

<sup>623</sup> Die Verbindung zu Standardanekdoten wie von Maximilian I., der Dürer die Leiter hält oder Karl V.,

Raucheisen selbst, wie sich Mussolini neben ihm an den Flügel gesetzt und ihm die Noten umgeblättert habe.<sup>624</sup> Anscheinend sah sich Raucheisen als Star-Begleiter, in dem Sinne, dass er der Star war, und konnte darauf verzichten, mit den vielen Sängern, mit denen er gemeinsam auftrat, auch jeweils individuelle Programme zu erarbeiten. Er war sich seiner überragenden Fähigkeiten bewusst und nahm es als Sportsleistung, Sänger fünf Minuten vor dem Konzert kennenzulernen – und den Zuhörern den Eindruck von *fabelhaft eingespielt* und *wunderbar harmonischem Musizieren* zu vermitteln.<sup>625</sup>

Wie anspruchsvoll Konzerte damals sein konnten, wie viel Aufmerksamkeit man einer intellektuellen Programmgestaltung schenken konnte, verdeutlicht ein gleichfalls in dieser Zeit stattfindendes Konzert Maria Ivogüns, das ausschliesslich Mendelssohn gewidmet war.<sup>626</sup> Erinnert sei auch an Erna Bergers Bericht, wie sie, ebenfalls mit Raucheisen, ihr erstes Berliner Konzert zusammenstellte.<sup>627</sup>

Das Konzert im Bechsteinsaal mag nicht die Hoffnungen der Organisatoren erfüllt haben. Wurde auch Korjus eine kurze Erwähnung als *überraschend begabter Koloratursopran* in der Schweizerischen Musikzeitung<sup>628</sup> zuteil, damit internationales Interesse einleitend, so brachte ihr das Konzert keine Operntheater-Verpflichtung, keine Aufforderung zu Konzerten in der Hauptstadt, und offenkundig sollte der Konzertkritiker E.N.<sup>629</sup> recht behalten: Es war ein Regiefehler, sie so zu positionieren. Ein weiterer Versuch, die Sängerin in Berlin herauszustellen, unterblieb. Muthesius und sein Kreis aber arbeiteten unter der Hand weiter für ihren Schützling.

Zunächst folgten wieder Magdeburger Auftritte, so das 6. Symphoniekonzert am 4. April 1932. Einer Ankündigung vom Vortag<sup>630</sup> – dort ist sie „Meliza“ geschrieben –, ist zu entnehmen, dass das Konzert im Stadttheater unter Leitung des Generalmusikdirektors Walter (Walther) Beck<sup>631</sup> stattfand. Auf dem Programm standen Bruckners 5.

---

der Tizian den Pinsel aufhebt, bietet sich an. (u.a. Kris/Kurz: Die Legende, S. 67).

<sup>624</sup> Weinschenk: Künstler plaudern, S. 259.

<sup>625</sup> Ebenda, S. 258.

<sup>626</sup> Schweizerische Musikzeitung, Bd. 72, 1932, Heft 2 vom 15.1.1932 – Rubrik Berichte aus der Schweiz und dem Ausland, S. 58.

<sup>627</sup> Berger: Auf Flügeln, S. 131 ff.

<sup>628</sup> Schweizerische Musikzeitung Bd. 72, 1932, Heft 2 vom 15.1.1932 – Rubrik: Berichte aus der Schweiz und dem Ausland, S. 58.

<sup>629</sup> Vossische Zeitung, 543/17.11.1931, Abendausgabe/Beilage „Das Unterhaltungsblatt“, Artikel *Zwei Debutantinnen*, S. 3.

<sup>630</sup> Magdeburger General-Anzeiger 3.4.1932, gleichfalls „Meliza“ geschrieben in der Ankündigung der Magdeburgischen Zeitung vom 3.4.1932.

<sup>631</sup> Beck (1890–1966) wurde nach Rabls Entlassung 1924 der erste Magdeburger GMD; 1933 beurlaubt,

Symphonie, Haydns Violinkonzert und Arien mit Orchester. In seiner Rezension im Magdeburger General-Anzeiger<sup>632</sup> widmet Karl Schüler der Sängerin, die auch er jetzt „Meliza“ schreibt, anders als in seinen einfühlsamen früheren Besprechungen, nur wenige trockene Sätze, bemerkt, dass sie sich mit „Zum Leiden bin ich auserkoren“ (Mozart, *Die Zauberflöte*, 1. Arie der Königin der Nacht) viel, mit den bravourösen Adam-Variationen (Adolf Karl Adam, Bravour-Variationen über Mozarts ‚Ah vous dirai-je maman‘, Arie der Coraline aus *Le Toreador*) noch mehr Beifall ersang und schliesst *Auch bei diesen Vorträgen hätte sich das Orchester vielleicht noch mehr dem Volumen dieser nicht grossen, aber schönen und elastischen Stimme anpassen können.*<sup>633</sup>

Sehr ausführlich äussert sich Erich Valentin über Korjus' Auftritt im *gut besuchten* Stadttheater: *Miliza Korjus ist zweifellos eine gradezu phänomenale Koloraturbegabung*<sup>634</sup>, *ein musikantisches, urwüchsiges und unverbildetes Temperament. Ihre verblüffend instrumentale Fertigkeit, mit der sie die schon reichlich abgegriffenen Mozart-Variationen von A.Adam (von John Kramer sicher assistiert) zu neuem Glanz brachte, täuscht nicht darüber hinweg, dass Miliza Korjus noch keineswegs am Ziel ist. Ich muss bemerken, dass die junge Künstlerin, deren siegreichen Weg ich von Anfang an verfolgen konnte, in das Stadium einer gewissen Stagnation geraten ist, die weder von einem Fortschritt noch von einem Rückschritt sprechen lässt. Die Zauberflöten-Arie ‚O zittre nicht‘ lieferte den eindeutigsten Beweis für die augenblickliche Situation, in der sich ihre Stimme befindet: der ganze Vordersatz mit dem an Händel anklingenden Arioso zerfiel in sich, blieb form- und wesenlos, während der mit Koloraturen durchsetzte Nachsatz ihr glänzend gelang. Die von ihr zugegebene ‚Pizzicato-Polka‘ von Delibes (vor der Bruckner-Symphonie!) berauschte, war aber etwas flüchtig. Es ist notwendig, die begabte Sängerin um ihrer eigenen Begabung willen darauf hinzuweisen, dass sie sich einer stärkeren Kultivierung des Inneren, Seelischen und Geistigen im Kunstwerk (auch in der italienischen Kaskade!) befleissigen muss, um ihr überströmendes Stimmtemperament in die richtigen Bahnen*

---

später unter anderem GMD in Bremen und Hannover, setzte sich in seiner Magdeburger Zeit aktiv für neue Musik (Hindemith, Pfitzner, Weill usw.) ein. – Quelle [www.uni-magdeburg.de/mbl](http://www.uni-magdeburg.de/mbl), Stand Dezember 2012; Walther-Beck-Artikel von Sabine Gatz; Krusche nennt ihn einen *achtbaren* GMD – im Gegensatz zu Böhlke, dem er *überragendes fachliches Können* bescheinigt. (Quelle Krusche: Theater, S. 76).

<sup>632</sup> Magdeburger General-Anzeiger 5.4.1932.

<sup>633</sup> Magdeburger General-Anzeiger 5.4.1932.

<sup>634</sup> Siehe vorige Valentin-Rezension zum Konzert am 5.5.1931.

zu lenken.<sup>635</sup>

Am 28.4.1932 gab Korjus in Magdeburg ihren „Abschiedsabend“<sup>636</sup> im Harmonie-Saal. Ihr Begleiter: Michael Raucheisen. Ihr Programm: Normas Arie („Casta Diva“) aus der gleichnamigen Bellini-Oper, Lucias Kavatine aus *Lucia di Lammermoor* (Donizetti), Liszt *O Komm im Traum* und *Die Loreley*, Prochs *Thema und Variationen*, Benedicts *Carnevale di Venezia*, Tschaikowskij's *Es war zur ersten Frühlingszeit*, Arie der Königin von Schemacha aus *Solotoi Petuschok* (Rimskij-Korsakow), Arie der Elena (Verdi, *I Vespri Siciliani*), Ariette der Mireille „O légère hirondelle“ aus Gounods *Mireille*. Von den deutsch gesungenen Liszt-Liedern und den beiden originalsprachig vorgetragenen russischen Stücken abgesehen, sang Miliza Korjus alles in italienischer Sprache.

Korjus verliess Magdeburg, nicht um nach Berlin, sondern um zurück nach Tallinn zu gehen. In der deutschsprachigen, in Tallinn erscheinenden Revalschen Zeitung waren bereits zweimal kurze Artikel über Korjus' Konzerterfolge in Deutschland erschienen, in denen auch aus Magdeburger Rezensionen zitiert wurde.<sup>637</sup> Bereits im November 1930 versicherte die Zeitung: *Wie wir hören, liegen der Sängerin schon mehrere Engagementsangebote vor.*<sup>638</sup> – Es fragt sich natürlich, welche das gewesen sein sollten und warum Korjus sie nicht annahm? Mitunter wird behauptet, Miliza Korjus habe auch am Magdeburger Theater gesungen.<sup>639</sup> Es gibt dafür keinen Nachweis, weder im Bühnenjahrbuch noch mittels Programmzetteln, und auch in ihrer Präsentation im Künstler-Almanach<sup>640</sup> wird das Magdeburger Theater nicht genannt.<sup>641</sup>

Nun konnte man in einer Magdeburger Zeitung lesen, Miliza Korjus, die Magdeburger Koloratursängerin, habe einen Ruf an die Städtische Oper Reval zum 1.1.1933 angenommen,<sup>642</sup> und ein weiteres Blatt konkretisiert, sie werde dort im Januar als Lakmé debütieren.<sup>643</sup> Was hatte es mit diesem Theaterengagement auf sich? Und um was

<sup>635</sup> Magdeburgische Zeitung 6.4.1932.

<sup>636</sup> Programmzettel, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>637</sup> Revalsche Zeitung 1.4.1930, 11.11.1930.

<sup>638</sup> Ebenda 11.11.1930.

<sup>639</sup> Zu finden z.B. in estnischen Lexikaeinträgen (EMBL). Diese Meinung vertritt auch ihr Sohn Richard Foelsch.

<sup>640</sup> Künstler-Almanach 1934, S.117.

<sup>641</sup> Während von Seiten des Magdeburger Theaters die Meinung vertreten wird, das Hausarchiv sei ans Magdeburger Stadtarchiv abgegeben worden (Schreiben vom 7.10.2008 und 3.3.2010), bestreitet das Stadtarchiv dies (Schreiben vom 23.10.2008), und das Archiv bleibt unauffindbar.

<sup>642</sup> Magdeburger Zeitung, o.D. – Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>643</sup> Unbekannte (Magdeburger?) Zeitung o.D. – Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

für ein Haus handelte es sich bei der „Städtischen Oper Reval“?

## **Estnisches Intermezzo**

Als Miliza Korjus 1932 zurück nach Estland kam, stagnierte nach ihren erfolgreichen Konzerten in Magdeburg und dem Berliner Konzert ihre Karriere; eine Verpflichtung an ein Theater war nicht zustande gekommen. So ist in ihrer Rückkehr der Versuch zu sehen, nun, keine Anfängerin mehr und mit dem Renommee ihrer Auftritte im Ausland, in Estland einen neuen Versuch zu wagen. Wir wissen nicht, wie es zu den Ankündigungen eines Engagements am Tallinner Theater gekommen war – handelte es sich um eine lancierte Meldung, eine Werbemaßnahme, mit deren Hilfe die Sängerin aufgewertet werden sollte? Oder hatte es tatsächlich Vorgespräche mit dem Theater gegeben, die eine Verpflichtung wahrscheinlich machten? In Estland versuchte sich Miliza Korjus zunächst als Konzertsängerin. Oft wird dies als Alternative zur „Bühne“ gesehen, als eine Möglichkeit, Unabhängigkeit und Selbständigkeit zu bewahren, aber was es für eine Sängerin – keinen berühmten Star –, bedeutete, Konzertauftritte zu organisieren, demonstrieren zwei Briefe an die bereits mehrfach erwähnte zeitgenössische estnische Mezzosopranistin/Altistin Jenny Siimon.<sup>644</sup>

*Sehr geehrte Frau Jenny Siimon! Bei Erhalt Ihres Briefes habe ich mich nach den Möglichkeiten, in Tartu ein Konzert zu geben, umgehört. Es ist wohl kaum denkbar, dass eine Frauenorganisation die Veranstaltung und das Risiko auf sich nehmen könnte. Sie können aber mithelfen und die Vorbereitung übernehmen, und ich biete Ihnen auch Hilfe an. Das Risiko müssen Sie selbst tragen. Im ‚Vanemuine‘<sup>645</sup> sagte man, dass Sie 120.- Kronen<sup>646</sup> Vorauszahlung leisten müssen. Wenn die Einnahmen unter 120.-- Kronen bleiben, haben Sie zugezahlt, wenn sie darüber liegen, erhalten Sie 60 %, das Theater 40 % davon. ... Aber allgemein wäre es sehr riskant, nach Tartu zu kommen, denn das Tartuer Publikum geht nicht zu Konzerten. Vor kurzem sind die Ungarn*

---

<sup>644</sup> s.a. Kapitel *Konservatorium*. Siimon investierte viel Energie in die Suche nach Auftritts- und Verdienstmöglichkeiten. Der Tenor Eedo Karrisoo vermittelte ihr Auftritte in der abendlichen Unterhaltungsshow des angesehenen Restaurants Must Kass (Schwarze Katze). Sie sang mit ihm gemeinsam und war stolz auf ihren Verdienst, 2.-- Kronen pro Abend. Zufällig stellte sich nach einiger Zeit heraus, dass Karrisoo, der den Vertrag mit dem Restaurant gemacht hatte, pro Abend 4.-- Kronen für Siimon erhielt und sich die Hälfte selbst einsteckte. (Quelle: Pedusaar: Jenny Siimon, S. 22).

<sup>645</sup> Das Tartuer Theater.

<sup>646</sup> Das entsprach einem Spitzen-Monatsgehalt (vgl. Kapitel *Zwischenkriegsrepublik Estland*).

*kläglich durchgefallen. Tartu geht solche Künstler anhören, die man schon kennt.*<sup>647</sup>

*Sehr geehrte Frau Kollegin! Ich kann Sie noch in dieser Saison nach Budapest einladen. Mein hiesiges Konzertbüro vermittelt ein Abonnement von zehn Konzerten mit weltberühmten Sängern und Dirigenten unter Mitwirkung der Budapester Orchester. Mein Konzertbüro gibt Ihnen die Möglichkeit, sich hier bei uns als Gastsänger zu präsentieren, und zwar zu folgenden Bedingungen: Sie bekommen kein Honorar, Sie müssen mit den Fahrt- und anderen Kosten selbst zurechtkommen. Vielleicht findet sich ja die Möglichkeit, dass Sie für die Durchführung der Reise irgendein Stipendium erhalten. Wenn Sie meine Bedingungen annehmen, so müssen Sie sich verpflichten, auch mir als Dirigenten bei Ihnen einen Gastauftritt zu verschaffen. Dr. Stephan Arato*<sup>648</sup>

Die Bedingungen dürften sich für Miliza Korjus ähnlich gestaltet haben, aber ihre Familie konnte, im Gegensatz zu der Siimons, ihren Karriereaufbau in Estland finanziell unterstützen. Bei der Bewertung ihrer estnischen Auftritte lässt sich ein erheblicher Unterschied feststellen zwischen der öffentlichen Wahrnehmung und Rezeption ihrer ersten Auftritte und denen der Saison 1932/33.

Das erste Konzert gab Korjus am 8.9.1932 im Estonia-Konzertsaal, in dem sie vor mehr als drei Jahren bereits aufgetreten war. Anders als damals handelte es sich diesmal um ein Solokonzert und zudem um den Saison-Eröffnungsabend. In den grossen estnischsprachigen Tageszeitungen erschienen Vorankündigungen, die auch ihre Konzerte in Berlin *und anderswo in Deutschland* erwähnten.<sup>649</sup> Als *Miliza Korjus' einziger Lieder- und Arienabend*<sup>650</sup> in der deutschsprachigen Revalschen Zeitung annonciert, auch ausgiebig in der russischsprachigen Zeitung Vesti Dnja<sup>651</sup> beworben und dort flankiert von einem über ihre bisherige Laufbahn von Malama bis Raucheisen informierenden Artikel, wurde für diesen Konzertabend das Interesse aller Besucher über nationale Abgrenzung hinweg angesprochen. Die vorliegenden Konzertrezensionen der Tallinner estnisch-, russisch- und deutschsprachigen Blätter bestätigen, dass Korjus gleichermassen für alle die Identifikationsfigur der jungen einheimischen Sängerin, die

<sup>647</sup> Brief der Redaktion der Zeitschrift Eesti Naine (Estnische Frau) vom 19.11.1938 an Siimon, Musik- und Theatermuseum Tallinn, Fond M283, zitiert nach Pedusaar: Jenny Siimon, S. 75 Übersetzung MF – Von Siimons möglichen 60% gingen auch noch die Kosten für den Pianisten, die Fahrt, die Unterkunft ab.

<sup>648</sup> Brief Aratos an Siimon vom 9.10.1942, Musik- und Theatermuseum Tallinn, Fond M283, zitiert nach Pedusaar: Jenny Siimon, S. 76, Übersetzung MF.

<sup>649</sup> u.a. Päevaleht vom 7.9.1932, empfehlender kurzer Artikel mit Photo. – Übersetzung MF.

<sup>650</sup> Revalsche Zeitung o.D., Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>651</sup> Vesti Dnja, Anzeigen u.a. am 4.9.1932, wiederum als *Einziger Arien- und Liederabend*, Artikel am 7.9. 1932.

es im Ausland bereits zu Ansehen gebracht hat, abgibt.

Greiffenhagen von der deutschsprachigen Revalschen Zeitung<sup>652</sup> äusserte sich in seiner Konzertbesprechung sehr wohlwollend: *Nun hat auch die Konzertsaison begonnen, und zwar mit einem erfreulichen Arien- und Liederabend der aus Reval stammenden Koloratursängerin Miliza Korjus. In den Jahren ihrer Abwesenheit, ihrer weiteren Arbeit in Magdeburg hat die junge Künstlerin viel gelernt. Ihr leichter Sopran und die Beweglichkeit ihrer Koloraturen haben gewonnen, die Stimme, in ursprünglicher Klarheit und natürlich schönem Timbre erhalten, hat an Kraft und Tiefe gewonnen, die Koloraturen, früher schon an Leichtigkeit des staccato bemerkenswert, haben jetzt auch im legato schärfere Umrisse gewonnen, auch der höchsten Höhe steht immer noch ein crescendo zu Gebote, die ganze Technik ist polierter, virtuoser geworden, der Ausdruck im Vortrag überlegter. Das Programm war natürlich vor allem mit Spezialitätennummern bedacht, Arien von Bellini und Donizetti,<sup>653</sup> Prochs ewige Variationen, der ‚Carneval von Venedig‘, Opernarien von Verdi<sup>654</sup> und Gounod.<sup>655</sup> Hier gab es das eigentliche Gebiet der Sängerin. In der sehr schweren Arie aus Rimski-Korsakovs ‚Solotoi Petuschok‘<sup>656</sup> wären freilich eine noch schärfere Phrasierung, gelegentlich schärfere Akzente erwünscht gewesen, in Tschaikowskis ‚Sabytj tak skoro‘ und in Liszts ‚Loreley‘ eine stärkere Innerlichkeit. Der künstlerische Gesamterfolg war jedenfalls ein starker, woran auch die diskrete Begleitung von P.P.Lüdig<sup>657</sup> ihren Anteil hatte. Das Publikum, zahlreicher erschienen als gewöhnlich, huldigte der Künstlerin in herzlichen Ovationen.*

Die estnischen Kritiken werten unterschiedlich. Sehr positiv fiel die Kritik Artur Lembas<sup>658</sup>, der Miliza Korjus 1929 bei ihrem letzten Konzert in Narva begleitet hatte, aus. Er bezeichnet sie als *reife Künstlerin*, lobt ihre *kristallklare, selten schöne Stimme, die wie geschaffen für virtuosens Koloraturgesang* sei, ihre *hochentwickelte, saubere, biegsame Technik*, die aufgrund einer *tüchtigen Schule* gleichmässig herausgearbeiteten

<sup>652</sup> Revaler Zeitung vom 10.9.1932, der Autor Otto Greiffenhagen (1871–1938 Hameln), war Baltendeutscher, Musikwissenschaftler, Stadtarchivar und Mitbegründer des Revaler Vereins für Kammermusik (Quelle EMBL S. 112).

<sup>653</sup> Lucia-Kavatine.

<sup>654</sup> Elenas Arie / *I Vespri Siciliani*.

<sup>655</sup> Ariette der Mireille aus der gleichnamigen Oper.

<sup>656</sup> Es handelt sich um die Arie der Königin von Schemacha.

<sup>657</sup> Peter Paul Lüdig (1906–1983 USA), Sohn der Sängerin und Gesangspädagogin Mathilde Sinkel-Lüdig und des 1. Konservatoriumsdirektors Mihkel Lüdig, Pianist und Konzertmeister am Estonia-Theater (Quelle EMBL S. 458).

<sup>658</sup> In Vaba Maa 10.9.1932 S.7., Übersetzung MF.

Stimmregister. Greiffenhagens Ansicht teilt er nicht: *Neben Koloraturarien bezauberte sie auch mit lyrischen Liedern. Die warmdurchfühlten Interpretationen (Rachmaninow, Liszt) waren ein hoher musikalisch-künstlerischer Genuss.* Auch er erwähnt die *zahlreiche Zuhörerschaft* und einen *Einstimmigen stürmischen Erfolg*. Sein einziger Kritikpunkt gilt dem Pianisten: *Die im allgemeinen befriedigende Begleitung von Lüdig am Klavier hätte stellenweise diskreter sein können.*<sup>659</sup>

Arturs Bruder Theodor Lemba<sup>660</sup> hingegen schreibt, Miliza Korjus würde jetzt besser singen, besonders im Mittelregister, die hohen Noten aber wären nicht gut, trügen nicht, seien eng und gerade.

Der Rezensent der Zeitung Uudisleht<sup>661</sup> urteilt zunächst günstig: Militsa [sic!] Korjus sei für ihre Jugend schon sehr weit gekommen; neben ihren technischen Fähigkeiten wird die *ins Auge fallende reine Intonation* gelobt, – auch bei schwierigen Stellen gäbe es kaum Abweichungen. Dann allerdings äussert er die nämliche Ansicht wie Theodor Lemba und kritisiert die *flache, dünne Höhe* und das *enge hohe Register*. Der Vortrag insgesamt erschien ihm zu kühl, mit zu wenig Stimmfarben. Miliza Korjus' Kontakt zum Publikum, besonders während der Kavatine, findet Erwähnung. – Die russischsprachige Zeitung Vesti Dnja<sup>662</sup> bringt wie immer eine rundum lobende Konzertbesprechung und ergänzt unser Wissen um das gesungene Repertoire: Korjus sang auch Bellinis *Norma* und Alabiejews *Nachtigall*.

Mit dem gleichen Konzertprogramm, wiederum begleitet von Peter Paul Lüdig, trat Miliza Korjus eine Woche darauf, am 16.9.1932 in Tartu im Theatersaal des Vanemuine auf. In der Tartuer Zeitung Postimees<sup>663</sup> wird das Konzert in einem Artikel angekündigt, *... der deutsche Dirigent Schilling [sic!] sagte über Miliza Korjus, dass auf sie eine grosse Zukunft warte. Schilling ist Leiter der Berliner Staatsoper.*<sup>664</sup> Ebenfalls im Postimees erschien eine Konzertrezension von Leenart Neuman<sup>665</sup>, der Miliza Korjus

---

<sup>659</sup> Das Verhältnis zwischen Artur Lemba und den Lüdigs war offenbar feindselig; die o.a. Kritik an Peter Paul Lüdig ist noch verhalten gegen den böartigen Verriss, den Mihkel Lüdig über Lembas Oper *Kalmuneid* schrieb (siehe Muusikaleht, September 1929 S. 282).

<sup>660</sup> In Päevaleht 10.9.1932.

<sup>661</sup> Uudisleht 10.9.1932, S. 9, gezeichnet „Ed.B.“, Übersetzung MF.

<sup>662</sup> Vesti Dnja 10.9.1932.

<sup>663</sup> Postimees 15.9.1932, Übersetzung MF.

<sup>664</sup> Max von Schillings übernahm 1919 die Leitung der Staatsoper und musste 1925 wegen *politischer Intrigen* zurücktreten. Im April 1933 wurde er Leiter der Städtischen Oper Berlin. (Quelle: Nachruf im Deutschen Bühnenjahrbuch 1934, S. 110).

<sup>665</sup> Ehemals Gesangslehrer am Tallinner Konservatorium.

*sympathische Ernsthaftigkeit in der Einstellung zur Kunst* bestätigt und fortfährt: *Sie hat zwei Weisen, die Stimme zu gebrauchen, erstens einen fließenden, klingenden, biegsamen Ton, welcher technisch und musikalisch erlaubt, sehr schön zu singen, zweitens: die Stimmposition ist niedriger, der Klang deshalb flacher und weniger schön.*<sup>666</sup> Neuman empfiehlt, nicht nur virtuose Stücke zu singen und an der Kantilene zu arbeiten.

Ein drittes Konzert mit Lüdüg fand am 17.9., nur einen Tag später, im Narvaer Theater Wõitleja statt<sup>667</sup>. – In keiner Rezension wird Miliza Korjus' fortgeschrittene Schwangerschaft – sie war im 7. Monat – erwähnt oder auch nur angedeutet, obwohl sich die registrierten stimmlichen Mängel, vor allem die kritisierte Höhe, damit erklären liessen. Der riskante späte Zeitpunkt ihrer Auftritte kann möglicherweise mit dem auf ihr lastenden Druck, ein adäquates Engagement zu finden, begründet werden: Die prestigeträchtige Saison-Eröffnung bot dazu die Möglichkeit, Rücksichten konnten nicht genommen werden, ohne ein wertvolles Jahr zu verlieren. Für ein weiteres Wohltätigkeitskonzert ihrer Berliner Förderer reiste Korjus sogar Ende September nochmals nach Berlin, wie die Zeitung Päävaleht<sup>668</sup> meldete, um dort, von Kronprinzessin Cecilie geladen, zu singen.

Am 18. November 1932 brachte Miliza Korjus in Tallinn eine Tochter zur Welt. Der Taufeintrag im Kirchenbuch der Niguliste-Gemeinde<sup>669</sup> wirft eine Reihe von Fragen auf. So wurde der Name des Kindes offenbar ursprünglich „Meliza Elisabeth“ geschrieben, dann wurde er in „Miliza“ korrigiert – oder war die Reihenfolge anders? Der überschriebene 2. Buchstabe im Namen lässt nicht eindeutig erkennen, ob E oder I gemeint ist. Ebenso wurde mit dem Namen der Mutter verfahren – auch sie heisst hier „Meliza“, wobei über dem E ein I-Punkt sitzt. Dem Wechsel von Miliza in Meliza bzw. Melitta begegnen wir in diesen Jahren immer wieder – späterhin wurden Mutter und Tochter beide Miliza genannt, bis die jüngere Miliza in den USA ihren Namen aus Aussprachegründen in Melissa änderte.<sup>670</sup>

Es gab damals sogar drei Milizas in der Familie: Milizas ältere, zu dieser Zeit noch in der Sowjetunion lebende Schwester Anna hatte fast genau ein Jahr zuvor eine Tochter bekommen und sie ebenfalls Miliza genannt.<sup>671</sup>

<sup>666</sup> Postimees 18.9.1932, Übersetzung MF.

<sup>667</sup> Põhja-Eesti 17.9.1932, S. 4.

<sup>668</sup> Päävaleht 28.9.1932, S. 5.

<sup>669</sup> Kirchenbuch der Niguliste-Gemeinde, digitalisierter Bestand TLA.31.1.51 1926-1939.

<sup>670</sup> Eesti Ekspress 15.9.2005, Interview von Evelin Kivimaa mit Melissa Wells, Milizas Tochter.

<sup>671</sup> www.kalmistud.ee (Stand Januar 2012) – digitaler Nachweis über estnische Friedhöfe: Annas Tochter

Der Vater Kuno Foelsch ist im Kirchenbuch als *Dr. Ing.* eingetragen. Den Dokortitel erwarb er allerdings erst einige Jahre später – wiederum ein Beispiel für die problematische Verlässlichkeit solcher Quellen. Auch an sich nicht bedeutende Kleinigkeiten wie der Geburtszeitpunkt werden unterschiedlich benannt. Kann man dem Eintrag des Kirchenbuches, die kleine Miliza sei  $\frac{1}{2}$  10 Uhr am Abend geboren<sup>672</sup>, Glauben schenken? Oder sollte man der Erzählung der Mutter folgen, die in *Life Story*<sup>673</sup> von einem Tallinner Maskenball berichtet, auf dem sie feierte und viel Spass hatte, bis sie gegen 3.30 Uhr morgens merkte, dass es an der Zeit war, das Krankenhaus aufzusuchen.

Die Glanzlosigkeit der Magdeburger Eheschliessung sollte möglicherweise durch eine aufwendige Taufe<sup>674</sup> des erstgeborenen Kindes kompensiert werden. Die kleine Meliza/Miliza hatte sechs Paten, von denen drei aus Deutschland geladen worden waren: Regierungsrat Gustav Weber und Dr. Reinhardt Barby, sowie, eine spektakuläre Erscheinung, *Frau Konsul Elisabeth Staudt*<sup>675</sup> War es auch nicht unüblich, dass man Höhergestellte zu Paten bat, so handelte es sich dabei in der Regel um ortsansässige Honoratioren. Elisabeth Staudt, einer ganz anderen Gesellschaftsschicht als Korjus/Foelsch zugehörig, bewies mit ihrer Patenschaft für die kleine Miliza, dass sie nicht nur Gönnerin von Miliza Korjus war, sondern sich ihr auch persönlich verbunden fühlte. Es ist zu vermuten, dass auch die beiden Herren dem Korjus-Förderkreis zuzurechnen sind. Milizas Bruder Nikolai Korjus und zwei Tallinner Damen, Tamara Seedorf und Selma Röks, gehörten ebenfalls zu den Paten.

Bereits am Tag nach der Taufe gab es für Korjus einen kleineren Auftritt. Der Revaler Verein für Kammermusik, einer der zahlreichen musikalischen Vereine der Deutschen in Estland, veranstaltete in der Saison 1932/33 im Schwarzhäupterhaus<sup>676</sup> drei *musikalische Nachmittags-Teeabende*<sup>677</sup>, der zweite Abend am 8.1.1933 hatte folgendes

---

Miliza, später verheiratete Bunegina (20.11.1931–7.2.2005) hat ein Gemeinschaftsgrab mit ihrer 1977 gestorbenen Mutter Anna Lee.

<sup>672</sup> Kirchenbuch der Niguliste-Gemeinde, digitalisierter Bestand TLA.31.1.51 1926–1939.

<sup>673</sup> Life Story, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums – in dieser Variante wurde das Baby 10 Uhr morgens geboren.

<sup>674</sup> Am 7.1.1933, Kirchenbuch der Niguliste-Gemeinde, digitalisierter Bestand TLA.31.1.51, 1926–1939.

<sup>675</sup> Ebenda.

<sup>676</sup> Ursprünglich das Versammlungshaus der Schwarzhäupterbrüderschaft, einer Gilde unverheirateter Kaufleute, die auf das Jahr 1343 zurückgeht (Quelle Album Ehstländischer Ansichten, S. II/9). Der grosse Saal (damals 458 Plätze – Quelle Revalscher Kalender) wird trotz seiner eigenwilligen Akustik auch heute noch gern für Konzerte genutzt.

<sup>677</sup> Revalscher Kalender 1934, S. 53.

Programm: Fauré, Klavierquartett c-Moll op. 15, Sopransoli – Frau M. Korjus, Violoncello-Solo – Herr K. Intelmann, Streichorchester: a. Ph. E. Bach Concerto C-Dur, b. W. Niemann *Anakreon*.<sup>678</sup> Weder über Korjus' Vortragsstücke noch über ihren Pianisten gibt es Angaben. Dem Vereinsgedanken entsprechend, traten vielfach ambitionierte, gut ausgebildete Dilettanten auf. Verfolgt man die Programmgestaltung des Revaler Vereins für Kammermusik über einige Jahre hinweg, so ist festzustellen, dass die Gesangsvorträge von Ehegattinnen und Töchtern der deutschen Gesellschaft gestaltet wurden, die keine professionellen Sängerinnen waren. Demnach wird Miliza Korjus' Auftritt bestenfalls geringfügig vergütet gewesen sein – wahrscheinlicher ist, dass sie kein Honorar erhielt und es sich vor allem darum handelte, erstmalig nach der Geburt ihrer Tochter in kleinerem Rahmen auftreten zu können, weitere Erfahrungen zu sammeln, Verbindungen zu knüpfen und beim Publikum im Gespräch zu bleiben.

Am 8.2.1933 gab Miliza Korjus nochmals im Tartuer Vanemuine ein Konzert, diesmal begleitet von Else Hoffmann-Knüpfer<sup>679</sup>. Der Postimees kündigt dieses Konzert zweimal als *Miliza Korjus' Abschiedskonzert* an und schreibt, die Sängerin verlasse Estland endgültig, gehe nach Berlin und werde sich dort dem virtuoseren Koloraturgesang widmen.<sup>680</sup> Die Konzertkritik, verfasst von Karl Leichter<sup>681</sup>, lässt die Koloraturen gelten, *aber Teile mit fließender Melodie sind nicht gut, sie verbindet nicht gut, man hätte sich eine vollere, saftigere, inhaltsreichere Stimme gewünscht*.<sup>682</sup> Zum Vortrag kamen Arien und Lieder wie aus Meyerbeers Oper *Dinorah* „Ombre légère“, *Solveigs Lied* von Grieg und Gretschaninows *Wiegenlied*. Das Tartuer Publikum war nicht das Magdeburger und sah sich nicht veranlasst, zweimal in einer Saison das Konzert derselben Sängerin zu besuchen – so war der Saal nur spärlich besetzt.<sup>683</sup>

Miliza Korjus' endgültig letztes Konzert in Estland fand am 21.2.1933 wiederum im Estonia-Konzertsaal, begleitet von Peter Paul Lüdig, statt. In der Tagespresse erschienen eine Reihe von Ankündigungen,<sup>684</sup> allerdings wird hier nicht erwähnt, dass die Sängerin

---

<sup>678</sup> Ebenda.

<sup>679</sup> Else Hoffmann-Knüpfer, Baltendeutsche, wahrscheinlich keine professionelle Pianistin, begleitete häufig Konzerte der deutschen Vereine.

<sup>680</sup> Postimees 7.2.1933 S. 7 und 8.2.1933 S. 6, Übersetzung MF.

<sup>681</sup> Karl Leichter, 1902–1987, Musikwissenschaftler und Pädagoge.

<sup>682</sup> Postimees 12.2.1933, Übersetzung MF.

<sup>683</sup> Revalsche Zeitung o.D., Artikel von „r. von a“, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>684</sup> Päevaleht 14.2.1933, 19.2.1933 und 21.2.1933, Rahva Sõna 17.2.1933, Revalsche Zeitung 21.2.1933.

Estland verlässt. *Besetzt war das Haus recht lückenhaft*<sup>685</sup>, und dem entsprach das geringe Presseecho. Die wohl einzige estnischsprachige Rezension<sup>686</sup> erledigte Korjus als Sängerin, und, auf subtile Weise, als Person. Auch zum Bechsteinsaal-Konzert hatte es boshafte Kritiken gegeben, aber auch ausgewogene. Diesmal in Tallinn stand nun folgende Kritik im Zentrum der Rezeption: Die Stimme passe eher für *kammermusikalische Intimvorträge als in den Konzertsaal*, ihr fehle Metall, sie trage nicht gut. Bemängelt wurde die schlechte Anpassungsfähigkeit der Sängerin und dass sie erst spät *in Schwung kam*, vor allem aber störte es *dass die Sängerin beim Vortrag des einzigen estnischsprachigen Stückes den Text benutzte, da ansonsten das gesamte Programm, auch die Zugaben, auswendig vorgetragen wurden. Unverständlich blieb auch die unestnische Aussprache, die umso sonderbarer ist, wenn man die estnische Abstammung der Sängerin in Betracht zieht. Das Publikum bestand grösstenteils aus Nicht-Esten.*<sup>687</sup>

Leider ist nicht überliefert, um welches estnische Stück – es dürfte ein Lied gewesen sein –, es sich handelte. Explizit Estnisch vom Blatt zu singen musste, das war vorhersehbar, von Esten als Sakrileg aufgefasst werden, und es spricht von einer gewissen Unbedarftheit, diesen Angriffspunkt zu bieten.

Kriterium einer fundierten Sänger-Kritik ist es, Stimme und Vortrag, durchaus gespiegelt in einer subjektiven Sicht, nachvollziehbar, wiedererkennbar zu schildern. Viele der hier angeführten Rezensionen entsprechen dem in mehr oder weniger grossem Umfang und finden ihre Bestätigung beim Hören der Aufnahmen. Diese letzte estnische Konzertbesprechung, verfasst von Voldemar Leemets, versucht nicht, was ihre Aufgabe wäre, eine sachliche Information der Leser, sondern setzt sich, sei es aus Laune, aus Anbiederung oder auch im Einvernehmen mit anderen zum Ziel, die Sängerin in Misskredit zu bringen. Jeder, der mit Gesang vertraut ist, weiss, dass die Bezeichnungen „kleine“, „zu kleine“, „nur kammermusiktaugliche“ Stimme für Sänger im Laufe der musikalischen Orientierungen mehr und mehr zu elementaren Kränkungen geworden sind<sup>688</sup>. Hier dienen sie ausdrücklich diesem Zweck, denn dass die klassische gut tragende Akustik des 883 Plätze umfassenden „Estonia“-Konzertsaaes Miliza Korjus

<sup>685</sup> Revalsche Zeitung, o.D., Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>686</sup> In Kaja 23.2.1933, Übersetzung MF; Kaja war ein konservatives und betont seriöses Blatt.

<sup>687</sup> Im Original *muulased*, wörtlich übersetzt „die Anderen“, in der Bedeutung von fremdstämmig, andersstämmig (Quelle Väike Eesti-Saksa Sõnaraamat, S. 139), ein Begriff mit eindeutig negativer Wertung. Übersetzung MF.

<sup>688</sup> Als ein Beispiel unter vielen soll hier eine bekannte Richard-Tauber-Anekdote erwähnt werden: *Was er besitzt, ist ein Zwirnsfaden, aber keine Stimme!* (Schneiderei: Richard Tauber, S. 21).

überfordert haben soll, ist nicht glaubhaft. Der im Vergleich zur sehr knappen Gesangskritik umfangreiche Passus über mangelnde Estnisch-Kenntnisse dient ebenso wie die Erwähnung des nichtestnischen Publikums der Ausgrenzung. Die Wirkung der Leemetschen Rezension in Estland muss bedeutend gewesen sein. Sie verdrängte vorangegangene positive Besprechungen aus der Wahrnehmung des Publikums und flankierte wesentlich die Formung der späteren estnischen Legendenvariante von der in ihrem Heimatland nicht anerkannten Sängerin. So konnte nur wenige Jahre später behauptet werden, die Konzertkritiken Milizas in Estland seien durchgängig schlechte gewesen.<sup>689</sup>

Der Kritiker Voldemar Leemets (1896-1939) war der Prototyp des wenig erfolgreichen Musikers. Ursprünglich Geiger, nahm er später am Tallinner Konservatorium Kompositionsunterricht. Von 1913 bis 1932 gehörte er dem Estonia-Orchester an, anschliessend spielte er im Tallinner Sommer-Orchester, schrieb für verschiedenste Zeitungen und widmete sich der Komposition von Werken, die nicht reüssierten (eine Operette, Kammermusik, Symphonisches, Chorwerke).<sup>690</sup> Seine zahlreichen Rezensionen<sup>691</sup> und musiktheoretischen Artikel<sup>692</sup> sind vielfach sachlich kompetent geschrieben und zeigen seine persönlich gefärbte Sichtweise deutlich, so wenn er über einen von jungen Sängern selbst organisierten Kammermusik-Abend im Saal des Kommerzgymnasiums für Mädchen schreibt, das Programm habe nur ein estnisches Stück enthalten, dieses aber sei die interessanteste und inhaltlich stärkste Nummer des Abends gewesen.<sup>693</sup> Leemets starb jung, erst 43 Jahre alt, im Sommer des Jahres 1939.<sup>694</sup> Zum Vergleich zu den Korjus geltenden Konzertkritiken ist es aufschlussreich, wie eine andere junge Sängerin bei ihrem ersten eigenen Konzertabend im Estonia-Konzertsaal bewertet wurde: Ella Lipand, die bereits als Malama-Schülerin Erwähnung fand. Theodor Lemba – seine knappe Korjus-Kritik wurde angeführt – widmet Lipands Konzert eine ausführliche Rezension<sup>695</sup>. Er bekundet Anteilnahme an der Entwicklung der Sängerin, zählt vorangegangene Auftritte auch im kleinen Rahmen auf, geht

---

<sup>689</sup> Rahvaleht 6.1.1939 S. 10, auch Endla Lüdig.

<sup>690</sup> ETBL S. 309, EMBL S. 399.

<sup>691</sup> In den Zeitungen Kaja und Uudisleht, z.B. Kaja 10.3.1933 S. 7, 11.3.1933 S. 7.

<sup>692</sup> In den Zeitschriften Muusikaleht und Teater (z.B. 15.2.1935, S. 63).

<sup>693</sup> Kaja 26.3.1933, es handelt sich um das *Arbeitslied* von Joh. Jürgenson. Weiterhin bestand das Programm aus italienischen Opernarien u.a. aus Amilcare Ponchiellis Oper *Gioconda*.

<sup>694</sup> Nachruf in Päevaleht 24.7.1939.

<sup>695</sup> Päevaleht 31.1.1936, S. 6.

ausführlich auf ihren Wechsel vom vollen lyrischen Sopran in das Koloraturfach ein<sup>696</sup> und hebt ihre technischen Fähigkeiten hervor, hält die Stimme aber nicht für strahlend und effektreich genug, um einen Fachwechsel vornehmen zu können. Viel Lob spendet er Lipands Butterfly-Arie, den russischen Romanzen und insbesondere den finnischen und estnischen Liedern. Erwähnt werden auch die vielen Zuschauer, der grosse Beifall und mehrere Zugaben. Lembas Beurteilung ist geprägt von einem Gemeinschaftsgeist, einem Konsens, dem sich, als freundliche Hilfestellung, auch die Kritikpunkte zuordnen.<sup>697</sup>

Entgegen dem bisherigen häufigen Wechsel ihrer Klavierbegleiter, wie er für eine Anfängerin nicht untypisch ist, war bei den Konzerten der Saison 1932/33 Peter Paul Lüdig Miliza Korjus' bevorzugter Pianist, er spielte bei nahezu allen Konzerten. Warum wählte sie nicht wieder den ihr wohlgesonnenen und weitaus renommierteren Artur Lemba oder Vladimir Padva, der einer ihrer ersten Begleiter gewesen war? Es darf vermutet werden, dass der Grund Lüdigs Schlüsselposition als Estonia-Konzertmeister war. Nach Abschluss seiner Ausbildung am Tallinner Konservatorium 1929 hatte er zunächst dort gearbeitet. 1931 wechselte er ans Estonia-Theater.<sup>698</sup> Als Nachfolger Mamontows rückte er schon ein Jahr später, in der Saison 1932/33, zum 1. Konzertmeister auf und erarbeitete den Grossteil der Neuinszenierungen: Verdis *Aida*, Rimskij-Korsakows *Zarenbraut*, Saint-Saens' *Simson und Delila*.<sup>699</sup> Lüdig war ein ehrgeiziger Mann: Er belegte zusätzlich an der Tartuer Universität ein Studium der Rechtswissenschaft, das er 1933 abschloss, machte in Wien und Berlin Praktika als Assistent des Kapellmeisters<sup>700</sup> und gründete in Tallinn ein eigenes Konzertbüro.<sup>701</sup> Vielfach begleitete er estnische Sänger, aber auch ausländische Berühmtheiten wie z.B. 1939 Joseph Schmidt und Gerhard Hüsch<sup>702</sup> bei ihren Tallinner Konzertauftritten.

---

<sup>696</sup> Das heisst, Malama sah in ihr *keinen* Koloratursopran, und der Wechsel wurde erst später veranlasst. Lemba erwähnt eine offene Tongebung und den bevorzugten Einsatz des Kopfreisters als neuerworben.

<sup>697</sup> Dem entspricht es auch, wenn Theodor Lemba in seinen Rezensionen zu Konzerten Joseph Schmidts und Gerhard Hüschs wenig Anerkennendes, schon gar keine Begeisterung äussert (Päevaleht 20.4.1939, S. 8 Schmidt, 26.4.1939, S. 8 Hüsch).

<sup>698</sup> EMBL, S. 458.

<sup>699</sup> Sada Aastat Estonia, S. 57.

<sup>700</sup> ETBL, S. 356 nennt dafür das Jahr 1936, laut EMBL, S.458 soll er bei Clemens Krauss assistiert haben.

<sup>701</sup> Lüdig blieb bis 1944 Estonia-Konzertmeister, emigrierte anschliessend über Deutschland in die USA und arbeitete dort als Organist, Chorleiter und Klavierlehrer (Quelle EMBL S. 458).

<sup>702</sup> Päevaleht 19.4.1939 und 26.4.1939.

Es muss fraglich bleiben, ob sich Miliza Korjus bereits 1929 um eine Anstellung am Estonia-Theater bemüht hatte – nun, 1932, bewarb sie sich. Der Versuch, sich mit der Konzertverpflichtung und Bezahlung auch der wichtigen Unterstützung des Konzertmeisters zu versichern, schlug allerdings fehl. Man offerierte Miliza Korjus offensichtlich den üblichen Chor-Vertrag mit der Option eventueller Soloauftritte. Das war für sie unannehmbar, und finanziell abgesichert, wie sie es durch ihre Heirat war, konnte sie sich die Ablehnung auch leisten. Jahre später begründete Lüdigi, man habe sie nicht als Solistin verpflichten können, denn erstens habe sie kein Repertoire gehabt, zweitens sei ihr Estnisch zu schlecht gewesen, drittens habe sie zu viel Geld gefordert.<sup>703</sup> Von dem Entscheidenden, der sängerischen Qualifikation, war nicht die Rede, was indiziert, dass es darauf in der Realität weniger ankam. Wie häufig, wenn Gründe en masse angeführt werden, können auch die Lüdigschen in Frage gestellt werden. Der Subtext seiner Begründung dürfte sein, dass sich hinter dem formal zutreffenden unzureichenden Estnisch eine eindeutige Ablehnung von Korjus als nicht-estnisch, *muulane*, Optantin, Halb-Russin verbirgt.<sup>704</sup> Wir können davon ausgehen, dass sie vor allem aus diesem Grund nicht als Estonia-Sängerin in Betracht kam. – Eine weitere, verblüffend simple Erklärung gab Ida Aav-Loo Jahrzehnte später im Gespräch mit Jüri Kruus<sup>705</sup>. Ihre Antwort auf Kruus' Frage, warum denn damals Miliza Korjus nicht ans Estonia verpflichtet wurde, lautet: *Aber da war doch ich!*<sup>706</sup>

Am Ende des in Tallinn verbrachten knappen Jahres gab Korjus zwei Konzerte im nahen Helsinki: Am 27.4.1933 in der Universität<sup>707</sup> und am 29.4.1933 im Konservatorium<sup>708</sup>. Ihr Begleiter war jedesmal Leo Funtek, Dirigent der Finnischen Nationaloper<sup>709</sup>, und die Programmzettel verzeichnen für die Universität Normas Arie aus Bellinis gleichnamiger Oper, Rosinas Arie aus Rossinis *Il Barbiere di Siviglia*, Schumanns *Mondnacht* und *Der Nussbaum*, die Glöckchenarie der Lakmé aus der gleichnamigen Oper von Délibes, Elenas Arie aus Verdis *I Vespri Siciliani* sowie Griegs *Solveig* und *Im Kahne*, die Arie der Olympia aus *Les Contes d'Hoffmann* von Offenbach

---

<sup>703</sup> Lüdigi, Endla, S. 1/16.

<sup>704</sup> S. z.B. zu Kompus im folgenden Kapitel *Das Estonia-Theater*.

<sup>705</sup> Jüri Kruus (1945) Ton-Restaurator und Herausgeber zahlreicher LPs und CDs, u.a. von Miliza-Korjus (Quelle EMBL S. 324).

<sup>706</sup> Naistemaailm 29.7.2005, Artikel *Jüri Kruus suur valss*, Autor Marvi Taggo, Übersetzung MF.

<sup>707</sup> Programmzettel, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>708</sup> Programmzettel, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>709</sup> Funtek (1885–1965), in Slowenien geboren und in Leipzig ausgebildet, war bereits seit 1915 Dirigent an der Finnischen Nationaloper. Wie die Zusammenarbeit beider zustande kam, bleibt ungeklärt.

und den Strauss'schen *Frühlingsstimmen-Walzer* sowie für das Konservatorium wiederum Normas, Elenas und Rosinas Arien, die „Höllendarie“ der Königin der Nacht aus Mozarts *Zauberflöte*, Violettas Arie aus Verdis *Traviata* (hier ist die Angabe des Programms nicht eindeutig) – Griegs *Solveig* und *Im Kahne*, Prochs *Thema & Variationen* und den *Frühlingsstimmen-Walzer* von Johann Strauss.

## Das Estonia-Theater

**Petrus wirft die Engel aus dem Himmel: *Singen könnt ihr schön, aber ihr seid zu klein!***

**Estnische Karikatur aus den 30er Jahren<sup>710</sup>**

Das Estonia-Theater, so der richtige Name der „Städtischen Oper Reval“, hat seinen Ursprung in der estnischen Emanzipationsbewegung des 19. Jahrhunderts. 1865 wurden in Estland zwei Vereine für das estnische Musik- und Theaterleben gegründet: Die Gesellschaft Estonia in Tallinn und die Gesellschaft Vanemuine in Tartu. Die Tallinner Gesellschaft rekrutierte sich aus 40 Handwerkern, Lehrern und kleinen Angestellten.<sup>711</sup> Während Vanemuine in Tartu, dem Zentrum der estnischen Volksbewegung, von Anfang an Initiative zeigte und sich deutlich estnisch positionierte, waren die Tallinner zunächst stark von dem dort omnipotenten deutschen Geist geprägt. Die Versammlungen hielt man in Deutsch ab, zumindest den offiziellen Teil, die Protokolle wurden deutsch geführt, und man hielt es auch für erforderlich, einen Deutschen als Präsidenten – eine rein repräsentative Funktion – zu wählen.<sup>712</sup> Man widmete sich dem Chorgesang und der Blasmusik. Höhepunkte waren Auftritte bei den regelmässig stattfindenden Estnischen Sängerfesten.

Seit 1871 organisierten die Vereinsmitglieder estnischsprachige Liebhaber-Theateraufführungen. Das erste Lustspiel mit Musik *Der Bauer und der Stadtmensch auf Brautschau oder Die Dorfhochzeit* führte man 1873 auf. Bei naiv-moralisierenden Volksstücken und musikalischen Lustspielen mit sprechenden Titeln: *Das Milchmädchen von Ilumäe*, *Der schreckliche Traum oder von Stufe zu Stufe*, oft von estnischen Autoren, blieb es in der Folgezeit.<sup>713</sup> Die Laienschauspieler mussten Enttäuschungen hinnehmen – es kam vor, dass nur eine einzige Eintrittskarte verkauft

---

<sup>710</sup> Karrikatur von Gori, Erschienen im Rahvaleht, 1938, Quelle Rinne S. 107, 111 ff. – Petrus trägt die Gesichtszüge eines der Estonia-Entscheidungsträger jener Tage.

<sup>711</sup> Kärner: Estonia, S. 11 ff.

<sup>712</sup> Kärner: Estonia, S. 15 ff.

<sup>713</sup> Estonia lauluteatri, S. 8.

werden konnte<sup>714</sup>, und sie wurden in ihrer Arbeit durch räumliche Probleme behindert – die Vereinsleitung wollte nicht dulden, dass in ihrem Haus fremde Menschen ein- und ausgingen, und sah das übliche Vereinsleben – Billard, Biertrinken – gestört.<sup>715</sup>

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte sich die Situation in Estland verändert: Es gab eine beachtliche Zahl junger Esten, die an russischen Universitäten oder in Tartu studiert hatten. Diese neue Intelligenz stellte andere Anforderungen an ein Theater. 1906 wurden daraufhin von den Tallinner und Tartuer Gesellschaften zwei professionelle Theater gegründet, die die Namen der beiden Gesellschaften trugen: Estonia in Tallinn, Vanemuine in Tartu. Beide liessen neue Theatergebäude errichten; die Tallinner Estonia-Gesellschaft schrieb dafür 1908 einen Architekturwettbewerb aus. Die Entwürfe eines russischen und eines finnischen Architektenpaares wurden als gleichwertig anerkannt, gebaut wurde das Projekt der Finnen Armas Lindgren und Wivi Lönn, ein neoklassizistischer Komplex, bestehend aus Konzertsaal, Theater und einem dazwischenliegenden flachen Mitteltrakt, in dem sich ein Restaurant und ein Kasino befanden.<sup>716</sup> Das Grundstück war ein Geschenk der Stadt, der Bau wurde über Kredite und Spenden finanziert. Die Baukosten betragen 811 416 Rubel.<sup>717</sup> 1913 wurde das neue Haus mit Humperdincks *Hänsel und Gretel* und Shakespeares *Hamlet* eingeweiht.

Die Verträge jener Zeit zwischen Theater und Sängern enthielten eine Vielzahl von Klauseln. So durften Sängerinnen und Sänger nicht bei Vorstellungen und Konzerten anderer Gesellschaften mitwirken, durften nicht selbst die Texte verändern und mussten bei Verspätung eine Geldstrafe von 50 Kopeken zahlen. Fiel ein Stück durch die Schuld eines Künstlers aus, wurden 25 % des Gehaltes abgezogen, aber man konnte in diesem Fall auch sofort fristlos gekündigt werden. Die Herren durften weder Bart noch Schnurrbart tragen. Das Theater stellte kostenlos Schminke, Perücken, Charakter- und historische Kostüme zur Verfügung. Salonkleidung mit allem, was dazu gehörte, musste von den Künstlern selbst gestellt werden. Üblich waren Jahresverträge. Während der sommerlichen Spielpause wurde kein Gehalt gezahlt. Das Anfangsgehalt betrug bei der Operetten- und späteren Operndiva Olga Mikk-Krull 70 Rubel (für nicht mehr als 14 Vorstellungen monatlich)<sup>718</sup>, der Operettentenor Alfred Sällik erhielt 50 Rubel.<sup>719</sup> – Ein

---

<sup>714</sup> Kämer: Estonia, S. 78.

<sup>715</sup> Estonia lauluteatri, S. 9 ff.

<sup>716</sup> Kalm: Eesti 20. sajandi, S. 34 ff.

<sup>717</sup> Kämer: Estonia, S. 42 ff.

<sup>718</sup> Mikk-Krull: Minu elu, S. 185.

<sup>719</sup> Alfred Sällik, S. 10.

glänzendes Gehalt war dies nicht: Als Kirchen-Organist erhielt Lüdig zur selben Zeit monatlich 60.-- Rubel zuzüglich Wohnung und Heizung.<sup>720</sup>

Das Mehrspartenhaus hatte 906 Plätze. Sämtliche Aufführungen wurden in estnischer Sprache gegeben. Der Schwerpunkt lag zunächst beim Schauspiel, in der Saison 1913/14 entfielen die 162 Vorstellungen auf 21 Dramen, 12 Operetten, eine Oper und eine Ballett-Pantomime. Das Repertoire war international und auf der Höhe der Zeit: Man gab Sudermanns *Heimat*, Ibsens *Hedda Gabler*, Shaws *Frau Warrens Gewerbe* aber auch Stücke junger estnischer Dramatiker. Statt der früheren Possen mit Musik wurden Operetten gespielt: Millöckers *Gasparone*, Lehars *Lustige Witwe*, Offenbachs *Schöne Helena* usw.<sup>721</sup> Der Kreis der professionell ausgebildeten Sänger war klein, und ein Studium im Ausland, an einem Konservatorium, so selten und prestigeträchtig, dass auf den Theaterankündigungen damit geworben wurde – so stand dann beispielsweise hinter dem Namen der Sängerin Lully Wirkhaus-Saks in Klammern *Konservatorium Leipzig*<sup>722</sup>.

Aber man hatte grosse Ambitionen und wollte durchaus auch Oper spielen. Für den *Bajazzo* 1913 fehlten zwar Harfen, Oboen, Fagott, und das Orchester bestand aus lediglich 18 Musikern – doch die Partitur wurde umgeschrieben und die Oper dementsprechend aufgeführt.<sup>723</sup> – Man verpflichtete ausländische Gäste für grössere Rollen oder setzte eigene Darsteller ein, auch wenn sie keine oder nur eine unzureichende Schulung hatten. Dieses Vorgehen kann gut am Beispiel von Alfred Sällik dargelegt werden. Er war 1910 „entdeckt“ worden. Der blutjunge Mann spielte an den kleineren Theatern Estlands und war durch seine schöne Naturstimme aufgefallen. Das Estonia engagierte ihn als Schauspieler und Operettentenor, und Sällik, ohne jedwede Ausbildung, aber „für die Bühne geboren“, wurde bald zum Publikumsliebling. Der ehrgeizige junge Dirigent Raimund Kull betraute ihn mit ersten Opernrollen: Canio und Alfredo. Durch die grosse Resonanz ermutigt, sang Sällik in den darauffolgenden Jahren unter anderem Turrido, Lenski, Hoffmann (Hoffmanns Erzählungen) und Pedro (Tiefeland). Erst jetzt nahm er Unterricht, und 1923 schickte ihn das Theater zu einem neunmonatigen Studienaufenthalt nach Italien – in den 20er und 30er Jahren wurden den wichtigen Sängern solche Auslandsstudien, meist in Italien, aber auch in Deutschland,

---

<sup>720</sup> Lüdig: Mälestused, S. 118.

<sup>721</sup> Kärner: Estonia, S. 112.

<sup>722</sup> Alfred Sällik, S. 43 – Wirkhaus, eine der beliebtesten Operettendarstellerinnen, war lediglich ein Jahr in Leipzig gewesen (Quelle: Eesti Teatri Biograafiline Leksikon S. 805).

<sup>723</sup> Tõnson: Raimund Kull, S. 11.

vom Theater finanziert. Bei seiner Rückkehr sang er noch Cavaradossi und Erik, dann versagte seine Stimme. Da war er 35 Jahre alt. Das Theater verlängerte seinen Vertrag nicht mehr.<sup>724</sup>

Nach der Gründung des Estnischen Staates hatte sich die Stellung des Theaters gefestigt, es war zu einem nationalen Prestigeobjekt geworden. Mit staatlichen Finanzhilfen<sup>725</sup> konnte man Orchester und Chor dergestalt vergrössern, dass partiturgerechte Aufführungen bei bescheidenen Ambitionen möglich waren. Einen Rückschlag gab es in der Wirtschaftskrise Mitte der 20er Jahre: Es mussten viele der gerade erst eingestellten Musiker und Sänger wieder entlassen werden.

Ein künstlerischer Höhepunkt war die Aufführung von Verdis *Aida* in der Saison 1922/23 mit Mikk-Krull und Ots in den Hauptrollen. Die Inszenierung von Karl Jungholz scheint, betrachtet man die alten Theaterphotos, mit ihrer monumentalen Ausstattung und den theatralischen Posen Fritz Langs *Metropolis*-Ästhetik vorwegzunehmen. Mit 23 Aufführungen und über 2 000 000 Mark Einnahmen war *Aida* auch der grösste kommerzielle Erfolg dieser Jahre.<sup>726</sup> Nachfolger des früh verstorbenen Jungholz wurde der einflussreiche und umtriebige Hanno Kompus.<sup>727</sup> Er verantwortete fortan nahezu alle Inszenierungen.

Der Gramophone-Mitarbeiter Herman Klein besuchte auf seiner Reise durch Lettland, Estland und Finnland auch das Estonia-Theater und berichtete in seiner Zeitschrift über die *opening night of the season 1926: They gave a meritorious representation of Tchaikovskys Eugen Onegin (a dull opera in spite of many beautiful things that the score contains), but the only voice to arouse my admiration was that of Tatiana, a young soprano named Marta Runge, who had come straight from the local Conservatoire. She was, I understood, a debutande; certainly her ideas of acting were*

---

<sup>724</sup> Alfred Sällik, S. 10 ff.

<sup>725</sup> Die Budgetplanung des Theaters wurde in der Presse veröffentlicht, vgl. z.B. Päevaleht 16.4.1927 für die Saison 1927/28.

<sup>726</sup> Kärner: Estonia, S. 144, auch Mikk-Krull: Minu elu, S. 34 ff.

<sup>727</sup> Kompus (1890–1974 Montreal) hatte am Rigaer Polytechnikum Architektur studiert, am Unabhängigkeitskrieg teilgenommen und danach rasch Karriere gemacht: Nach einer leitenden Stellung im Bildungsministerium und einer Assistenz an der Dresdner Oper wurde er Chefregisseur, zeitweise auch Direktor des Estonia. Gleichzeitig war er auch einer der wichtigsten und streitbarsten Kritiker seiner Zeit: Auf einen seiner Artikel in der Zeitung Päevaleht wird die grosse Resonanz des Funktionalismus in Estland zurückgeführt; er schrieb zahlreiche Bücher, u.a. *Moodne Kodu* (Modernes Heim), *Moodne Korter* (Moderne Wohnung), *Das malerische Estland* und eine grosse Zahl von Artikeln in Fach- und Tagespresse. Er war verheiratet mit der Estonia-Ballettmeisterin Rahel Olbrei. (Quellen EMBL S. 298; Päevaleht 16.11.1929, Hanno Kompus *Katusega või ilma?*).

*quite elementary, and her vocal resources were not yet under perfect control.* Kleins Resümee: *Reval cannot afford 'stars', the other two capitals* [Riga, Helsinki – Anm. M.F.] *can.*<sup>728</sup>

Der Spielplan orientierte sich allerdings auch weiterhin nicht an den Möglichkeiten des Theaters: Um in der Saison 1933/34 Wagners *Tristan und Isolde* aufführen zu können, wurde das Orchester so weit wie möglich vergrössert, auf 38 Musiker,<sup>729</sup> die Partitur entsprechend angepasst, und die Oper kürzte man auf eine Länge von 3 Stunden.<sup>730</sup>

Zu jener Zeit, in der Miliza Korjus in Tallinn lebte, in den Endzwanziger und frühen dreissiger Jahren, bot das Estonia für Eintrittspreise von 0.20 bis 3.-- Kronen im Musiktheater (Schauspiele kosteten die Hälfte)<sup>731</sup> somit ein scheinbar repräsentatives Repertoire. Operetten waren beim Publikum am beliebtesten und brachten die meisten Einnahmen. Man spielte Stolz, Lehar, Benatzky, auch die Brecht/Weillsche *Dreigroschenoper*. Beim Opernrepertoire, so viele Differenzen es auch zu Russland/der Sowjetunion gab, dominierte ein traditionell russischer Geschmack. Dem Diktat des „Mächtigen Häufleins“ Balakirew, Borodin, Cui, Mussorgski und Rimskij-Korsakow folgend, bei dem französische Komponisten hohes Ansehen genossen hatten, Mozart dagegen als *veraltet und naiv*<sup>732</sup> abgelehnt wurde, setzte der Spielplan die eindeutigen Schwerpunkte Russische Oper, Französische Oper, Estnische Oper. Gegeben wurden zwischen 1927 und 1933 beispielsweise Mussorgskis *Boris Godunow*, Borodins *Fürst Igor*, Rubinsteins *Dämon*, Dargomischskijs *Rusalka*, Opern von Rimskij-Korsakow und Tschaikowskij. Estnische Komponisten erfuhren eine besondere Förderung – kaum ein Jahr verging ohne die Uraufführung einer neuen estnischen Oper. Allein von Arthur Lemba standen 1929, 1931 und 1934 Uraufführungen auf dem Spielplan. Besonders beliebt war Evald Aavs Oper *Vikerlased (Die Wikinger)*. 1928 uraufgeführt – mit Aavs damaliger Ehefrau Ida Aav-Loo in der extra für sie geschriebenen Hauptrolle –, wurde sie 1935 nochmals neu inszeniert. Einer einzigen Mozartoper (*Don Giovanni*) standen in

<sup>728</sup> Klein, Herman: Music in the Baltic States. In: Gramophone 1926, December, p. 17 ff.

<sup>729</sup> Zum Vergleich: Hagemann gibt für deutsche *mittlere Provinzbühnen* der zwanziger Jahre eine durchschnittliche Orchester-Grösse von 40 bis 50 Mitgliedern an. Quelle: Hagemann: Die Kunst der Bühne, S. 282.

<sup>730</sup> Tönson: Raimund Kull, S. 34 ff.

<sup>731</sup> Estonia teater 1935 (Werbebroschüre/Programm).

<sup>732</sup> Rimski-Korssakow: Chronik, S. 16, auch S. 218, dazu auch die estnischen Komponisten Mart Saar, nach dessen Meinung Mozart ein Komponist für Kinder war (Quelle: Mikk-Krull: Minu elu, S. 32) und Mihkel Lüdigi, der Mozart, Haydn, Weber und Mendelssohn als naiv empfand (Quelle: Lüdigi: Mälestused, S. 40 ff.).

diesen Jahren drei Wagneroperen gegenüber: *Lohengrin*, *Tannhäuser* und *Tristan und Isolde*. Natürlich fehlten unverzichtbare Publikumsliebliche wie Verdis *La Traviata* nicht.<sup>733</sup>

Für Gastspiele kamen vor allem russische Emigranten oder aus dem Baltikum stammende Künstler: Dmitrij Smirnow, Maria Kurenko, Sinaida Jurjewskaja, Karl Jörn.<sup>734</sup>

Hatte in den ersten Spielzeiten des Estonia noch ein ausgesprochener Mangel an Sängern geherrscht, so gab es in den 20er und 30er Jahren eine Vielzahl junger Leute, die Gesangsunterricht nahmen, am Konservatorium ebenso wie bei den privaten Lehrern, und ins Theater drängten. Nur einem sehr kleinen Prozentsatz von ihnen eröffnete sich die Chance, am Estonia Opernrollen zu singen. Einige Sänger kamen an den kleinen Theatern Estlands unter. Der Entschluss, ins Ausland zu gehen und dort zu arbeiten, lag offenbar den meisten Sängern fern; die es versuchten, sahen sich auch dort einer grossen Konkurrenz gegenüber und fanden nur in seltensten Fällen Engagements. In der estnischen Presse dieser Zeit findet man in Konzertankündigungen und Rezensionen zahlreiche Namen von Sängern aller Stimmfächer, die sich letztlich nicht durchsetzen konnten und von denen heute vielfach keine Daten mehr zu ermitteln sind. Die Verbindung zwischen Theater und Konservatorium war eng, unterstanden doch beide der Estonia-Gesellschaft, deren Führung längst nicht mehr kulturbeflissene kleine Leute innehatten, sondern hohe Staatsbeamte, Bankdirektoren, Verleger. Naturgemäss hielt sich ihr Einfluss am Konservatorium in Grenzen, im Theater aber waren sie Entscheidungsträger für praktisch alle Fragen: Finanzierung, Spielplangestaltung und Personal. In beiden Häusern arbeiteten vielfach die selben Leute. Gab es in den Jahren vor der Estnischen Staatsgründung noch ein gemeinsames Ziel – *ein grosses estnisches Volkstheater, in dem begabte Sängerinnen und Sänger den Grundstein der einheimischen Oper und Operette legen – ein schöner Traum, der aber wahrscheinlich nicht in Erfüllung geht*<sup>735</sup> –, so zeigten sich jetzt, wo der schöne Traum Wirklichkeit geworden war, zunehmend Rivalitäten. Bei weitem nicht für alle Ansprucherhebenden, ob Komponisten, Sänger, Musiker oder Theaterfachleute, fanden sich adäquate Posten. Die Kleinheit des Landes – im Musik- und Theaterbereich kannte jeder jeden –

---

<sup>733</sup> Sada aastat, S. 45 ff.

<sup>734</sup> Der in Estland sehr gefeierte Smirnow trat regelmässig als Gast im Estonia-Theater auf und gab Konzerte; Jörn und Kurenko gastierten nur in den Anfangsjahren der estnischen Oper, ebenso die aus Tartu stammende Jurjewskaja.

<sup>735</sup> Eduard Vilde in einem Interview 1904. Uudised, 20.8.04, zitiert nach Estonia lauluteatri, S. 11.

erschwerte die Situation für alle Beteiligten. Beim Wettkampf um Macht, Einfluss oder Posten wurde auch gern populär-nationales Gedankengut instrumentalisiert, wie hier von Hanno Kompus: *Die neuesten Erscheinungsformen der Russifizierung in Estland, mitgebracht von den aus Russland kommenden Menschen* [gemeint sind die Optanten, Anm. M.F.], *sind: Die Organisation der musikalischen Ausbildung nach dem Vorbild des russischen Konservatoriums, die Massenanfertigung von Denkmälern für den Unabhängigkeitskrieg durch den gleichfalls russischen Akademiker Adamson auf Betreiben von ebenfalls durch die russische Schule gegangenen Armeekommandanten oder der Bau von Gebäuden, die Wladowski oder Krümmer oder andere in Russland einflussreiche Vorbilder nachahmen.*<sup>736</sup>

Um Geld zu sparen, erhielten Sänger, aber vor allem Sängerinnen in den zwanziger und dreissiger Jahren häufig nur Chor-Verträge, obwohl sie oft über viele Spielzeiten hinweg grosse Rollen sangen.<sup>737</sup> Die von Klein erwähnte Marta Rungi, Schülerin und spätere Ehefrau von Arder, war 1925 in den Estonia-Chor gekommen, in welchen damals zahlreiche junge Sängerinnen und Sänger verpflichtet wurden. 10 Jahre lang blieb sie Choristin, obwohl sie bereits 1926 als Tatjana (Tschaikowskij, *Jewgenij Onegin*) eingesetzt wurde und auch in der Folgezeit immer wieder, wenn auch nicht häufig, Solopartien sang. Erst 1935 wurde sie schliesslich Solistin. *Wenn ich mich an meine Vergangenheit erinnere, wie ich als junge Sängerin mit Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, so bin ich ehrlich erfreut über die günstigeren Bedingungen für den jungen Nachwuchs. Um uns junge Bühnenkräfte wurde sich gar nicht gekümmert. Wir wurden nicht vorangebracht. Im Gegenteil – wir wurden in den Hintergrund abgedrängt. Auch ich, die ich doch tragende Rollen sang und spielte, musste gleichzeitig Chormitglied sein. Wir wurden ausgenutzt. So wurde frühzeitig die Stimme des Sängers ruiniert und auch seine Gesundheit, und das Ergebnis war, dass eine Reihe unserer hervorragenden weiblichen Kräfte noch in jungen Jahren die geliebte Arbeit verliessen. Damals herrschte im Estonia-Theater eine stillstehende, den kreativen Geist erstickende Atmosphäre.*<sup>738</sup> äusserte Rungi später in einem Interview. Der junge Bariton Arthur

<sup>736</sup> Kompus.: *Eesti ehituskunsti teed. Eesti kunsti aastaraamat II 1926.* Tallinn, 1927. Zitiert nach Kalm: *Eesti 20. sajandi arhitektuur*, S. 222 – Übersetzung MF. Dieser Rundumschlag richtet sich u.a. gegen einen Grossteil der Konservatoriumslehrkräfte und gegen Amandus Adamson, den ersten estnischen Bildhauer, Schöpfer des volkstümlichen Russalka-Denkmal im Tallinner Stadtteil Kadriorg.

<sup>737</sup> ETBL, EMBL, Rinne S. 55 ff., 66 ff.

<sup>738</sup> Marta Rungi 1946 in einem Interview. *Õhtuleht* 8.3.1946, zitiert nach *Estonia lauluteatri*, S. 225, Übersetzung MF – Auffällig, wie Rungi bereits 1946 die bürgerliche estnische Zwischenkriegsrepublik zugunsten der Sowjetunion verleugnete.

Rinne, Konservatoriums- und Abbati-Schüler, war in den 30er Jahren Chorist und erhielt dafür 60.-- Kronen monatlich, sang aber gleichwohl Rollen wie Figaro und Rigoletto. Nach vergeblichen Verständigungsversuchen mit der Theaterleitung wurde Rinnes Vertrag gekündigt und er begann in einem Schallplattengeschäft zu arbeiten. Hier war sein Einstiegsgehalt das Nämliche wie im Chor, 60.-- Kronen, stieg aber nach der Einarbeitungszeit rasch an.<sup>739</sup> Zu dieser Zeit wurden Sänger nicht mehr gehindert, ausserhalb des Estonia aufzutreten, und sie nutzten dies in reichem Masse.

Welches waren die Voraussetzungen, um im Estonia arbeiten zu können? Meta Kodanipork antwortete auf die Frage, warum sie mit ihrer Stimme sich dort nicht bewürbe, sie sei keine Intrigantin.<sup>740</sup> War das die Ausflucht einer Zukurzgekommenen? Tooni Kroon hatte 1933 bei einem Internationalen Gesangswettbewerb in Wien die Silbermedaille gewonnen und galt daraufhin in Estland als grosse Hoffnung, trotzdem bekam sie nur ein Engagement an einem der kleinen Theater des Landes.<sup>741</sup> Alma Hablitz, die ein Mathematikstudium an der Tartuer Universität und ein Gesangsstudium an der Budapester Musikakademie absolviert hatte, wurde bei ihrer Rückkehr nach Estland viel Aufmerksamkeit entgegengebracht,<sup>742</sup> eine Verpflichtung an ein Theater war damit jedoch nicht verbunden.

Aus den Briefen, die der Dirigent Kull an seine Lebensgefährtin schrieb, sprechen im Laufe der Jahre mehr und mehr Desillusion und Depression. *Du hast ja in Deinem letzten Brief, als seiest Du neidisch, erwähnt, was ich mich denn beschweren würde: Ich sei doch eine Säule des ‚Estonia‘ mit festem Platz und überall geachtet. Ich selbst bemerke allerdings von diesen guten Sachen nichts, denn vom allgemeinen Stand der Dinge her gesehen, schwanke ich hier wie jeder andere auch, die Fussbodenkehrer mit eingeschlossen.*<sup>743</sup> Kull kommt zu der Erkenntnis: *Wie viele geistige und materielle Werte könnte die Menschheit mit der Energie schaffen, die man sein Leben lang*

---

<sup>739</sup> Rinne: Laulud, S. 55 ff., 66 ff., 106, 108 ff. Artur Rinne konzentrierte sich vor allem auf Plattenaufnahmen und wurde zu dem wohl beliebtesten estnischen Platten-Sänger dieser Zeit.

<sup>740</sup> Meta Kodanipork (1904–1983), Sopran (Quelle ETBL S. 227), Rinne rühmt ihre Stimme (Rinne: Laulud, S. 75).

<sup>741</sup> Tooni Kroon (1909–1994), Sopran (Quelle ETBL S. 253)

<sup>742</sup> Alma Hablitz-Kurtina (1906–1984), Sopran, später Gesangspädagogin (Quelle ETBL S. 269)

<sup>743</sup> Brief von Raimund Kull an Liina Reiman, 25.9.1930, zitiert nach Tõnson: Raimund Kull, S. 34, Übersetzung MF – Reiman war eine sowohl in Estland als auch in Finnland erfolgreiche Theater-Schauspielerin (s.a. Reiman: Rambivalgus süttib).

verschwenden muss, um Klagen, Intrigen und Verleumdungen abzuwehren.<sup>744</sup> Selbiger Kull war es aber auch, der beim Aufnahmewettbewerb für Sängerinnen, zuerst, bevor noch gesungen wurde, die Röcke heben liess, weil junge Frauen auf der Bühne ordentliche Beine haben sollten – schöne Beine würden auch geringeres Stimmmaterial kompensieren, und Schönheit bleibe eine eiserne Grundbedingung.<sup>745</sup> Allerdings wurden nicht nur Sängerinnen nach ihren Beinen bewertet: Bei einem Chor-Vorsingen 1938 herrschte grosser Andrang – es gab 140 Bewerber und 3 Runden. Bei einem Sänger war man mit der Stimme zufrieden, lehnte ihn aber ab, weil er krumme Beine habe. Der junge Mann bestritt das und man verlangte von ihm, dann eben seine Beine zu präsentieren – sie waren gerade, der schiefe Eindruck stammte von den Hosen, die ein Dorfschneider gefertigt hatte. Der Sänger wurde in den Chor aufgenommen.<sup>746</sup>

Aber es gab auch unproblematische Erfolgsgeschichten – oder zumindest im Nachhinein als unproblematisch dargestellte –, wie bei Olga Lund. *Meine erste Erfahrung mit Oper war der Besuch von Evald Aavs ‚Vikerlased‘ im Jahre 1928. Dies hinterliess einen sehr tiefen Eindruck – Ida Aav-Loo, Karl Viitol, Marta Rungi, Karl Ots ... ich erinnere mich daran, wie ich auf dem zweiten Rang auf der Treppe sass, wir waren mit der Klasse hingegangen. Da dachte ich, es ist egal, was ich am Theater machen werde, ich kann auch den Fussboden scheuern, aber ich m u s s da hinein kommen.*<sup>747</sup> Ein Jahr darauf wurde Olga Lund am Konservatorium aufgenommen. Sie nahm an einer von Hanno Kompus betreuten Klasse des Opernstudios teil, und eines Tages machte er ihr das Angebot *Wollen Sie nicht ans ‚Estonia‘ kommen? Wir machen gerade Tschaikowskij, und zwar ‚Eugen Onegin‘, vielleicht haben Sie Interesse an der Partie der Olga – es ist keine grosse Rolle?*<sup>748</sup> Olga Lund bekam die Rolle der Olga und wurde sofort, ohne den üblichen Chor-Umweg, Solistin.<sup>749</sup>

---

<sup>744</sup> Brief von Raimund Kull an Liina Reiman, 22.2.1933, zitiert nach ebenda, S. 35, Übersetzung MF.

<sup>745</sup> Rinne: Laulud, S. 76.

<sup>746</sup> Pedusaar: Kive, S. 222. – Der junge Mann war Jaan Haabjäv, der 1943 Solist des Estonia wurde und bis zu seinem Selbstmord 1946 u.a. Rodolfo, Lenski, Cavaradossi sang. Derartige Erniedrigungen werden verständlicherweise selten erzählt (Haabjäv berichtete seinem Bruder davon, und dieser, Jahrzehnte später, dem Verfasser Pedusaar).

<sup>747</sup> Ebenda S. 199, Übersetzung MF.

<sup>748</sup> Ebenda S. 202, Übersetzung MF.

<sup>749</sup> ETBL S. 350, Melodia-LP *Olga Lund*, Pedusaar: Kive, Begleit-CD – hier ist Lund nach ihrem Wechsel vom Mezzo zum Sopran zu hören: ein nasalere Klang und sehr unsauber.

## Sängerinnen am Estonia-Theater

War das Estonia-Theater der damaligen Zeit von seinem Niveau einem provinziellen deutschen Theater vergleichbar, so war und ist seine Wahrnehmung in Estland als führendes Theater des Landes eine signifikant andere. Keine der am Estonia erfolgreichen Sängerinnen versuchte, ihre Karriere im Ausland, etwa in Deutschland, fortzusetzen. Offenbar stellte das Estonia für sie die höchste erreichbare Position dar. Die wenigen Spitzensängerinnen des Theaters hatten sich gegen die Konkurrenz einer grossen Zahl am Konservatorium oder privat ausgebildeter junger Frauen durchgesetzt. Als Beispiele für landesübliche Karrieren sollen im Folgenden Olga Mikk-Krull, Ida Aav-Loo-Talvari, Olga Torokoff-Tiedeberg und Els Vaarman dienen.

OLGA MIKK-KRULL (Olak, Vahtrik) 1887–1980, Sopran <sup>750</sup>

Sie gilt als erste Primadonna des Estonia-Theaters. Schon ihre Mutter Julie Brunberg-Mikk (Schwester des estnischen Schriftstellers Eduard Bornhöhe) spielte bei der Estonia-Gesellschaft im Liebhabertheater. Dem Vater, einem Schmied und Schlosser, missfiel das, und die Ehe wurde geschieden. Mikk-Krull erzählt in ihrer 1972 erschienen Autobiographie eine der typischen Sängergeschichten von früher Berufung: *Einmal auf der Harju-Strasse spazierend sang ich mit grosser Stimme die populäre Weise ‚Guter Mond, du gehst so stille‘. Ein Herr ging uns nach, und als wir vor dem Bäckerladen waren, sagte er zur Mutter: ‚Bitte lassen Sie uns in dieses Geschäft gehen, ich möchte dem Kind etwas anbieten. Es ist eine Seltenheit, wie schön das Kind singt! So einen kleinen Sänger habe ich nie vorher gehört!‘ Ich war damals drei und bekam als erstes Honorar einen grossen Korb voll Kuchen.*<sup>751</sup>

Nach einer Pockenerkrankung sah Mikk-Krull lange Zeit sehr unschön aus. Ihre Mutter meinte, sie müsse einen praktischen Beruf erlernen, denn einen Mann würde sie wohl nicht finden.<sup>752</sup> Mikk-Krull war von St. Petersburg fasziniert, wo schon ihre Schwester am Konservatorium Orgel studierte. Sie folgte der Schwester in die damalige Hauptstadt, um dort Gesangsunterricht zu nehmen und verdiente sich ihren Lebensunterhalt mit Deutsch- und Klavierstunden. Mikk-Krull äussert sich in ihrer Autobiographie sehr eingehend über ihre Ausbildungszeit. Ihre erste Lehrerin, die

<sup>750</sup> EMBL S. 502.

<sup>751</sup> Mikk-Krull; Minu elu, S. 5, Übersetzung MF.

<sup>752</sup> Ebenda S. 5 ff. Später war Mikk-Krull dessenungeachtet mehrmals verheiratet, u.a. mit dem Schriftsteller und Estonia-Dramaturgen Paul Olak und dem Dirigenten Arkadius Krull.

Schwedin Eva Sarring, erwies sich als keine gute Wahl: *Sie hielt mich für einen Mezzosopran und begann neben den Übungen mit mir die Partien von Carmen, Azucena und Dalila vorzubereiten. Ich kämpfte mit den tieferen Tönen, die Stimme ermüdete, doch ich sang folgsam weiter. Später habe ich verstanden, dass Sarrings Unterrichtsmethode ziemlich oberflächlich war. So zum Beispiel wandte sie dem Schleifen der sogenannten Übergangstöne keine grosse Aufmerksamkeit zu. Tatsächlich sind aber gerade diese für den Sänger die gefürchtetsten. Wenn sie nicht richtig gebildet sind und also nicht absolut rein, entstehen beim Erreichen der Höhen Schwierigkeiten, und es ergibt sich der Eindruck, als sänge die Übergangstöne ein Mensch, die hohen Noten aber ein Anderer.*<sup>753</sup> Nach zwei Jahren Unterricht wechselte sie auf die Empfehlung eines lettischen Pädagogen hin die Lehrerin, sie ging zu Alma Fohström,<sup>754</sup> die am St. Petersburger Konservatorium lehrte. *Die intensiven Studien bei A. Fohström waren Feiertage für mich. Ich hatte zweimal in der Woche Stunde, verfolgte eifrig jede Bemerkung und versuchte alle Forderungen sorgsamst zu erfüllen. Viel Mühe machten die hohen Übergangstöne. Die hatte ich bisher so gesungen, wie mir der Schnabel gewachsen war. Im ersten Studienviertel sang ich hauptsächlich Übungen. Nach Fohströms Methode musste man dies in der Stunde tun, unter Aufsicht des Lehrers. Die Vokalisieren waren sehr interessant, sie klangen wie Arien ohne Worte, in denen der Aussprache der Notensilben grosse Aufmerksamkeit gewidmet wurde. Fohström war mit meiner Strebsamkeit und meinem Fleiss zufrieden, und ab Anfang des nächsten Studienjahres begannen wir, Lieder und etwas später auch Arien durchzunehmen.*<sup>755</sup>

1910, nach zwei Jahren Unterricht bei Fohström, lernte Mikk-Krull auf dem Estnischen Sängerfest in Tallinn Paul Pinna kennen, einen äusserst einflussreichen Schauspieler und Regisseur. Im damaligen Estland herrschte, wie bereits geschildert, Mangel an ausgebildeten Sängerinnen und Sängern. Pinna bot ihr an, am neuen Estonia-Theater Operettenprimadonna<sup>756</sup> zu werden, und nach einiger Überlegung nahm sie an, vor allem, um Geld für weitere Studien zu verdienen. Sie arbeitete nach wie vor mit Fohström zusammen, auch als diese später nach Berlin übersiedelte, ohne ihr allerdings

<sup>753</sup> Mikk-Krull: *Minu elu*, S. 15 ff. – Übersetzung MF.

<sup>754</sup> Siehe Paul Ervé *Alma Fohström*, Helsinki, Kustannosakeyhtiö Otava 1920. Vgl. Kutsch/Riemens: *Grosses Sängerlexikon*, S. 1169: Alma Fohström (1856–1936) unterrichtete nach einer grossen Karriere als Koloratursopranistin am St. Petersburger Konservatorium, nach der Revolution in Berlin und Helsinki.

<sup>755</sup> Mikk-Krull: *Minu elu*, S. 17 – Übersetzung MF.

<sup>756</sup> Erste Opernrollen sang Mikk-Krull nach dem 1. Weltkrieg: Ännchen, Rosina, Micaela, Gilda.

zu gestehen, dass sie am Estonia Rollen wie Verdis Aida sang, denn sie fürchtete Fohströms Einspruch. Mikk-Krull nahm 1923 auch in Rom Unterricht bei di Pietro, sagte aber darüber aus, sie hätte dort *nichts Neues* gelernt.<sup>757</sup>

In ihrer Zeit am Estonia sang sie mehr als 60 Opern- und Operettenrollen. Mikk-Krull hatte eine leichte, gut geschulte Stimme, ideal für Rollen wie Oscar, Ännchen oder Gilda, die zu ihrem Estonia-Repertoire gehörten. Allerdings sang sie auch, wie bereits erwähnt, Aida, dazu Tosca, Tatjana – das kann man sich schwer vorstellen.<sup>758</sup> Ihren Abgang von der Bühne zu Beginn der 30er Jahre schildert sie als typische Theaterintrige: Ein Mann mit Position hatte ein Protegé am Theater, welches schnell nach oben gebracht werden sollte. Dabei stand Mikk-Krull der protegierten Sängerin im Wege und musste entfernt werden. Zunächst erhielt sie keinen Festvertrag mehr, sondern nur noch einzelne Vorstellungen zu singen, dann entliess man sie endgültig.<sup>759</sup>

Mikk-Krull wollte nie Gesang unterrichten, so arbeitete sie weiterhin im Theater – als Hilfskraft in Kostümlager und Bibliothek und als Souffleuse.

IDA AAV-LOO-TALVARI (1901–1997) Koloratursopran <sup>760</sup>

Aav-Loo stammte aus Narva,<sup>761</sup> der Vater war Schlosser, die Mutter Weberin. Sie lernte zunächst Technische Zeichnerin. Auch von ihr wird berichtet, sie habe von klein auf gesungen. Der Chor, in dem sie Mitglied war, zahlte ihr dann ein Stipendium, damit sie am neugegründeten Konservatorium lernen konnte. Dort gehörte sie zum ersten Studentenjahrgang und war Schülerin von Emmeline Hellmann. Im selben Jahr, 1919, begann sie auch im Chor des Estonia zu singen. 1924 erhielt sie dort ihre erste Rolle, den Pagen in Meyerbeers *Les Huguenots*. Daraufhin gab sie das Lernen am Konservatorium auf *in der Überzeugung, dass ein Diplom keinen Sänger macht*.<sup>762</sup> 1925 sang sie die Senta (*Der fliegende Holländer*) in der ersten estnischen Wagner-Inszenierung, war aber offiziell weiterhin Choristin. Erst 1926 wurde sie Solistin und

---

<sup>757</sup> Mikk-Krull: Minu elu, S. 37 ff., Übersetzung MF.

<sup>758</sup> Tonaufnahmen aus den Endzwanzigern zeigen eine frisch und jugendlich klingende Stimme: Pedusaar: Kive – Begleit-CD.

<sup>759</sup> Mikk-Krull: Minu elu, S. 58 ff., Übersetzung MF.

<sup>760</sup> ETBL S. 344.

<sup>761</sup> Aus Narva kamen überdurchschnittlich viele Estonia-Protagonisten, u.a. Kull, Siimon, Sällik, Ots, Murre; in Estland war und ist die Herkunft aus einem Ort bzw. Landkreis und der damit verbundene Besuch der entsprechenden Schulen von grosser Bedeutung und verbindet vielfach lebenslang.

<sup>762</sup> Estonia lauluteatri, S. 216 – Übersetzung MF.

sang in der Folgezeit unter anderem Gilda (Verdi, *Rigoletto*), Lakme (Déliibes), Rosina (Rossini, *Il Barbiere di Siviglia*), Violetta (Verdi, *La Traviata*), Königin der Nacht (Mozart, *Die Zauberflöte*), Norina (Donizetti, *Don Pasquale*), aber auch Aida (Verdi) und Turandot (Puccini). 1927 begann sie mit degli Abbati zu arbeiten, und sie nahm auch, finanziert vom Theater, zeitweise Unterricht in Berlin, Wien, Rom.

Aav-Loo hatte eine leichte lyrische Stimme im damaligen Zeitgeschmack mit guten oberen Tönen und ebenfalls guten Koloraturen. Der Anschlag ist mitunter ruckartig, der Text undeutlich. Dem Vortrag fehlt Gestaltungsvermögen und Phantasie.<sup>763</sup> Ihr Spiel wird als hölzern beschrieben, und auch ihrem Singen fehlen Ausdruck und Innigkeit, *sie ist für den Kirchengesang nicht geeignet*.<sup>764</sup> Ihr Einsatz für das Estnische Lied, also für die zahlreichen Komponisten des Landes, wird hervorgehoben: *Ihr wird zuteil, unter den Verdienstvollen, an vorderster Front Schreitenden zu stehen. Ein wertvoller Vortrag ist die beste Propaganda der Kunst*.<sup>765</sup> Ausserdem heisst es über sie: *Obwohl Ida Aav-Loo auf ihrer Karriereleiter mit schnellem und anhaltendem Erfolg zu augenfälliger Höhe aufgestiegen ist, so hat man ihr doch nicht immer die Türen geöffnet. Sie hat sich selbst nach oben gekämpft und diese Tatsache vermehrt die Sicherheit ihrer künstlerischen Position*.<sup>766</sup> 1939 beging sie ihr zwanzigjähriges Bühnenjubiläum als Turandot in Puccinis gleichnamiger Oper.<sup>767</sup>

1944 emigrierte sie über Deutschland nach Schweden, damit endete auch ihre Theaterkarriere.

## OLGA TOROKOFF-TIEDEBERG (1902–1964) SOPRAN<sup>768</sup>

Torokoff-Tiedeberg gilt als die primadonnenhafteste Sängerin am Estonia dieser Jahre.

---

<sup>763</sup> Plattenaufnahmen: Eesti Helisalvestised 1939, EMTA 2009; Rahvusoper Estonia 100, Estonian Record Productions 2006, Pedusaar: Kive... – Begleit-CD. Bei dieser wie auch bei den sonstigen Einschätzungen der Sängerinnen handelt es sich um die subjektive Sichtweise der Verfasserin.

<sup>764</sup> Lüdigi, Mihkel: *Lauloselts 'Ilo' vaimulik kontsert*. In: Muusikaleht 1929 Nr. 4 S. 144 – Übersetzung MF. Es handelte sich um Beethovens *Christus auf dem Ölberg*. Vielleicht spielte es bei Lüdigs Kritik auch eine Rolle, dass Aav-Loos damaliger Ehemann, der junge Evald Aav, im Gegensatz zu Lüdigi ein sehr erfolgreicher Komponist war, und dass Lüdigs Ehefrau Mathilde Lüdigi-Sinkel ebenfalls Oratorien sang, aber offenbar selten eingesetzt wurde.

<sup>765</sup> Visnapuu, Eduard: *Ida Aav-Loo – Eesti laulufenomeen*. In: Teater 1936 Nr. 3, S. 77. Übersetzung MF. Dieser Artikel ist durchaus nicht ironisch gemeint, sondern im zeittypischen Stil verfasst.

<sup>766</sup> Ebenda, Übersetzung MF.

<sup>767</sup> Nädal Pildis 18/104 vom 29.9.1939, S. 479.

<sup>768</sup> ETBL S.719.

Sie hatte das Gymnasium besucht, arbeitete zunächst als Bankangestellte und nahm privaten Gesangsunterricht bei Georg Stahlberg in Tartu. Von 1920–1924 lernte sie am Konservatorium bei Sternberg-Gorski. 1924 sang sie am Estonia-Theater die Valentine in Meyerbeers *Les Huguenots*, nach Gast-Verpflichtungen wurde sie 1927 Solistin. In den folgenden Jahren sang sie Lisa (Tschaikowskij, *Pikowaja Dama*), Butterfly (Puccini, *Madama Butterfly*), Elsa (Wagner, *Der fliegende Holländer*), Manon (Massenet), Tosca (Puccini), Isolde (Wagner, *Tristan und Isolde*), Pamina (Mozart, *Die Zauberflöte*)... Kritiken in den 30er und 40er Jahren vermerken, ihre ursprünglich kräftige und schönimbrierte Stimme leide zunehmend unter Überanstrengung, klinge gepresst und zeige zu viel Tremolo.<sup>769</sup> Ihre Tonaufnahmen aus den Endzwanzigern lassen noch keine Überanstrengung erkennen, allerdings auch kein schönes Timbre. Offenbar war ihre Stimme ursprünglich auch leicht-lyrisch gewesen und unter Verlust ihres Kolorits vergrößert worden. An wirklicher Dramatik fehlt es sowohl der Stimme als auch dem Vortrag.<sup>770</sup>

Torokoff-Tiedeberg hatte eine sehr effektvolle Bühnenerscheinung und war sich ihrer Schönheit bewusst, kam aber über Posen nicht hinaus.<sup>771</sup> Der junge, in Moskau und Berlin ausgebildete Regisseur Eino Uuli wollte dem damals herrschenden manirierten Schauspielstil ein Ende machen, aber Torokoff-Tiedeberg konnte seine Ideen nicht umsetzen.

1944 emigrierte Torokoff-Tiedeberg nach Schweden, studierte an den Universitäten Stockholm und Uppsala Slawistik und Romanistik und arbeitete anschliessend als Sprachlehrerin.

#### ELS VAARMAN (ELSA KALJOT) 1908–1966, SOPRAN<sup>772</sup>

Vaarman besuchte nach dem Gymnasium die Drama-Theaterschule und schloss sie 1927 ab. Mit dem Gesangsunterricht hatte sie 1926 am Konservatorium bei Sternberg-Gorski begonnen, wo sie bis 1932 lernte, aber keinen Abschluss machte. Später nahm sie bei degli Abbati Stunden. Sie arbeitete zunächst als Schauspielerin am Dramatheater, als Gast auch am Arbeitertheater. Agu Lüüdik, Operettenregisseur des Estonia hörte sie im Schauspiel singen und holte sie 1935 ans Estonia, zunächst als Zweitbesetzung für den

---

<sup>769</sup> Rahvaleht 6.5.1940, zitiert nach Estonia lauluteatri, S. 234.

<sup>770</sup> Plattenaufnahmen: Rahvusoooper Estonia 100, Estonian Record Productions 2006.

<sup>771</sup> Auffallend der Unterschied zwischen ihren Szenen- und Rollenphotos: Auf ersteren wirkt sie linkisch, die gestellten Photographenbilder aber entsprechen in ihrer Attitüde ganz der jeweiligen Rolle.

<sup>772</sup> ETBL S. 757.

Operettenstar Milvi Laid. Vaarman brachte Publikum ins Theater, sie war eine singende Schauspielerin. Bald sang sie neben ihren Operettenrollen auch Oper.<sup>773</sup> Sie soll eine hinreissende Carmen gewesen sein.<sup>774</sup> Wie immer wieder betont wurde, konnte sie ihre Stimme nicht vollständig ausbilden (zu viel Portamento, angestrengte Stimmbildung).<sup>775</sup> Vom Klang her ist die Stimme eher die einer Estradensängerin oder Chansonette, nicht einer Opersängerin. Vaarman beherrschte aber die klassische Technik in bemerkenswertem Mass, besass jeweils eine gute Tiefe und Höhe und fesselte durch Intensität und Intelligenz ihres Textumganges.

Weiter sollen noch erwähnt werden: Milvi Laid, Operettenprimadonna, eine „Nachtigall“ und Bühnenschönheit<sup>776</sup> und die bereits mehrfach angeführte Marta Rungi<sup>777</sup> – wenn bisher gesagt wurde, dass die Estonia-Sängerinnen jener Jahre, im Gegensatz zu ihren männlichen Kollegen,<sup>778</sup> ein gutes und professionelles Niveau hatten, so muss Rungi davon ausgenommen werden. Die Stimme hat kein angenehmes Timbre, die Intonation ist nicht gut, sie bewältigt auch in Cherubinos zweiter Arie die Höhen nicht, dazu kommt ein wenig ausdrucksstarker Vortrag.<sup>779</sup>

<sup>773</sup> Vor allem das veristische Repertoire: Santuzza (Pietro Mascagni, *Santuzza*), Marta (Eugen d'Albert, *Tiefland*).

<sup>774</sup> Estonia lauluteatri, S. 271 ff. Leider gibt es keine Aufzeichnung der Inszenierung, aber Vaarmans Bühnenphotos als Carmen und ihre entsprechenden Tonaufnahmen lassen die damalige Begeisterung nachvollziehbar erscheinen.

<sup>775</sup> Estonia lauluteatri, S. 265.

<sup>776</sup> 1906–1976, emigrierte wie viele andere nach Schweden..

<sup>777</sup> 1902–1988, ETBL S. 579.

<sup>778</sup> Beispiele: Beim Anhören von Artur Sällik (M. Wayne, *Ramona*) ist einem die bereits erwähnte Begeisterung des Publikums nicht klar (leider gibt es keine Angabe, von wann diese Aufnahme ist): In der weder süßen noch interessant timbrierten Stimme treten Höhenprobleme auf, im unteren Register ist zuviel Luft. Das Singen macht bisweilen einen geradezu parodistischen Eindruck, was aber natürlich nicht die Absicht ist. Artur Rinne (Rossini, Arie von Bartolo) hat eine etwas hohle Stimme, einige Noten werden durchaus mit richtigerer Position gesungen, der Text ist verständlich, deshalb wirkt es lebhaft und hat Charakter, was anderes kompensiert. Vielfach kann man hier das für sehr viele estnische Sänger typische „an der Melodie entlangschweben“ beobachten, wodurch diese sich trübt. Es klingt gar nicht mal unsauber, die Linie wird nur einfach verwischt und verliert an Klarheit. Plattenaufnahmen: Rahvusoooper Estonia 100; Estonian Record Productions 2006. Alexander Arder (Rubinstein, Arie aus dem *Dämon*) hat eine etwas unregelmässige Stimme mit mitunter un schönen Ansätzen – zu viel *Vibrato* auf den ersten Noten. Bei länger gehaltenen Noten gibt es Probleme – die Töne verziehen sich unsauber. Pedusaar: Kive ...– Begleit-CD.

<sup>779</sup> Plattenaufnahmen: Rahvusoooper Estonia 100. Estonian Record Productions 2006.

## Berliner Nachtigall

Estland hatte sich für Miliza Korjus als Sackgasse erwiesen: Auf ein Theaterengagement zu hoffen, war aussichtslos, und für eine Konzertsängerin bot das kleine Land zu eingeschränkte und finanziell unzureichende Auftrittsmöglichkeiten. Wenn die Zeitung Postimees Miliza Korjus' letztes Tartuer Konzert als „Abschiedskonzert“ ankündigte und berichtete, die Sängerin werde künftig in Berlin leben und sich dem virtuoseren Koloraturgesang widmen<sup>780</sup>, so kann man davon ausgehen, dass zu diesem Zeitpunkt Hoffnungen die Möglichkeiten überwogen und jedenfalls keine reale Theaterverpflichtung in Deutschland in Aussicht stand. Im Verlauf des Jahres 1933 bezogen Foelsch/Korjus eine Wohnung in Berlin-Wilmersdorf in der Bonner Str. 6.<sup>781</sup>

Die beiden grossen Berliner Theater, die Staatsoper, *Görings Spielzeug*,<sup>782</sup> und die Goebbels unterstellte Städtische Oper (im September 1934 als Deutsches Opernhaus neu eröffnet), ihre Konkurrenz gegeneinander, die Verstricktheit in die nationalsozialistische Kulturpolitik und in die Machtkämpfe zwischen Göring, Goebbels und Rosenberg, der rigorose Personalwechsel der Städtischen Oper und die demgegenüber zunächst konziliantere Linie der Staatsoper sind vielfach in der Literatur thematisiert worden.<sup>783</sup> Michael Walter setzt die These, Nationalsozialistische Musikpolitik sei nicht, wie überwiegend beschrieben, *ein intentional geschlossenes Ensemble zielgerichteter, durch eine rigorose und eindeutige Ideologie im Vorhinein festgelegter Massnahmen ..., mit denen das Musikleben diktatorisch und zentral gelenkt wurde*<sup>784</sup>, sondern vielmehr seien ihre Ziele umstritten und unklar geblieben, organisatorisch nicht umsetzbar<sup>785</sup>, geprägt durch persönliche Erfahrungen und Ressentiments jener, *die sich nunmehr an den Schalthebeln der Macht wiederfanden*

---

<sup>780</sup> Postimees 7.2.1933 und 8.2.1933, beide Ankündigungen sind ungezeichnet, aber offensichtlich von demselben wohlmeinenden Rezensenten verfasst.

<sup>781</sup> Berliner Adressbuch 1934, digitalisierte Ausgabe unter <http://adressbuch.zlb.de>, Stand Dezember 2012, Eintrag unter Kuno Foelsch. Die selben Angaben auch in den Berliner Adressbüchern 1935 und 1936.

<sup>782</sup> Häufig verwendeter Ausdruck, u.a. Scanzoni: Der Prinzipal, S. 185.

<sup>783</sup> Drewniak: Das Theater im NS-Staat, S.46 ff., Meyer zu Heringdorf: Das Charlottenburger Opernhaus, S. 82 ff., Hartmann: Das geliebte Haus, S.106, Scanzoni: Der Prinzipal, u.a. S. 185, 190.

<sup>784</sup> Walter, Michael: Hitler in der Oper, S. 173.

<sup>785</sup> Walter, Michael: Hitler in der Oper, S. 174.

und eben diese Erfahrungen für eine ideologische Grundlage der Musikpolitik hielten.<sup>786</sup> Zum Erwerb von Ressentiments, Animositäten und üblen Erfahrungen bot der Musiktheaterbetrieb reiche Gelegenheiten. Das Geflecht aus Pragmatismus und Laune, von dem Theateratmosphäre getragen wird, ist kaum zu durchschauen oder zu erklären. Den Fakten zu folgen und alle Berichte, Autobiographien usw. grundsätzlich als persönliche und explizit zweckgebundene Darstellungen zu werten und gegeneinander abzuwägen, bleibt deshalb die einzige Option für die Beschreibung von Korjus' Berliner Theaterjahren.

Für die Saison 1933/34 wurde Miliza Korjus an die Städtische Oper in Berlin-Charlottenburg verpflichtet.<sup>787</sup> Dem Zeitpunkt und dem Hinweis der estnischen Zeitung *Postimees*<sup>788</sup> folgend, von Schillings habe Korjus eine *grosse Zukunft* vorausgesagt, lässt sich leicht schlussfolgern, dass ihr Engagement wahrscheinlich ausdrücklich auf von Schillings, den neuernannten Leiter der Städtischen Oper, zurückzuführen ist. Worauf gründete sich sein Einsatz für Korjus? Aus *Life Story*<sup>789</sup> erfahren wir, dass von Schillings zum Bekanntenkreis der Kronprinzessin Cecilie zählte. Korjus schildert hier das Vorsingeklichee schlechthin: Sie wurde für den nächsten Tag zu von Schillings gebeten, sang Gilda, wurde aber bereits in der Mitte unterbrochen – es sei genug, sie bekäme einen Kontrakt. Verwirrend ist die Datierung, denn Korjus zufolge stellte sich kurz darauf ihre Schwangerschaft heraus. Zur Erinnerung: Miliza Foelsch, die Tochter, wurde am 18.11.1932 geboren. Hier ergibt sich ein Widerspruch, denn von Schillings hatte 1932 keinerlei Stellung inne, die es ihm ermöglicht hätte, Kontrakte auszuhandeln.<sup>790</sup> Erst nach dem Erfolg der Nationalsozialisten bei den Reichstagswahlen Anfang März 1933 begann die Übernahme kultureller Einrichtungen. Max von Schillings wurde im April 1933 als Nachfolger des entlassenen Carl Ebert<sup>791</sup> zum Leiter der Städtischen Oper ernannt und hatte diesen Posten bis zu seinem Tod am 24.7.1933

---

<sup>786</sup> Ebenda S. 183, auch S. 225.

<sup>787</sup> Deutsches Bühnenjahrbuch 1934, S. 246 – hier ist sie als „Meliza Korjus“ aufgeführt.

<sup>788</sup> *Postimees* 15.8.1932, siehe auch Kapitel *Estnisches Intermezzo*.

<sup>789</sup> *Life Story*, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums. Siehe auch Fussnote 206.

<sup>790</sup> Deutsches Bühnenjahrbuch 1933, S. 814 u. 1934, S. 110 – Ab 1932 war von Schillings Akademie-Präsident, aber seit er 1925 die Leitung der Berliner Staatsoper abgeben musste, blieb er bis 1933 ohne Theaterstellung.

<sup>791</sup> (1887–1980), Schauspieler, Regisseur, Intendant, nach seiner Emigration aus Deutschland gemeinsam mit Fritz Busch Gründer des Glyndebourne-Festivals. Zu den Umständen seiner Entlassung s. Meyer zu Heringdorf: *Das Charlottenburger Opernhaus*, S. 60.

inne. Der umfangreiche Nachruf<sup>792</sup> des Bühnenjahrbuchs hebt seine Arbeit an diesem Haus besonders hervor: Er habe dem Theater sein Gesicht gegeben, einen neuen Spielplan erstellt und noch viele Pläne gehabt, *die aber mit der Person dieses grossen Musikers standen und fielen*. Der Schlusssatz behauptet dann allerdings: *Alle Sympathien des gesamten Personals gehörten diesem grossen Mann vom ersten Augenblick der Bewegung an, und ganz in seinem Geist und nach seinem Wunsch wurde die neue Saison begonnen und durchgeführt*.<sup>793</sup> Die Saison 1933/34, Korjus' erste und einzige an diesem Haus, wurde am 14.8.1933 mit einer Wiederaufnahme, Lortzings *Undine*<sup>794</sup> eröffnet und bot mehr als ein Dutzend Opern- und Operettenpremierer, u.a. *Tannhäuser* (Wagner), *Bajazzo* (Leoncavallo), *Cavalleria rusticana* (Mascagni), von Schillings' *Mona Lisa*, Pfitzners *Christelflein*, *Wiener Blut* (J. Strauss) und die *Fledermaus* (J. Strauss). Dazu kam das reichhaltige, vor allem der deutschen Oper verpflichtete Repertoire: Mozartopern, Beethovens *Fidelio*, Werke von Carl Maria von Weber, Flotow und Lortzing, Wagner und Strauss, Zeitgenössisches ausserdem von Vollerthun und Paul von Klenau.

Das Haus der Städtischen Oper, 1912 eröffnet, war ein nüchterner Bau. Bereits Bruno Walter, der Mitte der 20er Jahre als Dirigent verpflichtet wurde, beschreibt seine Enttäuschung über das *beziehungsloseste, unzauberischste aller Theater*.<sup>795</sup> Allerdings war der technische Apparat für die Zeit bemerkenswert, konstatierte Walter: Die Bühne konnte mitsamt Aufbauten und Personen auf Rädern zum Umbau auf eine gleichgrosse linke Seitenbühne gezogen werden, während von rechts eine weitere Nebenbühne fertig aufgebaut zur Hauptbühne glitt. Dazu gab es ein *erstaunliches Versenkungssystem*, einen feststehenden, massiven Rundhorizont, eine sehr gut ausgestattete Beleuchtungsbrücke.<sup>796</sup> Ein Umbau 1925 verbesserte vor allem die vielfach kritisierte Akustik.<sup>797</sup> Mit 2224 Plätzen war die Städtische Oper ein grosses Haus, dem entsprachen auch die Orchestergrösse von 100 Mitgliedern und der Chor, zu dem 46 Damen und 47 Herren gehörten.<sup>798</sup>

Rudolf Bing,<sup>799</sup> von 1931 bis 1933 Leiter des Künstlerischen Betriebsbüros des

---

<sup>792</sup> Deutsches Bühnenjahrbuch 1934, S. 110.

<sup>793</sup> Deutsches Bühnenjahrbuch 1934, S. 111.

<sup>794</sup> Meyer zu Heringdorf: Das Charlottenburger Opernhaus, S. 360.

<sup>795</sup> Walter, Bruno: Thema und Variationen, S. 350.

<sup>796</sup> Ebenda S. 351; laut Hagemann: Die Kunst der Bühne, S. 133, war diese Schiebebühne eine Entwicklung des Berliner Obermaschinenbauers Julius Brandt.

<sup>797</sup> Meyer zu Heringdorf: Das Charlottenburger Opernhaus, S. 39, 129.

<sup>798</sup> Angaben nach dem Deutschen Bühnenjahrbuch 1933, S. 256 ff.

Hauses,<sup>800</sup> betont die gegenüber Staatsoper und Kroll-Oper drittrangige Stellung der Städtischen Oper und berichtet von organisatorischen Mängeln, einer *angemessenen Subventionierung* und von einem ihm bisher ungewohnt komplizierten Sänger-Star-System.<sup>801</sup> Auch in Bings betont subjektiver, eindringlicher Beschreibung scheint zwischen den Zeilen und entgegen seiner Intention die typische Theater-Realität auf und lässt Zweifel aufkommen und Fragen offen. Der damalige Theaterintendant Dr. Singer (Ehemann Margret Pfahls) hatte laut Bing *keine Ahnung, wie man ein Theater leitet, aber gute Freunde im Rathaus, was hinlänglich erklärt, wieso er Intendant der Städtischen Oper geworden war.*<sup>802</sup> Er selbst, betont Bing mit Nachdruck, habe über keinerlei Beziehungen zur Städtischen Verwaltung verfügt, und auch mit Singers Sturz bald darauf habe er nichts zu schaffen gehabt. Singers Nachfolger wurde der Bing befreundete Carl Ebert. Wie Meyer zu Heringdorf dokumentiert, favorisierte Heinz Tietjen, damals bereits Generalintendant der Preussischen Staatstheater, Carl Ebert, von dem er sich eine kooperative Zusammenarbeit versprach – dies stellte sich allerdings als Irrtum heraus, denn Ebert baute die Städtische Oper als Konkurrenzunternehmen zur Staatsoper auf.<sup>803</sup> Kann man schlussfolgern, dass es Tietjen gewesen sein mag, der dem jungen Bing den Weg in die Städtische Oper bahnte?<sup>804</sup>

Meyer zu Heringdorfs 1988 vorgelegte Dissertation *Das Charlottenburger Opernhaus von 1912 bis 1961* ist eine wesentliche Stütze und Ausgangsbasis, um Miliza Korjus' Engagements-Jahr an der Städtischen Oper nachgehen zu können. Das Archiv der Städtischen Oper (heute Deutsche Oper) hat erhebliche Kriegsverluste zu beklagen, und Meyer zu Heringdorf hat sowohl die Geschichte des Hauses aufgearbeitet als auch die kompletten Spielpläne der Städtischen Oper ermittelt (allerdings ohne Angabe der Protagonisten, ausgenommen der Premierenbesetzungen) und dazu ein Verzeichnis der Sänger, Regisseure, Vorstände etc. erstellt. Die konkret auf Korjus bezogenen Daten und Fakten zu eruieren, erwies sich als schwierig, weil die Materialien, z.B. Programmhefte, über diverse Berliner Archive verstreut und überaus unvollständig sind. Bei Meyer zu

<sup>799</sup> Rudolf Bing (1902–1997), von 1950–1972 Intendant der Metropolitan Opera.

<sup>800</sup> Deutsches Bühnenjahrbuch 1933, S. 257, Bing: 5000 Abende in der Oper, S. 33 ff.

<sup>801</sup> Bing: 5000 Abende, S. 34 ff.

<sup>802</sup> Bing: 5000 Abende, S. 34.

<sup>803</sup> Meyer zu Heringdorf: Das Charlottenburger Opernhaus, S. 52.

<sup>804</sup> Bing: 5000 Abende, S. 25 ff.: *Tietjen war mein Idol ...als ich ihm begegnete, schien er mich zu mögen, und ich bewunderte seine Mischung aus Charme, Witz und unverbindlicher Diplomatie. Ich hatte zwar keine Hoffnung, sein Niveau im Intrigieren, seine absolute Herrscherstellung, errungen durch die Taktik ermüdenden Hinhaltens, durch Unentschlossenheit und gewürzt mit persönlichem Charme, jemals erreichen zu können, aber ich studierte ihn genau.*

Heringdorf ist Miliza Korjus, ein weiteres Mal „Meliza“ geschrieben, im Register mit aufgeführt, als Engagementszeit wird die Saison 1933/34 genannt. Bei anderen Sängern fügen sich hier die gesungenen Premierenrollen an – bei ihr bleibt die entsprechende Spalte leer. Bei der Durchsicht der von Meyer zu Heringdorf aufgelisteten Premieren finden sich eine Reihe von Rollen, die von Korjus hätten gesungen werden können:

- Frau Fluth in Nicolais *Lustigen Weibern* – Premierenbesetzung war Margarete (Margret) Pfahl
- Lola in Mascagnis *Cavalleria Rusticana* (diese Rolle sollte Korjus später an der Staatsoper singen) – wiederum Pfahl
- Die Titelrolle in *Susannas Geheimnis* von Wolf-Ferrari – Pfahl
- Nedda in Leoncavallos *Bajazzo* – Erna Berger
- Adele in Strauss' *Fledermaus* – wieder Berger (Rosalinde wurde von Pfahl gesungen)
- Der Hirte in Wagners *Tannhäuser* – Else Sperber<sup>805</sup>

Man könnte vermuten, man habe der noch wenig erfahrenen Korjus zunächst keine Premieren- dafür aber reichlich Repertoire-Vorstellungen anvertraut. Die Suche in den Theaterankündigungen der Berliner Tageszeitungen brachte jedoch ein verblüffendes Ergebnis: Es konnten für das gesamte Engagementsjahr nur zwei von Miliza Korjus gesungene Vorstellungen ermittelt werden, die möglicherweise noch von Max von Schillings angesetzt worden waren: Es handelt sich um die Gilda in Verdis *Rigoletto* am 23.10.1933 und am 17.12.1933.<sup>806</sup> Die Vorstellung am 23.10. war eine von Wilhelm Franz Reuss<sup>807</sup> dirigierte „Volksvorstellung“, die Titelrolle wurde von Hans Reinmar,<sup>808</sup> der Herzog von Walther Ludwig<sup>809</sup> gesungen.<sup>810</sup> Auch die Dezembervorstellung wurde von Reuss dirigiert, und Miliza Korjus hatte wiederum Reinmar und Ludwig als Partner.<sup>811</sup> Der ersten dieser beiden *Rigoletto*-Vorstellungen kann eine nur als Zeitungsausschnitt vorliegende Kritik zugeordnet werden,<sup>812</sup> die von einem bedeutenden

---

<sup>805</sup> Meyer zu Heringdorf: Das Charlottenburger Opernhaus, S. 357 ff.

<sup>806</sup> Berliner Börsen-Zeitung, 22.10.1933 und 17.12.1933.

<sup>807</sup> Reuss war im Vorjahr noch in Kassel engagiert gewesen (Quelle: Deutsches Bühnenjahrbuch 1933), ging später nach Königsberg.

<sup>808</sup> 1895–1961, nach Engagements u.a. in Dresden von 1928–45 an der Städtischen Oper, Verdi- und Wagnersänger (laut Kutsch/Riemens: Grosses Sängerlexikon, S. 2883).

<sup>809</sup> 1902–1981, an der Städtischen Oper 1932–1945, Mozartsänger (Angaben laut Kutsch/Riemens: Grosses Sängerlexikon, S. 2136).

<sup>810</sup> In weiteren Rollen: Charlotte Müller, Anton Baumann, Rudolf Gonszar.

<sup>811</sup> In weiteren Rollen: Charlotte Müller, Gotthald Ditter, Carl Braun.

<sup>812</sup> Unbekannte Berliner Zeitung o.D., Artikel von „ra“, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums. Zu sämtlichen Theater- und Konzertkritiken ist anzumerken, dass das

Erfolg der Sängerin berichtet und Korjus ein *lebendiges, sicheres Spiel*<sup>813</sup> bescheinigt, die Stimme als leicht, weich, auch im Pianissimo tragend beschreibt, von stellenweise leuchtendem metallischen Glanz spricht und die Hoffnung äussert, Korjus möge bald grössere dramatische Aufgaben erhalten. Dazu kam es nicht – die Durchsicht der Theaterankündigungen in der Berliner Tagespresse bestätigt: Sämtliche in Frage kommende Fachrollen – und das waren viele!<sup>814</sup>– wurden von Berger und Pfahl gesungen.

Es scheint unsinnig zu sein, zunächst eine Sängerin zu engagieren, sie dann aber fast nie einzusetzen, doch die Auflösung dürfte nicht schwer fallen: Von Schillings, dem Kreis um Kronprinzessin Cecilie verbunden, hatte deren Protegé Miliza Korjus wohl unmittelbar nach seinem Amtsantritt an die Städtische Oper verpflichtet. Korjus gehörte damit zu den Profiteuren der Neuordnung des Kulturbetriebes. Mit von Schillings plötzlichem und frühem Tod verlor sie ihren Mentor. Es gelang ihr augenscheinlich weder, sich persönlich gegen Konkurrentinnen wie Berger und Pfahl durchzusetzen, noch sich einer der Gruppierungen des Theaters anzuschliessen. Der Einfluss ihrer Freunde um Kronprinzessin Cecilie, Muthesius und Elisabeth Staudt endete v o r dem Theater.<sup>815</sup>

Nach von Schillings Tod hatte der bisherige Verwaltungsdirektor Walter Paproth die kommissarische Leitung des Hauses inne, bis schliesslich am 28.3.1934 Adolf Hitler als Intendanten den von ihm als Sänger hochgeschätzten und ihm persönlich treu ergebenen Bariton Wilhelm Rode<sup>816</sup> einsetzte. Rode sang mit Unterbrechungen seit 1925 an der Städtischen Oper<sup>817</sup> und dürfte somit über eine solide Hausmacht verfügen. Schon zu Beginn des Jahres 1933 verweigerte die Stadt Berlin, bisheriger Träger des Theaters, die Weiterführung und Finanzierung des Hauses. Neben den politisch motivierten wurden auch Kündigungen aus Kostengründen ausgesprochen, die dann teilweise, bei den über zwanzig Jahre am Haus Beschäftigten, wieder zurückgenommen werden

---

Goebbelsche Verbot der Kunstkritik und der dafür geforderte Ersatz in Form von zuerst „Kunstbericht“, dann „Kunstaberachtung“ erst am 27.11.1936 erfolgte, als Korjus bereits in den USA lebte. (Quelle: Schmitz-Berning: Vokabular des Nationalsozialismus, S. 364, 365).

<sup>813</sup> Ebenda.

<sup>814</sup> Ausser den o.g. Premierenrollen u.a.: Blonde/Konstanze (Mozart, *Entführung aus dem Serail*), Martha (Flotow, *Martha*), Ännchen (Weber, *Der Freischütz*), Oscar (Verdi, *Un ballo in maschera*), Musetta (Puccini, *La Bohème*), Blumenmädchen (Wagner, *Parsifal*).

<sup>815</sup> Einen vergleichbaren Fall schildert Thomas Synofzik: Ruth Jost-Arden – Das Scheitern einer Opernkariere ...In: Rheinische Sängerrinnen, S. 55 ff.

<sup>816</sup> Meyer zu Heringdorf: Das Charlottenburger Opernhaus, S. 62.

<sup>817</sup> Ebenda S. 664.

mussten. Schlussendlich wurde dem gesamten Personal des Hauses gekündigt und damit der Weg frei gemacht für die Übernahme in den Zuständigkeitsbereich des Propagandaministeriums.<sup>818</sup>

Vergleicht man in den Bühnenjahrbüchern 1933 und 1934 die aufgelisteten Sängerinnen, so stellt man fest, dass vier Sängerinnen in der Spielzeit 1933/1934 nicht mehr aufgeführt wurden: Die dramatische Sopranistin Anny Helm ging nach den Angaben von Kutsch/Riemens 1933 nach Italien, um den Direktor der Triester Oper zu heiraten, und setzte ihre Karriere international erfolgreich fort.<sup>819</sup> Die drei jüdischen Sängerinnen Irene Eisinger, Henriette Gottlieb und Emma Zador hatten in Deutschland keine Auftrittsmöglichkeiten mehr. Die Koloratursoubrette Eisinger emigrierte Kutsch/Riemens zufolge zunächst nach Prag, später nach England,<sup>820</sup> die Altistin Zador in die USA<sup>821</sup>, und Henriette Gottlieb, dramatische Sopranistin, kam während des Krieges in einem Konzentrationslager ums Leben.<sup>822</sup> Durch Neuengagements erhöhte sich die Zahl der Sängerinnen an der Städtischen Oper: Das Bühnenjahrbuch 1933 verzeichnet 22 Solistinnen, ein Jahr später waren es 23 und 1935 schliesslich 27. Keine der vier genannten Sängerinnen räumte nun aber einen Platz, den Korjus hätte einnehmen können – das typische Soubrettenfach, in dem Eisinger so überaus erfolgreich gewesen war, überschritt sich mitunter mit dem der Korjus, aber Rollen wie Papagena, die Mozartschen Zofen oder Gretel passten weder stimmlich noch von ihrer Körpergrösse und Erscheinung her zu ihr. Daraus ist zu schlussfolgern: Es gab keine Vakanz in ihrem Fach an der Städtischen Oper, und sie wurde trotzdem, zusätzlich zu z.B. Pfahl und Berger, engagiert – auch das spricht für die Theorie, sie habe ihr Engagement allein von Schillings und der Protektion ihres Förderkreises zu verdanken gehabt.

Wenn zu den neuen Forderungen im Kulturleben auch die gehörte, in erster Linie deutsche Künstler zu beschäftigen – allerdings mit der Einschränkung, die Leistung sei ausschlaggebend<sup>823</sup> –, so war das für Korjus, seit mehreren Jahren mit und durch ihren

<sup>818</sup> Meyer zu Heringdorf: Das Charlottenburger Opernhaus, S. 81 ff. Am 1.7.1934 ging die Städtische Oper offiziell und unentgeltlich in den Besitz des Deutschen Reiches über und wurde als Deutsches Opernhaus am 14.9.1934 mit *Tannhäuser* und den Gästen Hitler, Goebbels, Rosenberg wiedereröffnet. (ebenda S. 63).

<sup>819</sup> Kutsch/Riemens: Grosses Sängerlexikon, S. 1552.

<sup>820</sup> Kutsch/Riemens: Grosses Sängerlexikon, S. 1014.

<sup>821</sup> Ebenda S.3788. Vgl. z.B. [www.der-neue-merker.eu](http://www.der-neue-merker.eu).

<sup>822</sup> Laut Kutsch/Riemens: Grosses Sängerlexikon, S. 1376.

<sup>823</sup> Erlass des Kultusministers Rust, veröffentl.: Deutsche Allgemeine Zeitung 28.6.1933, zitiert nach: Haffner: Furtwängler, S. 158/159.

Ehemann deutsche Staatsbürgerin, nicht hinderlich. Über die Präsenz des Nationalsozialismus und seiner Protagonisten an der Städtischen Oper gibt es sich widersprechende Angaben. Berthold Goldschmidt<sup>824</sup> beispielsweise erinnert sich: *Der berühmte Bariton Gerhard Hüsch war ein Erznazi, er war mit Rosalind von Schirach, der Schwester von Baldur, die bei uns an der Oper Sopranistin war, liiert. Die Nazizelle bestand aus Rosalind von Schirach und Gerhard Hüsch. Die beiden machten sich dann auch sehr schnell zu Direktoren oder stellvertretenden Direktoren... Rode, ein Wagnersänger mit sehr guter Stimme, aber geringer Intelligenz [war] ebenfalls ein Nazi.* Nach Goldschmidts Version wurde Rode, der *keine Ahnung vom Betrieb hatte*, von Hüsch, Rosalind von Schirach und dem Korrepetitor Hanns Udo Müller gelenkt.<sup>825</sup> Fred K. Prieberg dagegen verteidigt Rosalind von Schirach nachdrücklich: Als Schwester des Reichsjugendführers habe sie sich vor *Chancen* und der Lobhudelei systemkonformer Kritiker nicht retten können, sei aber alles andere als eine förderungsbedürftige Stümperin gewesen und habe sich auch für Werke eingesetzt, *die nicht durchweg zum Erwünschten zählten.*<sup>826</sup> Während Meyer zu Heringdorf Rodes Einsatz für das Personal des Opernhauses, unter besonderer Berücksichtigung der *linientreuen Mitglieder* hervorhebt und sich dabei auf unveröffentlichte Memoiren beruft,<sup>827</sup> schreibt Prieberg, Rode sei vom Hass seines Opernpersonals verfolgt gewesen.<sup>828</sup> Drewniak nennt Rode schlichtweg einen *Autokraten und Konjunkturritter*, der sich trotz vieler Anfeindungen lange Zeit als Chef behaupten konnte.<sup>829</sup>

Von *Anfängern, von denen man noch nicht weiss, ob sie jemals vom ‚Opernsänger‘ zum ‚Künstler‘ avancieren* hielt Rode nichts: *An unseren grössten Opernhäusern sollten nur Kräfte wirken, die an kleineren Bühnen zuerst den Beweis einer wirklichen Künstlerschaft erbracht haben!*<sup>830</sup> Rode sah offenbar seine eigene Laufbahn als musterhaft an, und es ist zu vermuten, dass er der ohne Bühnenerfahrung an die

<sup>824</sup> Goldschmidt (1903–1996) Dirigent und Komponist (*Der gewaltige Hahnrei*), war 1933 Hilfskapellmeister/Musikalischer Assistent an der Städtischen Oper gewesen, Emigration nach England, dort u.a. Arbeit für den BBC (Berthold Goldschmidt, u.a. S. 15 ff.).

<sup>825</sup> Berthold Goldschmidt S. 57.

<sup>826</sup> Prieberg: Musik im NA-Staat, S. 60 ff.

<sup>827</sup> Meyer zu Heringdorf: Das Charlottenburger Opernhaus, S. 84 – Verweis auf die Memoiren des Verwaltungsdirektors Hans Maeder.

<sup>828</sup> Prieberg: Musik im NA-Staat, S. 60.

<sup>829</sup> Drewniak: Das Theater im NS-Staat, S. 50 ff.

<sup>830</sup> Wir von der Oper, S. 92 – Rode begann in kleinsten Theatern (Erfurt, Bremerhaven) und kam über mittlere Bühnen (Stuttgart) schliesslich nach München, Wien, Berlin (laut Kutsch/Riemens: Grosses Sängerlexikon, S. 2941).

Städtische Oper gekommenen Korjus mit Vorbehalten begegnete.

Erna Berger, ein Jahr vor Miliza Korjus an die Städtische Oper verpflichtet, äussert sich in ihren Memoiren über die Saison 1933/34 nur sehr knapp. Das Haus sei in eine finanzielle Krise geraten, und man habe den Sängern geraten, nach einem anderen Engagement Ausschau zu halten.<sup>831</sup> Margarete/Margret Pfahl, Korjus zweite Rivalin an der Städtischen Oper, war dort von 1925 bis 1944 Ensemblemitglied.<sup>832</sup> Sie muss, die lange Engagementszeit und die grosse Zahl der von ihr gesungenen Rollen legen das nahe, eine sehr beliebte Darstellerin gewesen sein – allerdings erreichte sie nie den Ruhm einer Maria Ivogün, die 1932 ihre besonders mit der Städtischen Oper verbundene Karriere beendet hatte. Else Sperber war wie Miliza Korjus nur für die Saison 1933/34 an der Städtischen Oper.<sup>833</sup> Sie hatte bereits am Düsseldorfer Theater gesungen.<sup>834</sup> Im Deutschen Bühnenjahrbuch 1935 wird sie noch angeführt, allerdings ohne Theaterengagement, und bei Kutsch/Riemens gibt es keinen Eintrag zu ihr.

Eine Möglichkeit für Konzertauftritte bot Korjus gelegentlich das vertraute Magdeburg. Am 22.2.1934 sang *Miliza Korjus, Berlin*<sup>835</sup> auf einem musikalischen Abend bei Dr. Martin Nathusius<sup>836</sup> und seiner Gattin Margarete in deren Magdeburger Haus auf der Augustastr. 1. Die erhaltene Einladungskarte verzeichnet auch das Programm: Konstanzes Arie „Ach ich liebte“ aus Mozarts *Entführung aus dem Serail*, Benedicts *Carnevale di Venezia*, Arditis *Parla-Walzer*, Gounods Ariette der Mireille aus *Mireille* und Délibes' *Pizzicati*. Begleiter am Flügel war der Magdeburger Generalmusikdirektor Erich Böhlke.<sup>837</sup>

Am Montag, dem 9.4.1934 trat Miliza Korjus erneut im Rahmen der Magdeburger Symphonie-Konzerte im Stadttheater auf, wiederum war es das 6. und letzte

---

<sup>831</sup> Berger: Auf Flügeln, S. 56.

<sup>832</sup> Meyer zu Heringdorf: Das Charlottenburger Opernhaus, S. 658.

<sup>833</sup> Meyer zu Heringdorf: Das Charlottenburger Opernhaus, S. 676.

<sup>834</sup> Deutsches Bühnenjahrbuch 1927, S. 327.

<sup>835</sup> Einladungskarte für *Herrn Generalmusikdirektor Erich Böhlke und Frau Gemahlin*, Telemann-Zentrum Magdeburg.

<sup>836</sup> Nathusius (1883–1941) stammte aus einer alteingesessenen Kaufmanns- und Unternehmerfamilie und war Direktor und Firmen-Mitinhhaber im Bereich Maschinenbau/Armaturen/Munitionsfabrikation, Quelle [www.uni-magdeburg.de/mbl/Biografien](http://www.uni-magdeburg.de/mbl/Biografien), (Stand Dezember 2011) Martin-Nathusius-Artikel von Horst-Günther Heinicke

<sup>837</sup> Erich Böhlke (1895–1979) Dirigent und Komponist, von 1933–1946 GMD in Magdeburg, galt als fachlich überragend – unter seiner Leitung entwickelte sich Magdeburg zu einem bedeutenden deutschen Musikzentrum. Quelle [www.uni-magdeburg.de/mbl/Biografien](http://www.uni-magdeburg.de/mbl/Biografien), (Stand Dezember 2011) Erich-Böhlke-Artikel von Sabine Gatz.

Symphoniekonzert der Saison<sup>838</sup>. Auf dem Programm standen Beethovens 5.Symphonie, *Don Quixote* von Richard Strauss, die Zerbinetta-Arie aus Strauss' *Ariadne auf Naxos* und *Lieder mit Orchester*. In den Rezensionen wird hervorgehoben, Generalmusikdirektor Böhlke habe nun in Magdeburg seine feste Gemeinde<sup>839</sup> und stets ausverkaufte Häuser,<sup>840</sup> er sei ein grosser Orchestererzieher,<sup>841</sup> seine Dirigierleistung *überprovinziell*<sup>842</sup> und er habe *musikalische Planwirtschaft* betrieben mit Programmen, die von Spielzeit zu Spielzeit einer Linie folgten.<sup>843</sup> Kurt Varges nennt in seiner Konzertbesprechung im Neuen Magdeburger Tageblatt Miliza Korjus nur kurz: Ein Koloratursopran *grossen Stils* und mit *verblüffender Technik*,<sup>844</sup> im Magdeburger Abendblatt versucht er sich in einem populären Stil: *Frau Korjus, allen Magdeburgern wohlbekannt, zwitscherte wie ein Vögelchen und sang mit Akkuratessse und artistischer Grazie. Verständlich, dass man die Künstlerin tüchtig feierte.*<sup>845</sup>

Auch „G.Sch.“, der Rezensent des General-Anzeigers, schreibt von *sicherer Technik* (Zerbinetta) und berichtet, Korjus habe die Adamschen Bravourvariationen, *ein artistisches Feuerwerk des Ziergesangs*, wiederholen müssen, so heftig wurde geklatscht.<sup>846</sup> In einer vierten Zeitungsrezension wird zunächst von „Dr.R.“ die *kräftige Stimme* Miliza Korjus' gelobt. Er fährt fort: *Ihr ganz reiner und getrübler [sic!] Ton, der kräftige Klang, die unbeirrbare Sicherheit und das leichte, königlich-überlegene Spiel mit der Koloratur in allen Lagen und Höhen, verbunden mit einem ganz starken dramatischen Temperament, das selbst noch in der Adamschen Arie in reizender Koketterie und leichter Ironie hindurchschaut: das alles verbindet sich zu einem mühelosen Siege für die beliebte Künstlerin ....*<sup>847</sup>

Zwei der Zeitungsrezensionen werden ergänzt durch Porträtzeichnungen respektive Karikaturen, die Korjus' Wirkung auf die Zuschauer wiederzugeben versuchen: Im Magdeburger Abendblatt ist es ein en-profil-Bild, von Miliza Korjus unterschrieben,<sup>848</sup>

---

<sup>838</sup> Programmzettel, Telemann-Zentrum Magdeburg.

<sup>839</sup> Neues Magdeburger Tageblatt 11.4.1934.

<sup>840</sup> Magdeburger Generalanzeiger 11.4.1934.

<sup>841</sup> Neues Magdeburger Tageblatt 11.4.1934.

<sup>842</sup> Magdeburger Generalanzeiger 11.4.1934.

<sup>843</sup> Neues Magdeburger Tageblatt 11.4.1934.

<sup>844</sup> Ebenda.

<sup>845</sup> Magdeburger Abendblatt 10.4.1934.

<sup>846</sup> Magdeburger Generalanzeiger 11.4.1934, der Rezensent konnte nicht ermittelt werden.

<sup>847</sup> Magdeburger Tageszeitung 11.4.1934, der Rezensent konnte nicht ermittelt werden.

<sup>848</sup> Magdeburger Abendblatt 10.4.1934 – das Kürzel des Zeichners ist nicht zu entschlüsseln.

und im Neuen Magdeburger Tageblatt eine Skizze, die sie singend, in ganzer Figur zeigt. Ihr Auftritts Kleid ist schlicht und unspektakulär, enganliegend, hochgeschlossen mit einem weichen femininen Kragen.<sup>849</sup> Sie erschien dem Zeichner offenbar als hübsche junge Frau, aber ganz und gar nicht als Diva oder Star.

Dem entspricht auch ihre Präsentation in Ritters *Künstler-Almanach* von 1934: Hier stellt sie sich erst- und einmalig als inserierende Künstlerin mit einem Photo vor. Es zeigt uns eine gutaussehende junge Frau – nicht mehr; die Raffinesse, die Starphotos der 30er Jahre häufig eigen ist, fehlt. Es folgen, einem locker gehandhabten Schema entsprechend, die Angaben:

*Miliza Korjus – Koloratursopran/Soprano*

*Engagement: Städtische Oper Berlin*

*Adresse: Berlin-Wilmersdorf, Bonnerstr.6 Tel. H 8 Wagner 2483*

*Vertreten durch: Kuno Foelsch, Berlin*

*Repertoire: Opera: Gilda, Traviata, Rosine, Martha, Königin der Nacht, Konstanze, Salome, Zerbinetta, Philine, Maria (Regimentstochter), Concert: Alle modernen u. klass. Lieder, Arien und Oratorien*

*Konzerte im In- und Auslande*

*Rundfunk-Engagements (Broadcasting engagements): Deutschlandsender, Helsingfors (Finnland)*

*Schallplatten-Engagements (Gramophone recording engagements): Telefunken*

*Sprachen (Languages): Deutsch, italienisch, russisch<sup>850</sup>*

Bemerkenswert neben der Tatsache, dass Korjus nicht bei Telefunken, sondern bei Electrola engagiert war – darauf wird im Grammophon-Kapitel eingegangen werden –, ist das völlige Unterschlagen Estlands. Die Formel der *Konzerte in In- und Auslande* fasst Finnland und Estland als „Ausland“ zusammen und mag sich für den ahnungslosen Leser nach mehr und vor allem bedeutenderen Orten anhören, folgt also ganz der üblichen Choreographie solcher Selbstdarstellungen. Eben diesen Gepflogenheiten widerspricht es aber, dass Korjus auf die Angabe ihrer zahlreichen estnischen Rundfunkauftritte verzichtete.

Nur hier in der Anzeige des *Künstleralmanachs* ist dokumentiert, dass Kuno Foelsch das Management für seine Frau übernommen hatte. Ein merkwürdiger Umstand: Wie kam er dazu, ohne Verbindungen zum Musikgeschäft? Die Anzeigen anderer Sängerinnen in den *Künstler-Almanachen* jener Jahre enthalten zwar bindend Adresse und

---

<sup>849</sup> Neues Magdeburger Tageblatt 11.4.1934 – derselbe Zeichner wie im Vorstehenden.

<sup>850</sup> *Künstler-Almanach* 1934, S. 117.

Telefonnummer, geben aber vielfach kein Management an oder nennen vereinzelt eine Künstleragentur bzw. den Bühnennachweis.<sup>851</sup> Die Rolle, die Agenturen bei der Vermittlung von Sängern und generell im Musik- und Theatergeschäft spielten, ist wenig erforscht, zur Orientierung dienen vielfach subjektive Berichte in Autobiographien. In den Inseratenteilen zum Beispiel des *Bühnenjahrbuchs* begegnet man einer Vielzahl von Künstler- und Theateragenturen. So finden sich allein für Berlin neun zur *Korporation Berliner Theateragenturen* zusammengeschlossene Agenturen und Gastspielbüros<sup>852</sup> – daneben gab es sowohl weitere Theatervermittlungsbüros als auch eine Fülle an *Dramatischen Unterricht im Opernfach*,<sup>853</sup> Stimmbildung, Gesangsunterricht – eine lukrative Szene. Das Sich-Selbst-Anpreisen und -Verkaufen ist auch für darstellerisch Geschulte heikel, wohingegen ein Mittler in der Regel pragmatischer und somit erfolgreicher arbeitet.<sup>854</sup> Über Foelschs Arbeit als Manager seiner Frau wissen wir nichts. War es sein Verdienst, wenn seine an der Städtischen Oper kaltgestellte Frau nicht etwa nur eine Folge-Verpflichtung an einem kleineren Theater erreichte, sondern an das erste Theater des Landes, die Berliner Staatsoper Unter den Linden kam? Spielten die Bemühungen der Gruppierung um Kronprinzessin Cecilie und Muthesius zugunsten ihres Schützlings die Hauptrolle? Oder galt das Engagement nur einer Ausnahmesängerin? Korjus, für die Saison 1934/35 an die Staatsoper verpflichtet<sup>855</sup>, stand damit auf dem Höhepunkt ihrer Karriere – als Mittzwanzigerin! Konnte sie die an der Städtischen Oper gemachten Erfahrungen umsetzen? Würde es ihr diesmal gelingen, eine der ersten Sängerinnen des Hauses zu werden?

Im Sommer ergab sich noch ein kleinerer Auftritt in St. Blasien, im Kursaal des

---

<sup>851</sup> Vgl. auch Künstler-Almanach 1933, 1935.

<sup>852</sup> Deutsches Bühnenjahrbuch 1927, S. 872 ff.

<sup>853</sup> Künstler-Almanach 1934, S. 240, vgl. auch Künstler-Almanach, weitere Jahrgänge.

<sup>854</sup> Dazu: Ilse Elisa Zeller Mayer beschreibt in ihrer Autobiographie, wie sie, erfolglose und nicht mehr junge Sängerin mit ausgezeichneten familiären und gesellschaftlichen Verbindungen, zunächst privat motiviert ins Agentengeschäft einstieg und damit reüssierte. Zeller Mayer: *Drei Tenöre*, u.a. S. 116 ff., 29 ff.

<sup>855</sup> Neue Zeitschrift für Musik, 101/1934 Juli, S.796 unter „Persönliches“: *Miliza Korjus wurde von Operndirektor Wilhelm Furtwängler für die kommende Spielzeit an die Staatsoper verpflichtet.* und Deutsches Bühnenjahrbuch 1935, S. 163, ebenfalls als Solistin ab 1934 geführt in Droescher: *Die vormals königlichen...* – im Widerspruch dazu eine andere Quelle, die Zeitung *Die Nachtausgabe* (o.D., *Miliza-Korjus-Konvolut* des Estnischen Musik- und Theatermuseums), die angibt, Korjus sei für mehrere Gastspiele an die Staatsoper verpflichtet worden.

Klosterhofes mit dem Städtischen Kurorchester.<sup>856</sup> Der Programmzettel vermerkt Korjus bereits als Mitglied der Berliner Staatsoper. Sie sang Ardittis Walzer *Il Bacio* und den *Frühlingsstimmen-Walzer* von Strauss.

Dann hatte sie sich in der Staatsoper zu bewähren. Das traditionsreiche Theater bot 1831 Personen Platz und verfügte über ein 141-Mann-Orchester<sup>857</sup> und einen Chor von 46 Damen und 43 Herren.<sup>858</sup> An der Spitze des Hauses stand der vielfach in der Literatur beschriebene Heinz Tietjen, Dirigent, Regisseur und Generalintendant der preussischen Staatstheater, *intrigantes Naturtalent*<sup>859</sup> und *Karrierist grossen Stils*,<sup>860</sup> mit einer *durch nichts zu zerbrechenden Beziehung zu seinen preussischen Staatstheatern. Sie waren sein Lebensziel und sein Lebenswerk*,<sup>861</sup> das er souverän gegen Goebbels, Göring oder den Kulturdogmatiker Rosenberg, aber auch gegen Star-Dirigenten wie Furtwängler und Clemens Krauss zu verteidigen wusste.

Die Staatsoper verfügte traditionell über ein Hausarchiv, auf dessen Grundlage auch Publikationen wie Georg Droschers *Die vormals Königlichen, jetzt Preussischen Staatstheater zu Berlin beruhen*. In den 1990er Jahren wurde dieses Archiv ausgelagert und auf verschiedene Berliner Einrichtungen verteilt: Ein Teil (Photos, Bühnenbildentwürfe, Figurinen) kam ins Stadtmuseum Berlin, ein anderer ins Berliner Landesarchiv (Publikationen, Hefte, Besetzungszettel, Programme)<sup>862</sup>. Ein musikwissenschaftlich besonders bedeutender Teil des Staatsopernarchivs waren die über alle Sänger geführten Karteikarten. In älterer Literatur findet man sogar noch Photobeispiele dafür.<sup>863</sup> Trotz mehrerer Nachfragen liess sich nicht klären, ob diese Karten überhaupt noch existieren, wo sie sich befinden könnten, ob sie zum unerschlossenen Teil des Archivbestandes zählen.<sup>864</sup>

---

<sup>856</sup> Programmzettel. Konzerttermin war der 12.7.1934. – Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>857</sup> Im wörtlichen Sinne: Das Orchester bestand ausschliesslich aus Herren – das betraf sogar die Harfe. Lediglich unter den (ohne Instrument genannten) Orchesteranwärtern befand sich eine erste und einzige Frau: Dora Wagner.

<sup>858</sup> Deutsches Bühnenjahrbuch 1935, S. 159 ff.

<sup>859</sup> Scanzoni: Der Prinzipal, S. 208.

<sup>860</sup> Walter, Bruno: Thema und Variationen, S. 352.

<sup>861</sup> Scanzoni: Der Prinzipal, S.185.

<sup>862</sup> Schreiben der Staatsoper vom 7.10.2008. In der Praxis der Ermittlungsarbeiten zeigte sich, dass die Materialien relativ willkürlich in den verschiedenen Berliner Einrichtungen verteilt sind.

<sup>863</sup> z.B.: Schneidereit: Richard Tauber, Bilder nach S. 80.

<sup>864</sup> Schreiben des Stadtmuseums Berlin vom 20.3.2009, des Landesarchivs Berlin vom 8.10.2008 und vom 23.1.2012.

Wie bereits an der Städtischen Oper kam es auch in der Staatsoper schon am Anfang von Korjus' Engagementszeit zu einem Wechsel an der Theaterspitze: Nachdem es ihm nicht gelang, die Aufführung von Hindemiths *Mathis der Maler* durchzusetzen, trat Furtwängler am 4.12.1934 zurück, und am 10.12. unterzeichnete Clemens Krauss den Kontrakt seiner Ernennung zum Staatsoperndirektor.<sup>865</sup> Wilhelm Furtwängler, erster Staatskapellmeister, Staatsrat, Musikvorstand, Chef der Berliner Philharmoniker, Vizepräsident der Reichsmusikkammer, überragender Dirigent und fragwürdiger Charakter,<sup>866</sup> gefeiert für seine Interpretationen von Wagner, Brahms, Bruckner, Beethoven, war in den ersten Monaten der Saison 1934/35 ausgelastet: Da waren die Ergänzung seines Ringzyklus, die Arbeit mit den Berliner Philharmonikern, Gastauftritte.<sup>867</sup> Wenn auch Korjus' Engagement in seinem Namen vollzogen wurde, so gibt es keinen Hinweis auf eine persönliche Zusammenarbeit beider. Es konnte keine Vorstellung ermittelt werden, in der Korjus unter Furtwänglers Dirigat sang.

Auch Erna Berger wechselte zur selben Zeit wie Korjus von der Städtischen Oper zur Staatsoper, und wie stets bei Sängerinnen-Autobiographien sollte man ihre Schilderung der Vorgänge strikt gegenlesen: Wie sie berichtet, rief die Staatsoper sie an, Furtwängler wolle sie sprechen.<sup>868</sup> Von eigenem Bemühen oder dem ihres Agenten, von Bewerbungen, Vorsingen etc. ist keine Rede, der Leser soll den Eindruck gewinnen, der Ruf der Berger allein habe veranlasst, dass Furtwängler sie zum Vertragsabschluss bat. Wie durchgängig in ihrer Biographie stellt sich Berger auch hier als *die Kleine* dar, eine Super-Zerlina, die mutwillig-couragiert bei dem berühmten Dirigenten eine angesehenere Facheinstufung erreicht. Am Ende sind alle gerührt und haben feuchte Augen.<sup>869</sup> Weiter erzählt Berger: *Wie überall waren auch an der Staatsoper Koloratursängerinnen rar.*<sup>870</sup> *Es schien, als hätte man nur auf mich gewartet, um*

---

<sup>865</sup> Scanzoni : Der Prinzipal, S. 179.

<sup>866</sup> Haffner: Furtwängler, u.a. S. 153, 193–199.

<sup>867</sup> Ebenda S. 187, 445.

<sup>868</sup> Berger: Auf Flügeln, S. 56.

<sup>869</sup> Ebenda.

<sup>870</sup> Diese Behauptung ist mannigfach zu widerlegen: Siehe z.B. die übergrosse Zahl von Koloratursopranen in zeitgenössischen Künstlerverzeichnissen wie Ritters Künstler-Almanach. Schon 1931 stellte Stiles Allen in Gramophone fest *It cannot be said that the German lyric stage suffers from a lack of good coloratura singers. They simply abound.* (Gramophone, January 1931, S. 23) Zahlreiche Sängerinnen beherrschten auch fachübergreifend die Koloraturtechnik, Viorica Ursuleac, vor allem Strauss-Interpretin und mit grosser Stimme ausgestattet, *konnte mit Leichtigkeit Koloraturen und Verzierungen singen* (Scanzoni: Der Prinzipal, S.183), ausser Berger und Korjus sang auch Margherita Perras die Königin der Nacht an der Staatsoper. Der Staatsoperstar Maria Cebotari sang

endlich ohne Besetzungssorgen ‚Ariadne auf Naxos‘ und vor allem ‚Die Zauberflöte‘ geben zu können. Dabei hatte ich eine lyrisch timbrierte Stimme und hätte gar zu gern einmal die Pamina gesungen und gespielt, nur hatten wir leider drei oder vier Paminen, aber keine andere Königin.<sup>871</sup> – Aber entgegen dieser Darstellung gab es eine andere Königin – Miliza Korjus. Am 13.1.1935 debütierte sie in dieser Rolle an der Staatsoper. Franz Köppen beschreibt die Aufführung in der Berliner Börsen-Zeitung: *Die beiden Aufführungen der ‚Zauberflöte‘ am Mittwoch und Sonntag zeigten zwar die alte szenische und regieliche Fassung [diese Zauberflöten-Inszenierung der Staatsoper war nicht die später berühmt gewordene von Gustaf Gründgens mit Sternenknaben, die die Königin langsam nach vorn zogen, bis deren riesiger Mantel die Bühne ganz bedeckte,<sup>872</sup> sondern stammte aus dem Jahr 1929.<sup>873</sup>], waren aber musikalisch von einer Frische und Geschlossenheit, dass man auf eine gründliche Überprüfung in dieser Hinsicht schliessen möchte. Das Verdienst für diese sehr subtile und feine Wiedergabe gebührt in erster Linie Leo Blech, der auch die erste Aufführung selbst leitete, bei der gestrigen Wiederholung aber wegen einer Erkrankung den Taktstock an Robert Heger hatte abgeben müssen. Heger tat das beste, was er tun konnte: er hielt sich getreu an die Blechschen Intentionen, die ja auch wohl dem Orchester in Fleisch und Blut übergegangen sind ... Für die Pamina und die Königin der Nacht hat man je zwei Vertreterinnen in Bereitschaft: Für jene die Damen Lemnitz und Heidersbach, für diese die Damen Berger und Korjus. Hier Preise zu verteilen, erscheint kaum möglich. Die gesanglichen Qualitäten machen sie zu gleichwertigen Rivalinnen. Auch wenn in beiden Fällen bei den Vertreterinnen der ersten Besetzung (Lemnitz und Berger) das stimmliche Volumen stärker sein mag, so stehen sie alle in gesangstechnischer Vollendung auf gleicher Stufe und dokumentieren somit an ihrem Teile den Reichtum an künstlerischen Persönlichkeiten, über den das Ensemble der Staatsoper zur Zeit verfügt. Beide Aufführungen sahen ein glänzend besetztes Haus, und an beiden Abenden wurde fast jede Arie und jedes Ensemble durch stürmischen Sonderbeifall ausgezeichnet.<sup>874</sup>*

Gilda, Traviata, Konstanze (man vergleiche ihre Aufnahme der Martern-Arie von 1935 unter Robert Heger), und nach Korjus' Weggang von der Staatsoper sprang mit der Finni Leä Piltti alsbald eine neue Königin als Gast ein (zu hören auch in der Gesamtaufnahme der Zauberflöte von 1937 unter Joseph Keilberth). Mit Krauss kam Adele Kern. Die mit Abstand populärste Koloratursopranistin jener Zeit war Erna Sack, Liebling des Publikums und häufig in Berlin gastierend.

<sup>871</sup> Berger: Auf Flügeln, S. 58.

<sup>872</sup> Berger: Auf Flügeln, S. 65 – die Premiere war am 18.12.1938 (Quelle Kapp: Staatsoper Berlin, Almanach 1936–1939, S. 79).

<sup>873</sup> Droscher: Die vormals königlichen ..., S. 114.

<sup>874</sup> Berliner Börsen-Zeitung 14.1.1935. Die Rechtschreibung entspricht dem Original.

Die Tageszeitung Der Westen titelte *Die ‚Berliner Nachtigall‘ – Miliza Korjus als Königin der Nacht in ‚Die Zauberflöte‘*<sup>875</sup> und fuhr fort: *Die ‚Berliner Nachtigall‘ verfügt über ein sehr kostbares Stimmmaterial [sic!], das sie mit unfehlbarer Sicherheit, die zwei Oktaven in den Koloraturen leicht beherrschend, meisterlich einsetzen konnte; ihre Töne sind von einer fabelhaften Weichheit und Glockenklarheit, so dass uns die Entdeckung eines neuen ‚Koloraturwunders‘ gelungen scheint. Wir wünschen und hoffen, dass die junge Sängerin sehr bald in einer grösseren Rolle Gelegenheit hat, ihre prachtvolle Stimme in vollem Umfang einzusetzen.*<sup>876</sup> Auch die BZ am Mittag widmete der neuen Königin eine eigene Besprechung *Miliza Korjus als Königin der Nacht.*<sup>877</sup> Anders als die beiden vorherigen Rezensionen geht aber diese von einer Indisposition der Sängerin aus. *Es sei vorausgeschickt, dass die Sängerin ihre Mittel zweifellos nicht in vollem Umfang einsetzen konnte. Trotz der Indisposition glückten aber die vertrackten Koloraturen in beiden Arien ganz famos. Das Sechzehntel-Feuerwerk der G-moll-Nummer verblüffte grade durch seine metallische Glätte. Wir hoffen, diesem Stimmjuwel, dem eine samtweiche Höhe eigen scheint, demnächst in allerbesten Form wieder zu begegnen.*<sup>878</sup>

Mit der deutlich jüngeren und weit weniger professionellen Korjus *gleichwertig, auf gleicher Stufe* zu sein, muss für Berger ein Affront gewesen sein. In ihrer Autobiographie erwähnt sie Korjus, mit der sie an zwei Opernhäusern gemeinsam engagiert war, mit keinem Wort: Das Totschweigen der Fachkollegin spricht für sich.

Bergers einzige Aufnahme der Königinnen-Arien datiert von 1937 und bietet sich zum Vergleich mit Korjus an. Korjus, jeder Zoll eine Königin, setzt schon zu Beginn einen ganz anderen Massstab als Berger. Diese, offensichtlich selbst nicht von der Qualität der Aufnahme überzeugt, versucht in ihrer Autobiographie zu erklären: Sie sei bei der Beecham-Aufnahme nicht anwesend gewesen, habe nachträglich unter einem anderen Dirigenten, der versuchte, Beecham zu imitieren, die beiden Arien gesungen und die zweite siebenmal, der technischen Probleme wegen, wiederholen müssen: *... sie könnte besser sein, aber beim siebenten Mal hintereinander ist wohl keine Sängerin mehr in Hochform.*<sup>879</sup> Berger setzt dramatisch mit lautstark gleich, wenn sie betont *dramatische*

---

<sup>875</sup> Der Westen 14.1.1935.

<sup>876</sup> Der Westen 14.1.1935

<sup>877</sup> BZ am Mittag 14.1.1935.

<sup>878</sup> Ebenda – unterzeichnet ist der Artikel mit „vdN“ – Edwin von der Nüll, jener Kritiker, der Jahre später den berühmt gewordenen Artikel über das „Wunder Karajan“ schreiben sollte (zu von der Nüll s.a. Walter, Michael: Hitler in der Oper, S. 152).

<sup>879</sup> Berger: Auf Flügeln S. 64.

*Koloraturen, ... das ist eigentlich Unsinn, so was gibt es gar nicht. Wenn man bedenkt, dass Mozart nur kleine Häuser zur Verfügung hatte, innen ganz aus Holz mit herrlicher Akustik, dann wird einem das klar. Dort brauchte man nur ‚ph‘ zu machen, und schon klang selbst die zarteste Stimme füllend ....*<sup>880</sup>

Weitere Zauberflöten-Vorstellungen mit Miliza Korjus in der Rolle der Königin waren am 20.6.1935 (Blech), 21.9.1935 (Heger),<sup>881</sup> 3.11.1935 (Hans Swarowsky).<sup>882</sup> Die letztgenannte Vorstellung wurde vom Rundfunk direkt übertragen,<sup>883</sup> leider ist diese Aufnahme des Senders Berlin nicht erhalten.<sup>884</sup>

Zum letzten Mal sang Korjus die Königin am 1.2.1936 unter der Leitung von Leo Blech mit den Partnern Ivar Andresen (Sarastro), Franz Völker (Tamino), Käthe Heidersbach (Pamina), Karl Hammes (Papageno) und den drei Damen Franziska von Dobay, Elfriede Marherr und Margarete Klose.<sup>885</sup>

*Wer unter ihm sang, fühlte sich geborgen,*<sup>886</sup> schreibt Robert Obussier über Leo Blech, mit dem Korjus mehrfach zusammenarbeitete. Auch Berthold Goldschmidt schildert Leo Blech als einen *erstklassigen, sehr wirkungsvollen Dirigenten. Der beste Begleiter von Sängern, den ich je getroffen habe. Er kroch förmlich in die Sänger hinein.*<sup>887</sup> Teilweise sei dies auf Kosten des Stils gegangen, aber immer *sehr fliessend, sehr opernhaft und sehr bühnenmässig*<sup>888</sup> gewesen.

Die Königin blieb für Korjus die einzige grosse Rolle in den knapp zwei Jahren ihrer Staatsopernzugehörigkeit. Zu ihren kleineren Rollen zählte die einer Dienerin der Aithra in Richard Strauss' *Ägyptischer Helena*. Sie sang die Dienerin in der Premiere unter Krauss am 30.3.1935,<sup>889</sup> am 3.5.1935,<sup>890</sup> am 5.6.1935 im Rahmen der Berliner Kunstwochen.<sup>891</sup> Die *Ägyptische Helena* war ein wichtiges Projekt für den besonders Richard Strauss verpflichteten Krauss. Die erst im Januar 1934 zur Premiere gelangte

---

<sup>880</sup> Ebenda S. 60.

<sup>881</sup> Staatsopernplan, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>882</sup> Staatsopernplan, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>883</sup> Funkstunde, Heft 45/1935 S.1779; Der Deutsche Rundfunk 45/1935 S. 13.

<sup>884</sup> Schreiben Stiftung Deutsches Rundfunkarchiv vom 15.12. und 19.12.2011.

<sup>885</sup> Programmheft, Stadtmuseum Berlin/Theatersammlung.

<sup>886</sup> Robert Obussier in *Leo Blech im Ruhestand*, Deutsche Allgemeine Zeitung 24.4.1937, zitiert nach Obussier: Berliner Musikchronik, S. 128 ff.

<sup>887</sup> Berthold Goldschmidt, S. 97.

<sup>888</sup> Ebenda.

<sup>889</sup> Mitteilung des Landesarchivs Berlin, 8.10.2008.

<sup>890</sup> Programmheft, Freie Univ. Berlin, Institut für Theaterwiss./Theaterhistorische Samml.

<sup>891</sup> Programmheft, Stadtmuseum Berlin/Theatersammlung.

vorherige Staatsopern-Inszenierung dieser Oper, *eine reine Barocklösung* verwarf Krauss als *gänzlich unbrauchbar*.<sup>892</sup> Er wünschte ein realistisches Bühnenbild, denn nur darin wirke Aithra als Zauberin. Anfang März berichtete er Strauss *Sievert hat bezaubernde Bühnenbilder gemacht. 1. Akt 1. Hälfte an der Meeresküste, also der Sturm wirklich sichtbar, auch der Schiffbruch wird durch Projektion gezeigt ... jede griechische Architektur vermieden. Aithra und die Dienerinnen sind ägyptisch gekleidet ... Alle notwendigen Sitzgelegenheiten und Requisiten scheinen aus Naturmaterial angefertigt zu sein, also z.B. der Spiegel wird durch eine Art Perlmutter-Muschel angedeutet. Dadurch ist erreicht, dass die beiden Griechen wirklich in einer ihnen ganz fremden Umgebung stehen ...*<sup>893</sup> Unter der musikalischen Leitung von Clemens Krauss sangen Viorica Ursuleac (Helena), Käte Heidersbach (Aithra), Franz Völker (Menelas), Jaro Prohaska (Altair), Helge Roswaenge (Da-Ud).<sup>894</sup>

Viorica Ursuleac schildert die Arbeit mit Krauss am Beispiel der häufig erwähnten eindrucksvollen Szene der Ankunft Helenas: *So verlangte er (Krauss) etwa von seinem Kostümchef Palm, dass Helena nach dem Schiffsuntergang im scheinbar nassen Kostüm auf der Bühne erscheint, und dass, wenn Aithra singt ‚Ich trockne dich mit meinen Händen‘, die Verwandlung zum trockenen Kostüm bei hellem Licht geschehen sollte, denn Krauss war immer ganz besonders um die Verständlichkeit der Vorgänge auf der Bühne bemüht. ‚Wie soll ich das machen?‘ fragte Palm zuerst ratlos. ‚Mich fragen Sie? Ich gebe Ihnen den Auftrag, das zu lösen!‘ Und Palm schaffte es sehr überzeugend! Er hatte eine raffinierte Idee: Die Helena trug zwei Gewänder übereinander, das obere so präpariert, dass es auf der Bühne nass erschien, das untere normal und trocken aussehend. Das obere ‚nasse‘ war an den beiden Seitennähten entlang mit feinen Ringen auf je eine Kontrabasseite – wegen der Länge und Gleitfähigkeit! – aufgefädelt, sodass es bei Aithras Worten blitzschnell und ohne aufzufallen zu Boden gleiten konnte, und Helena nunmehr trocken dastand. So erglänzte Helena in schönster Pracht und alles bei hellster Beleuchtung! Dreimal musste Strauss bei der Probe diese Verwandlung vorgeführt werden und doch kam er nicht darauf, wie das vor sich ging.*<sup>895</sup>

Eine sehr kleine Rolle war weiterhin die eines Meermädchens in Webers *Oberon*. Korjus sang diese Partie am 15.9.1935<sup>896</sup> und am 19.9.1935<sup>897</sup> unter Robert Heger. Auch diese

<sup>892</sup> Strauss, Richard u. Krauss, Clemens: Briefwechsel, S. 29 ff. – Brief Krauss' vom 28.1.1935.

<sup>893</sup> Ebenda S. 31 ff.

<sup>894</sup> Programmheft, Stadtmuseum Berlin/Theatersammlung.

<sup>895</sup> Ursuleac: Singen, S. 16 ff.

<sup>896</sup> Staatsopernplan, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>897</sup> Programmheft, Freie Universität Berlin, Institut für Theaterwiss./Theaterhistorische Samml.

Oper war, obwohl die letzte Fassung erst auf den April 1934 datierte, neu inszeniert worden und hatte am 15.9.1935 Premiere gehabt.<sup>898</sup>

Am 22.9.1935, 18.11.1935 und 6.12.1935<sup>899</sup> sang sie in Mascagnis *Cavalleria Rusticana* die Lola. Dabei handelte es sich um eine Inszenierung von 1927.<sup>900</sup>

Während die Autobiographien der Staatsopernsängerinnen Erna Berger und Frida Leider<sup>901</sup> den Leser über Strukturen und Arbeitsatmosphäre des Hauses im Dunkeln lassen, gelingt Rudolf Hartmann,<sup>902</sup> der als junger Regisseur zur selben Zeit wie Berger und Korjus, zu Beginn der Saison 1934/35, an die Staatsoper kam, eine klarere und weiter ausgreifende Schilderung. Er betont den ausserordentlichen Eindruck, den der *perfekte grosse Opernbetrieb, ... der imponierende technische Apparat, die hohe Qualität des Orchesters und des grossen Chores und nicht zuletzt das in seiner Geschlossenheit einmalige Sängersenemble*<sup>903</sup> auf ihn, der bisher an kleineren Theatern, zuletzt in Nürnberg gearbeitet hatte, machten. Gleichwohl konnte er den Theaterbetrieb nicht durchschauen und tat sich schwer *auf dem schwankenden Boden des für mich neuen Apparates, im Gestrüpp überall fühlbarer, nicht zu definierender Intrigen. Kardinalfrage: wer hält zu Tietjen, dem Intendanten, wer zu Furtwängler, dem Operndirektor? Weiter: wer ist Günstling des neuen Systems, wer gehört zu den geheimen Gegnern, und – wohl am gefährlichsten, wer pendelt hin und her, mit Zuträgerei und Liebedienerei nach beiden Seiten.*<sup>904</sup> Hartmann begreift,<sup>905</sup> dass er vor allem an die Staatsoper geholt wurde, um den Tietjen verfeindeten Oberregisseur Hörth auszubooten. Er registriert die Entgleisungen der Grossen, wie beim *blindwütenden Furtwängler: Das erschien mir seltsam und kaum vereinbar mit dem Bild des*

---

<sup>898</sup> Droescher: Die vormals königlichen..., S. 113.

<sup>899</sup> Staatsoperplan, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums, erste Vorstellung Dirigent Martin, wobei fraglich bleibt, welcher Martin – das Dt. Bühnenjahrbuch 1935 nennt zwei Kapellmeister dieses Namens: Wolfgang und Walter. Die weiteren Vorstellungen unter Swarowsky.

<sup>900</sup> Droescher, Georg: Die vormals königlichen ..., S. 48.

<sup>901</sup> Leider: Das war mein Teil – Leider war eine der führenden Wagner-Interpretinnen ihrer Zeit. In ihrer Autobiographie gibt sie eine gültige Schilderung ihrer Berliner Kindheit und ihrer Anfangsjahre als junge Sängerin, verliert sich aber in der Folge in einer Auflistung ihrer zahlreichen Gastspielreisen, in Namedropping und banalen Anekdoten.

<sup>902</sup> Hartmann: Das geliebte Haus, S. 104 ff.

<sup>903</sup> Hartmann: Das geliebte Haus, S. 105.

<sup>904</sup> Hartmann: Das geliebte Haus, S. 105.

<sup>905</sup> Ebenda S. 104/105 – Hörth starb nach kurzer schwerer Krankheit bereits im November 1934.

*überragenden Dirigenten*,<sup>906</sup> die allgemein verbreitete Spioniererei für Tietjen, die korrekte, trockene und unpersönliche Atmosphäre.

Götz Klaus Kende und Signe Scanzoni heben in ihrer von grosser Krauss-Verehrung geprägten Biographie hervor, Berlin sei gegenüber Wien weniger von *Pack und Claque* bestimmt gewesen,<sup>907</sup> räumen aber in der Folge bei ihrer Schilderung der Intrigen, die in Szene gesetzt worden sein, um Krauss zu suspendieren und *die Wiener Eindringlinge wieder zu verjagen*,<sup>908</sup> ein, dass Krauss selbst die Berliner Theaterverhältnisse kaum durchschaut hatte.

Krauss, der sich vor allem auf Strauss und die Wiener Klassiker konzentrierte, praktizierte einen *autoritären, patriarchalischen*<sup>909</sup> Führungsstil, sammelte von Beginn seiner Laufbahn an Sängerinnen und Sänger, Musiker und Techniker um sich, die ihm vielfach von Station zu Station folgten<sup>910</sup> und zog sich durch diese *Wiener Invasion*<sup>911</sup> die Feindschaft des angestammten Staatsopern-Personals zu. Miliza Korjus wurde von Krauss – abgesehen von der Königin, die sie weiterhin, wenn auch selten, sang –, wie bereits beschrieben, in überwiegend kleineren Rollen eingesetzt. Viorica Ursuleac berichtet über die Zeit mit Krauss an der Frankfurter Oper, dieser habe mittels eines ausgefeilten Gagensystems mit Extra-Entgelt für jede zusätzliche Vorstellung auch die erstrangigen Sänger dazu gebracht, kleinste Rollen zu singen und so stets eine Elitebesetzung gehabt, ohne die einzelnen Sänger überzustrapazieren.<sup>912</sup> So kann es durchaus die Absicht von Krauss gewesen sein, die auf der Bühne noch nicht sehr routinierte Korjus langsam an grössere Aufgaben heranzuführen.<sup>913</sup> Möglich ist aber

---

<sup>906</sup> Hartmann: Das geliebte Haus, S. 108.

<sup>907</sup> Scanzoni: Der Prinzipal, S. 177.

<sup>908</sup> Scanzoni: Der Prinzipal, S. 210 – mit dem 1.1.1937 wurde Krauss als GMD in München eingesetzt.

<sup>909</sup> Scanzoni: Der Prinzipal, S. 133.

<sup>910</sup> u.a. der Regisseur Lothar Wallerstein, der Bühnenbildner Ludwig Sievert, die Sängerinnen und Sänger Viorica Ursuleac, Adele Kern, Gertrud Rünger, Josef Manowarda, Franz Völker, Karl Hammes (Scanzoni: Der Prinzipal, S. 103, 180). Hartmann nennt weiterhin Josef Gielen, Josef Knapp, Hans Swarowsky und mehrere Korrepetitoren (Hartmann: Das geliebte Haus, S. 113), Roswitha Schlötterer führt zusätzlich den Korrepetitor Hans Altmann an und zieht das Resümee: *Man kannte sich gegenseitig genau, war aufeinander eingespielt und zog deswegen, wo auch immer einer engagiert war, die anderen nach. Sicher konnte das von Aussenstehenden als Cliquenwesen angekreidet werden, für die Sache war es jedenfalls von unschätzbarem Wert.* (im Nachwort von Ursuleac: Singen für Richard Strauss, S. 30).

<sup>911</sup> Hartmann: Das geliebte Haus, S. 116.

<sup>912</sup> Ursuleac: Singen für Richard Strauss, S. 10.

<sup>913</sup> Elisabeth Schwarzkopf betonte z.B. in einem Interview, wie *niedrig* sie als Anfängerin mit kleinsten Rollen gehalten wurde (Dieter David Scholz: Ich war nicht vom Leben verwöhnt. Zum Tode Elisabeth

auch, dass er in ihr keine erste Kraft sah. Die kleinen Rollen mögen ihre Bühnenerfahrung bereichert haben, dem Publikum präsentieren konnte sie sich in ihnen kaum. Rollen, die ihr entsprachen, wurden durchweg mit anderen Sängerinnen besetzt: Musetta wurde sowohl von Adele Kern, die zur Krauss-Truppe zählte, als auch von Tresi Rudolph, seit 1933 an der Staatsoper engagiert, gesungen, Gilda besetzte man mit Maria Cebotari und Erna Berger, in *Traviata* sang Margherita Perras, in der *Entführung* sangen Berger die Konstanze und Kern die Blonde.<sup>914</sup>

Dokumentiert wird die Zusammenarbeit von Krauss und Korjus in einer Aufnahme der *Ariadne auf Naxos*.<sup>915</sup> Die überschwängliche Bewertung von Clemens Krauss als Sänger-Dirigent<sup>916</sup> kann, analysiert man diese Aufnahme, nicht unbedingt nachvollzogen werden. Miliza Korjus' Staatsopernkonkurrentin Erna Berger (Zerbinetta) ragt aus dem Sängersenemble heraus – ihre eher liedhaften Repliken sind klar und zart, der Text ist dabei gut zu verstehen, auch im unteren Register hat sie eine natürliche Art der Tonproduktion, bei der sie ebensoviel spricht als singt. Bei der Arie allerdings lässt die Textverständlichkeit nach, und es gibt, besonders am Ende, einige nicht sichere hohe Noten. Miliza Korjus singt auf der Aufnahme die Najade, Gertrud Rüniger die Dryade, Ilonka Holndonner Echo. Stimmlich sind sie nicht genügend aufeinander abgestimmt, es fehlt die Balance zwischen den drei Stimmen (die unteren sind oft nicht ausreichend zu hören). Die Einsätze sind nicht synchron. Bei „Ein schönes Wunder“ gibt es gepresst klingende Noten, ebenso bei „Ein Schönes war“ – das Potential dieser Nummer wird nicht annähernd ausgeschöpft. Bei „Schläft sie“ hört man unsaubere Terzgänge. Ihre Fähigkeiten kann Korjus – abgesehen von einigen Momenten, wo sie ihre Höhe zeigen kann – nicht herausstellen, und wer die Sängerin von ihren eigenen Platten kennt, wird von dieser Aufnahme enttäuscht.

Etwas von der Atmosphäre der Staatsoper, der Denk- und Selbstdarstellungsart der

---

Schwarzkopfs. Unter [www.dieter-david-scholz.de](http://www.dieter-david-scholz.de), Stand Dezember 2012). Schwarzkopf war seit 1938 an der Städtischen Oper Berlin engagiert (Meyer zu Heringdorf: Das Charlottenburger Opernhaus, S. 675).

<sup>914</sup> Quelle: FU Berlin, Institut für Theaterwissenschaft/Theaterhistorische Sammlungen (Programmheftsammlung), Tagespresse.

<sup>915</sup> Gesamtaufnahme ohne Vorspiel. Die Angaben der CD von Cantus Classics sind unklar, so soll es sich um einen Aufführungsmitschnitt vom 11.6.1935 handeln, dem steht aber entgegen, dass das Orchester des Reichssenders Berlin, nicht der Staatsoper, angeführt wird. Auch Droyscher (Die vormals königlichen..., S. 63) verneint eine *Ariadne*-Aufführung zu diesem Datum. Die *Ariadne*, von Blech geleitet, war die einzige Berliner Strauss-Inszenierung, die Krauss gelten liess (Strauss/Krauss: Briefwechsel, S. 30).

<sup>916</sup> Scanzoni: Der Prinzpal, S. 202; Ursuleac: Singen für, S. 9.

Künstler jener Zeit lässt sich auf Umwegen erschliessen. In H.E. Weinschenks populär gehaltenem Sammelband *Künstler plaudern*, erschienen 1938, soll der Künstler dem Publikum menschlich nahegebracht werden, um so *die Brücke zur Kunst* zu schlagen.<sup>917</sup> Auch zahlreiche der bedeutendsten Staatsopernprotagonisten werden mit Kindheitserinnerungen, Anekdoten und Beschreibungen ihrer Freizeitbeschäftigungen vorgestellt.<sup>918</sup> Heinz Tietjen wird dem Leser in einem bizarren Kanarienvogelidyll präsentiert: *Vor einem grossen Käfig ..., in dem wohl ein Dutzend Kanarienvögel lebhaft herumhüpfte; die kleinen Schnäbel am Gitter wetzend, fröhlich piepsend Körner verzehrend oder die zarte Stimme probierend. Heinz Tietjen blickte lächelnd auf das emsige Treiben der gefiederten Sänger, deutete voller Stolz auf sie und meinte dann: ‚Meine kleinen Freunde ...‘ Ein wenig Zärtlichkeit schwang in den Worten. Dann öffnete der Generalintendant den grossen Vogelbauer, und schon flatterte die vielköpfige Schar hinaus, das Zimmer mit aufgeregtem Geschrei erfüllend. Sie kannten nicht die mindeste Scheu, diese kecken Gesellen, sie suchten sich nach Laune und Zweckmässigkeit ein Plätzchen: auf dem Rande des Butternapfes, im Geäst einer Zierpflanze, auf der Lehne eines Stuhls, auf der Schulter ihres grossen Freundes. Sie pickten die Brotkrumen vom Frühstückstisch auf, warfen auch einen neugierigen Blick ihrer kleinen Äuglein in das Milchännchen und protestierten lebhaft, als sie wieder ihre Behausung aufsuchen mussten.*<sup>919</sup>

Zu den mit Weinschenk Plaudernden zählt auch Maria Müller, als Eva (Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*), Elsa (Wagner, *Lohengrin*), Elisabeth (Wagner, *Tannhäuser*), Sieglinde (Wagner, *Die Walküre*) eine der wichtigsten Staatsopernsängerinnen und eine überaus durchsetzungsstarke Persönlichkeit. Schon früh fasst sie ihrem Bericht nach den Entschluss, immer nur erste Sängerin zu sein, bekommt einen *schrecklichen Zorn*, als sich nach einem Vorsingen herausstellt, *dass jener Herr, der mich geprüft hatte, nicht einmal Kapellmeister, sondern ein Chorleiter gewesen war*,<sup>920</sup> und schwört sich daraufhin, nie mehr vorzusingen. In ein Agentenbüro bestellt und zur vereinbarten Zeit nicht vorgelassen, denn es gibt zahlreiche Wartende, reiht sie sich nicht geduldig ein, sondern legt einen empörten Theater-Diven-Auftritt hin – mit Erfolg. Gleichfalls erfolgreich ist sie mit der Forderung nach höherer Gage, wieder mit einem Auftritt im bewährten Muster. Erfolgreich weigert sie sich auch, für die

<sup>917</sup> Weinschenk: *Künstler plaudern*, Vorwort (o. Seitenzahl).

<sup>918</sup> u.a. Rudolf Bockelmann, Robert Heger, Clemens Krauss, Frida Leider, Max Lorenz, Jaro Prohaska, Helge Roswaenge, Heinrich Schlusnus, Franz Völker, Marcel Wittrisch.

<sup>919</sup> Weinschenk: *Künstler plaudern*, S. 318.

<sup>920</sup> Weinschenk: *Künstler plaudern*, S. 220.

Metropolitan Opera vorzusingen, der interessierte Direktor solle doch in eine ihrer Vorstellungen kommen.<sup>921</sup> Müller zeigt in ihren Erzählungen ostentativ auf, was eine Frau im Sänginnenberuf braucht – eben kein tradiert-weibliches Verhaltensschema –, und verdeutlicht damit, von welcher Art Opern- und Musikszene waren. Ist es Kalkül oder die sentimentale Seite einer arrivierten Diva – auf die Schlussfrage nach dem schönsten Moment in ihrem Leben antwortet Müller *mit leuchtenden Augen*, es sei der Moment gewesen, *da ich nach den Bayreuther Meistersingern neben dem Führer sitzen durfte und er in seiner gewinnenden, menschlichen Art mit mir plauderte.*<sup>922</sup>

Maria Müller und Erna Berger demonstrieren zwei erfolgreiche Strategien weiblichen Durchsetzungswillens am Theater. Bergers glänzendes und überlegenes Lavieren zwischen Furtwängler, Tietjen und Krauss, immer getarnt als „Kleine“, wird nur zwischen den Zeilen ihrer Autobiographie deutlich – sie hält an ihrer Rolle fest.

Korjus aber, wie wir gesehen haben, gelang es auch an der Staatsoper nicht, sich gegen ihre Konkurrenz durchzusetzen. Neben den vielen grossen Gesangsstars im Berlin jener Jahre blieb sie in der zweiten oder dritten Reihe. Eine Broschüre der Staatstheater Berlin für die Saison 1934/35<sup>923</sup> zeigt noch Furtwängler als Chefdirigenten, und die Hierarchie der Sänginnen, die im Bild vorgestellt werden, entspricht der Vorrangstellung Wagnerscher Musikdramen: Es sind an erster Stelle Frida Leider und Maria Müller. Auch unter den lediglich als Ensemblemitgliedern genannten Sänginnen finden wir den Namen von Korjus nicht. Ein Jahr später zeigt die aktualisierte Ausgabe der Broschüre<sup>924</sup> den neuen Chefdirigenten Clemens Krauss und betont Neuaufbau und Erweiterung des Spielplans: Vor allem die Opern Mozarts sollten nun im Mittelpunkt stehen. Die an erster Stelle abgebildeten Starsänginnen sind wiederum Leider und Müller, auch Erna Berger und die von Krauss nach Berlin verpflichtete Koloratursopranistin Adele Kern<sup>925</sup> zählen zu den Solisten 1. Kategorie, die mit Photo extra präsentiert werden. Miliza Korjus dagegen wird zwar als Ensemblemitglied genannt, gehört aber zu den weniger prominenten Sänginnen ohne Abbildung.

Georg Droschers Nachschlagewerk *Die vormals königlichen, jetzt Preussischen Staatstheater zu Berlin* von 1936<sup>926</sup> führt sie im Register als Ensemblemitglied auf. Da

---

<sup>921</sup> Ebenda S. 218 ff.

<sup>922</sup> Ebenda S. 224 – in dem explizit unpolitischen, ganz auf Plauderton und Anekdoten gestellten Band gibt es nahezu keine Äusserungen dieser Art.

<sup>923</sup> Staatstheater Berlin 1934/35, S. 2 ff.

<sup>924</sup> Staatstheater Berlin 1935/36 S. 2 ff.

<sup>925</sup> Adele Kern (1901–1980).

<sup>926</sup> Droschers Daten beziehen sich auf die Zeit bis zum 31.12.1935.

sie aber keine grösseren Rollen in den Premieren gesungen hatte, taucht sie in den jeweiligen Jahresspielverzeichnissen im Gegensatz zu Berger nicht auf.<sup>927</sup> Der von Julius Kapp herausgegebene *Almanach der Staatsoper Berlin 1936 bis 1939* weiss schon nichts mehr von Korjus, und der unangefochtene Koloraturstar der Staatsoper ist jetzt Erna Berger.<sup>928</sup>

Als Indiz für Korjus' Stellung in Berlin ist auch die häufige fehlerhafte Schreibung ihres Namens zu werten – er war so wenig geläufig, dass man ihn in den Printmedien immer wieder verhunzt findet, als *Milizza*<sup>929</sup>, *Miliza Corrius*<sup>930</sup> oder *Melizza Corjus*<sup>931</sup> – auch das zeigt, wie weit vom grossen Star-Ruhm sie damals entfernt war.

Deutlich mehr als am Theater reüssierte Korjus als Konzertsängerin. Zu einem Konzert mit Beniamino Gigli am 3.6.1935 kam Korjus kurzfristig und auch nur deshalb, weil sich der Startenor bei Filmaufnahmen zu *Vergiss mein nicht* überanstrengt hatte und sich nicht in der Lage sah, das Konzert, das zugunsten des Wohlfahrtsfonds der Reichsfachschaft Film stattfand, allein durchzuführen – *Zu seiner Entlastung füllte Miliza Korjus Lücken im Programm mit zugkräftigen Koloratur-Arien.*<sup>932</sup> Das Publikum in der ausverkauften Philharmonie zeigte sich enttäuscht über den indisponierten Sänger, und so entlud sich *die aufgespeicherte Begeisterung in lebhaften Beifallsbezeugungen für die begabte und sympathische junge Miliza Korjus.*<sup>933</sup>

In den letzten Monaten, die Miliza Korjus in Deutschland verbrachte, also am Ende des Jahres 1935 und zu Beginn des Jahres 1936, häuften sich sowohl Konzertauftritte als auch eigene Arien- und Liederabende. Inzwischen war ihr Name durch ihre Rundfunk- und Plattenaufnahmen für Musikfreunde zu einem Begriff geworden, was den Konzerten einen völlig anderen Hintergrund gab. Das Publikum, das in ihre Konzerte kam, erwartete keine Liedsängerin in der deutschen Tradition, sondern eine

---

<sup>927</sup> Droescher: Die vormals königlichen ..., S. 56 ff.

<sup>928</sup> Staatsoper Berlin: Almanach, u.a. S. 92/93.

<sup>929</sup> Unbekanntes Blatt o.D. (4.6.1935?) – *Schnappschüsse vom Gigli-Empfangsabend des Syndikats im ‚Kaiserhof‘* dabei *Milizza Korjus von der Berliner Staatsoper* – Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>930</sup> Unbekanntes Blatt o. D., Artikel zum Giglikonzert Anfang Juni 1935, Verfasser „Asn“ – Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>931</sup> Film-Kurier 3.12.1935 – *Melizza Corjus geht zu MGM* – Milizas Ehemann wird in diesem Artikel einmal als Dr. Felsch, einmal als Dr. Flesch angeführt, und MGM ist Metro Goldwyn Meyer (statt Mayer).

<sup>932</sup> Kreuzzeitung, 4.6.1935.

<sup>933</sup> Berliner Tageblatt o.D., Artikel von „Th“, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

Koloraturvirtuosin. Ein Kritiker<sup>934</sup> schreibt, mancherorts werde von ihr gefordert, sie solle seelisch vertieft singen wie Berger oder Cebotari, aber, so argumentiert er, warum solle man von jemandem, der seine Kunst vollendet beherrsche, etwas anderes verlangen?

Ein Berliner Lieder- und Arienabend von Miliza Korjus fand am 20.10.1935 statt, nunmehr nicht mehr im Bechstein- sondern im grösseren Beethovensaal. Begleitet wurde sie von Michael Raucheisen sowie von dem Violinisten Hugo Kolberg. Korjus sang dem Programmzettel zufolge Arien aus Mozarts *Il Re Pastore* und *Le Nozze di Figaro* (Susanna), Bellinis *Norma*, Rossinis *Il Barbiere di Siviglia*, Verdis *La Traviata* und *I Vespri Siciliani* sowie aus Gounods *Mireille*. Dazu kamen Griegs *Solveig* und *Im Kahne*, Alabiejews *Nachtigall* und der *Frühlingsstimmen-Walzer* von Strauss.<sup>935</sup> Eine ausdrücklich positive Kritik erschien im Parteiorgan der NSDAP, dem Völkischen Beobachter<sup>936</sup>: Der *wahrhaft begnadete* Koloratursopran der Staatsoper habe sich durch seine grosse Kunst bereits einen derartigen Freundeskreis geschaffen, dass der *ganz ungewöhnliche* Publikumserfolg ihres Konzertabends nicht überraschen konnte. Das Haus sei fast ausverkauft gewesen und habe einen Beifallssturm erlebt, *der sich in ungeahntem Masse von einer Nummer zur anderen orkanhaft steigerte und zahlreiche Zugaben erzwang*. Korjus fessele durch den Reiz ihrer Persönlichkeit und die Anmut ihres *feinsinnigen* Vortrages fast noch mehr als durch die eigentliche gesangliche Leistung, mühelos fände sie den Weg zum Herzen des Hörers. Bei diesen Vorzügen falle kaum ins Gewicht, dass ihrer *naturreinen, klaren, technisch ungemein gewandten Stimme letzte Weichheiten und Biagsamkeiten in der Höhe* gelegentlich noch versagt blieben. Der Völkische Beobachter prophezeit Korjus eine *führende Rolle im Musikleben*. Demgegenüber betont die Berliner Morgenpost<sup>937</sup> die Unfertigkeit der Stimme – trotz Begeisterung und vieler Freunde der Sängerin. Ein weiteres Blatt nennt Korjus neben Schlusnus einen *Stern unseres Opernhimmels, doch noch im Aufgehen begriffen*.<sup>938</sup>

Am 10.12.1935 gab sie in Wien ein Orchesterkonzert, es spielten die Wiener Symphoniker unter Anton Konrath. Veranstaltungsort war der grosse Konzerthausaal,

---

<sup>934</sup> Unbekanntes Blatt März 1936, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>935</sup> Programmzettel, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>936</sup> Völkischer Beobachter 22.10.1935, Artikel von „F.St.“ – zur Rolle der Presse s.a. Fussnote 805. Es bleibt unklar, was der Nexus dieser Rezension ist.

<sup>937</sup> Berliner Morgenpost, 2.10.1935 – Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>938</sup> Deutsche Allgemeine Zeitung 25.10.1935.

Organisator die Konzertdirektion Dr. A. Hohenberg<sup>939</sup>. In der Wiener Tagespresse wie üblich mehrfach beworben, wurde ihr Auftritt ein klarer Erfolg. Wie man den Rezensionen entnehmen kann, hatte sie vor allem auftrittstechnisch viel gelernt und kam den Erwartungen des Publikums entgegen. *Akustisch geht Miliza Korjus ein bedeutender Ruf voraus und freundlichste Vorurteile stellt die Optik schnell bei, als im schneeigen Weiss eine grosse Blondine auf dem Podium erscheint. Jeder möchte, dass die elegante Frau so blendend singt, als sie aussieht.*<sup>940</sup>, schrieb man oder schilderte sie als *die Schwedin mit einem pikanten rumänischen Einschlag. Eine ungewöhnlich fesselnde Bühnenerscheinung: gross, schlank, das feine, schmale Antlitz von dem Leuchten unbändigen blonden Wuschelhaares erhellt, und alles an ihr ist sozusagen instrumentiert mit der betörenden Klangfarbe strahlender Jugend. Kein Wunder, dass sich das Publikum in Miliza Korjus verliebt hat, bevor sie noch den schönen Mund zum Singen auftat.*<sup>941</sup> Was sie vortrug, war wiederum das gängige Programm einer *Koloraturprinzessin*<sup>942</sup>: *Arditis Parla-Walzer*, die Proch-Variationen, der Straussche *Frühlingsstimmen-Walzer*, „Casta Diva“ aus Bellinis *Norma*, die Kavatine der Rosina aus Rossinis *Il Barbiere di Siviglia*, Elenas Bolero aus Verdis *I Vespri Siciliani*, enthielt aber auch wieder zwei Mozartarien: Amintas Rondo aus *Il Re Pastore* und Susannas „Endlich naht sich die Stunde“ („Giunse alfin il momento“) aus *Le Nozze di Figaro*. Sowohl die Neue Freie Presse als auch das Neue Wiener Journal halten Korjus für *weit über dem Durchschnitt stehend*,<sup>943</sup> ein *verheissungsvolles Gesangstalent*,<sup>944</sup> das in Bälde als Stern am deutschen Opernhimmel glänzen werde.<sup>945</sup> Wesentlich kühler, aber seine Kollegen in Vielem bestätigend, schreibt der Rezensent der Wiener Zeitung: *Wieder eine neue Koloratursopranistin. Jugend, anmutige Erscheinung, ein gewisses Hinarbeiten auf das Publikum schafft im vorhinein Wirkung. Die Koloratur selbst ist fein und zierlich geschliffen, ein sehr hübsches Piano, das auch gern verwendet wird, ist wertvolle Hilfe. Vieles wird mit Bruststimme gesungen, offenbart schönes Material, das noch im Ansatz, der zu stark nach oben gedrückt wird in der Intonation, die meist zu tief liegt, ein Forte, das rauh klingt, mit Gewalt genommen wird, weiterer Pflege bedarf*

<sup>939</sup> Der Künstler-Almanach des Rundfunks führt sie auf als Konzertdirektion Dr. Artur Hohenberg, Wien III, Lothringer Str. 20 (S. 264).

<sup>940</sup> Neues Wiener Journal, 11.12.1935, S. 9.

<sup>941</sup> Neue Freie Presse 12.12.1935, S. 8.

<sup>942</sup> Ebenda.

<sup>943</sup> Neues Wiener Journal 11.12.1935, S. 9.

<sup>944</sup> Neue Freie Presse 12.12.1935, S. 8.

<sup>945</sup> Ebenda.

[sic!]. *Besondere Musikalität verrät sich nicht, der Behandlung des Textes wird nicht viel Sorgfalt zugewendet. Bleibt die Erscheinung der Künstlerin, ihre Vortragstechnik, die Koloratur selbst. Mit diesen Dreien hat Korjus einen starken Erfolg errungen.*<sup>946</sup> In den Kritiken der beiden erstgenannten Zeitungen gibt es starkes Lob für ihre perfekte Koloraturtechnik – *ein wahres Feuerwerk glitzernder Fiorituren und Passagen, virtuoser und kristallreiner Staccati*<sup>947</sup> –, für ein chromatisches *Staccato* abwärts, dass wie ein Instrument klingt – *in der Höhenlage wie eine Pikkoloflöte, in der tieferen Lage wie das Staccato einer Oboe, ein wirkliches Staccato, wo andere Glissando singen*<sup>948</sup> –, aber es werden auch wieder altbekannte Kritikpunkte genannt. Die *menschliche Modulation des Tones* wird vermisst, das nicht immer intonationsmässig saubere Singen getadelt,<sup>949</sup> technische Defizite der Kantilene werden konstatiert<sup>950</sup>. Weil Erna Sack<sup>951</sup> kurz zuvor gleichfalls in Wien ein Konzert gegeben hatte, liess sich auch wieder der beliebte Nachtigallen-Vergleich anbringen – *Das Gesetz der Serie erstreckt sich, wie es scheint, auch auf die Nachtigallen. Sie folgen einander, aber sie gleichen sich nicht.*<sup>952</sup>

Einen Kontrast zu diesen Besprechungen bildet Herbert F. Peysers Rezension in der New York Times,<sup>953</sup> der mit seinem Vergleich Korjus-Sack und seiner Aussensicht auf die Musikszene der deutschsprachigen Länder vollständig zitiert werden soll – auch weil sich hier eine überraschend andere Sicht auf Amerika offenbart. Oft genug wurde dieses Land der zu starken Orientierung an Technik, Effekt, Show bezichtigt; die folgende Rezension dagegen lässt den Eindruck entstehen, diese Elemente seien dort unerwünscht: *Erna Sack and Miliza Korjus are names which, were I disposed to judge things solely by their musical as opposed to their news value, I should probably leave unmentioned. But as both are likely to emerge on American soil sooner or later, I shall probably be deemed unworthy of my daily bread if I neglect at least to allude to them. Each comes from Germany, though Frau Korjus was born in Finland. She sang in Magdeburg and is now the leading colorature light at the Berlin State Opera; but her course is set, it appears, for Hollywood and the movies. A tall picture of blond*

<sup>946</sup> Wiener Zeitung 12.12.1935, S. 9.

<sup>947</sup> Neue Freie Presse 12.12.1935, S. 8.

<sup>948</sup> Neues Wiener Journal 11.12.1935, S. 9.

<sup>949</sup> Ebenda.

<sup>950</sup> Neue Freie Presse 12.12.1935, S. 8.

<sup>951</sup> Erna Sack (1898–1972), ausserordentlich populäre Koloratursopranistin, zunächst Mezzo, u.a. in Dresden und Berlin an der Oper engagiert, sang auch in Mailand, Covent Garden, Wien, besonders als Königin der Nacht und Zerbinetta erfolgreich, weltweite Konzertkarriere.

<sup>952</sup> Neue Freie Presse 12.12.1935, S. 8.

<sup>953</sup> New York Times 29.12.1935.

*comeliness, she is the proprietress of a fine but very improbably schooled soprano. Sprung on Vienna with much trumpeting reclame, she sang, to orchestral accompaniment, a whole assortment of florid gewgaws and embarked bravely upon Mozart and the Bellini 'Casta diva', for which she has few of the technical or stylistic qualifications (she discreetly stopped without tackling the 'Ah! bello a me ritorna'). But Frau Korjus, for all her present defects, has at least the raw materials of a singer. Erna Sack, from Dresden, is a much stranger phenomenon. A radio and phonograph favorite, she also boasts an enormous concert and opera public. She sold out the Staatsoper at top prices recently when she appeared as Rosina in the worst 'Barber of Seville' performance I have ever heard. And she sells out concert after concert. Why? Simply and solely because she has at her disposal a liberal assortment of freak top notes and dwells with satisfaction in the rarefied regions of E above high E. These tones are no more musical or beautiful than diminutive locomotive emissions and they are frequently awry in pitch. But Frau Sack's public goes clean off its head over them. The normal part of her voice is of a wholly ordinary, lusterless kind, and at times the middle register reminds one of a child of 13. Interpretation, taste, artistry – none of these elements comes into question. And yet Erna Sack holds adoring thousands in jubilant thrall and fills with ardor the managerial breast.<sup>954</sup>*

Dieses Konzert wurde direkt im Radio übertragen<sup>955</sup>, und die Konzertdirektion Hohenberg kündigte an, nach dem stürmischen Erfolg des stattgefundenen Konzertes werde Miliza Korjus vor ihrer Abreise nach Hollywood ein weiteres Konzert in Wien geben.<sup>956</sup> Dazu kam es dann aber nicht mehr, obwohl sie kurz vor ihrer Abfahrt in die USA noch mehrere Konzerte absolvierte, so in der Berliner Philharmonie am 3.1.1936. Hier handelte es sich um eine Veranstaltung der Berliner Konzertgemeinde und des Konzertringes der NS-Kulturgemeinde. Es spielte das Philharmonische Orchester unter dem Gewandhauskapellmeister Hermann Abendroth. Auf dem Programm standen die *Figaro*-Ouvertüre, Brahms 1. Symphonie c-Moll, ein Stück von Winfried Wolf sowie zwei von Korjus gesungene Arien: Konstanze (Mozarts, *Die Entführung aus dem Serail*) und Rosina (Rossinis, *Il Barbiere di Siviglia*).<sup>957</sup> Heinrich Strobel sprach im Berliner Tageblatt<sup>958</sup> von einem grossen Erfolg, nannte Korjus' Koloratursopran *kräftig* und

<sup>954</sup> New York Times 29.12.1935.

<sup>955</sup> Wiener Zeitung, 10.12.1935, Rundfunkprogramm S. 8 – die Aufnahme ist nicht erhalten (Schreiben Österreichische Mediathek vom 19.1.2012, Österreichischer Rundfunk/ORF vom 8.2.2012).

<sup>956</sup> Wiener Zeitung 10.12.1935.

<sup>957</sup> Programmzettel – Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>958</sup> Berliner Tageblatt, o.D., Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

fühlte sich an berühmte italienische Stimmen erinnert. Da es sich bei der Philharmonie um einen Saal von bedeutender Grösse handelte – mit 1226 Sitzplätzen, 300 Logenplätzen und einem Balkon<sup>959</sup> –, und Korjus vom Orchester begleitet wurde, ist die Beschreibung der Stimme als kräftig unter solchen Umständen bemerkenswert – wie wir uns erinnern, hatte man Miliza Korjus auch in wesentlich intimeren Sälen den Vorwurf einer kleinen Stimme gemacht.

Am 17.2.1936 folgte ein Auftritt im Dortmunder Stadttheater im Rahmen der Städtischen Symphoniekonzerte, unter dem Dirigat von Wilhelm Sieben sang Korjus die Zerbinetta-Arie aus Richard Strauss' *Ariadne* und wiederum den *Frühlingsstimmen-Walzer*.<sup>960</sup> Am 29.2.1936 sang sie in der Stadthalle Hannover beim Fest der Niedersächsischen Presse. Die Organisatoren<sup>961</sup> kündigen sie an als eine der besten Künstlerinnen ihres Faches, *Wo überall im Inland oder Ausland sie gesungen hat, ist sie begeistert gefeiert worden*. Als weiterer Höhepunkt des Pressefestes galt ein Auftritt von Jan Kiepuras jüngerem Bruder Wladislaw Ladis.<sup>962</sup> Ein Korjus-Konzert in der Philharmonie Halle, begleitet von Michael Raucheisen, wird von Paul Klanert in der Allgemeinen Musikzeitung mit viel Lob bedacht. Korjus wird hier als *berühmte Koloraturdiva* bezeichnet. Allerdings setzt Klanert hinzu: *Die Zugaben verrieten indes nicht höchsten Geschmack*.<sup>963</sup>

Folgt man den Rezensionen, dann war das sich daran anschliessende Dresdner Konzert am 4.3.1936 ein besonderer Erfolg für Korjus. Organisiert von der Konzertdirektion Bock, fand Miliza Korjus' Arien- und Liederabend im Dresdner Künstlerhaus statt – wie auch die drei Berliner Konzertsäle und eine ganze Reihe weiterer Säle, in denen Korjus auftrat, später kriegszerstört und nicht wieder aufgebaut. Statt des erkrankten Raucheisen wurde Miliza Korjus von Bruno Seidler-Winkler begleitet<sup>964</sup>. Ihr Programm umfasste wiederum Arien wie die von Susanna (Mozart, *Le Nozze di Figaro*), Rosina (Rossini, *Il Barbiere di Siviglia*), Elena (Verdi, *I Vespri Siciliani*), das *Hindulied* aus Rimskij-Korsakows *Sadko*, dazu Grieg *Solveigs Lied* und *Im Kahne*, Alabiejews

<sup>959</sup> Zietz: Franz Heinrich Schwechten, S. 49.

<sup>960</sup> Neue Zeitschrift für Musik 102/1935 (Teil II, II. Semester), S. 1070 (Photolithogr. Neudruck von 1971) – Weiter standen auf dem Programm: Rezniceks *Lustspiel-Ouvertüre*, Alfvens *Midsommarvaka*, Rimskij-Korsakows *Capriccio espagnol*, Suppés Ouvertüre zu *Dichter und Bauer* und Rossinis *Tell-Ouvertüre*.

<sup>961</sup> Hannoverscher Anzeiger 8.2.1936, Hannoverischer Kurier 7.2.1936, jeweils Ankündigung mit demselben Text.

<sup>962</sup> Wladislaw Ladis, eigentl. Waldislaw Kiepura (Kutsch/Riemens: Grosses Sängerlexikon, S. 1814).

<sup>963</sup> Allgemeine Musikzeitung 24.4.1936 – Musikbriefe/Halle.

<sup>964</sup> Dresdner Neueste Nachrichten, 6.3.1936.

*Nachtigall*, Chopins *Mädchens Wunsch*, die Proch-Variationen, Arditti<sup>965</sup>. Die Dresdner Nachrichten titeln *Beifallsjubel um eine neue Koloratursopranistin*<sup>966</sup> und schreiben, man kenne Korjus natürlich von Rundfunk und Platten, nun habe sie sich Dresden mit ihrem ersten Konzert im Sturm erobert, und das wolle etwas heissen bei den Dresdnern, die bestes gewohnt seien. Die Stimme sei verhältnismässig gross und von instrumentalem Klang – *wie Flötentöne oder Flageolett einer edlen Violine, nicht tiefschürfend, aber liebenswürdig-charmanter Vortrag*. Hervorgehoben wird das bildhübsche jugendliche Äussere der Sängerin – dies sei vor allem auf der Bühne wichtig, aber auch auf dem Podium einnehmend. Die Beifallsstürme waren so stark wie selbst bei Stargastspielen nur selten, und, wie das Blatt berichtet, stürmte das Publikum am Ende des offiziellen Teils zum Podium vor, um *Auge in Auge die Zugaben zu geniessen*.<sup>967</sup> Ein anderer Rezensent<sup>968</sup>, der, wie er schreibt, sich in zwei Konzerte teilen musste, urteilt, es möge Koloratursopranen geben mit *mehr Kultur und ausgeprägterem Künstlertum*, Korjus übertreffe sie aber alle durch die einzigartige Schönheit ihrer Stimme, *süss, üppig, satt-voluminös, dass jeder Ton um eine Oktave verdoppelt erscheint*. Bemängelt wird das *seelisch etwas bewegungslose blondumlockte Gesicht* – dessen ungeachtet verspricht der Verfasser Korjus einen kommenden Welterfolg – *da wissen die Dresdner Bescheid!*<sup>969</sup> In einem weiteren Blatt<sup>970</sup> wird Miliza Korjus mit Galli-Curci verglichen, wieder wird die imposante Fülle der Stimme hervorgehoben, auch ihre Fähigkeit, hauchzarte Echowirkungen hervorzubringen – *Sie beherrscht die Stimme wie ein Musiker sein Instrument*.

Auch im Ausland fand dieses Konzert Aufmerksamkeit. Die Londoner *The Musical Times*<sup>971</sup> berichtet, Korjus sei enthusiastisch empfangen worden und sei von *charming personality*. Die Stimme habe, für einen Koloratursopran, eine grosse Wärme und Flexibilität. Kritisiert werden Mängel der Technik – der Verfasser führt dies darauf zurück, dass Korjus *self-trained* sei, und wir können vermuten, dass er diese Information der Zeitschrift *Gramophone* verdankt – darauf wird noch zurückzukommen sein.

---

<sup>965</sup> Programmzettel, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>966</sup> Dresdner Nachrichten, 6.3.1936.

<sup>967</sup> Ebenda.

<sup>968</sup> Dresdner Anzeiger, 5.3.1936, Verfasser „hs“.

<sup>969</sup> Ebenda.

<sup>970</sup> *Der Freiheitskampf*, Verfasser „-ist-“, März 1936.

<sup>971</sup> *The Musical Times*, April 1936, S. 365 (Musical Notes from Abroad – Dresden).

Als *Letztes Auftreten vor Amerikareise*<sup>972</sup> wurde das Berliner Konzert am 6.3.1936 angekündigt. Veranstaltungsort war der Berliner Beethovensaal, Begleiter Michael Raucheisen, und das Arien- und Liederprogramm ist wieder eine typische Korjus-Zusammenstellung: Susanna (Mozart, *Le Nozze di Figaro*) Lucias „Wahnsinnsarie“ (Donizetti, *Lucia di Lammermoor*), Rosina (Rossini, *Il Barbiere di Siviglia*), *Hindulied* (Rimskij-Korsakow, *Sadko*), Lakmés „Glöckchenarie“ (Déliibes), die Bravour-Variationen von Adam, Alabiejews *Nachtigall*, Chopins *Mädchens Wunsch*, Proch-Variationen.<sup>973</sup> Die Kritik nimmt das auf und schreibt: *Bei einer Nachtigall fragt man nicht danach, was sie singt, sondern man begeistert sich an dem Vortrag.*<sup>974</sup> oder *Der bestrickende Charme dieser Persönlichkeit, der faszinierende Klang des kostbaren Organs und der temperamentvolle Vortrag machen es ganz gleich, was sie singt – der Erfolg sei immer sicher.*<sup>975</sup> Die Berliner Illustrierte<sup>976</sup> informiert ihre Leser, Korjus, die wohl aus dem Balkan käme, jung, blond, schlank sei, unternehme nun eine Amerikareise. In den zwei Spielzeiten ihres Berliner Wirkens sei sie *ehrer wenig* hervorgetreten, aber an ihrem Erfolg in Amerika, dem Land der Technik, sei nicht zu zweifeln.

Über dieses letzte Konzert in Berlin findet sich in den von Alfred Rosenberg herausgegebenen Nationalsozialistischen Monatsheften eine knappe Besprechung von Herbert Gerigk, der Korjus mit der wiederum kurz zuvor aufgetretenen Erna Sack vergleicht: *Erna Sack vermochte ihren Ruf nicht zu bestätigen. Die Koloraturen waren unrein, und weder von der Stimme noch von der Künstlerin als Persönlichkeit nahm man besondere Erinnerungen mit. Der Reiz liegt hier ausschliesslich in der Schönheit der hohen Töne. Die Reklame stand in einem Missverhältnis zur Leistung. Weshalb ist die Werbung auf dem Gebiet der Kunst eigentlich vogelfrei? Vorbildlichen Ziergesang hörte man bei Miliza Korjus. Die halsbrecherischsten Passagen wirkten bei dieser Stimme niemals – wie sonst leider oft – peinlich, weil hier ein Gesangswunder seltener Vollkommenheit vorliegt.*<sup>977</sup> Nun war Gerigk kein beliebiger Rezensent – Michael Walter meint, er sei mehr der Erfinder als nur der Kunder der Musikpolitik der Rosenberg-

<sup>972</sup> Programmzettel, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>973</sup> Programmzettel, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>974</sup> Deutsche Allgemeine Zeitung, 13.3.1936.

<sup>975</sup> Signale für die musikalische Welt, Alfred Birgfeld, 11.3.1936.

<sup>976</sup> Berliner Illustrierte/Nachtausgabe, 7.3.1936, *Miliza Korjus nahm Abschied*.

<sup>977</sup> Nationalsozialistische Monatshefte Heft April/73/1936, S. 382. Piper bezeichnet diese Zeitschrift als *intellektuelles Renomierblatt* und als führend in ideologischer Formierung und im Kirchenkampf (Piper: Alfred Rosenberg, S. 338).

Fraktion gewesen<sup>978</sup>, und seine Musikkritiken hätten den Charakter *amtlicher Verlautbarungen des Amtes Rosenberg*<sup>979</sup> gehabt. Gerigk war kein Kritiker, der Wohlwollen verschenkte, und so knapp gefasst seine Besprechung des Miliza-Korjus-Konzertes ist, so unerwartet wirkt seine enthusiastische Würdigung der Sängerin als *Gesangswunder seltener Vollkommenheit*.

Neben Theater und Konzertsaal konnte Korjus auch das noch relativ neue Medium Tonfilm nutzen. Bereits im Herbst 1934 erhielt sie eine Anfrage von der Londoner Agentur Zeitlin & Rowson,<sup>980</sup> die an ihrer Mitwirkung in ein oder zwei Filmen Interesse zeigten: *Dear Miss Korjus, As I do not know whether you are in Berlin or in Vienna, I am sending a copy of this letter to both places. I wonder whether you would be available to make a film, or two films, in England around January. The first film which the producer has in mind is 'Jenny Lind' and it does not require a great knowledge of English. Should you have no English it would mean coming to England a month earlier in order to learn your part with a teacher who has taught many other foreign artistes for the same purpose. We are artistes' manager here in London, and we should like to know how much you would ask for five or six weeks engagement. Would you kindly send us photos of yourself by return airmail if possible, and also your private address and telephone number where we could communicate with you. I wanted to telephone you yesterday, but I could not find you either in Berlin or in Vienna. I would appreciate it if you would send me a telegram as to whether you are interested in this proposition or not. Awaiting your reply – yours sincerely Victor Katona.*

Warum es nicht zu diesem Film kam, bleibt ungeklärt – vielleicht setzte Korjus zu dieser Zeit, am Beginn ihres Staatsopern-Engagements, noch vor allem auf die Oper und wollte ihre dortige Karriere nicht durch lange Abwesenheit für die Dreharbeiten riskieren, vielleicht scheiterte aber auch das Projekt selbst. Ihr Filmengagement in der Hauptrolle des Tonfilms *Die schwedische Nachtigall* wird in einem estnischen Zeitungsartikel<sup>981</sup> dessen ungeachtet als Tatsache berichtet.

---

<sup>978</sup> Walter, Michael: Hitler in der Oper, S. 208

<sup>979</sup> Ebenda – Walter bringt in der Folge eine ausführliche Darstellung der Gerigkschen Position und zitiert zahlreiche seiner Kritiken.

<sup>980</sup> Brief von Zeitlin & Rowson/ Screen and Stage Bookings / Representatives in Paris, Berlin, New York & Hollywood / Victor Katona, Chairman & Managing Director. London vom 20.10.1934 – Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theaternuseums. Die Rechtschreibung folgt dem Original. Der Brief wurde an „Miliza Korjus/Electrola“ adressiert, so dass davon auszugehen ist, Korjus' Platten seien der Auslöser für das Interesse der Agentur gewesen.

<sup>981</sup> Päevaleht 10.2.1935, S. 6.

In der deutschen Cine-Allianz-Tonfilm-Produktion *Der Student von Prag* war sie die Gesangs-Synchronstimme für die Hauptdarstellerin Dorothea Wieck, die in diesem Film eine Opernsängerin verkörperte. Die Handlung des Filmes,<sup>982</sup> im Prag der 60er Jahre des 19. Jahrhunderts angesiedelt, schildert die Liebe des Studenten Balduin (Adolf Wohlbrück), des *besten Fechters von Prag*<sup>983</sup>, zu der schönen Sängerin Julia (Dorothea Wieck), die bereits einen reichen Baron als Verehrer hat. Um Julia zu erringen, gerät Balduin in die Fänge des unheimlichen Dr. Carpis (Theodor Loos), der ihm sein Spiegelbild abkauft. Von nun an aber erscheint dieses Spiegelbild Balduin immer wieder, verwirrt und narrt ihn, bis er schliesslich auf das Spiegelbild schießt – und sich damit selbst tötet. Die phantastische Geschichte mit Anklängen an E.T.A. Hoffmanns *Geschichte vom verlorne Spiegelbilde*, Chamissos Peter Schlehml und Wildes Dorian Gray stammt von Hanns Heinz Ewers, der bereits 1913 mit Paul Wegener einen ersten Stummfilm *Der Student von Prag* drehte. Eine zweite Verfilmung datiert auf das Jahr 1926, hier spielte Conrad Veidt den Balduin. Für die erste Tonfilmfassung hatte der Regisseur Artur Robison<sup>984</sup> gemeinsam mit Hans Kyser eine Neufassung des Drehbuchs geschrieben, die *aus mystischer Unergründlichkeit ... romantischen Realismus*<sup>985</sup> formt, was nicht durchweg auf Beifall stiess: *Warum wirkt der Film nicht so stark wie seine stummen Vorgänger? Weil er fortwährend vernunftgemäss zu begründen sucht, was als phantastische Geschichte vorüberziehen müsste.*<sup>986</sup> Das Irrationale besteht nur in Balduins Phantasie, und es wird bemängelt, Dr. Carpis sei nicht das *böse Element an sich*, sondern ein abgewiesener Liebhaber Julias, das Spiegelbild träte nicht aus dem Spiegel heraus in sein selbstständiges Leben, sondern der Spiegel würde verhängt, *so dass niemand weiss, was eigentlich los ist.*<sup>987</sup> Eine weitere Bedeutungsebene wird dem Film mit dem Anspruch gegeben, den Dr. Carpis auf Julia erhebt: Er habe sie zu dem gemacht, was sie ist, zu einer berühmten Sängerin, und darum sei ihre Stimme sein. Das Publikum der Filmpremiere im Berliner Gloria-Palast am 10.12.1935 *war vor allem von Wohlbrücks Spiel gefesselt und dankte mit einem Beifall, der in erster Linie den*

---

<sup>982</sup> Verfügbar in der Deutschen Kinemathek, Berlin, Angaben nach der dortigen Fassung.

<sup>983</sup> Illustrierter Film-Kurier 2389, Programmheft zum Film, Europa-Filmverleih/Tobis-Cinema-Film, 1935.

<sup>984</sup> Er starb während der Fertigstellung des Filmes am 20.10.1935.

<sup>985</sup> Film-Kurier 208/1935 *Romantische Nacht in Prag – ‚Student von Prag‘ bei Aussenaufnahmen.*

<sup>986</sup> Film-Kurier 289/1935.

<sup>987</sup> Ebenda. Zum Motiv des Spiegels vgl. Deleuze: *Das Zeit-Bild*, S. 97 und Baudrillard: *Der symbolische Tausch*, S. 140.

*Darstellern galt.*<sup>988</sup>

Theo Mackeben hatte sowohl die Filmmusik komponiert als auch die musikalische Leitung inne. Schon in einer Vorankündigung des noch in der Arbeit befindlichen Filmes äussert der Film-Kurier die Ansicht, dieser Stoff sei musikalisch, müsse aber in einer neuen Form empfunden werden, und dafür sei Mackeben, der die *realen Musikwirkungen des Films bis zum effektmässigen Ausnutzen* einzusetzen wüsste, der Richtige.<sup>989</sup> Die Premierenbesprechung desselben Blattes hebt Mackebens sehr dramatische Musik hervor, bemängelt allerdings, die Opernarien *bedürften einer sorgsameren Tonbehandlung.*<sup>990</sup>

Miliza Korjus ist im Programmheft als Mitwirkende des Films nicht genannt<sup>991</sup> – eine damals übliche Praxis. Für den frühen Tonfilm waren Musik- und Gesangseinlagen gefragter Bestandteil, und das eröffnete nicht nur Sängern und denjenigen Schauspielern, die über entsprechende Fähigkeiten verfügten, neue Möglichkeiten. Auch Gesangsdoubles waren gefragt, die dem Star des Filmes ihre Stimme liehen. Auch ihnen gelang es mitunter, zum Star aufzusteigen – erinnert sei hier an Leo Monosson, der bis 1933 in 30 Tonfilmen sang<sup>992</sup>, zum Beispiel in dem Erfolgsfilm *Die Drei von der Tankstelle*. Er war bereits so namhaft, dass er im Filmvorspann mit aufgeführt wurde. Die gleichfalls gebräuchliche Variante, wie bei Wieck-Korjus, den Filmstar mit der schönen Stimme eines anderen ohne Star-Status zu koppeln und diesen nicht zu nennen, wird in dem Joseph-Schmidt-Film *Ein Stern fällt vom Himmel*<sup>993</sup> thematisiert: Der Konservatoriumsschüler Josef Reiner (Schmidt) soll an Stelle des Stars Lincoln (Egon von Jordan), der zwar ein ausgezeichnete Sänger ist, aber Stimmprobleme hat, dessen Part in einem gerade im Dreh befindlichen Film zu Ende singen. Die Filmfirma hält dieses Vorgehen strikt geheim, und erst als die Presse und die Kommilitonen Reiners auf der Filmpremierre die Wahrheit aufdecken, wird sein Anteil am Film bestätigt und zum Beginn seiner eigenen Karriere. Das Hingeben der Stimme für einen Anderen erscheint hier als Seelenverkauf. Damit die beschriebene Handlung funktionieren kann, setzt der Film den Fall voraus, die Stimmen beider, Lincolns und Reiners, seien sich zum Verwechseln ähnlich. Dass nun Schmidt beide Rollen s i n g t, also auch seinerseits die Synchronstimme für von Jordan ist, bildet eine Pointe des Films.

<sup>988</sup> Film-Kurier 289/1935.

<sup>989</sup> Film-Kurier 208/1935 *Romantische Nacht in Prag – ‚Student von Prag‘ bei Aussenaufnahmen.*

<sup>990</sup> Film-Kurier 289/1935.

<sup>991</sup> Illustrierter Film-Kurier 2389. Vgl. zu dieser Thematik Grotjahn: „Ein Lied wie dieses...“, S. 167.

<sup>992</sup> Eigene Angaben Monossoons aus Künstler-Almanach des Rundfunks, S. 77.

<sup>993</sup> *Ein Stern fällt vom Himmel*, Styria, Wien 1934.

Der *Student von Prag* inszeniert die Gesangsszenen unter der Prämisse der Doppel-Identität seiner Heldin: Sehr geschickt wird es vermieden, Nahaufnahmen der „singenden“ Wieck zu zeigen. So trägt Wieck das Lied von den *Zwei Spielleuten* auf einem Tisch stehend vor, und dabei schweift die Kamera insbesondere bei Gesangspassagen, die es der Schauspielerin schwer machten, ihr Singen real erscheinen zu lassen, auf die umstehenden Wirtshaussgäste. Dieses Verfahren findet auch bei einer Opernszene Anwendung. Julia/Wieck singt Susannas „Rosenarie“ (Mozart, *Le Nozze di Figaro*), und die Kamera konzentriert sich voll auf die Reaktion des von Julia zur Vorstellung eingeladenen Balduin. Einen grösseren Gegensatz zum etliche Jahre später gedrehten *Great Waltz* kann man sich nicht denken – dort zeigt man mit Vorliebe die singende Miliza Korjus in Nahaufnahme.

Als „Stimme“ für Dorothea Wieck ist Korjus eine sehr glaubwürdige Wahl. Wenn sich auch weder im Filmprogramm noch in den Besprechungen eine Erwähnung von Korjus findet, so könnte man den in einer Rezension geäußerten Eindruck, *die Musik Theo Mackebens scheint aus dem Halbdämmer hervorzukommen*.<sup>994</sup> auf ihre Interpretation von *Warum* beziehen. Das von Theo Mackeben komponierte Lied basiert auf einem Goethe-Gedicht, 1776 geschrieben und an Charlotte von Stein gerichtet:

*Warum gabst du uns die tiefen Blicke,  
Unsre Zukunft ahnungsvoll zu schaun,  
Unsrer Liebe, unserm Erdenglücke  
Während selig nimmer hinzutraun?  
Warum gabst uns, Schicksal, die Gefühle,  
Uns einander in das Herz zu sehn,  
Um durch all die seltenen Gewühle  
Unser wahr Verhältnis auszuspähn?*

Verwendet wurde dabei nur diese erste Strophe des insgesamt wesentlich längeren, vor allem durch das oftmals zitierte

*Ach, du warst in abgelebten Zeiten  
Meine Schwester oder meine Frau!*  
bekannten Gedichtes.<sup>995</sup>

Strittig ist allerdings das Vorhandensein dieses Titels in der deutschen Fassung,

---

<sup>994</sup> Neues Wiener Journal 10.12.1935, S. 11.

<sup>995</sup> Goethe: Goethes Gedichte, S. 76

zumindest die in der Berliner Kinemathek vorhandene Filmkopie<sup>996</sup> enthält ihn nicht. Das ist besonders deshalb merkwürdig, weil *Warum* vielfach als das Korjus-Lied gilt. Miliza Korjus' Sohn Richard Foelsch hat den *Studenten von Prag* nicht gesehen, erzählt aber, das Lied *Warum* sei jeden Tag im Radio für die Finnische Armee gespielt worden<sup>997</sup>. Auch in estnischen Zeitungen wird über *Warum* berichtet, mal ohne, mal mit Hinweis auf den Filmursprung des Liedes. Stets wird die besondere Bedeutung dieses Liedes herausgestellt. Der Eesti Ekspress erzählt, *Warum* sei bei der Beerdigung des Vaters Arthur Korjus gespielt worden, an der Miliza selbst, die zu diesem Zeitpunkt unterwegs nach Amerika war, nicht teilnahm – durch ihre Stimme aber war sie gegenwärtig.<sup>998</sup> Dieses Motiv greift eine Erinnerung von Milizas Tochter auf: *Das Lied ‚Warum?‘ hat für meine ganze Familie eine besondere Bedeutung – es erklang beim Begräbnis meines Grossvaters Arthur Korjus in Tallinn und bei der Beerdigungszeremonie meiner Mutter in Los Angeles 1980.*<sup>999</sup> Auch Alo Põldmäe widmet dem Lied einen Abschnitt in einem seiner Miliza-Korjus-Artikel<sup>1000</sup>: *Der Hauch einer Legende hat Miliza Korjus Jahrzehnte lang umgeben. Dies betont auch eines der emotionalsten und tiefsten Lieder ihres Repertoires: ‚Warum?‘. Theo Mackeben schrieb das Lied für den Film ‚Der Student von Prag‘, mit Widmung für Miliza, welche in dem Film das Lied auch vortrug.* Dann wird wieder Lassander zitiert: Trotz vieler gesungener Rollen sei Miliza Korjus' Visitenkarte das Lied *Warum* aus dem Film *Der Student von Prag*. Es ist anzuzweifeln, ob einer dieser Verfasser den Film selbst gesehen hat.

Der estnische Filmstart des *Studenten von Prag* war im Januar 1936. Wie üblich wurde der Film mit grossformatigen Anzeigen auf den Titelseiten der Tageszeitungen beworben. Während Korjus als Sängerin in einigen dieser Filmreklamen genannt wird<sup>1001</sup>, wenn auch ihr Name um ein Vielfaches kleiner gesetzt ist als der des Hauptdarstellers Adolf Wohlbrück, führen andere<sup>1002</sup> sie nicht auf. Kritiken für den Film finden sich nur spärlich. Die Tallinna Post erwähnt Korjus'<sup>1003</sup> *wunderschöne Stimme*

<sup>996</sup> Deutsche Kinemathek Berlin, Filmkopie *Der Student von Prag*.

<sup>997</sup> Interview mit R. Foelsch von Jim Svejda bei KUSC, 18.08.2009.

<sup>998</sup> Eesti Ekspress, 13.09.2001 – Vgl. dazu auch das Kapitel *Grammophon*.

<sup>999</sup> Sirp, 26.08.1999, Interview mit Melissa Wells, Übersetzung MF.

<sup>1000</sup> Sirp, 26.08.1999.

<sup>1001</sup> Päevaleht 25.1.1936, Uus Eesti 25.1.1936.

<sup>1002</sup> Vesti Dnja 25.1.1936, Uudisleht 26.1.1936.

<sup>1003</sup> Tallinna Post 31.1.1936, S.8, Übersetzung MF.

und die russischsprachige Vesti Dnja<sup>1004</sup> bezeichnet sie als *unsere berühmte Landsmännin*. Die Resonanz des Filmes in Estland war offenbar keine grosse.

Wir wissen nicht, ob weitere Pläne bestanden, Korjus erneut als Stimmdouble einzusetzen<sup>1005</sup>. Ein Angebot für eine Filmrolle bekam sie in Deutschland nicht, und nachdem bekannt geworden war, dass Metro-Goldwyn-Mayer sie verpflichtet hatte, fragte der Film-Kurier: *Gibt es in Berlin keine Filmindustrie, die Entdeckungen nötig hätte?*<sup>1006</sup>

Zum Ende der Berliner Jahre von Miliza Korjus und Kuno Foelsch verteidigte dieser seine Dissertation *Magnetfeld und Induktivität einer zylindrischen Spule* an der Technischen Hochschule Braunschweig.<sup>1007</sup> Undatiert, aber wahrscheinlich der späteren Berliner Zeit zuzuordnen ist ein Brief von Milizas Mutter Anna<sup>1008</sup> an die Tochter, sehr kurz, in russischer Sprache abgefasst und das einzige Dokument, das Aufschluss geben kann über das Verhältnis beider und die Lebensumstände Annas. Das mit *Meine liebe Milusja!* eingeleitete Schreiben ist sehr förmlich – das gesamte erste Drittel nehmen konventionelle Gruss- und Dankesfloskeln ein, darunter auch ein Dank für von Miliza an die Mutter übersandtes Geld. Anna dankt weiterhin für die Einladung ihrer Tochter, *aber wohin werd' ich denn meine alten kranken Knochen schleppen*, stattdessen, berichtet sie, werde sie zu ihrer Tochter Tamara nach St. Petersburg ziehen. Tamaras Söhne Oleg und Schurenka und die zwei Enkelinnen namens Miliza (von denen in der Familie die ältere Misja, die jüngere, Tochter von Miliza Korjus-Foelsch, Kiki bzw. Kikitschka genannt wurden) finden Erwähnung, und Anna bescheinigt der Tochter, immer *arbeitsliebend und strebsam* gewesen zu sein. Der Brief schliesst recht abrupt mit einem Fluch auf den Lebensgefährten Orletzki/Orlitzki, der Anna inzwischen verlassen hat: ... *dieser Schurke, ich hatte bereits genug Leid durch ihn!*<sup>1009</sup>

---

<sup>1004</sup> Vesti Dnja 25.1.1936 S. 2., Übersetzung MF. Eine weitere Filmbesprechung in Postimees vom 15.2.1936 erwähnt Korjus mit keinem Wort.

<sup>1005</sup> s.a. Kapitel *Theater-Legenden*.

<sup>1006</sup> Film-Kurier 3.12.1935.

<sup>1007</sup> Erschienen im Archiv für Elektrotechnik, XXX./1936, 3. Heft – Betreuer war Prof. Dr. Hermann Georg Heinrich Diesselhorst.

<sup>1008</sup> Brief von Anna Korjus, undatiert, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums, Übersetzung MF.

<sup>1009</sup> Brief von Anna Korjus, undatiert, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums, Übersetzung MF.

## THEATERLEGENDEN

*Von Berlin aus gastierte sie in München, Wien, Paris, Brüssel und Stockholm, in Partien wie Olympia, Lucia di Lammermoor, Lakmé, Rosina, Violetta, Susanna und Zerbinetta.*<sup>1010</sup>

*In ihrem zweiten Film ‚Der Student von Prag‘ feierte sie mit ihrem Partner Richard Tauber Triumphe.*<sup>1011</sup>

In der Vergangenheit bildeten das Theaterleben, die Karriere von Künstlern, besonders gern auch von Sängerinnen, breit beschrieben oder episodisch eingefügt, ein oft genutztes Erzählmotiv, nicht nur in Biographien, sondern auch in einer Fülle belletristischer Literatur unterschiedlichsten Levels, damit die hohe Wertschätzung von Theater und Konzertbühne dokumentierend. Es mangelt nicht an Material: Neben einer umfangreichen Memoirenliteratur erweist sich die Belletristik als Fundgrube, in Zeitschriften und populär aufbereiteten Veröffentlichungen, in Anekdoten und Jungmädchenliteratur finden sich Sängerinnenporträts und Theaternarrative in grosser Zahl. Fortgeführt wurden solche Schilderungen der Musik- und Theaterwelt dann vom Film. Insbesondere in den 30er Jahren entstanden zahlreiche Filme, die dem Publikum einen vermeintlichen Blick hinter die Kulissen boten. Vorstellungen vom Künstlertum – was immer das sein sollte –, von Theaterkabalen und vom Walten des Zufalls werden oft mit naiver Deutlichkeit aufgenommen, bestätigt und weitergesponnen. Neben Klischees entdeckt man überraschend häufig konkret verarbeitetes Insiderwissen über Strukturen und Abläufe.

Die Fülle der Schilderungen ordnet sich zu zwei Legendenkreisen. Der erste soll hier als „Hagiographie“ bezeichnet werden. Ihm zuzurechnen sind nahezu alle Sängerinnen-Autobiographien und ein Grossteil biographischer Texte unterschiedlichster Formate. Es sind auf Linie gebrachte, sich an einem vorgedachten Gerüst orientierende Narrative, in denen symptomatisch gerade die entscheidenden Punkte der Lebensläufe fehlen. Das wird einmal mehr, einmal weniger geschickt kaschiert durch die überbordende Mitteilung banaler Umständlichkeiten. Eine zentrale Konstruktion dieser Texte ist es, sich selbst als *dem Heiligtum Musik*<sup>1012</sup> dienend zu präsentieren, in Frida Leiders

---

<sup>1010</sup> Booklet zur CD *Living Voices – The Art of Coloratura/Miliza Korjus*. Hänssler 2004. Text von Thomas Voigt.

<sup>1011</sup> Schallplatte *Miliza Korjus*. Melodia 1973. Text von Jüri Kruus. Übersetzung MF.

<sup>1012</sup> Berger: Auf Flügeln, S. 30. Berger betont, nicht an Karriere oder Star-Status interessiert gewesen zu sein – *ehrgeizig war ich noch immer kein bisschen* –, sondern nur an der Musik, die für sie das Wichtigste auf der Welt war – *ein weit über allen menschlichen Dingen stehendes, immer neues*

Formulierung: *Ich folgte als Künstlerin den strengen Gesetzen der Kunst, der ich in Ehrfurcht und Demut diene.*<sup>1013</sup> Dieses immer wieder von Sängerinnen wie von Musikern generell vorgebrachte, harte Arbeit, Fleiss, Verzicht betonende Vissi d'arte wird in der Folge dazu verwendet, aus dem Dienst ein Recht, aus diesem einen Alleinvertretungsanspruch herzuleiten. Die eigene Person als einzig berechtigt zum „Dienst“ wird auch unter Inanspruchnahme äusserster Infamie gegen Konkurrenten durchgesetzt.<sup>1014</sup> Einem kritischen Lesen hagiographischer Texte, die in der Regel auf ein ahnungslos-andächtiges Publikum hin konzipiert sind, entgehen die diversen Stolper-Stellen nicht – ohne dadurch eine Ergänzung vornehmen zu können. Was sich wie warum zutrug, bleibt offen.

Ein zweiter Legendenkreis, den man „Hinter den Kulissen“ nennen kann, thematisiert die hässliche Welt hinter Bühnen und Podien, die menschlichen Niedrigkeiten, aus denen heraus grosse Kunst geschaffen wird. Diese desillusionierenden Erzählungen scheinen zunächst zu versprechen, näher an der Wahrheit zu sein. Stutzig machen die oft unverhohlenen pädagogische Absicht und der durch die Hintertür erneut auftretende Alleinvertretungsanspruch als Diener der Kunst, der hier um so heroischer wirkt, weil er den Kampf gegen alle Widerstände aufnimmt. Als solch einsamen, nur der Kunst verpflichteten Helden stilisiert sich z.B. Willy Domgraf-Fassbaender, wenn er, vermeintlich aufklärerisch, meint: *Jedes Operninstitut ist ein Starbetrieb. Der Tenor, der Kapellmeister, der Bariton, die Koloratursängerin – a l l e sind sie hochexponierte Kräfte, die isoliert sich aneinander messen und ausspielen und keine wirkliche Gemeinsamkeit im Kunstschaffen kennen.*<sup>1015</sup> Tino Pattieras Aussage, über die Interna am Theater könne, wer offene Augen habe, ein Buch voll schreiben zur Warnung für *Novizen-werden-Wollende*,<sup>1016</sup> umfasst beides: Eine Abschreckung allzu vorwitziger junger Leute und gleichzeitig eine Erhöhung des Künstlers, der es geschafft hat. Bemerkenswert ist die sich wie ein roter Faden durch dieses Genre ziehende und mit Selbstverständlichkeit ausgesprochene Überzeugung, Protektion sei eine Notwendigkeit<sup>1017</sup> – in hagiographischen Legenden dagegen wird diese Auffassung strikt

---

*Wunder, ein Heiligtum. Dem diene ich.*

<sup>1013</sup> Leider: Das war mein Teil, S. 199; zu diesem Narrativ s.a. Grotjahn: Frauenberuf Sängerin, S. 30. Auch in der Populärliteratur um 1900 begegnet dieses Motiv der seelenvollen Sängerin, die nur an ihre Kunst, nicht an die Karriere denkt (z.B. Wohlbrück: Carriere).

<sup>1014</sup> Zu solchen Gepflogenheiten unter Dirigenten s. Haffners Furtwängler-Biographie, u.a. S. 196 ff.

<sup>1015</sup> Wir von der Oper, S. 30.

<sup>1016</sup> Ebenda S. 89.

<sup>1017</sup> Im Film z.B. zu verfolgen von *Ein Stern fällt vom Himmel (Wie will er denn Karriere machen ohne*  
187

zurückgewiesen. Eine ungewöhnliche, die hier versuchte Einteilung sprengende Sicht auf das Theater kann die persönliche, nicht auf ein Publikum hin berechnete Betrachtungsweise eines Tagebuches sein. Ein solches musikwissenschaftlich aufschlussreiches Dokument ist das Tagebuch Wladimir Teljakowskij<sup>1018</sup>, dem es als langjährigem Direktor der herausragendsten russischen Theater oblag, unter exemplarischen Zuständen für ein hohes Niveau zu garantieren.<sup>1019</sup>

Im Folgenden sollen mit typischen Beispielen beider Legendenkreise wesentliche Stationen einer Bühnenlaufbahn illustriert werden. Wie kommt man ans Theater, warum kommt man nicht ans Theater? Mit diesen für eine Sängerin essentiellen Fragen beschäftigen sich Legenden ausgiebig. In Estland entwickelte sich ab den 1970er Jahren ein Diskurs darüber, warum Korjus, DIE estnische Sängerin, nicht ans Estonia-Theater kam. Nirgendwo sonst schenkte man dieser Problematik Aufmerksamkeit, zumal die Pointe einer Korjus am Estonia-Theater wahrscheinlich der Verzicht auf ihre wirkliche Karriere gewesen wäre. Jüri Rimmelgas meinte 1978,<sup>1020</sup> oft werde behauptet, man habe Korjus Unrecht getan, er aber sei der Meinung, es habe von der Leitung des Estonia keinerlei Feindseligkeit oder Verdrängung Korjus gegenüber gegeben, sie habe nur das Pech gehabt, im Schatten der *gesanglichen Kunststiefe*<sup>1021</sup> Ida Aav-Loos zu stehen. *Auch war Militsa [sic!] damals blutjung, erst 20, und in diesem Alter singen zukünftige Weltberühmtheiten erst im Chor.*<sup>1022</sup> Hier kann eingewendet werden: Die wenigsten Weltberühmtheiten haben überhaupt von einem Theaterchor aus ihre Karriere begonnen.

---

*Protektion?*) bis zu *Burgtheater* mit derselben Frage – Beide Helden haben übrigens denselben Filmnamen: Josef Reiner –; s.a. *Leben der Bohémé* mit Jan Kiepura und zahlreiche weitere Filme der Zeit. Vgl. auch die von Beatrix Borchard mitgeteilten Quellen (Borchard: Stimme und Geige. u.a. S. 180 ff., 212).

<sup>1018</sup> Teljakowskij (1861–1924), nach Militärstudium ab 1898 Verwalter des Moskauer Kontors der Kaiserlichen Theater, von 1901–1917 Direktor der kaiserlichen Theater in Moskau und St. Petersburg (allein in St. Petersburg vier Truppen, ausserdem Ermitage-Theater, Vorstellungen bei Paraden, Jubiläen, Wohltätigkeitsveranstaltungen), förderte Meyerhold, Bakst, Fokin, Stanislawskij.

<sup>1019</sup> Teljakowskij berichtet z.B. von der üblichen Praxis, dass einflussreiche Sänger gegen Bezahlung ihre Schüler auf der Bühne unterbrachten, von der Ballerina Kschesinskaja, die es über ihren Liebhaber, den Grossfürsten Sergej Michailowitsch, durchsetzte, dass keine andere Ballerina die für sie geschriebenen Einlagen und Variationen tanzen durfte, über ständige Diebstähle, Bereicherung, Ausnutzung von Privilegien, über *Intrigen und böse Streiche der unbegabten und nichts begreifenden Angestellten* (Teljakowskij: Dnjewniki, S. 18, 60 ff., 53 – Übersetzung MF).

<sup>1020</sup> Unbekannte estnischsprachige Zeitung vom 22.6.1978, Miliza-Korjus-Konvolut des Musik- und Theatermuseums Tallinn, Übersetzung MF.

<sup>1021</sup> Ebenda.

<sup>1022</sup> Ebenda.

Die ausdrückliche Erwähnung des Estonia-Chores als Alternative für Korjus und die Positionierung Aav-Loos verraten mit ihrer Chuzpe, dass das Verhältnis Estlands zu der *ersten Estin, die Berühmtheit erlangte*<sup>1023</sup> durchaus nicht ungebrochen war.

Eine ganz anders akzentuierte Variante wird mit einer Korjus'schen Familienanekdote 2001 im Eesti Ekspress<sup>1024</sup> berichtet: Als Korjus ein Konzert in Tallinn gab,<sup>1025</sup> habe ihr Cousin Herbert Korjus<sup>1026</sup> zufällig hinter Alexander Arder<sup>1027</sup> gesessen und gehört, wie dieser zu einem Begleiter sagte: *Sing, sing, aber eine Sängerin wird aus dir nicht!*<sup>1028</sup> Der Artikel verweist wiederum auf Aav-Loo und auf Arders Ehefrau Marta Rungi,<sup>1029</sup> ohne jedoch Vorwürfe zu erheben oder die Leistungen von Aav-Loo und Rungi in Frage zu stellen, und er führt als Folge eine weitere familiäre Anekdote, offenbar wieder von Herbert Korjus mitgeteilt, an: Miliza Korjus habe in einem Brief an ihre Verwandten geschrieben, wenn Estland s i e nicht brauchen könne, so brauche sie auch Estland nicht.<sup>1030</sup> Diese in Estland offenbar bereits in der Vorkriegszeit sehr verbreitete Überlieferung wird auch im Leserbrief eines in England lebenden Exilesten an die Zeitschrift Gramophone<sup>1031</sup> aufgegriffen: *Korjus gave a farewell recital in the Estonia Hall which was very poorly attended. My mother recalled that Korjus was very upset and bitter, vowing never again to have anything to do with Estonia. She did exactly that!* Hier handelt es sich um die abgewandelte Form einer Standard-Sänger-Anekdote mit wechselnden Protagonisten. Heldin der ältesten bisher ermittelten Variante ist Jenny Lind. 1839 soll Lind in der Grossen Oper von Paris vorgesungen haben, auf Betreiben der Primadonna Rosina Stoltz aber als nicht genügend abgewiesen worden sein, woraufhin sie sagte: *Eines Tages werden sie mich anflehen, in Paris zu singen. Doch ich werde diese Stadt nie mehr betreten und nie mehr in Paris singen.*<sup>1032</sup> In der Maria-

---

<sup>1023</sup> Elu 10.11.1939, Übersetzung MF.

<sup>1024</sup> Eesti Ekspress, 13.9.2001, Elem Treier: *Kaks Miliza Korjust Tallinnas*.

<sup>1025</sup> Vermutlich handelt es sich um das Konzert vom September 1932.

<sup>1026</sup> Herbert Korjus (1903–1978), Ökonom, sein Vater Justus Korjus war ein Bruder von Artur Korjus.

<sup>1027</sup> Sänger am Estonia-Theater, Konservatoriumslehrer, gehörte zu den einflussreichsten estnischen Theaterschaffenden jener Zeit – s.a. vorangegangene Kapitel.

<sup>1028</sup> Eesti Ekspress, 13.9.200, Übersetzung MF.

<sup>1029</sup> Sängerin am Estonia-Theater.

<sup>1030</sup> Eesti Ekspress, 13.9.2001.

<sup>1031</sup> Gramophone, November 1993, S. 10, Brief von Heino Anderson, Leicester.

<sup>1032</sup> Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens 1903, Bd. 11 S. 236 Das uns überlieferte und allgemein verwendete Jenny-Lind-Image ist das eines singenden Engels (s. z.B. Grotjahn: Diva, Hure, Nachtigall; S. 49 ff., Fontane: Stechlin), die hier mitgeteilte Anekdote zeigt aber, dass das Bild der Sängerin nicht immer so unumstritten engelhaft gewesen sein kann und die uns vertraute Überlieferung

Callas-Überlieferung findet Kesting gleich zwei demselben Muster entsprechende Stellen,<sup>1033</sup> und jeder mit Sängerbiographien Vertraute wird eigene weitere Beispiele hinzufügen können. Auffällig allerdings ist, dass wir der Erzählfigur „Hier singe ich nie mehr“ auch bei Galli-Curci begegnen.<sup>1034</sup> Nach dem im vorangegangenen Legendenkapitel mitgeteilten Motiv „nullo doctore“ ist das eine weitere Übereinstimmung zwischen Galli-Curci und Korjus. Es kann vermutet werden, Korjus habe, zielgerichtet oder auch unbewusst, ihre Biographie an die ihres grossen Vorbildes angelehnt, und das möglicherweise nicht erst in einer retrospektiven Ausformung, sondern den Standards der Sängerbilder nachlebend.<sup>1035</sup>

Wie also kommt man ans Theater? In älterer Literatur begegnet man einer pragmatischen Sichtweise, z.B. im 1715 erschienenen *Gil Blas*: Hier wird ganz selbstverständlich behauptet, Geld oder vielvermögende Freunde seien nötig, um am Hoftheater aufgenommen zu werden<sup>1036</sup>; oder bei Alfred de Musset um die Mitte des 19. Jahrhunderts, wo ironisch beschrieben wird, wie eine Grisette durch die Bemühungen ihres einflussreichen Liebhabers in den Chor der Pariser Oper gelangt.<sup>1037</sup> Diese Auffassung wich im Laufe des 19. Jahrhunderts offenbar mehr und mehr der Hagiographie. Noch Karl Julius Weber konnte sich im Einverständnis mit seinen Lesern sehen, wenn er zur Theater- und Musikszene äusserte: *Schon im Altertum verfolgten sich Flöten- und Zitherspieler, und Marsyas wurde bekanntlich von Apollo lebendig geschunden.*<sup>1038</sup> Das Sängerbild, wie es einst bei Marpurg<sup>1039</sup> präsentiert wurde, zeigt zwar die Sängerin als Hure, auch als dumm, ungebildet und von böartigem Charakter, aber es sind herausfordernde selbstständige Frauen mit Selbstbewusstsein, wahre Diven. Die hagiographische Sichtweise dagegen bringt reduzierte und angepasste Motive hervor, wie die in Sängerbibiographien sehr beliebte „Entdeckung“ durch einen prominenten Theaterdirektoren oder Dirigenten. Bereits die Wortwahl sollte aufmerksam machen: Anknüpfend an tradierte Erzählmuster, Märchen, Sagen, Heiligenlegenden wird das Einmalig-Kostbare (gern an einem profanen Ort) vom

---

sich erst im Laufe der Zeit unter Ausmerzung alles Störenden herausgebildet hat. (Grotjahn: *Diva*, S. 53) Eine deutlich negative Bewertung Linds findet sich noch in einer frühen DDR-Veröffentlichung – Fetting: *Die Geschichte der Deutschen Staatsoper*, S. 151.

<sup>1033</sup> Kesting: *Maria Callas*, S. 99.

<sup>1034</sup> Laut Kutsch/Riemens: *Grosses Sängerlexikon*, S. 1249 – hier geht es um die Mailänder Scala.

<sup>1035</sup> Vgl. dazu auch Kris/Kurz: *Die Legende vom Künstler*, S. 164.

<sup>1036</sup> Lesage: *Gil Blas*, Bd. 1, S. 177.

<sup>1037</sup> Musset: *Emmeline*, u.a. S. 361, 368, 382 ff.

<sup>1038</sup> Weber: *Demokritos*, S. 253.

<sup>1039</sup> Marpurg: *Legende einiger Musikheiliger*.

Fachmann auf den ersten Blick erkannt und in die ihm gebührende Stellung emporgehoben. Sängerinnen werden dabei auf die – vorgeblich – passive Rolle der zu Entdeckenden verwiesen. Mit wie viel Anspruch sich dieses Narrativ auch immer präsentierte – es wurde als Schwachstelle hagiographischer Legenden erkannt und benannt. So präsentiert die *Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens* schon im Jahr 1907 eine Verspottung aller „Entdeckungsgeschichten“ – wie schafft man es, entdeckt zu werden? – mit folgender Erzählung, die, wie behauptet wird, sich tatsächlich so zugetragen habe: Die Direktion der Pariser Oper erhielt einen Brief aus einem namentlich genannten Dorf mit der Mitteilung, die dörfliche Gänsehüterin sei nicht nur eine *hervorragende Schönheit*, sondern habe auch eine glockenhelle Stimme und singe ausgesprochen schön und deutlich. Der Direktor und der Kapellmeister sind sofort interessiert und fahren bereits am nächsten Tag in das nicht allzuweit von Paris gelegene Dorf, wo sie tatsächlich ein prächtig singendes Gänsemädchen finden, dem sie auch sofort einen Vertrag anbieten: Bei freier Ausbildung ein Jahresgehalt von 200 Franken, mit der Verpflichtung, bei grösseren Opern gelegentlich im Chor mitzusingen, bis sie so weit sei, selbstständige Rollen zu übernehmen. Zum Vertragsabschluss betritt allerdings kein Dorfmädchen mehr das Theaterbüro, sondern eine junge Pariserin – sie habe seit Jahr und Tag viel versucht, um an der Oper vorsingen zu dürfen, habe aber nie eine Möglichkeit dafür bekommen und deshalb zu der List gegriffen, sich als ganz ungeschulte Natursängerin hinzustellen, und bitte nun um nochmalige Prüfung. Es gibt ein glückliches Ende: *Sie gehört jetzt dem Personal der Grossen Oper von Paris an.*<sup>1040</sup>

Ein Pendant der Gänsemädchengeschichte findet sich bei Konstantin Paustowski. Hier hören Moskauer Schriftsteller im Sommer auf dem Lande einen *tiefen, weichen Bass* und sind fasziniert von der aussergewöhnlichen Stimme. Sie wollen den Sänger, der sich als Kolchos-Rechnungsführer vorstellt, überreden, unbedingt nach Moskau zu kommen, wo man ihn mit den richtigen Leuten zusammenbringen und einen Opernsänger aus ihm machen würde. Es stellt sich aber heraus, dass es sich bei dem Sänger um den längst arrivierten Bolschoi-Theater-Solisten Pirogow handelt.<sup>1041</sup>

In Berichten von Entdeckungen und Entdeckern finden sich symptomatisch Formulierungen wie „vom Fleck weg engagiert“, „Er holte sie nach X“, „Sie erhielt einen Ruf nach ...“, die den vielfach pragmatisch begründeten Entdeckungen einen

---

<sup>1040</sup> *Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens* Bd. 9/1907 S. 236–237.

<sup>1041</sup> Paustowski: *Jenseits des Regenbogens*, S. 348 ff. – Die Aussage hier lautet: In unserem Land (Sowjetunion) bleibt kein Talent unentdeckt, es finden sich immer gute Menschen, die beim Vorankommen helfen.

Nimbus verleihen.

Wenn Korjus „entdeckt“ wurde, dann nicht, wie später gern behauptet, von Max von Schillings. Von Schillings, zu seiner Zeit ein Mann von ausserordentlichem Einfluss, verlor nach seinem frühen Tod rasch an Bedeutung, und nach 1945 gerieten seine Kompositionen in Vergessenheit, so dass, anders als dies bei Furtwängler oder Strauss als „Entdecker“ der Fall gewesen wäre, von Schillings in der Folge hinter dem Ruhm der von ihm entdeckten Korjus zurückblieb. In *Life Story*, ihrer Autobiographie aus der Zeit ihres grossen Erfolges in den USA, folgt Miliza Korjus dem Standard-Narrativ „Entdeckungen und Entdecker“ auf eine Weise, die uns den Zweck dieses Motives, sich grosser Namen zu versichern,<sup>1042</sup> sehr deutlich macht. So nennt sie als ihre Förderer neben von Schillings auch Furtwängler, und, überraschend, Werner Krauss.<sup>1043</sup> Alle wollten, berichtet sie, eine grosse Sängerin aus ihr machen und seien ihre guten Freunde gewesen. Ausführlich geht sie auf Leopold Stokowski<sup>1044</sup> ein, den in den USA prominentesten ihrer Entdecker und Förderer. Korjus' Erzählung folgend, war Stokowski ein enger Freund, und seinem Einfluss vertraute sie ihre weitere Karriere an. Und damit nicht genug, Stokowski entdeckte auch das Talent der kleinen Tochter Melissa/Miliza, die in die Fussstapfen ihrer Mutter treten sollte. Stokowski sagte der Sechsjährigen bereits eine Primadonnenkarriere voraus.<sup>1045</sup>

Ein erster Schritt, um an ein Theater verpflichtet zu werden, ist das Vorsingen bei Agenten, im Theater selbst oder vor einer „Prüfungskommission“ wie im Joseph-Schmidt-Film *Heut ist der schönste Tag in meinem Leben*. Dieser Kommission gehören u.a. ein Liliputaner, ein Jongleur, ein „starker Mann“ und eine Dame, die vor allem nach *etwas fürs Herz* verlangt, an, und Schmidt, der hier die Doppelrolle der Zwillingbrüder Beppo und Tonio spielt, singt entsprechend doppelt vor. Während die Kommission vom extrovertierten Tonio angetan ist und daraufhin dessen erfolgreiche Bühnenlaufbahn

---

<sup>1042</sup> Daniel Boorstin: *Berühmtheiten leben voneinander in einer Art Symbiose*. (Quelle: Boorstin: Das Image, S. 101).

<sup>1043</sup> In Krauss' Autobiographie *Das Schauspiel meines Lebens* findet sich weder ein Hinweis auf Korjus, noch auf Interesse für Musiktheater überhaupt. Ebenso wenig fand sich ein Beleg für eine Freundschaft oder auch nur Bekanntschaft beider. Hat Korjus, einer Vermutung Rebecca Grotjahns folgend, hier Werner mit Clemens Krauss verwechselt?

<sup>1044</sup> Stokowski (1882–1977), war einer der Stars der US-amerikanischen Musikszene, nicht nur als Dirigent von grossem Einfluss, sondern auch ohne Berührungängste mit dem Hollywood-Business und durch seine Ehen und Affären mit prominenten Frauen in den Schlagzeilen. (Quellen: Katz, S. 1303; Vieira: Greta Garbo, S. 234 ff.).

<sup>1045</sup> *Life Story*, Estnisches Musik- und Theatermuseum, Miliza-Korjus-Konvolut. Siehe auch Anmerkung 206.

beginnt, scheitert der zaghafte Pechvogel Beppo. Dem Zuschauer wird vermittelt: Es ist dasselbe Lied, derselbe Schmidt, derselbe Vortrag, und doch kann so unterschiedlich darüber geurteilt werden.

Gleiches begegnet auch in der Entdeckungsgeschichte Maria Ivogüns, und weil sowohl Entdecker als auch Entdeckte jeweils ihre Version erzählten, sollen hier beide Fassungen vorgestellt werden. Ivogün berichtet, am Ende ihrer Studienzeit habe man einen Kapellmeister der Wiener Hofoper auf sie aufmerksam gemacht, und daraufhin wurde sie zu einem Vorsingen ins Opernhaus bestellt. Nachdem sie gesungen hatte, sagte der Direktor des Hauses zum Kapellmeister *Das ist nischt!*<sup>1046</sup> Der Kapellmeister bestellte sie aber in seine Wohnung, hörte sie nochmals an und schlug ihr vor, ihm in sein nächstes Engagement nach München zu folgen.<sup>1047</sup> Bruno Walter, der „Kapellmeister“ setzt den Akzent der Geschichte ein wenig anders: *Ein Probesingen auf der Bühne war angesetzt worden, und zwar zu der Zeit, als meine Entlassung von Wien bereits genehmigt war und ich mit Eifer nach jungen Talenten für München suchte. Eine Schülerin der bekannten Gesangslehrerin Amalie Schlemmer-Ambros erschien auf dem Theater, sehr jung und klein und zart aussehend, und als sie eine Koloraturarie, und, irre ich nicht, die Erzählung der Mimi aus ‚Boheme‘ gesungen, wusste ich, dass ich eine künftige bedeutende Künstlerin gehört hatte, doch zugleich war ich gewiss, dass ‚mir diese Blume nicht blühte‘, dass sie in einer Stunde mit einem Vertrag an der Wiener Oper Gregors Büro verlassen würde. Mein vorzeitiger Kummer aber verwandelte sich in helle Freude, als sich Gregor nach ihrem Vorsingen nach mir umwandte und sein Urteil in den drastischen Worten ausdrückte ‚Das war nischt!‘ Ich eilte hinter die Bühne, hatte mit der schüchternen jungen Dame eine eingehende Unterredung, und nach einigen Tagen war Maria Ivogün, eine der genialsten Sängerinnen der Opernbühne, nach München engagiert....*<sup>1048</sup>

Hier stellt sich die Frage: Kann die Leistung von Sängerinnen objektiv gemessen werden? Wie kann es sein, dass Expertenurteile nicht nur graduell voneinander abweichen, sondern e i n e Leistung von zwei Experten einmal als *genial*, einmal als *nischt* gewertet wird?<sup>1049</sup> Ivogüns Erzählvariante impliziert, dass bereits vor dem Vorsingen die Verbindung zu Walter angebahnt war. Walter dagegen gefällt sich sichtlich in der Rolle des Entdeckers eines verschmähten Aschenputtels.

---

<sup>1046</sup> Weinschenk: Künstler plaudern, S. 114–115.

<sup>1047</sup> Weinschenk: Künstler plaudern, S. 114–115.

<sup>1048</sup> Walter, Bruno: Thema und Variationen, S. 243 ff.

<sup>1049</sup> Zu unterschiedlichster Bewertung am Beispiel Catalanis s.a. Grotjahn: Diva, Hure, Nachtigall, S. 47.

Die entwürdigende Prozedur des Vorsingens gehört nicht zufällig zum Standard der Joseph-Schmidt-Filme. So versucht Schmidt einem Filmregisseur vorzusingen und wird von diesem geflissentlich ignoriert,<sup>1050</sup> er gerät in ein überfülltes Agenten-Wartezimmer mit schnippischer Sekretärin, muss sich schriftlich anmelden, um vorsingen zu dürfen, wird verspottet (*Was wollen Sie singen: Lohengrin oder Tannhäuser?*) und immer wieder von einem Portier abgewimmelt.<sup>1051</sup> Auch Frida Leider erinnert sich an *nervenraubende Vorsingen*.<sup>1052</sup>

Ist tatsächlich ein Theaterengagement zustande gekommen, heisst das noch lange nicht, dass nun Rollen und Erfolge zu erwarten sind. Das Debüt, ein eng mit der „Entdeckung“ gekoppeltes Narrativ, zeigt wie dieses ein auf Hochglanz retuschiertes Bild. Bei Gitta Alpars Schilderung beispielsweise *Als an der Budapester Oper einmal die erste Sängerin absagte, und ein Korrepetitor, der wusste, dass ich die Partie für eine Prüfung gesanglich studiert hatte, in letzter Sekunde m i c h als Ersatz vorschlug – sprang ich ein und spielte die Rolle, – ohne je vorher auf der Bühne gestanden zu haben. Die Folge dieses ‚Gastspiels‘ war mein Engagement an der Budapester Oper...*<sup>1053</sup>, dürfte jedem, der mit Bühnenpraxis vertraut ist, deutlich sein, dass die Sängerin expressis verbis die entscheidenden Details ihres Debüts verschweigt und wir hier eine typisch hagiographische Legende vorliegen haben. Die Einkleidung, die sie für ihren Bericht wählt, könnte der Populärliteratur zugeordnet werden, aber gerade in dieser findet sich eigentümlicherweise Lebensnähe. Ein in vielen Einzelheiten realistisch wirkender und Kenntnis des geschilderten Milieus beweisender Sängerrinnen-Roman ist *Gottbegrüdet?* von Benvenuto Sartorius.<sup>1054</sup> In Tagebuch-Form geschrieben, wird die glücklose Laufbahn einer jungen Sängerin bis hin zu ihrem Suizid geschildert. Erzählt wird von den anfänglichen Illusionen und grossen Erwartungen der Gesangsschülerin und der ersten Begegnung mit der Realität – Agenten, Vorsingen –, *Ich hätte mir nicht träumen lassen, dass es auf dem Gebiet des dramatischen Gesanges eine so grosse Konkurrenz*

<sup>1050</sup> *Ein Stern fällt vom Himmel* – Schmidt serviert dem Regisseur sogar seinen Pausentee, um Gehör zu finden – der Regisseur trinkt ungerührt während Schmidts Vortrag. Zu Joseph-Schmidt-Filmen vgl. auch Wedel: *Der deutsche Musikfilm*, S. 320.

<sup>1051</sup> *Ein Lied geht um die Welt*.

<sup>1052</sup> Leider: *Das war mein Teil*, S. 203: *zu allen möglichen Tageszeiten und nach langem Warten in den Vorzimmern, dass man glaubte, die Stimme sei auf ewig entschwunden* – Vgl. auch Baudrillard: *Der symbolische Tausch und der Tod*, S. 116 – die Eignungsprüfung als „Examinierung durch den Code“.

<sup>1053</sup> *Wir von der Oper*, S. 21. Vgl. <http://mugi.hfmt-hamburg.de>. Nach Kutsch/Riemens (*Grosses Sängerlexikon*) war Alpars Debütrolle die Gilda.

<sup>1054</sup> Benvenuto Sartorius – Pseudonym für Martha Willkomm-Schneider (\*1856) – Quelle Kürschners *Deutscher Literatur-Kalender 1906*, S. 1657.

*gibt. Es könnte einem fast bange werden, wenn man das Sichdrängen und um eine Stelle mühen sieht!*,<sup>1055</sup> dem Herunterschrauben der Ansprüche bis zu einer bescheidenen Stelle an einem Provinztheater mit einer Gage, die kaum ausreicht, die Bedürfnisse des täglichen Lebens zu decken und Bedingungen, die mich ganz abhängig machen vom Wohlwollen resp. von der Willkür des Direktors. Der Agent belehrte mich ..., dass dieselben für Anfänger sehr annehmbare seien, dass Hunderte von bedeutenden Talenten sich nicht bedächten, als Volontäre einzutreten, d.h. ohne jegliches Honorar, um nur die Möglichkeit zu haben, aufzutreten ....<sup>1056</sup> Die Tagebuchschreiberin macht die Erfahrung mit „Konkurrenzbewerbungen“, zu denen man möglichst viele Bewerberinnen für ein Fach anreisen lässt,<sup>1057</sup> und scheitert. Sie erfährt, dass man den Theateragenten eine höhere Summe vor auszahlen muss, um eine gute Stelle vermittelt zu bekommen – auf dem freien Markt sind nur unsichere Engagements, die besseren Klientinnen nicht angeboten werden.<sup>1058</sup> Orchester und Kapellmeister weisen die wenig routinierte Sängerin in ihre Schranken: *Das Orchester detonierte und liess mich öfters ganz im Stich. Als ich mich beim Kapellmeister deshalb beschwerte und die Bemerkung fallen liess, dass das Orchester sich nach der Sängerin zu richten habe, meinte er etwas spöttisch: ‚Das pflegt allerdings bei unseren verwöhnten Primadonnen so zu sein, die sich schliesslich alles herausnehmen dürfen, sobald sie als Sterne am Theaterhimmel glänzen. Bei Anfängern tritt die Majorität in ihr Recht, und der Einzelne, der Sänger, muss sich ihr unbedingt anpassen. Ich möchte ihnen raten, Fräulein, sich vor den Primadonnenallüren vorderhand zu hüten.‘*<sup>1059</sup>

Wenn in der Vergangenheit der Widerstand in „besseren“ Familien gegen Töchter, die zur Bühne gehen wollten, gross war, so dürfte der Grund eben jene berüchtigte subtil-intrigante Theateratmosphäre gewesen sein, der man eine Frau, die normalerweise im Schutz ihrer Familie geborgen war, nicht aussetzen wollte. Dem entspricht es, wenn mit der sich ab dem Beginn des 20. Jahrhunderts mehr und mehr verbreitenden weiblichen Berufstätigkeit, welche Durchsetzung auch in wenig wohlgesonnenen Milieus bedingte, dieser Aspekt des Theaters an Bedeutung verlor. Im Vergleich zur Theaterbühne galt die

---

<sup>1055</sup> Sartorius: Gottbegnadet. In: Deutsche Monatsschrift für Russland der Baltischen Monatsschrift 1914, Heft 3, S. 234.

<sup>1056</sup> Ebenda S. 235 ff.

<sup>1057</sup> Ebenda S. 237.

<sup>1058</sup> Sartorius: Gottbegnadet. In: Deutsche Monatsschrift für Russland der Baltischen Monatsschrift 1914, Heft 5, S. 400.

<sup>1059</sup> Sartorius: Gottbegnadet. In: Deutsche Monatsschrift für Russland der Baltischen Monatsschrift 1914, Heft 5, S. 400.

Laufbahn einer Konzertsängerin als seriöser. Ein Beispiel für eine Konzertkarriere, wie sie in der Unterhaltungsliteratur dargestellt wurde, ist Henriette von Meerheimbs<sup>1060</sup> Roman *Schiffbruch*.<sup>1061</sup> Hier ist der Konzertsaal eine Chiffre für vor- und selbstzufinanzierende Auftritte. Asta, die aus einer verarmten Adelsfamilie stammende Romanheldin, erkämpft sich die Erlaubnis ihrer Verwandten, in Berlin Gesang studieren zu dürfen. Als reizend aussehende junge Frau, mit viel Protektion und Geld, gelingt es ihr, für eine Saison zu einem Berliner Konzertereignis zu werden. Sie selbst schreibt ihren Erfolg ihrem Talent zu, andere verspotten ihr *niedliches Stimmchen, ihr Salontalentchen..., eine kleine Stimme und grosser Reklame- und Toilettenaufwand*,<sup>1062</sup> und Aastas Karriere bricht dementsprechend bald zusammen. Meerheimbs Wissen um Musikgeschäfts-Interna wirkt dabei wie ein Grundkonsens und nicht als „Enthüllung“. *Vor allem gehört Geld und nochmals Geld zum Vorwärtskommen*, wird Asta angewiesen. Der Leiter der Philharmonischen Konzerte hat eine hohe Summe zu bekommen, um das Auftreten zu arrangieren, offiziell handelt es sich dabei um ein Unterrichtshonorar, um den Anwärterinnen den letzten Schliff zu geben.<sup>1063</sup> Die Presse muss der Debütantin gegenüber günstig gestimmt werden. Die hier sehr deutlich geschilderten Abläufe mit erheblichen finanziellen Investitionen in den Start einer Sängerrinnen-Laufbahn sind die Entsprechung zu dem beliebten Narrativ der Sängerin, die immense Gagen fordert, erhält und vielfach verschwendet.

Weiterhin muss Asta lernen *Das Kreuz ist zum Bücken da – mit steifem Rückgrat kommt man nicht durch die Welt*.<sup>1064</sup> Meerheimb möchte ihrem Lesepublikum vermitteln, wirkliche Kunst könne nur von wenigen gelebt werden, – *Künstlerin werden wollen, heisst leiden wollen*<sup>1065</sup> –, während für die meisten Frauen die Kunst nur ein Notbehelf sei, *Surrogat für Mann und Kind*<sup>1066</sup>.

Wie bereits dargestellt, verlief Korjus' Bühnenkarriere äusserlich spektakulär, aber

<sup>1060</sup> Henriette von Meerheimb – Pseudonym für Gräfin Margarete Henriette von Büchau (geb. Meerheimb \*1859) – Quelle Kürschners Deutscher Literatur-Kalender 1906, S. 197.

<sup>1061</sup> Meerheimb: *Schiffbruch*. Fortsetzungsroman. In: Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens, 1904, Band 4–9.

<sup>1062</sup> Ebenda Bd. 6, S. 63, 21.

<sup>1063</sup> Ebenda Bd. 5, S. 33 ff. – das so arrangierte Konzert brachte keinerlei Einnahmen, die Unkosten incl. Freibillets verschlangen alles; *Die ersten Jahre dürfen Sie überhaupt auf keine nennenswerten Einnahmen rechnen* (Bd. 5, S. 34).

<sup>1064</sup> Ebenda Bd. 5, S. 56.

<sup>1065</sup> Ebenda Bd. 5, S. 35.

<sup>1066</sup> Meerheimb: *Schiffbruch*. Fortsetzungsroman. In: Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens, 1904, Bd. 5, S. 42.

letztlich enttäuschend. Schilderungen über Korjus als Operndiva sind dementsprechend rar. Verglichen mit den in den vorangegangenen Legendenkapiteln aufgeführten ausufernden Berichten familiärer Umstände und den noch folgenden Hollywood-Legenden gibt es hier wie gleichfalls beim zentralsten Aspekt ihrer Karriere, den Plattenaufnahmen, eine eher dürftige Legendenbildung. Nach ihren Erfolgen als Königin der Nacht und als Schallplattensängerin erschienen in Estland grossformatige bebilderte Zeitungsartikel. Der von der Schweizer Weltwoche<sup>1067</sup> für Korjus verwandte Begriff *Nordländerin*<sup>1068</sup> wird dabei auf eine süffisante Weise aufgegriffen und variiert. So schreibt Päevaleht unter dem Titel *Die singende Nachtigall des Nordlandes*<sup>1069</sup> von erfolgreichen Auftritten Korjus' an der Berliner Staatsoper, die ihr den Vorschlag gemacht habe, einen Vertrag für mehrere Jahre zu unterschreiben. *Dem Hörensagen nach nimmt sie dieses Angebot an.*<sup>1070</sup> Die Stimme der Korjus werde von vielen namhaften Musikkritikern gelobt, man stelle sie in eine Reihe mit den besten Sängern der Welt, ihre Jugend lasse noch eine lange hoffnungsreiche Zukunft erwarten, auch Theater in England und Amerika würden versuchen, sie für sich zu gewinnen. Es gäbe auch ein Filmprojekt, die *Schwedische Nachtigall*, da solle sie die Rolle der berühmten Jenny Lind spielen.<sup>1071</sup> Der Hollywood-Vertrag von Miliza Korjus gibt dem Esmaspäev die Möglichkeit, zu titeln *Die Nachtigall des Nordlandes fliegt nach Hollywood.*<sup>1072</sup> In diesem Artikel wird auch Korjus *Misserfolg*<sup>1073</sup> in Estland angesprochen: *Das selbe Publikum, welches gleich zusammenläuft, wenn ein von der Reklame hoch angepriesener, aber von seinen Fähigkeiten her mittelmässiger ausländischer Künstler auftritt, kam nicht, um Miliza Korjus zu hören. Aber Wien, die Heimatstadt des Gesangs und der grossen Künstler, wo man so viele gute Künstler gesehen und gehört hat, war von Miliza Korjus' Auftritt in einer ungewöhnlichen Weise begeistert.*<sup>1074</sup>

<sup>1067</sup> Weltwoche 1.2.1935.

<sup>1068</sup> Über die „Nordländerin“ (in Gänsefüsschen) Miliza Korjus schreibt auch die Zeitschrift Teater, Februar 1935, S. 81.

<sup>1069</sup> Päevaleht 10.2.1935, S. 6.

<sup>1070</sup> Ebenda, Übersetzung MF.

<sup>1071</sup> Ein Jenny-Lind-Film wurde in Deutschland erst Jahre später realisiert (1941), mit Ilse Werner in der Hauptrolle und Erna Berger als Gesangs-Synchronstimme. Hier ist die Anfrage einer englischen Agentur gemeint – dieser Plan eines Jenny-Lind-Films mit Korjus wurde nicht verwirklicht (s. a. Kapitel *Berliner Nachtigall*).

<sup>1072</sup> Esmaspäev 11.1.1936 S. 8.

<sup>1073</sup> Ebenda.

<sup>1074</sup> Ebenda, Übersetzung MF.

Eine deutliche Aufwertung erfährt Korjus' Theaterkarriere bereits in *Life Story*<sup>1075</sup>. Dabei legt sie Städtische Oper und Staatsoper in ihrer Erzählung zusammen. Ihr Debüt sei eine Sensation mit endlosem Applaus gewesen, als nächste Rolle nach der Gilda habe sie Traviata gesungen, daran schlossen sich an: Die Königin als ihr grösster Triumph, Lola, Rosina, Lucia, Rollen in Parsifal, Siegfried, Oberon – in drei Jahren seien es mehr als 20 Rollen gewesen. Bemerkenswert ist dabei, wie Korjus auch die tatsächlich gesungenen kleineren Rollen in ihre Aufzählung integriert. Der Versuch, sich sehr deutlich aufzuwerten, liegt auch ihrer Klage über ihr anstrengendes Divenleben in Europa zugrunde. Sie sei ständig auf Reisen gewesen, sagt sie, zweieinhalb Jahre habe sie praktisch im Zug gelebt, *All I did was eat, sleep, sleep, sing and travel*,<sup>1076</sup> noch ein halbes Jahr länger, und sie wäre zusammengebrochen. Sängerinnen-Tourneen sind ein gebräuchliches Narrativ, auf das kaum eine biographische Darstellung verzichtet und das auch Korjus, um der Vorstellung der um die Welt reisenden Diva zu genügen, hier einsetzt.

Miliza Korjus' Engagementszeit an den Berliner Theatern wurde auch in der Rückschau in Estland verklärt und erhöht. Wiederum werden Städtische Oper und Staatsoper zusammengefasst. Nach Jüri Kruus'<sup>1077</sup> Aussage sang Korjus in Berlin die Königin, Lucia und Rosina und gab Gastvorstellungen in den *musikalischen Zentren Europas*. Die Berliner Opernrollen seien das Sprungbrett in die Weltarena gewesen, schreibt Pöldmäe in der Zeitschrift *Sirp* 1999, Korjus habe in Berlin eine Vielzahl von Opernhauptrollen gesungen, genannt werden Lucia, Rosina, Lakmé, Traviata und eine Reihe weiterer Partien aus dem von Korjus für Schallplattenaufnahmen eingesungenen Koloraturrepertoire.<sup>1078</sup> Auch in Finnland schrieb Uolevi Lassander im Sinne dieser Legende, Korjus habe auf etlichen Opernbühnen in vielen Opernrollen geglänzt.<sup>1079</sup> Aber nicht nur in Estland macht die Legende aus Korjus eine Berliner Operndiva, auch die „westliche“ Variante ihrer Biographie schliesst sich dieser Darstellung an. Laut Kutsch/Riemens sang Korjus in Berlin Lakmé und *ganz überraschend* Santuzza, und *gab Gastspiele an den grossen europäischen Opernhäusern, u.a. an der Wiener*

---

<sup>1075</sup> *Life Story*, Estnisches Musik- und Theatermuseum, Miliza-Korjus-Konvolut. Siehe dazu auch Anmerkung 206.

<sup>1076</sup> *Life Story*, Estnisches Musik- und Theatermuseum, Miliza-Korjus-Konvolut. Siehe dazu auch Anmerkung 206.

<sup>1077</sup> Plattentext, *Miliza Korjus*, Melodia 1973, Übersetzung MF.

<sup>1078</sup> *Sirp* 26.8.1999, Alo Pöldmäe.

<sup>1079</sup> Finnische Radiosendung vom 22.9.1985, Manuskript dazu im Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

*Staatsoper, in Paris, Brüssel und Stockholm.*<sup>1080</sup> An der Wiener Staatsoper ist Korjus nachweislich n i c h t aufgetreten<sup>1081</sup>, hier handelt es sich wahrscheinlich um eine Verwechslung mit ihrem Wiener Konzertauftritt. Ebenso meint das Pariser „Operngastspiel“ wohl lediglich einen Auftritt Miliza Korjus’ bei einer Gala zur Premiere des *Great Waltz*. Von Brüssel und Stockholm gibt es keinerlei Belege oder auch nur seriöse Hinweise für Auftritte. Im Zuge der Recherche zu Korjus konnte nichts zu Opern-Auftritten ausserhalb Berlins ermittelt werden, und auch der im Estnischen Musik- und Theatermuseum bewahrte Nachlass liefert keinen Anhaltspunkt. Deshalb sollten alle entsprechenden Behauptungen ohne Nachweis als zweifelhaft eingestuft werden. Thomas Voigt folgt 2004 in seinem Text zu einer Korjus-CD<sup>1082</sup> den Angaben von Kutsch/Riemens und erweitert sie noch deutlich. So habe Korjus an der Berliner Staatsoper Gilda und Konstanze gesungen und in München, Wien, Paris, Brüssel und Stockholm als Olympia, Lucia, Lakmé, Rosina, Violetta, Susanna und Zerbinetta gastiert. Bei Kesting<sup>1083</sup> kam Korjus 1933 an die Berliner Staatsoper – die Städtische Oper wird unterschlagen – und sang dort Gilda, Königin der Nacht, Traviata, Konstanze, Rosina und Violetta. Clemens Höslinger<sup>1084</sup> schreibt, Korjus sei von Max von Schillings an die Deutsche Staatsoper engagiert worden und habe dort als Gilda debütiert, anschliessend sei sie in Kiew, Luzern, Stuttgart und Budapest in Opernrollen aufgetreten.

Vergleicht man diese Rollen mit denen von Korjus selbst in *Life Story*<sup>1085</sup> genannten (Königin, Rosina, Lucia, Lola, Rollen in Parsifal, Siegfried, Oberon, insgesamt 20 Rollen in drei Jahren) und berücksichtigt, dass Korjus durchaus nichts von „Operngastspielen“ sondern von Konzerttourneen berichtet, lässt sich schlussfolgern: Korjus selbst, obwohl sie im Nachhinein versuchte, ihre europäische Sängerkarriere deutlich aufzuwerten, blieb näher an der Wahrheit als die sich stetig ausweitende Legende.

Auch der von Roswaenge in seiner Biographie<sup>1086</sup> behauptete Auftritt bei den Salzburger

<sup>1080</sup> Kutsch/Riemens: Grosses Sängerlexikon, S. 1877–1878.

<sup>1081</sup> Chronik der Wiener Staatsoper von 1869–2009, 2. Teil/Künstlerverzeichnis, zusammengestellt von Andreas und Oliver Lang – Schreiben der Wiener Staatsoper vom 5.2.2010.

<sup>1082</sup> CD Living Voices: *The Art of Coloratura – Miliza Korjus*, Hänssler classic. Booklet.

<sup>1083</sup> Kesting: Die grossen Sänger, Bd. II, S. 702.

<sup>1084</sup> CD *Miliza Korjus III. Lebendige Vergangenheit*. Booklet.

<sup>1085</sup> Life Story, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums. S.a. Anmerkung 206.

<sup>1086</sup> Roswaenge S.43 – Laut Roswaenge soll Korjus bei den Salzburger Festspielen unter Bruno Walter in *Oberon* gesungen haben – offensichtlich verwechselt Roswaenge dies mit der Berliner *Oberon*-

Festspielen hielt einer Nachprüfung nicht stand.<sup>1087</sup>

In der Retrospektive vollzieht sich eine andere Wertung der kurzen Engagementszeit: Miliza Korjus' Sohn Richard Foelsch erzählt<sup>1088</sup>, seine Mutter habe die Oper nicht gemocht und Konzerte vorgezogen, und er führt das zurück auf Regisseure, die meinten, das Publikum käme nicht der Musik wegen in die Oper, sondern um ihre Inszenierung zu sehen.

Neben dem Versuch, Korjus eine glänzende europäische Opernkarriere anzudichten, steht auch die Legendenbildung um ihren einzigen in Deutschland gedrehten Film *Der Student von Prag*, in dem Korjus für die Hauptdarstellerin Wieck als Gesangsdoublé eingesetzt worden war. Die Legende<sup>1089</sup> dagegen sieht Korjus als Hauptdarstellerin des Filmes und als ihren Partner den berühmten Tenor Richard Tauber.<sup>1090</sup>

Die zwiespältige estnische Sicht auf Korjus wird in einer Zeitungskarikatur<sup>1091</sup> aus dem Jahr 1939 (der estnischen Kinopremiere des *Great Waltz*) deutlich: Wir sehen auf der Zeichnung eine Filmleinwand mit einem singenden Frauenkopf, über dem gross „Miliza“ steht. Davor die Kinozuschauer und folgender Dialog: *Dieses Gesangstalent haben wir verloren! – Da kann man nichts machen! Wir konnten sie nicht als Chorsängerin nehmen, da musste sie eben nach Hollywood gehen und Filmdiva werden.*<sup>1092</sup> Der zweite Sprecher ist sowohl zeichnerisch als auch mittels einer unübersetzbaren Spracheigentümlichkeit recht deutlich charakterisiert, was vermuten lässt, dass eine konkrete Person gemeint war. Die Zeitgenossen dürften die Anspielung verstanden haben, die sich uns leider nicht aufklärt. Während in Estland und Russland das Motiv von Miliza Korjus' Ablehnung durch das Estonia-Theater ebenso wie der mangelnde Zuspruch des Konzertpublikums fester Bestandteil der Korjus-Legende ist, fehlt es in der westlichen Variante. Errettung aus Gefahren, Erlösung aus misslichsten Lagen sind tradierte, von Heldensagen bis zur Trivilliteratur immer wieder aufgegriffene Erzählmotive, deshalb fällt es auf, wenn Sängerinnen weitgehend darauf

---

Inszenierung.

<sup>1087</sup> Schreiben von Caroline Wehrhan/Salzburger Festspiele vom 14.12.2009.

<sup>1088</sup> Radiointerview am 18.8.2009 mit Jim Svejda bei KUSC.

<sup>1089</sup> So auf einem von Jüri Kruus verfassten Plattentext von 1973 (*Miliza Korjus*, Melodia), der von gemeinsamen Triumphen Taubers und Milizas nach diesem Film erzählt. Wiederholt, fast wortwörtlich, in Sirp 26.8.1999, Artikel von Alo Põldmäe.

<sup>1090</sup> Richard Tauber (1891–1948) emigrierte bereits 1933 aus Deutschland (Quelle Schneiderei: Richard Tauber), ebenso bei Kutsch/Riemens (Grosses Sängerlexikon, S. 3437). Vgl. [www.britannica.com](http://www.britannica.com).

<sup>1091</sup> Päevaleht, 12.2.1939, Beilage Kratt Nr. 7.

<sup>1092</sup> Päevaleht, 12.2.1939, Beilage Kratt Nr. 7, Übersetzung MF.

verzichten, sich so darzustellen.<sup>1093</sup>

Wir wissen, dass Korjus aufgrund ihrer kurzen Engagementszeit und des eingeschränkten Einsatzes in Berlin nicht zu wirklichem Starruhm kam und heute in Deutschland kaum bekannt ist. So überrascht es, Korjus in einigen deutschen Publikationen nicht nur als eine der grossen Sängerinnen der Operngeschichte genannt zu sehen, sondern dabei auch auf eine besondere deutsche Legendenbildung zu treffen. *Oper 1977*<sup>1094</sup>, ein Jahrbuch der Zeitschrift *Opernwelt*, stellt Miliza Korjus unter dem Titel *Die Ära, die nicht wiederkehrte* in eine Reihe mit Berger, Ursuleac, Giannini. Alexander Kipnis wird angeführt, der Korjus als die beste je von ihm gehörte Königin der Nacht bezeichnet haben soll. Wie gewohnt schreibt der Artikel Korjus ein reiches Repertoire in Berlin gesungener Opernrollen zu. Dazu präsentiert er eines der meistverwendeten Photos aus dem *Great Waltz*, das Korjus als diademgeschmückte Karla Donner zeigt, mit der Unterschrift *Miliza Korjus in der Titelrolle von Verdis Traviata*. Unschlüssig ist der Verfasser bezüglich des Namens, und so wechseln „Meliza“ und „Miliza“ einander ab. Die Umstände aber von Miliza Korjus' Berliner Karrierebeginn haben sich in der Überlieferung in Ansätzen bewahrt. Übertragen in den Hofberichterstattungston des Artikels heisst das dann, Korjus habe *Zugang zu einflussreichen Persönlichkeiten des Musiklebens* gefunden, Raucheisen habe den Auftritt mit der gänzlich Unbekannten *gewagt*, und als Ausgang ihrer Laufbahn wird auf die *musikalischen Soirées* im Charlottenburger Schloss verwiesen.

Aufgegriffen, aber ganz anders behandelt wird dieses Motiv in einer weiteren deutschen Darstellung. In einer 1984 erschienenen Publikation ist folgendes zu lesen: *Das musikalische Berlin der zwanziger Jahre dieses Jahrhunderts lag einer anderen Diva zu Füssen: Miliza Korjus. Sie wandelte auf dem gesellschaftlichen Parkett mit derselben traumhaften Sicherheit wie auf jenen Brettern, die die Welt bedeuten können. Sie war eine Schönheit, unwittert vom Geheimnis ihrer Herkunft. Sie wickelte ergebene Herren, ob von altem Adel oder von neuem Reichtum, um den kleinen Finger. Sie war die brillante Primadonna ihrer Zeit.*<sup>1095</sup> Was hier beschrieben wird, ist ein typisches Sängerrinnen- und Primadonnenimago: Schön und geheimnisvoll, eine Weltdame, von Verehrern umgeben, die sie natürlich ausnutzt, und es passt zu dieser Konstruktion, wenn das Image dominiert, ihr *S i n g e n* jedoch keine Erwähnung findet. Was aber hat

---

<sup>1093</sup> Eine Ausnahme findet sich in Edda Mosers Interview mit Karsten Wenner (Moser: *Die Stimme*, S. 233.)

<sup>1094</sup> Suleyman: *Miliza Korjus*, S. 23.

<sup>1095</sup> Beuth: *Julia Varady*, S. 243.

diese Projektion mit Miliza Korjus zu tun? Ist sie nicht nur ein beliebiger Name, hinter dem das stereotype Sängerbild steht?

Einer, der Korjus in ihrer Berliner Zeit tatsächlich gekannt hatte und sich ihrer erinnert, ist Ralph Winkler,<sup>1096</sup> Sohn des Dirigenten Bruno Seidler-Winkler<sup>1097</sup>. Seidler-Winkler, so berichtet sein Sohn, war damals Chefdirigent des von ihm aufgebauten Radio-Symphonieorchesters der Funkstunde Berlin, verlor seinen Posten nach der Machtergreifung der Nationalsozialisten und hatte zunächst Auftrittsverbot. Dieses wurde zwar wieder aufgehoben, Seidler-Winkler fand aber vorerst keine neue Aufgabe, bis ihn die britische Electrola 1935 zum Leiter ihres Berliner Studios ernannte. Eine seiner ersten Aufgaben dort waren Aufnahmen mit Miliza Korjus. Laut Ralph Winkler war sein Vater begeistert von der Stimme und der Musikalität und suchte nach Möglichkeiten, das klassische Koloraturrepertoire zu erweitern. Durch einen mehrjährigen USA-Aufenthalt Mitte der 20er Jahre hatte Seidler-Winkler den Musikgeschmack der US-Amerikaner kennengelernt und schrieb nun entsprechende Bearbeitungen für die Korjus, z.B. *Funiculi Funicula* und Bravourstücke nach Chopinschen Nocturnes mit eigenen Texten. *Die damaligen Aufnahmen sind im Electrola-Saal gemacht worden: Berlin SO 36, Schlesische Strasse. Es war eigentlich kein Saal, sondern ein grosser hallenähnlicher Raum. Das Orchester sass auf einem 1 m hohen Podium, das Gesangsmikrofon davor auf ebener Erde. Eine Anordnung, die mein Vater schon bei den allerersten Orchesteraufnahmen etwa 1908 in Bayreuth – Hotel zur Sonne – praktiziert hatte.*<sup>1098</sup>

Ralph Winkler sieht seinen Vater als einen *Steigbügelhalter*<sup>1099</sup>, der immer wieder daran beteiligt war, Karrieren zu starten (auch im Zusammenhang mit *Lili Marleen*) und dafür keinen Dank erhielt. Das Verhältnis zwischen seinem Vater und Korjus war jedoch ein sehr gutes, *aus diesem Grund wurde auch vereinbart, dass während ihres zunächst vorübergehenden Aufenthaltes in den USA ihr Auto bei uns im Garten abgestellt wurde.*<sup>1100</sup> Dem Jungen, der Ralph Winkler damals war, ist Miliza Korjus noch deutlich

---

<sup>1096</sup> Ralph Winkler (\*1924 New York), Schreiben an MF vom 22.11.2008 und unveröffentlichte Aufzeichnungen *Lebensbeichte* – seine Angaben werden durch zahlreiche Plattenaufnahmen von Korjus/Seidler-Winkler und die Angaben im Deutschen Bühnenjahrbuch 1933, S. 617, 827 bestätigt.

<sup>1097</sup> Seidler-Winkler (1880–1960).

<sup>1098</sup> Ralph Winkler, Schreiben an MF vom 22.11.2008. Die Texte der von Korjus gesungenen Chopin-Nocturnes op. 9 Nr. 2 und op. 37 Nr. 1 stammen dieser Aussage nach wie die musikalische Bearbeitung von Seidler-Winkler selbst. Ein anderer Autor konnte nicht ermittelt werden.

<sup>1099</sup> Ebenda.

<sup>1100</sup> Ralph Winkler, Schreiben an MF vom 22.11.2008.

in Erinnerung: Eine imposante Erscheinung, *gross, blond und wunderschön! Sie wohnte damals am Breitenbach-Platz in Berlin-Wilmersdorf in einer Mietwohnung im 1. Stock. Erinnern kann ich mich an ihre schöne Tochter, die damals etwa 5 Jahre alt gewesen sein mag.*<sup>1101</sup> Vor allem aber ist Ralph Winkler das Korjus-Auto im Gedächtnis geblieben: *Es war ein Ford Köln, Typ Y Cabrio, mit einem 921 ccm-Motor von 21 PS. Das Kennzeichen lautete 1A-128 637. Farbe grau mit schwarzen Kotflügeln. Und roten Ledersitzen.*<sup>1102</sup>

---

<sup>1101</sup> Ebenda.

<sup>1102</sup> Ebenda. Das Auto blieb bei Seidler-Winkler, wobei unklar ist, ob es verkauft oder lediglich überlassen wurde. Seidler-Winkler baute ständig am Vergaser und erreichte so schliesslich eine Höchstgeschwindigkeit von 125 km/h. Das Auto diente der Familie noch 1945 bei ihrer Flucht vor der Sowjetarmee bis nach Oldenburg und wurde schliesslich weiterverkauft.

## HOLLYWOOD-ENTDECKUNGS-LEGENDEN

*Miliza Korjus – The movies phonograph find*<sup>1103</sup>

Eine der meisterzählten Legenden um Miliza Korjus ist zweifellos die ihrer Entdeckung für Hollywood. Die unterschiedlichen Varianten, die von dieser Entdeckungsgeschichte kursieren, und die Personen, die jeweils daran Anteil gehabt haben wollen, lassen die in der Realität abgelaufene Urform erkennen, aber nicht wirklich eingrenzen. Die Erzählweisen der jeweiligen Autoren charakterisieren letztere entscheidend, reflektieren das Mitgeteilte und sind als Formung des Erinnerungsmaterials unverzichtbarer Legendenbestandteil – deshalb sollen sie ausführlich wiedergegeben werden.

Im Mittelpunkt der meisten dieser Hollywood-Entdeckungslegenden stehen Schallplatte (bzw. Grammophon), Telefon und, ihnen etwas nachgeordnet, das Telegramm – diese drei übernehmen die Rollen, die in tradierten Erzählformen besonderen, kultischen oder fetischisierten Gegenständen zukommen. Diese Akzentuierung wirft die Frage nach dem mediengeschichtlichen Kontext auf. Ausgehend von Baudrillard, der den technischen Ursprung der mit der industriellen Revolution entwickelten Gegenstände betont und meint, ihr Sinn sei nur der eines *industriellen Simulakrums*<sup>1104</sup> und von Friedrich Kittler, der ebenfalls die Maschine im Zentrum sieht und die Trennung von Inhalt und Information, Wirklichkeit und Symbol hervorhebt,<sup>1105</sup> ist zu überlegen, auf welche Weise technische Medien in Narrative eingebunden werden, die ihrerseits wieder Medien in den Mittelpunkt stellen. Längst handelte es sich in den 30er Jahren, also zum Realzeitpunkt der Entdeckung, nicht mehr um brandneue, die Phantasie beflügelnde Erfindungen, sondern vielmehr um längst im Alltag Etabliertes. In den Korjus-Legenden gewinnen sie als ausschlaggebend für die Sängerinnen-Karriere eine entscheidende neue Bedeutung. Damit sind diese Narrative nicht nur Sängerinnenbild und Legende, sondern formulieren auch die Ansprüche, Vorstellungen und Bedingungen einer neuen Epoche: Es war möglich, üblich und verbreitet, weltweit Schallplatten von Sängerinnen zu hören, sich ein Urteil zu bilden und die Interpretinnen aufgrund der Platten unter Vertrag zu nehmen. Für die erforderliche rasche Kommunikation standen Telegramm und Telefon zur Verfügung. Nur ein Jahrzehnt zuvor hatte die Jurjewskaja lange vergeblich auf einen Brief mit der Vertragszusage der MET gewartet, der sich bei der Post

---

<sup>1103</sup> The Pittsburgh Press 28.3.1936.

<sup>1104</sup> Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod, S. 101.

<sup>1105</sup> Kittler: Gramophone, film, typewriter, S. 16.

verspätete, und vor allem diese Situation soll ihren Freitod verschuldet haben.<sup>1106</sup> Erinnert sei auch an das Londoner Filmangebot, das Korjus 1934 erhielt – per Post-Brief.<sup>1107</sup> In den Legenden von Grammophon-Entdeckungen und Engagements per Telefon manifestiert sich die Umwälzung in Arbeitsumfeld und Öffentlichkeit für Sängerinnen: effizienter, schneller, internationaler.

Der Bedeutung der Entdeckung entspricht die weitläufige Ausgestaltung des Vorgangs. Eine besondere Anziehungskraft übt die Überbringung der Nachricht aus, anknüpfend an den Boten bei Wladimir Propp – nur kommt kein Bote, sondern die Botschaft wird durch das Telefon vermittelt. Dieses, halb transzendent, halb Fetisch, ein mechanischer Apparat, der Gedanken und Gefühle weiterleitet und dadurch an ihnen teilhat, ist prädestiniert zum Symbol grossen Stils und wurde dementsprechend auch im Film in unzähligen Szenen verwendet.

Die Konstruktion der Entdeckungslegende setzte bereits unmittelbar nach der Entdeckung ein. Im Dezember 1935 informierte der Film-Kurier seine Leser unter dem Titel *Melizza Corjus [sic!] geht zu MGM – Geschichte eines Vertrages durch's Telefon* über Korjus' Hollywoodkontrakt. In dem Artikel heisst es: *Melizza Corjus, die sich die deutsche Filmindustrie entgehen liess, wurde durchs Telefon von einem Vertreter der MGM in London – Rudolf Bing – angerufen, der ihr einen Vertrag für Amerika anbot, der Gatte der Künstlerin – Dr. Felsch [sic!] – sagte provisorisch unter Nennung einer gewissen Vertragssumme zu – der Metromann am Telefon erklärte, seine Firma böte das Dreifache. Melizza Corjus, die von Clemens Krauss im Herbst 1935 an die hiesige Staatsoper für das erste Vertragsjahr als Koloratursängerin gebracht wurde, ist von Krauss nach langwierigen Verhandlungen und unter der Verpflichtung, in Berlin regelmässig im Jahr mehrere Monate zu singen, für den langen Zeitraum des Metro-Engagements (3 Jahre) freigegeben worden. ... Die junge Künstlerin ... wird in Fachkreisen als ein ‚filmisches Gesicht‘ erster Ordnung geschätzt, ihre Stimme soll Jeannette MacDonald [sic!] und Grace Moore übertreffen – – : ein Unterfangen, das zum Beispiel Fräulein Eggerth in Hollywood bisher misslungen ist. Dr. Flesch [sic!], der aus Russland stammt, der Gatte der Künstlerin, besitzt die deutsche Staatsangehörigkeit. So sehr wir die Künstlerin wie die Metro zu ihrem Entdeckermut beglückwünschen, so berechtigt scheint uns die Frage – gibt es in Berlin keine*

---

<sup>1106</sup> Pedusaar: Kive, S. 68, siehe auch das Kapitel *Herkunftslegenden*.

<sup>1107</sup> Brief von Zeitlin & Rowson, Victor Katona/London 20.10.1934, Estnisches Musik- und Theatermuseum, Miliza-Korjus-Konvolut – s.a. Kapitel *Berliner Nachtigall* – Auch in diesem Brief wird die Wichtigkeit des telefonischen Kontakts angesprochen.

Filmindustrie, die Entdeckungen nötig hätte? Das Engagement wurde durch einen erneuten telephonischen Anruf aus Hollywood bestätigt. Das Metro-Engagementsbüro telephonierte mit Melizza Corjus über eine halbe Stunde – aufgrund dieses Telefonats wurden die Verträge ausgetauscht.<sup>1108</sup> – W i e man in Hollywood auf Korjus aufmerksam wurde, wird hier nicht mitgeteilt. Neben der imponierenden Schlamperei des Artikels, dem Seitenhieb auf Marta Eggerth und der namentlichen Nennung des in Berlin noch wohlbekannten Emigranten Bing ist das populäre Musikverständnis beachtenswert – Grace Moore und Jeanette MacDonald werden in e i n e m Zug genannt und gelten dem Schreiber und wohl auch seinem Umfeld für gleichrangige Sängerinnen. Korjus war kaum in Hollywood eingetroffen, da erhielt sie das Etikett *the movies phonograph find*, und der Zeitungsleser erfährt: *Miss Korjus, a famous opera star in Vienna, was hailed as possible screen material by producer Irving Thalberg after he heard a phonograph record repeat her aria-warbling. Talent scouts in London caught her at a concert and obtained a first hand opportunity to hear her sing and a contract followed. Miss Korjus is a slim blond who is expected to screen well. Studio executives are wondering, whether to change her name and to what.*<sup>1109</sup> In London hatte Miliza Korjus nie gesungen. Während andere Artikel immer betonen, man habe sie „ungesehen“ nach Hollywood geholt<sup>1110</sup>, was wie ein Märchenmotiv anmutet, nahmen sie in dieser Version die Talentsucher doch in Augenschein. Aber gerade dieser realistische Aspekt korrespondierte nicht mit dem Gefüge der Legende, er findet sich in späteren Varianten nicht mehr und wurde durch das geheimnisvolle „ungesehen“ ersetzt. Im MGM Press Book, zum Start des *Great Waltz*, ist die Geschichte bereits in eine einprägsame Kurzform gebracht worden: *In Europe, a beautiful blonde singer made a phonograph record. In Hollywood, a studio executive heard it. And thus Meliza [sic!] Korjus, noted European opera star, was brought to the M-G-M studios for her great singing role in 'The Great Waltz'*<sup>1111</sup>

Rudolf Bing, der langjährige Generalmanager der Metropolitan Oper in New York und einer der Beteiligten, gibt in seinen Memoiren eine ausführliche Beschreibung der Umstände<sup>1112</sup>: *Anfang 1935 verdiente ich einmal eine hohe Provision, was auf sehr*

<sup>1108</sup> Film-Kurier, 3.12.1935.

<sup>1109</sup> The Pittsburgh Press 28.3.36 (*Phonograph find*)

<sup>1110</sup> zb in *Gorgeous Korjus* von Leon Surmelian, Motion Picture Vol. 56, November 1938, S. 48, 83, 82, 85.

<sup>1111</sup> MGM Press Book, S. 5.

<sup>1112</sup> Bing: 5000 Abende, S. 56 ff.

*seltsame Weise zustande kam: Unter den Bekannten, die uns<sup>1113</sup> in diesem Herbst besuchten, war auch Gottfried Reinhardt<sup>1114</sup>, Max Reinhardts Sohn, der sich auf dem Weg nach Hollywood befand, wo sein Bruder bereits arbeitete. Kurz bevor er sich um zwei Uhr morgens von uns verabschiedete, fragte er mich ganz nebenbei, ob mir eine Sopranistin namens Miliza Korjus bekannt sei – sein Bruder habe sie neulich in einem Brief erwähnt. Ich sagte ja, sie sei eine hübsche junge Frau und eine sehr gute Sängerin. Und dann ging Gottfried. Einige Wochen später wurde Bing von Irving Thalberg aus Hollywood angerufen, der ihm erklärte, er wolle Frau Korjus für einen Film engagieren und sie eventuell für weitere Filme unter Vertrag nehmen, und Herr Reinhardt habe ihm erzählt, ich sei mit Frau Korjus bekannt. Er bat mich, ihr ein grosszügiges Angebot zu machen – eine für die damalige Zeit fantastische Summe –, und liess mich wissen, dass ich im Falle eines Vertragsabschlusses selbstverständlich als ihr Agent gelten würde und Anspruch auf eine Provision hätte. Ich erwiderte, damit sei ich zwar nicht einverstanden, aber wenn ich als sein Agent handeln könnte, würde ich sehr gern mit Frau Korjus Verbindung aufnehmen; allerdings verstehe ich nicht, weshalb er eine so hohe Gage böte, denn Frau Korjus würde sicher nicht annähernd so viel erwarten. Er war überrascht, denn in jenen Tagen dachte keiner der Grossen Hollywoods in vernünftigen Zahlen. Wir einigten uns über mein Honorar, und er fügte hinzu, dass mein Anteil höher ausfallen würde, wenn ich Frau Korjus für eine niedrigere Gage als die von ihm genannte Summe verpflichten könnte. Dieses Transatlantikgespräch dauerte eine volle halbe Stunde, und ich war höchst beeindruckt. Am nächsten Tag erhielt ich von Thalberg ein mehrere Seiten langes Telegramm ... Ich rief Frau Korjus in Berlin an und sprach mit ihrem Mann, dem ich mich als Beauftragter der MGM vorstellte. Er witterte einen guten Abschluss und sagte mir, er wisse nicht, ob er mit mir ins Geschäft kommen könne, da er gerade mit der UFA, der grössten deutschen Filmgesellschaft, verhandle. Ich liess mir den Namen wiederholen und gab vor, ihn nie zuvor gehört zu haben, was meinen Gesprächspartner zutiefst erschütterte. In den folgenden Wochen telefonierten wir mehrere Male miteinander und einigten uns schliesslich – wenn ich mich recht erinnere – auf eine Gage, die nur ein wenig über der Hälfte der von Thalberg ursprünglich genannten Summe lag. Ich telegraphierte Thalberg die Nachricht und forderte die von Frau Korjus zu unterzeichnenden Verträge an. Sie kamen und ich schickte sie ihr; Frau Korjus unterschrieb. Bing als Bevollmächtigter Thalbergs brachte die Verträge zur Londoner*

---

<sup>1113</sup> Bing und seine Frau, die frühere Tänzerin Nina Schelemskaja-Schelesnaja.

<sup>1114</sup> Bei Gottfried Reinhardt sind die Rollen der Brüder vertauscht.

MGM-Vertretung, einem Riesenbüro mit Hunderten von Angestellten, von denen keinem jemals etwas über die Verhandlungen zu Ohren gekommen war, die ich im Auftrag ihres Chefs geführt hatte. Die Überraschung war gross, als ein völlig Unbekannter hereinspaziert kam und Verträge vorlegte, die von Irving Thalberg unterschrieben waren und einer jungen Frau in Deutschland, von der niemand jemals etwas gehört hatte, eine Menge Geld versprochen. Etwas über ein Jahr später lief der Film in London ... Das Honorar kam wie gerufen, doch entschieden meine Frau und ich, dieses Geld nur für Luxus zu reservieren. Ich kaufte ihr einen Pelzmantel und mir ein Auto ... Frau Korjus blieb übrigens in Amerika, und später an der Metropolitan sah ich in jeder Ausgabe der ‚Opera News‘, dem Organ der Metropolitan Opera Guild, ein kleines Werbeinserat für Schallplatten von Miliza Korjus. Aber ich habe nie mehr persönlichen Kontakt mit ihr gehabt. Die Zeitangaben stimmen hier nicht, laut Bing wäre Korjus dann bereits 1935 in Hollywood eingetroffen, sie kam aber erst 1936, und wurde zwei Jahre „trainiert“, bis es an die Dreharbeiten ging – der Film konnte also nicht schon nach etwas mehr als einem Jahr in London gelaufen sein. Es stellt sich auch die Frage, wo Bing Miliza Korjus gehört hatte – doch darüber wird nichts verlautet. Bing, der Deutschland den Angaben seiner Autobiographie nach im Frühjahr 1933 verliess, konnte Korjus nicht mehr als Sängerin an der Städtischen Oper, seinem früheren Arbeitsplatz, erlebt haben. Hatte er ihr Konzert im Bechsteinsaal 1931 besucht? Oder hatte er sie möglicherweise nie persönlich gehört und kannte sie von ihren in England so erfolgreichen Schallplatten? – Während in der Variante des Film-Kuriers schon ein Telefongespräch von einer halben Stunde sensationell ist, telefoniert Bing noch weitaus öfter und länger. Festgehalten werden sollte, dass hier die Geschichte „unter Männern“ spielt, Bing also nicht mit Korjus, sondern mit ihrem Ehemann verhandelte, während in anderen Versionen, die noch vorgestellt werden sollen, allein die Sängerin als Handelnde/Telefonierende auftritt.

In einer weiteren Variante geht es um die Person, die die Korjus-Schallplatte ins Spiel brachte. Einmal ist es Reinhardt: *The director, Gottfried Reinhardt, brought in one of the prima donna's records to play for the producer, Bernie Hyman. Madame Korjus sang a Mozart aria with trills and ascended to heaven. Mr Hyman was transported.*<sup>1115</sup> Laut Gottfried Reinhardt<sup>1116</sup> selbst war es aber Bernie Hymans Bruder Arthur, der die Platte entdeckt hatte: *Er hatte sie in Mrs. Hansens Grammophonladen in Beverly Hills aufgestöbert. ... Mrs Hansen galt als Spezialistin auf dem Gebiet ausgefallener*

---

<sup>1115</sup> Behrman: People in a Diary, S. 160.

<sup>1116</sup> Reinhardt: Der Apfel, S. 203 ff.

*Einspielungen. Die von ihm erstandene Platte war deutschen Ursprungs, verschwieg aber das Orchester und erwähnte lediglich die Musikstücke und den Namen einer Sängerin, von der niemand in unserem Umkreis je etwas gehört hatte: eine gewisse Miliza Korjus. Auf der einen Seite der Platte sang sie die Pochschen [sic!] Variationen über Themen Mozarts, auf der anderen den Frühlingsstimmenwalzer von Johann Strauss. Ihre Koloratur brillierte beispiellos, und es schien völlig unmöglich, dass die sensationelle Stimme im verborgenen blühte. Ausserdem zeigte der die Platte begleitende Prospekt das Konterfei einer hübschen jungen Frau. Dennoch blieben alle Fahndungen nach ihr vergebens. ... Doch je hoffnungsloser die Recherchen, desto eigensinniger Bernie Hymans Beharren, des Schemen habhaft zu werden. Reinhardt erzählte seinem Bruder Wolfgang von dem Problem und dieser hatte eine Lösung: Es gebe jemanden, der jeden Sänger auf der Welt kenne. Wenn er ihn nicht kenne, existiere der Sänger nicht. Der Betreffende heiße Rudolf Bing und führe ein Hundeleben ohne Arbeitserlaubnis und ohne einen Pfennig Geld in einer Londoner Mansarde, wohin er emigriert sei. Wolfgang Reinhardt wurde beauftragt, auf Kosten von MGM bei Bing anzurufen: Aus der Mansardenbude die Treppen herunter ans Haustelefon gerufen zu werden, versetzte Bing den ersten Schock, denn er kannte keine Seele in der fremden Stadt. Dass der Anruf vom anderen Ende des Atlantiks und vom anderen Ende Amerikas kam, war der zweite. Doch der dritte folgte, nachdem Bing erklärt hatte, die mysteriöse Miliza Korjus sei gar nicht mysteriös, sondern eine Estin, bei der Berliner Staatsoper verpflichtet, aber noch nicht aufgetreten, bisher nur auf Platten zu hören. Darauf erhielt er den Schock eines Angebots, das seinen ersten Verdienst in der Emigration in Aussicht stellte: Wenn er es erreiche, diese Miliza Korjus aus Berlin herauszuholen und nach Culver City zu verfrachten, würde seine Provision proportional steigen, je billiger er sie für MGM einkaufe. ... Es glückte ihm, die private Bleibe der angehenden Diva in Berlin zu eruieren. Doch war sie selbst nicht zu Hause, als er sich mit ihr telefonisch in Verbindung setzen wollte. Glücklicherweise war es ihr Gemahl, der keinen Frack besass, um sie an dem Abend zum Opernball zu begleiten. Und glücklicherweise war er Mathematiklehrer, der rechnen konnte und, obwohl ‚Arier‘, dem Nazi-Regime arithmetisch zumindest kühl gegenüberstand. ... und so begab er sich ... zum Bühneneingang der Lindenoper und verlangte, seine Frau zu sprechen. ... Seine Frau befand sich gerade in den Armen von Hermann Göring, der mit ihr den Tanz offiziell eröffnet hatte. Die Unterbrechung durch den Theaterdiener gefiel ihm gar nicht, aber Milizas Koketterie überwand seinen Zorn. Zwischen Bühnentür und -angel überredete Studienrat Foelsch seine naive und bauernschlaue Gattin zur Übersiedlung nach dem*

*magischen Hollywood, bevor es zu spät würde. Wieder in den Armen von Hermann Göring, macht [sic!] die Naive ihre Absicht kund, einen Kontrakt in Amerika anzunehmen. Der Reichsmarschall schüttelte den Kopf. Abgesehen von ihrer vertraglichen Bindung in Berlin, würde man ihr den Pass wegnehmen, sagte er liebenswürdig. Die Bauernschlaue lachte: Sie hätte doch bloss einen Witz gemacht! Wer wäre so blöd, eine Karriere an der Berliner Staatsoper aufzugeben? Nein, der Störung läge eine Familienangelegenheit zugrunde. Noch vor Morgengrauen bestieg das Ehepaar Foelsch mit noch gültigen Pässen und leichtem Gepäck einen Zug, der sie über die Grenze brachte. ...*<sup>1117</sup>

Diese Art der Schilderung, die offenbar originell oder witzig wirken soll, behält Reinhardt in seinem gesamten Buch bei. Neben der Arroganz, die aus dem penetranten Darstellen von Gefühlen und Gedanken anderer spricht, der Überheblichkeit gegenüber Bing<sup>1118</sup>, Kuno Foelsch, der *keinen Frack besass*, und Miliza Korjus, die auf jede mögliche Weise diskreditiert wird, intellektuell, physisch, moralisch, fällt er sein Verdikt über nahezu die gesamte *Great-Waltz-Crew*.

Wiederum stimmt die Datierung nicht. Der Opernball nebst Göring wird von Rudolf Hartmann in seiner Autobiographie<sup>1119</sup> ausführlich beschrieben, da es sich um den ersten Berliner Opernball handelte, der den berühmten Wiener Ball ausstechen sollte. Hartmann nennt als Datum den 11.1.1936.<sup>1120</sup> – Es sei daran erinnert, dass bereits Anfang Dezember 1935 in der Deutschen Presse auf Miliza Korjus' Hollywoodverpflichtung hingewiesen wurde und die Sängerin 1936 noch eine Reihe Konzerte absolvierte. Die von Reinhardt geschilderte nächtliche Flucht aus Deutschland dürfte ein typisches Narrativ der Zeit gewesen sein, trifft aber gerade für Korjus/Foelsch nicht zu. Während Korjus' sicher nicht einfache Ausreise aus der Sowjetunion Jahre zuvor mitunter in eine simple Grenzüberquerung umgeformt wurde, wird hier die ganz legale Reise nach Hollywood zum Abenteuer. Das Motiv der Flucht mit leichtestem Gepäck findet sich in grosser Zahl in Literatur und Film und ist inzwischen so fest mit

---

<sup>1117</sup> In der Folge schildert Reinhardt, wie *desaströs, fett, spiessig angezogen* Korjus in Hollywood eintraf (Reinhardt: *Der Apfel*, S. 205).

<sup>1118</sup> zb auch: *Jahre später, auf einer Überfahrt nach Europa, wo ich den mehr als arrivierten Sir Rudolf kennenlernte, zeigte er sich, auf diese Episode in seinem Leben angesprochen, alles andere als davon charmiert. Humor und Selbstironie waren nicht die stärksten Seiten dieses kompetenten Opernmanagers.* (Reinhardt: *Der Apfel*, S. 205).

<sup>1119</sup> Hartmann: *Das geliebte Haus*, S. 117 ff.

<sup>1120</sup> Laut Hartmann wurde der Ball von der ausländischen Presse stark beachtet, Reinhardt hat also möglicherweise einen Zeitungsbericht darüber gelesen und darauf seine Geschichte gebaut.

dem Deutschland der 30er und 40er Jahre und mit dem 2. Weltkrieg verknüpft, dass schwer zu entscheiden ist, wo es real stattfand und wo es, als wichtiges Zubehör, eingefügt wurde. Auch Milizas Schwester Tatjana, die es nach dem Krieg nach Brasilien verschlagen hatte, schildert in einem Brief<sup>1121</sup> ihre Flucht aus Tallinn nur mit einem kleinen Handkoffer, alles zurücklassend, *nur weiss ich nicht, warum ich den Schlüssel mitgenommen habe.*

Eine ganz andere Stellung zu Korjus als Reinhardt nimmt Dimitri (eigentlich Dmitri) Tiomkin<sup>1122</sup> ein. *My job was to put the Strauss waltzes together, develop them, and thread them with the connecting passages. The producer wanted Lily Pons, the French coloratura soprano, as the star. The director and I were opposed. I had high regard for Lily Pons as Marguerite in Faust or Gilda in Rigoletto; but her style was better suited to French or Italian opera, and Johann Strauss needed true Viennese lilt. 'French elegance has Lily Pons,' I argued. 'Right style for chic and soigne, but Johann Strauss is needing schmaltz of Vienna. I must be honest. Paris is wonderful city, but for Great Waltz is Vienna needed.' He replied, 'Lily Pons.' The director and I learned of a soprano in Germany, Milizia [sic!] Korjus; from all accounts she seemed to be the right type, as I explained to the director: 'Milizia Korjus is fine coloratura. Has voice like Vienna, like Viennese dialect. Good-looking, good actress. Not engaging her is big mistake. Please don't hate me.' He said, 'Lily Pons.' What to do? The director and I found a recording of Milizia Korjus singing a Strauss waltz; she was magnificent. The record was our weapon. We knew the producer was most amenable in the morning when he got up feeling well; so one morning we took the record to his house. There, when we were admitted, we found that he was in the bathroom. Good. In the living room was a record player. We put the disk on it, and in a moment the whole place was filled with the gaiety of the soprano voice. The producer came running in his dressing gown. He was jubilant. He thought it was Lily Pons. Then we told him, and he said, 'Engage Milizia Korjus.' We followed orders, and that was how Milizia Korjus came to the United States and made her success in The Great Waltz.*

Der Regisseur bleibt hier namenlos, der Produzent ebenso, was typisch für Tiomkins Memoirenstil ist. Die umständliche Erzählweise betont den eigenen Anteil an der Entdeckung und die Verlässlichkeit und Massgeblichkeit des eigenen Urteils. Das Motiv

---

<sup>1121</sup> Brief von Tatjana Woronko, vom 9.12.1951, in deutscher Sprache. Estnisches Musik- und Theatermuseum, Miliza-Korjus-Konvolut.

<sup>1122</sup> Tiomkin: Please don't hate me, S. 192 ff. Bei Reinhardt ist Tiomkin der *Pantoffelheld des Tanzdrachens Albertina Rasch* (Reinhardt: Der Apfel, S. 193).

der Verwechslung oder des Nichterkennens einer angeblich bekannten Stimme, wie es hier begegnet – der Produzent beharrt auf Lily Pons, kann aber letztlich ihre Stimme nicht von der einer anderen Sängerin unterscheiden – war ein oft genutztes Erzählelement der Zeit. Weil es naturgemäss mit der Schallplatte verbunden ist, soll darauf im Kontext des Grammophon-Kapitels nochmals eingegangen werden.

Die estnische Presse brachte einmal eine Telefon-Entdeckungsgeschichte, die deutlich auf den Artikel des Film-Kuriers bezogen ist,<sup>1123</sup> später dann wieder eine telefonlose Variante: *Schallplatten, welche ihre Stimme über die ganze Welt verbreiteten, kamen auch nach Hollywood und MGM schickte ein Telegramm an die Vertretung der Plattenfirma nach Europa, um durch sie diese neue Koloratursängerin zu suchen und nach Hollywood zu bringen.*<sup>1124</sup> Ein Motiv wie aus dem Märchen: Der Ruf von der Schönheit oder von besonderen Gaben verbreitet sich, und der Held macht sich auf die Suche ... nur geht es hier profaner, moderner und schneller zu, per Telegramm.

Die Zeitung Postimees findet eine besonders eindringliche Variante, indem sie das Telefongespräch an einem ganz speziellen Datum stattfinden lässt:<sup>1125</sup> Am Weihnachtsabend, so berichtet das Blatt, wurde Korjus ans Telefon gerufen, ein Vertreter von MGM sprach, und anfangs dachte sie, jemand erlaube sich einen Scherz. Sie redeten 40 Minuten, dies sei das bisher längste Telefongespräch ihres Lebens gewesen.

Davon inspiriert, brachte die Frauenzeitschrift Maret<sup>1126</sup> kurz darauf die Korjus-Entdeckung im Stil eines Weihnachtsmärchens: *Es ist nun drei Jahre her. Miliza Korjus trat in Berlin in der Oper auf. Weihnachten stand vor der Tür und die Sängerin dachte an ihr Heimatland. Dachte an die Bekannten und Freunde in Estland. Erinnernte sich an Zuhause, Kindheit, Mädchenjahre und an die vergangenen Weihnachten... Am Weihnachtsabend wird sie ans Telefon gerufen. Das Herz der Sängerin klopft. Wer spricht? Ein Landsmann? Wird sie irgendwohin eingeladen, um Weihnachten zu feiern?*<sup>1127</sup> *Aufgeregt geht sie zum Apparat. Das Gespräch war aus London. Eine fremde angenehme Stimme sprach sie an, bot einen Vertrag – und nirgendwo anders hin als nach Hollywood! Die Sängerin wusste nicht, ob sie lachen sollte oder scharf antworten, denn sie dachte, jemand erlaubt sich einen Scherz mit ihr, aber die fremde Stimme*

<sup>1123</sup> Päevaleht 15.12.1935, S. 6.

<sup>1124</sup> Päevaleht 26.6.1938, Übersetzung MF.

<sup>1125</sup> Postimees, 12.02.1939.

<sup>1126</sup> Maret März 1939 Übersetzung MF.

<sup>1127</sup> Hier entsteht der Eindruck, Korjus lebe einsam und verlassen in der Fremde, dabei konnte sie Weihnachten mit Mann, Tochter und Tante feiern.

sprach überzeugend, sprach so sachlich, dass die Sängerin glauben musste, dass es wirklich wahr war. Sie hörte, dass mit ihr der Vertreter von Metro-Goldwyn-Mayer spricht. Das Gespräch zwischen London und Berlin dauerte 40 Minuten und als es zuende war, lehnte sich Miliza Korjus mit der Seite an die Wand. Sie vermochte nicht, überrascht zu sein. Sie konnte einfach nicht glauben, dass das alles die Wirklichkeit ist, bevor nicht aus London ein Einschreibebrief kam mit dem Vertrag und einem Bankscheck. Dieser war für die Reisekosten und für die Auflösung des Vertrags am Theater in Berlin. Dem märchenhaften Inhalt entspricht die langgezogene Erzählweise. Die Wiedergabe von Gedanken und Gefühlen der handelnden Person ist auch hier eine Täuschung, die dem Leser in diesem Fall aber nicht die Überlegenheit des unbekanntem Autors vermitteln soll, sondern das Gefühl, näher am Geschehenen zu sein. Der stark akzentuierte Heimat-Estland-Faktor findet sich in anderen Schilderungen nicht und verdeutlicht erneut, wie Korjus in Estland wahrgenommen wurde. Beide estnische Varianten verzichten auf den Ehemann als Organisator und Agenten – hier ist Korjus die Telefonierende und selbstständig Handelnde.

Miliza Korjus selbst berichtet nahezu zeitgleich zwei divergierende Entdeckungsgeschichten. Leon Surmelian erzählte sie 1938 in einem ausführlichen Gespräch: *When I got news that Irving Thalberg wanted me I couldn't believe it. I couldn't sleep. Then I received a telegram from him when I was singing the Magic Flute at the Berlin Opera. He said in the telegram we want to make picture, yes or no. A Danish tenor who translated the telegram for me said 'surely you wouldn't give up opera for the movies'. 'I will,' I said, 'and how!' You see, I've always been crazy about the cinema...*<sup>1128</sup>. Hier begegnen wir Motiven wieder, die bereits in den zitierten Berichten aufgetreten sind, allerdings in veränderter Form. So ist es nicht Göring, mit dem Miliza Korjus über das Aufgeben ihrer Karriere an der Berliner Oper spricht, sondern ein anderer Sänger. Sie ist auch nicht auf einem Ball, sondern singt in einer Aufführung. Wer ihr die Neuigkeiten überbrachte, wird nicht mitgeteilt, aber anstelle der vielen Mittelsmänner schickt ihr Thalberg direkt ein Telegramm, er führt keine langen Verhandlungen, auch keine Telefongespräche, sondern verlangt ein Ja oder Nein.

In *Life Story*<sup>1129</sup> nimmt die Entdeckungsgeschichte, das Ereignis, dass eine Reihe von Legenden inspirierte, nur wenig Raum ein und wird nebenbei berichtet: Thalberg und Hyman hätten eine Platte mit einer magischen und flötengleichen Stimme gehört, die

---

<sup>1128</sup> *Gorgeous Korjus* von Leon Surmelian, Motion Picture Vol. 56, November 1938, S. 48, 82, 83, 85.

<sup>1129</sup> *Life Story*, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums. Siehe dazu auch Anmerkung 206.

den Benedictschen *Carnevale di Venezia* und *Die Mädchen von Cadiz* von Délibes sang. Daraufhin bot man ihr einen Vertrag an. In dieser ihrer Variante war Korjus gerade in Wien, als das Angebot kam, hatte den Kontrakt für eine Europa-Konzerttournee unterschrieben und wollte nur diesen einen Film in Hollywood drehen und dann nach Europa zurückkehren.

Aus dem Rahmen des bisher Berichteten fallen vier weitere Legendenvariationen, die auf die Schallplatte als Mittler verzichteten. Ruth Barton<sup>1130</sup> nimmt auf die vielfach in unterschiedlichen Medien dargestellten Europa-Entdeckungsreisen Louis B. Mayers Bezug und lässt in ihrer Hedy-Lamarr-Biographie den MGM-Chef 1937 in Europa eine Reihe von Stars einkaufen: Hedy Lamarr, die Eiskunstläuferin Sonja Henie, Joseph Schmidt, Ilona Massey (Hajmassy) und Miliza Korjus. Laut Barton fuhren alle gemeinsam mit der *Normandie* und kamen am 30.9.1937 in den USA an. Nirgends sonst fand sich diese Erzählung einer persönlichen Entdeckung durch Mayer.

In der zweiten Legendenversion, 1939 mitgeteilt in einer estnischen Zeitung<sup>1131</sup>, ist es Irving Thalberg, der gemeinsam mit seiner Frau Norma Shearer auf einer Europatour die Berliner Staatsoper besuchte und dort auf Korjus aufmerksam wurde. Tatsächlich unternahmen beide mehrfach Europareisen, die letzte allerdings im Sommer 1933. Mark A. Vieira gibt in seiner Irving-Thalberg-Biographie keinerlei Hinweise auf Korjus, und die ausführlich mitgeteilten Reisedaten von Shearer und Thalberg machen einen Aufenthalt in Berlin oder gar in Magdeburg wenig wahrscheinlich. Auf Nachfrage bestätigte Vieira die Unhaltbarkeit dieser Entdeckungsgeschichte.<sup>1132</sup>

Variante Nummer Drei ist heute in Finnland und Estland verbreitet, geht aller Wahrscheinlichkeit nach auf die bereits mehrfach erwähnte finnische Radiosendung Lassanders zurück<sup>1133</sup> und beruht auf einer Darstellung von Miliza Korjus' Schwester Anna Lee. Diese erzählte, Miliza habe in Magdeburg am Theater die Gilda gesungen, sei dort von dem französischen Filmregisseur Jean-Luis Vir [sic!] gehört worden, und später habe er sich ihrer erinnert und für ihr Hollywoodengagement Sorge getragen. Lassander verwendet diese Fassung, mit dem dann korrekt geschrieben Julien Duvivier, auch weiterhin, so zum Beispiel in einem Plattentext<sup>1134</sup>. Alo Põldmäe machte sich in

---

<sup>1130</sup> Barton: Hedy Lamarr, S. 64.

<sup>1131</sup> Postimees 12.2.1939, S. 10.

<sup>1132</sup> Schreiben von Vieira, 4.2.2010, u.a. *In all my research for two books on Thalberg, I never came across any mention of his discovering Miliza Korjus.*

<sup>1133</sup> Uolevi Lassander, Radio Finnland 22.9.1985, Manuskript im Estnischen Musik- und Theatermuseum Tallinn, Miliza-Korjus-Konvolut.

<sup>1134</sup> Lassander: Warum? – LP, Toiveklassikot, EMI Finnland 1986.

Estland diese Version zu eigen und verbreitete sie vielfach. In Sirp<sup>1135</sup> schreibt er, Korjus sei eigentlich durch Duvivier, *bei welchem Miliza eine unauslöschbare Erinnerung hinterlassen hatte als Gilda in Verdis ‚Rigoletto‘ 1932 in Magdeburg*, nach Hollywood gebracht worden.

In einer deutschen Veröffentlichung<sup>1136</sup> fungiert Rudolf Bing nicht, wie in den bereits vorgestellten Fassungen, als Bevollmächtigter und Beauftragter MGMs – vielmehr wird der selbe Sachverhalt so dargestellt, als sei Bing der Agent von Korjus gewesen<sup>1137</sup> und habe sie nach Hollywood vermitteln können, *wo sie dann in der Tat die Hauptrolle in dem MGM-Film ‚Der grosse Walzer‘ übernahm*.

Bei den Entdeckungslegenden lässt sich nicht deutlich zwischen westlichen und östlichen Versionen unterscheiden. Als Schwerpunkte fungieren hier wie da die Motive Grammophon-Entdeckung und Telefon, ergänzt um das Telegramm, wenn auch die estnischen Erzählungen dem persönlich auftretenden Entdecker mehr Raum zugestehen.

---

<sup>1135</sup> Sirp, 26.08.1999. Übersetzung MF. Wie auch in seinem Korjus-Lexikonartikel im EMBL (S. 304) gibt Põldmäe den Namen des Regisseurs als Jean Duvivier an.

<sup>1136</sup> Suleyman: Miliza Korjus, S. 23.

<sup>1137</sup> Auffällig ist, dass auch in dieser Darstellung, lange vor Reinhardts Autobiographie, der *in London stellungslos herumirrende Rudolf Bing* (Suleyman: Miliza Korjus, S. 23) erwähnt wird. Reinhardt, wie bereits dargestellt, baut dieses Narrativ genussvoll aus. In Bings Memoiren (1972) ist die Gewichtung eine andere (Bing: 5000 Abende, S. 56 ff). Möglicherweise hat dieses Motiv eine deutlich ältere Quelle.

## ***THE GREAT WALTZ***

### **Fakten, Vermarktung, Rezeption**

Der Film *The Great Waltz* basiert teilweise auf dem 1930 in Wien uraufgeführten Singspiel *Walzer aus Wien*, für das Erich Wolfgang Korngold und Julius Bittner Strauss-Musik bearbeiteten. Die amerikanische Version hatte ihr Broadway-Debut im Center Theater am 22. September 1934. Die sehr aufwendige Produktion mit Musik von Strauss Vater und Sohn, 180 Darstellern und über 500 Kostümen brachte es zu fast 300 Aufführungen. Regie führte Hassard Shot, die Tänze und das Ballett waren von Albertina Rasch.<sup>1138</sup> Das erfolgreiche Musical für den Film zu adaptieren lag nahe und war häufig geübte Praxis in Hollywood – als Drehbuchvorlagen dienten oftmals Bücher, Theaterstücke, Musicals.<sup>1139</sup>

Wenn sich auch der *Great Waltz* als Johann-Strauss-Biographie ausgibt, so handelt es sich doch um eine weitestgehend fiktive Erzählung. Johann Strauss ist hier nicht mehr als der berühmte Name, die Marke, um einen Künstler-Film zu präsentieren, der nahezu alle gängigen Klischees vom „Künstler“ aufgreift. Strauss und sein Künstlertum sind aber letztlich vor allem dekorative Staffage für eine klassische Dreiecksgeschichte: Ein Mann zwischen liebevoller Ehegattin und verführerischer Operndiva. Die Originalmusik von Strauss, bearbeitet und dem Genre mit viel Geschick angepasst und die glanzvolle Ausstattung, für die MGM stand, bilden einen Rahmen für die triviale Handlung, die nahezu nichts mit ihren Bühnen-Vorgängern gemein hatte. Als Drehbuchautoren zeichnen Samuel Hoffenstein<sup>1140</sup> und Walter Reisch<sup>1141</sup>, während die zugrundeliegende Story von Gottfried Reinhardt stammt. In seiner Autobiographie<sup>1142</sup> schildert dieser die Vorgänge um die Entstehung zunächst des Walzer-Drehbuches, schliesslich des Filmes

---

<sup>1138</sup> [www.musicals101.com](http://www.musicals101.com), Stand Dezember 2012; [www.ibdb.com](http://www.ibdb.com), Stand Dezember 2012.

<sup>1139</sup> Vgl. Boorstin: *Das Image*, S. 203.

<sup>1140</sup> Hoffenstein (1889–1947), aus Russland stammend, war Theaterkritiker für die *New Yorker Evening Sun*, Essayist und Poet und ab 1931 Drehbuchautor in Hollywood (Quelle: Katz: *The Film Encyclopedia*, S. 633).

<sup>1141</sup> Der Wiener Reisch (1903–1983) war bereits in Deutschland und Österreich ein erfolgreicher Drehbuchautor, Regisseur und Produzent gewesen (z.B. *Hokuspokus*, *Das Flötenkonzert von Sansouci*, *Ein blonder Traum*, *Ich und die Kaiserin*, *F.P.1 antwortet nicht*, *Maskerade*, *Episode*, *Silhouetten*) und konnte seine Karriere nach seiner Emigration in Hollywood fortsetzen (u.a. *Ninotchka*, *Comrade X*, *Niagara*) – Quelle: Katz: *The Film*, S. 1136.

<sup>1142</sup> Reinhardt: *Der Apfel*, S. 190 ff.

mit der Fokussierung auf seinen eigenen essentiellen Anteil daran. Nach Reinhardts Version war das Drehbuch vor allem sein Werk, von Sekt-Kognak-Cocktails inspiriert und darum auch *extravaganten Schwachsinn* enthaltend. Reisch teilt das Schicksal vieler in Hollywood Beschäftigten – er wird in Reinhardts Memoiren herabgewürdigt und verunglimpft.<sup>1143</sup> Dieser schildert seine Verwunderung darüber, wie ein Mann wie Reisch eindrucksvolle Filme fertiggebracht habe – sei er doch ohne Bildung<sup>1144</sup> wie auch ohne Humor, charakterlich nicht integer<sup>1145</sup> und schlicht einfältig, und sein Deutsch sei ungeschliffen und grob fehlerhaft<sup>1146</sup>.

Im Gegensatz dazu steht ein vom Filmarchiv Austria herausgegebener, Walter Reisch gewidmeter Sammelband<sup>1147</sup>. In Interviews und Artikeln begegnet uns Reisch hier als sehr bewusster, im Kontext europäischer und vor allem deutscher Erzähltraditionen stehender Drehbuchautor von Profession. Insbesondere die Beiträge von Ines Steiner<sup>1148</sup> und Cornelius Schnauber<sup>1149</sup> belegen, dass Reisch über einen unglaublich grossen Fundus an Narrativen aus Literatur, Musik und Theater verfügte, auf den er in seinen Drehbüchern souverän zurückgreift. Schnauber weist darüber hinaus darauf hin, dass Hollywood und hier vor allem deutschen Filmschaffenden wie von Stroheim, Lubitsch, Billy Wilder und Reisch die entscheidende Mittlerrolle zukam bei dem von ihm konstatierten Eindringen deutscher Literaturtraditionen in das amerikanische Bewusstsein. Wie Reisch dabei von der Dramaturgie des klassischen deutschen Dramas, speziell der Tragödien Lessings, Schillers und Goethes, geprägt war und sie für seine Drehbücher umsetzte, beschreibt Schnauber eindrucksvoll am Beispiel von *Niagara*<sup>1150</sup>. Für den *Great Waltz*, den ersten MGM-Film des 1937 in die USA gekommenen Emigranten Reisch, nutzte dieser, wie Willy Riemer aufzeigt<sup>1151</sup>, auch Elemente aus

---

<sup>1143</sup> So ist Albertina Rasch für Reinhardt *Der Tanzdrachen*, Tiomkin, ihr Ehemann, ein neurotischer *Pantoffelheld*, der keinerlei Ahnung von seinem Metier hat und nur dank der Förderung Reinhardts, der in ihm das *Urtalent entdeckte*, einer der erfolgreichsten Filmkomponisten überhaupt wurde (Reinhardt: *Der Apfel*, S. 193).

<sup>1144</sup> Reinhardt: *Der Apfel*, S. 346: *Ich bezweifle, dass er ein längeres Studium als die Volksschule absolviert hatte.*

<sup>1145</sup> Ebenda, S. 347 ff.

<sup>1146</sup> Ebenda, S. 345.

<sup>1147</sup> Walter Reisch: *Film schreiben.*

<sup>1148</sup> Steiner: *Ohne Seele*, S. 154 ff.

<sup>1149</sup> Schnauber: *Walter Reisch und die Dramaturgie*, S. 242 ff.

<sup>1150</sup> Ebenda, S. 345 ff.

<sup>1151</sup> Riemer: *Composers, Celebrities and Cultural Memory*, S. 301 ff.

seinem Schubert-Biopic *Leise flehen meine Lieder*<sup>1152</sup> und setzte immer wieder Selbstzitate. Das vielgerühmte Dialog-Talent Reischs (man denke an *Maskerade*) lässt der *Great Waltz* allerdings vermissen. Der Praktiker Reisch – als er nach Hollywood kam, hatte er bereits an die 50 Filmdrehbücher für vielfach äusserst erfolgreiche Produktionen verfasst – sah das Filmgeschäft pragmatisch. *Man macht genau das, womit man rechnen kann: Hat man Ausstattung zur Verfügung, dann eben einen Ausstattungsfilm.*<sup>1153</sup>

Das Filmprojekt *Great Waltz* zog sich über Jahre hin und sah wechselnde Beteiligte. Ursprünglich noch von Irving Thalberg initiiert, verlor es nach dessen frühem Tode offenbar an Bedeutung für MGM. Warum die Rolle des Johann Strauss, ursprünglich für einen Sänger konzipiert – so war Nelson Eddy im Gespräch –, dann dem Nicht-Sänger Fernand Gravet<sup>1154</sup>, übertragen wurde, bleibt unklar. In seiner Interpretation erscheint Strauss als ein grosser Junge. Die Dreiecksgeschichte des Films wird von den beiden weiblichen Darstellerinnen, Rainer und Korjus, dominiert. Korjus als Operndiva Carla Donner ist dabei nicht nur die Muse, die den Komponisten inspiriert, sie ist, wie die Wienerwald-Szene zeigt, seine Mitarbeiterin und der so entstandene Walzer eine kollektive Schöpfung. Es ist auch Carlas Werk, wenn sich der Komponist in Wien durchsetzt, sie verhilft ihm zu den entscheidenden Präsentationen bei Dommayer, im Palais Hohenfried und in der Oper.

Luise Rainers<sup>1155</sup> Darstellung der Ehefrau Poldi gemahnt an Theaterheroinnen der Jahrhundertwende und sprengt als overdo den Rahmen des Hollywood-Melodrams, allerdings wird so auch die Blässe der Filmfigur aufgehoben und Poldi von der Frau an Strauss' Seite zu einem diesem weit überlegenen Charakter.

Die Zusammenarbeit in der immer wieder gern beschworenen MGM-family sollte als eine professionell-kollegiale vermittelt werden, wie im folgenden Interview mit Miliza Korjus: *I am so happy to work with Mr Gravet. He is a very nice man. He helps me, teaches me camera tricks. Other actors wouldn't do that. You know how nervous a*

<sup>1152</sup> Drehbuch Walter Reisch, Regie Willi Forst, mit Marta Eggerth, Luise Ullrich, Hans Moser. Deutschland 1933.

<sup>1153</sup> Reisch: Manuskript und Drehbuch, S. 62.

<sup>1154</sup> In den USA als Gravet bekannt, eigentlich Gravey (1904–1970), belgisch-französischer Filmschauspieler.

<sup>1155</sup> (\*1910), ausgebildet bei Max Reinhardt und bereits in Deutschland und Österreich als Filmschauspielerin tätig, sollte sie nach ihrer Emigration 1935 in Hollywood zur neuen Garbo aufgebaut werden. Ihre kurze steile Karriere – 2 Oscars für *The great Ziegfield* 1936 und *The good Earth* 1937 – war nach dem *Waltz* beendet und kann als exemplarisch für das Hollywood-Star-Business gelten. (Quelle: Katz: *The Film*, S. 1117).

*person is if she doesn't know what to do. This is my first picture. But Mr Gravet tells me nice things to make me comfortable.*<sup>1156</sup> Reinhardt dagegen wartet mit der Anekdote auf, der sadistische Duvivier habe seinen Hauptdarsteller dazu angehalten, die ständig nach Zwiebeln riechende Korjus mehr und inniger als notwendig zu küssen, bis Gravet/Gravey protestierte – der Geruch sei grauenvoll.<sup>1157</sup>

Der Regisseur des Filmes, der Franzose Julien Duvivier,<sup>1158</sup> in seinem Heimatland einer der „Grossen Fünf“ des französischen Kinos, sollte dem Vernehmen nach in Hollywood zunächst einen Lafayette-Film drehen<sup>1159</sup>, bekam aber dann als erste Arbeit für MGM den *Waltz*. Er wie auch das gesamte Team drehten mit dem *Great Waltz* einen Film von höchster technischer Perfektion.

Gottfried Reinhardt behauptet, teilweise auch Regie geführt und die Wienerwald-Szene, *ein kleines Juwel*, allein verantwortet zu haben<sup>1160</sup>. Belege dafür konnten nicht ermittelt werden. Die die Szene prägende Einheit von Singen und Fahren der Protagonisten wurde schon vom frühen Tonfilm entwickelt. Musik und Bewegung, gemeinsam wie beim Tanz oder beim Marschieren, erzeugen und tragen eine Stimmung. So findet sich Reinhardts angeblicher Einfall fast standardmässig im Film der frühen 30er Jahre, Walter Reisch liess Lilian Harvey in *Ich und die Kaiserin* bereits Jahre vor dem *Waltz* singend ausgerechnet auf einem Viehkarren fahren<sup>1161</sup>, damit ein seinerzeit gewohntes Filmelement persiflierend.

Eine Fundgrube und wesentliche Quelle ist das MGM Pressebuch<sup>1162</sup> zum *Great Waltz*. Es bringt neben einer grossen Zahl an Fakten auch die komplette Übersicht des von MGM offerierten Werbematerials für den Film. Kinobesitzer oder -pächter konnten die

<sup>1156</sup> Artikel von Leon Surmelian (*Gorgeos Korjus*), Motion Picture Vol. 56, November 1938, S. 48, 82, 83, 85.

<sup>1157</sup> Reinhardt: Der Apfel, S. 205.

<sup>1158</sup> Duvivier (1896–1967), stand gemeinsam mit Renoir, Carné, Feyder und Clair für das neue, poetisch-realistische französische Kino (Katz: The Film, S. 398).

<sup>1159</sup> Horak: Reisch führt Regie, S. 223.

<sup>1160</sup> Reinhardt: Der Apfel, S. 192.

<sup>1161</sup> Aus der Vielzahl der Beispiele deutscher und internationaler Filme, die diese Kopplung verwenden, einige weitere Kombinationen: In *Ein Lied geht um die Welt* wird singend Gondel gefahren, in *Wenn du jung bist gehört dir die Welt* Boot und Auto, im Hollywood-Film *Monte Carlo* Zug, die *Drei von der Tankstelle* singen ebenfalls im Auto, und ganz besonders gern wurden, in einer Zeit, in der sie aus dem realen Leben mehr und mehr verschwanden, Kutschen eingesetzt: *Heut ist der schönste Tag in meinem Leben*, *Der Kongress tanzt* – noch 1942 fährt das Liebespaar aus *Zwei in einer grossen Stadt* mit einer Kutsche durch Berlin, in einer Szene, die bis zur Adaption des gemeinsamen Abschiedsliedes vom *Great Waltz* inspiriert scheint.

<sup>1162</sup> MGM Press Book für *The Great Waltz*. Advertising Exploitation Publicity.

Plakate, Banner, Schaukastenphotos usw. entsprechend auswählen und bestellen. Der erste Teil des Buches präsentiert sämtliche Reklamematerialien und bietet damit Einblick in die Vermarktungsstrategien. Viele Plakate zeigen stilisierte Zeichnungen, die mit den Figuren, wie sie im Film von den Darstellern Korjus, Rainer und Gravet verkörpert wurden, wenig oder gar keine Gemeinsamkeiten aufweisen. Strauss hat in diesen Zeichnungen harte Gesichtszüge, Carla Donner ein ebenfalls sehr anderes Gesicht und statt der historisierenden eine für die 30er Jahre moderne Frisur. Poldi, bei weitem nicht so sanftmütig wie im Film aussehend, wird mit Vorliebe mit einer Pistole in der Hand dargestellt, obwohl die Szene, in der sie die Waffe in ihre Handtasche steckt, im Vergleich zu vielen anderen Szenen sehr kurz ist. Auf etlichen Plakaten sind aber auch die Gesichter der wirklichen Darsteller zu sehen, meist in der wohl beliebtesten Anordnung: Strauss in der Mitte, Carla links ganz nahe und Poldi rechts und mit etwas Abstand. Ergänzt wird das mit zahlreichen Szenenphotos.

Die den Plakaten extra beigegebenen, beliebig zu kombinierenden Slogans lauten *Young bride versus glamorous star!*<sup>1163</sup>; *Faithful wife vs glamorous star*; *Actress's kisses lured him from his bride!*; *A love story for every woman whose man has strayed!* und das etwas abgewandelte *A heart story for every woman who has loved – for every man who has strayed*; *A love was stolen in [oder during] the Great Waltz*; *One woman kindled the flame in his heart – the other kept it aglow...* Daneben gibt es immer wieder Hinweise, nun schon in etwas kleinerem Text, auf die beiden Frauen, die um Strauss' Liebe kämpfen: *Intimate revelations of two women in love with the same man!*; *Two beautiful women fight for the love of a romantic young composer!*; *Society scandalized as young composer leaves wife for seductive song star's web of exotic charm and temptation!*; *It's the intimate story of two women in love with the same man... both fell in love with his music, but only one with the man himself!*; *Two beautiful women fought for the love of a great composer! To one, he meant everything! But the allure of the other he could not resist!*; *Lost overnight in the forest! An abandoned bride with a gun!* – Die Materialien belegen eindeutig: Zwei Frauen und ein Mann, diese publikumswirksame Kombination und die Liebesgeschichte waren das, worauf man bei der Vermarktung am meisten setzte und was den Intentionen der Zuschauer vor allem entsprach.

Dazu kommen andere Ebenen: Strauss' Musik und seine Teilnahme an der Revolution, die im Film zwar nicht sehr engagiert erfolgt (Strauss sagt: *I wrote the song we march to!*), aber sich für die Reklame gut eignete: *His songs started a revolution!*; *He shocked society with his dances, wrote a song that sparked a revolt!*; *Hear the love songs of*

---

<sup>1163</sup> Quelle für diesen und die folgenden Slogans: MGM Press Book, unnummerierter 1. Teil

*Johann Strauss!; Love songs that inspired a billion kisses!; Songs of romance! Songs of revolt! Manchmal kommt auch alles zusammen: A love was stolen! An abandoned bride sets out with a gun as songs of romance and revolt fill the screen!*

Das Pressebuch beinhaltet aber nicht nur Reklame, sondern ist im zweiten Teil, dem *Publicity Service*<sup>1164</sup>, Quelle zur Produktion und zur kommerziellen Informationsstrategie. Die am Film Beteiligten werden wie folgt aufgelistete<sup>1165</sup>:

Poldi Vogelhuber – Luise Rainer

Johann Strauss – Fernand Gravet

Carla Donner – Miliza Korjus

Hofbauer – Hugh Herbert

Count Hohenfried – Lionel Atwill

Kienzl – Curt Bois

Dudelman – Leonid Kinsky

Cellist – Al Shean

Mrs. Hofbauer – Minna Gombell

Schiller – George Houston

Vogelhuber – Bert Roach

Mrs. Vogelhuber – Greta Meyer

Dommayer – Herman Bing

Mrs. Strauss – Alma Kruger

Franz Joseph – Henry Hull

Wertheimer – Sig Rumann

Coachman – Christian Rub

directed by Julien Duvivier

Screen Play Samuel Hoffenstein, Walter Reisch<sup>1166</sup>

Original Story Gottfried Reinhardt

Music of Johann Strauss II adapted and arranged by Dmitri Tiomkin

Lyrics Oscar Hammerstein II

Musical Director Arthur Gutmann

Dances and Ensembles by Albertina Rasch

Recording director Douglas Shearer

---

<sup>1164</sup> Ab hier beginnen die Seitenzahlen mit 2.

<sup>1165</sup> MGM Press Book, S. 2.

<sup>1166</sup> Ein Original-Drehbuch zum *Great Waltz* Walzer findet sich im Miliza-Korjus-Konvolut im Estnischen Musik- und Theatermuseum, dort wird ausser Reisch und Hoffenstein auch John Meehan für das Drehbuch genannt, ausserdem steht dort *script okayed by Mr. Hyman 4/13/1938*.

Art director Cedric Gibbons

Associates Paul Groesse, Edwin B, Willis

Gowns by Adrian

Photographed by Joseph Ruttenberg, A.S.C.

Hair Styles for Miss Korjus Sydney Guilaroff

Film Editor Tom Held

Producer Bernhard H. Hyman

Unter den Schauspielern waren viele europäische Einwanderer und Emigranten, nicht nur Miliza Korjus und Luise Rainer, sondern auch Sig Ruman<sup>1167</sup>, Hermann Bing<sup>1168</sup>, Curt Bois, Al Shean (bzw Alfred Schönberg), Christian Rub<sup>1169</sup>, Greta Meyer sowie Arno Frey und Hans Joby (als ungenannter Musiker). Rub beispielsweise spielte in mehr als 100 Hollywoodfilmen, oft ungenannt, und war die Stimme für einen Disney-Trickfilm-Charakter.<sup>1170</sup> Leonid Kinsky (Kinsky)<sup>1171</sup>, ein gebürtiger St. Petersburger, spielte seit den frühen 30er Jahren in Hollywood. Lionel Atwell war Londoner Theaterschauspieler, kam 1915 in die USA, wo er in zahlreichen Broadway-Produktionen mitwirkte, im Stumm- und später im Tonfilm spielte – besonders häufig wurde er in Horrorfilmen eingesetzt.<sup>1172</sup> George Houston, der im Film einen Sänger spielte, hatte an der späteren Julliard School studiert, für die American Opera Company und am Broadway gesungen. 1935 startete er seine Hollywoodkarriere, vorwiegend in Musicals und als singender Cowboy.<sup>1173</sup>

Das Pressbook enthält weiter eine Auflistung der im Film vorkommenden Musiknummern und Catchlines, darunter die bereits als Reklameslogans genannten und einige andere wie: *'I am only the emperor.' Franz Josef told Strauss, 'but you are the waltz king of the world!'*; *She offered her husband to another – for the sake of his own happiness!*; *Human hearts, with their joys, tragedies and emotions, set to the world's sweetest music!*<sup>1174</sup> Die darauf folgende Inhaltsangabe des Filmes ist oberflächlich und widerspricht mitunter der tatsächlichen Handlung, so wenn angegeben wird, Carla

<sup>1167</sup> Eigentlich Siegfried Rumann (1884–1967), seit 1924 in Hollywood, spielte in mehr als 100 Filmen (u.a. Ninotchka) – (Quelle Katz: The Film, S. 1186).

<sup>1168</sup> 1889–1947, begann als Zirkusclown, später Assistent von Murnau, mit dem er Ende der 20er Jahre in die USA kam – (Quelle: Katz: The Film, S. 127).

<sup>1169</sup> 1887–1956, kam aus Österreich, erster Hollywood-Film 1932 (Katz: The Film, S. 1184).

<sup>1170</sup> Katz: The Film, S. 1184 – *Pinocchio* von 1940.

<sup>1171</sup> Ebenda, S. 750.

<sup>1172</sup> Katz: The Film, S. 59.

<sup>1173</sup> Ebenda S. 648.

<sup>1174</sup> MGM Press Book S. 2.

Donner habe den Strauss-Walzer parodiert und daraufhin habe Strauss wütend das Haus verlassen.<sup>1175</sup>

Die sich anschliessenden informativen Artikel (*Prepared reviews, Advance, Sunday and midweek announcements*<sup>1176</sup>) haben fast immer eine Lücke im Text, in die der Name des den Film zeigenden Kinos einzusetzen ist, einige sind allgemein gehalten, beschreiben kurz den Inhalt und nennen die Darsteller, andere sprechen ein bestimmtes Thema an, wie zum Beispiel ungewöhnliche Ausstattungsgegenstände: ... *two ancient 'bone shakers', forerunners of the bicycle, built in 1848, a year before gold was discovered in California; a harpsichord built in the same period, which was used in the pit of the Imperial Opera; a genuine fiacre; forerunner of the cab, brought from the Austrian capital; three silver services worth fortunes and actually used in Vienna in the period. ... Twenty-two different uniforms, authentic copies of all the officer's uniforms in the Austrian army of the time, dragoons, uhlands, hussars and the rest, were created...*<sup>1177</sup> Die Kostüme standen vielfach im Mittelpunkt: 200 Näherinnen wurden für die Anfertigung eingesetzt, es gab allein 375 Kostüme für die weiblichen Darsteller, von denen jedes bis zu *30 yards of material* brauchte<sup>1178</sup>, *A skirt trimmed with forty pairs of bird of paradise feathers caused the wardrobe department at Metro-Goldwyn-Mayer a severe attack of telephonitis. The gown, designed by Adrian and worn by Miliza Korjus in 'The Great Waltz', is fashioned entirely of tulle with the feathers festooning down front and sides. But procuring the feathers was something else again. Forbidden as an import, it was necessary to phone collectors and costume companies to get together enough of these rare plumes to complete the gown. The fact that this feather was popular during the time at which the picture takes place made substituting anything else impossible.*<sup>1179</sup> Hier wird erneut, wie bei den Requisiten, auf historische Treue verwiesen. Ausführlich wird über das bereits erwähnte Cembalo von Sigmund Romberg berichtet, welches er vor etlichen Jahren in Wien gekauft habe und nun für den Film zur Verfügung stelle. Das Instrument stamme aus dem Jahre 1840, sei von seltener Art und wurde, so die Angaben, einst tatsächlich in der Kaiserlichen Oper gespielt.<sup>1180</sup> Auch die wertvollste Geige der Welt habe im Film mitgewirkt: ... *the golden tone of what is acclaimed the*

---

<sup>1175</sup> MGM Press Book S. 2, tatsächlich ist Strauss begeistert von Donner/Korjus' Darbietung und geht erst später, als sie ein immer höheres Honorar für sein Spiel von Graf Hohenfried erwirkt.

<sup>1176</sup> MGM Press Book S. 3.

<sup>1177</sup> MGM Press Book, S. 3.

<sup>1178</sup> MGM Press Book, S. 5.

<sup>1179</sup> MGM Press Book, S. 3.

<sup>1180</sup> MGM Press Book, S. 4.

world's most valuable violin. This is the *Da Vinci Stradivarius*, declared by experts to be the finest example of the ancient violin maker's art. It is owned by Toscha Seidel, eminent concert artist, who was soloist for important numbers in musical score of the new picture. Made by Stradivarius in the Seventeenth Century, the violin's history is obscure up to 1886 when, after changing hands many times, it came into possession of the House of Chardon in Paris. The Chardons christened it the *Da Vinci* violin. It created a furor among musicians. From this family it went to the Lachmann collection in Germany. When depression struck, it was sent to the United States to be sold and Seidel purchased it. In 1924, it was conservatively valued by experts at \$ 60,000, but since then Seidel has refused several offers of \$ 80,000 for the rare instrument. In tone, he says, it surpasses any other violins created by the maker.<sup>1181</sup> Auch weitere seltene Instrumente erklangen im Film: *To bring to the screen the melodies of Strauss a ninety-piece orchestra was assembled. Borrowed from Erich Lachmann, who owns one of the largest collections of valuable violins in the world, were twelve Stradivarius and Amati violins which the studio insured for \$ 250,000.*<sup>1182</sup> Die umfangreiche Berichterstattung von all den teuren, wertvollen, einzigartigen Ausstattungsgegenständen soll nicht nur vermitteln, wie aufwendig man an dem Film gearbeitet hatte, sondern diene auch der Unterhaltung der Leser und des Filmpublikums – seltene Gegenstände, seien es nun Geigen oder Federn, durften sich des Interesses sicher sein.

Die von Albertina Rasch (*former premiere danseuse of the Vienna Opera*) wie bereits beim Broadway-Vorgänger inszenierten Tanznummern werden herausgestellt. So weist das Pressebuch darauf hin, dass die Nummer aus der *Fledermaus* am Ende des Filmes einen Blick in die Zukunft – aus Strauss' Perspektive – zeige und Ausschnitte aus Tänzen präsentiere wie dem Can-Can, die vom Walzer inspiriert wurden.<sup>1183</sup>

Ausserdem wird allerhand Kurioses erwähnt, was ebenfalls der Unterhaltung der potentiellen Kinobesucher dienen soll: Die beliebteste Komposition von Strauss ausfindig zu machen, sei nicht so einfach gewesen. Dazu wurde extra eine Umfrage in der MGM Musikabteilung durchgeführt und so wurde die *Blaue Donau* ausgewählt.<sup>1184</sup> Oder: Der berühmte amerikanische *Ton-Detektiv* Dr. Sigmund Spaeth könne fast jede Melodie zu einem anderen Original hinführen, der Wiener Walzerkönig aber sei praktisch 100 % original. Spaeth besuchte die Dreharbeiten und stellte fest, dass alle

<sup>1181</sup> MGM Press Book, S. 3.

<sup>1182</sup> MGM Press Book, S. 5.

<sup>1183</sup> MGM Press Book, S. 4.

<sup>1184</sup> MMG Press Book, S. 4.

Musik, die Strauss-ähnlich klingt, n a c h diesem komponiert wurde, – damit sei die Authentizität der Strauss'schen Werke bestätigt.<sup>1185</sup>

Auch technische Details wurden wiedergegeben. Für die Aufnahmen sei *the largest recording installation ever used in motion pictures*<sup>1186</sup> verwendet worden und Kameramann Joseph Ruttenberg habe mit Hilfe von Klebeband eine besonders schwierige Kameraeinstellung erzielt<sup>1187</sup>. Extrem aufwendig war das Filmen der Operaufführung: *The opera set was built from authentic pictures and architectural data gathered by technical experts.*<sup>1188</sup> Für die Beleuchtung wurden *200 separate lights and a crew of nearly 100 electricians to manipulate them*<sup>1189</sup> benötigt. *Five cameras were used. One was mounted on a sixty foot movable boom wheeled on a special track over the heads of the audience. Others were placed in boxes, on the stage and on the floor for various angles.*<sup>1190</sup>

Im Vergleich zu diesen vielen herausgehobenen Details erfahren die Darsteller recht wenig Beachtung. Die drei Hauptdarsteller bekommen eine sehr knappe Biographie. Luise Rainer wird fast immer im Zusammenhang mit ihrem zweimaligen Academy-Award-Gewinn genannt, ihre Rollengestaltung wird mehrfach erwähnt, und besonders hervorhebenswert war es, dass sie für die Schlusszene des Filmes von dem Make-up-Experten Jack Dawn um 50 Jahre älter gemacht wurde<sup>1191</sup>. Über Miliza Korjus, deren Namensschreibung laufend zwischen „Miliza“ und „Meliza“ wechselt, ist zu lesen: *Miss Korjus is beautiful, has a flair for comedy and is glamour personified as Carla Donner, the opera song bird.*<sup>1192</sup>; ... *Miss Korjus gives both humor and vitality to the role of Carla.*<sup>1193</sup>; *Miliza Korjus, Viennese opera star, ... whose lovely voice makes her every song a musical treat, plays Carla Donner with verve and spirit.*<sup>1194</sup>; *golden-voiced Meliza Korjus*<sup>1195</sup>. Des weiteren heisst es über sie: *Known as the world's greatest coloratura, Meliza Korjus left a string of European stage successes behind her...*<sup>1196</sup> und

---

<sup>1185</sup> MGM Press Book, S. 4.

<sup>1186</sup> MGM Press Book, S. 4.

<sup>1187</sup> MGM Press Book, S. 4.

<sup>1188</sup> MGM Press Book, S. 5.

<sup>1189</sup> MGM Press Book, S. 5.

<sup>1190</sup> MGM Press Book, S. 5.

<sup>1191</sup> MGM Press Book, S. 5.

<sup>1192</sup> MGM Press Book, S. 3.

<sup>1193</sup> MGM Press Book, S. 3.

<sup>1194</sup> MGM Press Book, S. 3.

<sup>1195</sup> MGM Press Book, S. 3, 5.

<sup>1196</sup> MGM Press Book, S. 3.

das bereits erwähnte *In Europe, a beautiful blonde singer made a phonograph record. In Hollywood, a studio executive heard it. And thus Meliza Korjus, noted European opera star, was brought to the M-G-M studios for her great singing role in 'The Great Waltz.*'<sup>1197</sup> Hier kommen alle stereotypen Vorstellungen von der Diva zusammen: Schön, blond, glamourös, die „beste Sängerin“ der Welt. Ein typischer Hollywood-Schachzug ist es, der Darstellerin dabei das Image des Filmcharakters zu verleihen: Korjus spielt nicht nur im Film den Wiener Singvogel, sie i s t ein Wiener Opernstar.<sup>1198</sup>

Die *Pictorial Highlights* – Photos mit Filmszenen und kurzem Untertext – mit Lücke zum Einfügung des jeweiligen Kinotheaters – dienen wiederum als Bestellvorlagen. Die Standard-Charakteristika für Korjus bleiben *golden-voiced*<sup>1199</sup> und *lovely*<sup>1200</sup>, für Luise Rainer ihre Oscar-Gewinne. Fernand Gravet dagegen erhält keine Zusatzattribute. Wie bereits bei den Angaben zum Inhalt finden sich auch bei den Photos Unstimmigkeiten. So trägt Carla ihr Kleid vom Empfang beim Grafen Hohenfried und das Diadem im Haar auf einem Bild, dass sie gemeinsam mit Strauss in einer Landschaft zeigt. Die einzige Landschaftsszene des Filmes spielt im Wienerwald, und dabei kommen ein anderes Kleid und ein Federhut zum Einsatz. Offenbar sprach man aber gerade dem dekolletierten Ballkleid mit seinen grossen Tüll-Puffärmeln und dem funkelnden Diadem die beste Eignung für Reklamephotos zu. Hatte die MGM-Publicity-Mannschaft das richtige Gespür oder lag es an der zahlenmässig höchsten Verbreitung des Motivs – dieses Kleid, vor allem aber das Diadem sollten in der Folge d a s Markenzeichen für Miliza Korjus werden.

Nicht nur Reklamematerialien wurden von den Filmstudios bereitgestellt, sie entwarfen auch komplexe Werbestrategien. MGM legte den Kinobetreibern nahe: *Play romantic melodies in lobby*<sup>1201</sup> und schlug vor: *Appeal romantically to the young people. They won't be interested if you exploit the picture as the life story of Johann Strauss. So play up its love angles and urge them to – 'See it with your sweetheart!'* Hier wird nochmals unterstrichen, dass keineswegs Johann Strauss im Vordergrund steht, sondern die Liebesgeschichte. Ein weiterer Hinweis der MGM-Publicity-Experten: Man solle sich

---

<sup>1197</sup> MGM Press Book, S. 5.

<sup>1198</sup> Der erste Star, der mit Hilfe dieser Strategie aufgebaut wurde, war die angeblich *im Schatten der Pyramiden* geborene Theda Bara, Stummfilm-Vamp und von ihrem Studio mit einer massgeschneiderten Biographie ausgestattet (Quellen: Hanak-Lettner: Stars, S. 56 ff; Katz: The Film, S. 83).

<sup>1199</sup> MGM Press Book, S. 6, 7.

<sup>1200</sup> MGM Press Book, S. 7

<sup>1201</sup> MGM Press Book, unnummeriert

an lokale Tanz- oder Musikschulen wenden, die dann vielleicht einen *Great-Waltz-Abend* oder einen entsprechenden Wettbewerb mit Preisen veranstalten könnten. Empfohlen werden auch Umfragen, so zwischen Älteren und Jüngeren und Erraten-Sie-die-Melodie-Wettbewerbe. Der Musik wird bei den Werbeempfehlungen viel Aufmerksamkeit gewidmet, mit Hinweis auf die verlockenden Orte, wo sie gespielt wird: *Audiences will hear some of his loveliest and most inspiring melodies played by a big symphony orchestra midst the splendor and magnificence of opera, court and casino scenes.*<sup>1202</sup>

Daneben werden aber auch die Darsteller als reklamewirksam eingestuft: *Other exploitable assets are Luise Rainer's twice-won Academy Award; the tall, slim, dark and romantic-looking handsomeness of Fernand Gravet – the type which gives an emotional 'lift' to feminine hearts; the enchanting blonde loveliness and thrilling voice of Miliza Korjus.*<sup>1203</sup> Hier sind wieder sehr gut die Kategorien festzustellen, denen die beiden Hauptdarstellerinnen zugeordnet werden: Luise Rainer wird erneut auf ihre Oscar-Prämien begrenzt, Miliza Korjus ist blond und singt. Erstmals im Pressebuch wird etwas über Gravets auf Frauen anziehend wirkendes Äussere verlautet. Und zwei weitere Werbeideen sind ebenfalls mit seiner Figur verbunden: *If it's possible to find someone who looks something like Fernand Gravet, use him as a double in a street identification contest. Publish his daily itinerary, reproduce profile photos of him, announcing that a cash prize will be given to the first person identifying him.*<sup>1204</sup> Ausserdem solle man den Mädchen im Kinopublikum die Gelegenheit geben, mit dem grossen Liebhaber aus dem *Great Waltz* fotografiert zu werden – auf die damals verbreitete Weise mit einem grossen Filmphoto, bei dem Milizas Kopf einem Loch gewichen ist, in welchem dann das Gesicht einer Zuschauerin erscheint. Ein Theaterphotograph solle photographieren und die beste Aufnahme einen Preis erhalten. Bei dem vorgesehenen Bild handelt es sich um das beliebte Motiv von Strauss und Carla, Walzer tanzend.

Der Aufbau des Pressebuches folgt einer simplen und wirkungsvollen Didaktik. Während extravagante Details wie die „wertvollste Geige der Welt“ ostentativ herausgestellt werden, ist das Vermittlungskonzept für den Film an sich und seine Darsteller vor allem die Wiederholung, welche sich auf wenige, schlagwortartige und eingängige Formeln beschränkt. Sehr deutlich wird die Taktik, den Film zu einem Ereignis zu machen, dem eine Reihe anderer Ereignisse zugeordnet werden, Ratespiele,

---

<sup>1202</sup> MGM Press Book, unnummeriert

<sup>1203</sup> MGM Press Book, unnummeriert

<sup>1204</sup> MGM Press Book, unnummeriert.

Photoaufnahmen, Tanzwettbewerbe usw., und damit das Kino zu einem immer mehr Raum einnehmenden Lebens-Mittelpunkt zu stilisieren.

Im Pressebuch findet sich auch die Rubrik *What the critics said*. Sie enthält Ausschnitte aus *Waltz*-Rezensionen und zwar von den grössten und namhaftesten Zeitungen, Variety, Herald Tribune, Daily, New York Sun usw. Es werden nur positive Besprechungen vorgestellt, man kann also spekulieren, dass über alles, was hier nicht lobend erwähnt wurde, dann entweder nichts oder negativ geschrieben wurde.<sup>1205</sup> Luise Rainer wird herausgestellt, sie sei *superb*<sup>1206</sup>, sie sei es, *who makes ,The Great Waltz*<sup>1207</sup>, aber auch Miliza Korjus wird positiv bewertet: *Miss Korjus sings magnificently and has considerable personal charm.*<sup>1208</sup> und, noch stärker, *Another welcome feature of 'The Great Waltz', which will help to make it remembered, is the emergence of a stunning newcomer, Miliza Korjus, who, being of Nordic extraction, blends perfectly in the Vienna scene, and whose rich singing voice gives the Strauss music a delightful abandon.*<sup>1209</sup>. Ihre Stimme wird als eine der brilliantesten bezeichnet, die man von der Leinwand hören kann.<sup>1210</sup> Gelobt wird in den Artikeln ausserdem die Darstellung Wiens, dessen Atmosphäre gut nachempfunden sei, die Musik (Gutmann, Tiomkin, Hammerstein) und die Kameraarbeit Ruttenbergs, die ein Höhepunkt der Produktion sei.<sup>1211</sup>

Nicht zurückgegriffen wurde von Seiten MGMs auf eine Kritik wie die der New York Times<sup>1212</sup>, die schreibt, der Film wäre *a bit of a bore*, und das ergänzt *Metro, of course, makes the most beautiful bores in the world* und *no other studio can make so big a picture out of so small a script*. Die aufwendige Ausstattung wird gelobt. Luise Rainer dagegen kritisiert: Sie spiele alle ihre Rollen gleich, ihr diesmaliger Part sei so klein, dass man sie übersehe. *The film is far more openly a showcase for Miliza Korjus, a Continental coloratura*, heisst es. Es folgt der Vergleich mit Mae West, der sich vielfach in der Presse findet. Erwähnt werden auch die technischen Schwierigkeiten beim Aufnehmen im hohen Register. Zu der Szene im Wienerwald heisst es: *Miss Korjus (which is not pronounced 'Gorgeous', but Korjus) sings her waltzes well enough, yet*

---

<sup>1205</sup> MGM Press Book S. 5.

<sup>1206</sup> MGM Press Book, S. 5 (aus Film Daily).

<sup>1207</sup> MGM Press Book, S. 5 (aus Variety).

<sup>1208</sup> MGM Press Book, S. 5 (aus Motion Picture Daily).

<sup>1209</sup> MGM Press Book, S. 5 (aus Herald Tribune).

<sup>1210</sup> MGM Press Book, S. 5 (aus Mirror).

<sup>1211</sup> MGM Press Book, S. 5.

<sup>1212</sup> New York Times, 25.11.1938, von Frank Nugent.

*does not convince us that Strauss has profited noticeably through Oscar Hammerstein's lyrics.*

Über den grossen Erfolg des Filmes berichtet The Hollywood Reporter<sup>1213</sup>: *Capturing four times as many votes as it's nearest competitor, MGM's 'Great Waltz' won a one-sided victory, up and down the line, in the Hollywood Reporter preview poll for November.*

Es findet sich aber auch Kritik an beiden Hauptdarstellerinnen: *an over-frivolous and too-too-zealous Miliza Korjus, and a harassed and unhappy Luise Rainer*<sup>1214</sup> meint eine Zeitung. Rudolf Bing, der die mit seiner Hilfe nach Hollywood vermittelte Korjus in seinem Londoner Exil im Kino sah, stellt dem Film noch Jahrzehnte später in seiner Autobiographie ein vernichtendes Zeugnis aus: *Der ‚Grosse Walzer‘ sollte angeblich von Johann Strauss und Wien handeln. Von all den blöden Filmen, die je in Hollywood gedreht worden sind, war dieser Streifen sicher der blödeste. Schafe und Schafhirten zogen durch den Wienerwald, den seit Menschengedenken kein Schaf betreten hatte. In einer Szene fuhr Johann Strauss in einer Kutsche durch den Wald, lauschte dem Gesang der Vögel und kitzelte ihre Melodien auf seine Manschette. Schliesslich kam die Kutsche vor einem jener kleinen Gasthöfe an, in denen man manchmal noch ein wackeliges Klavier und einen uralten Fiedler findet – aber auf Strauss wartete natürlich ein sechzigköpfiges Damenorchester, das sich sofort daran machte, anscheinend von seinen Manschetten herunter, die ‚Geschichten aus dem Wienerwald‘ zu spielen.*<sup>1215</sup> Dazu: Strauss notierte den Walzer im Film nicht auf seinen Manschetten, und das Orchester spielte erst am Abend den morgens früh komponierten Walzer.

Auch Luise Rainer war mit dem Film nicht zufrieden und kam in Streit mit Mayer: *Ich war schwierig, weil ich hohe Ansprüche an mich und meine Umgebung stellte. Ich fand Filme wie ‚The Great Waltz‘, den ich 1938 mit Curt Bois machte, seicht und lächerlich. Mayer drohte mir: Wir haben Sie gemacht, wir können Sie auch vernichten. Ich erwiderte: Sie haben nicht die Katze im Sack gekauft. Ich war bereits ein Star, als ich hierher kam. Ausserdem hat Gott mich gemacht, nicht Sie. (...) Danach setzte er mich auf die schwarze Liste.*<sup>1216</sup>

Nachdem der *Great Waltz* am 4.11.1938 in den USA uraufgeführt wurde, vermarktete ihn MGM weltweit, dabei lief er in vielen Ländern erfolgreich und verhalf dadurch auch

---

<sup>1213</sup> The Hollywood Reporter 13.12.1938, Volume XXXXVIV Nr. 9.

<sup>1214</sup> The stage 16/1938, Theatre guild S. 57.

<sup>1215</sup> Bing: 5000 Abende, S. 58.

<sup>1216</sup> Berliner Zeitung 3.5.2003, Interview mit Luise Rainer von Henrike Thomsen.

Korjus zu einer Berühmtheit, die sie allein durch ihre Schallplatten nie erreicht hätte. Die Aufmerksamkeit, die man dem *Waltz* in Frankreich widmete<sup>1217</sup>, verdankt sich vor allem der Mitwirkung von Duvivier und Gravey/Gravet. Korjus erhielt Rezensionen wie *n'est pas une tres bonne actrice, mais elle ,tient l'ecran' et elle chante bien, elle chante meme a tue-tete*<sup>1218</sup> und Titelblätter in den französischen Zeitschriften *Midinette*<sup>1219</sup> (mit einem lyrisch anmutenden Photo) und *Pour Vous*<sup>1220</sup> (Carla Donner und Johann Strauss mit sich drehenden Walzerpaaren im Hintergrund). In *Le film complete*<sup>1221</sup> erschien ein Photoroman zu *Toute la ville danse* und setzte damit den Erfolg des *Great Waltz* gezielt in ein weiteres Medium um. Der persönliche Sukzess von Miliza Korjus in Frankreich scheint, so berichtet Kaarel Pusta jun., Sohn des gleichnamigen estnischen Diplomaten und Pariser Korrespondent der estnischen Presse, erheblich gewesen zu sein: Der *Great Waltz* wurde in einer Galavorstellung in der Pariser Grossen Oper uraufgeführt, die erste Aufführung eines Filmes in diesem Opernhaus überhaupt und ein gesellschaftliches Ereignis in Anwesenheit Marschall Petains, Präsident Lebruns und des Bildungs- und Kulturministers Jean Zay. Pusta schildert ausführlich die Begeisterung der französischen Studenten, des Pariser MGM-Chefs Monta und Zays für Korjus.<sup>1222</sup>

Über den kommerziellen Erfolg des Filmes gibt es widersprüchliche Angaben. Reinhardt beziffert die Produktionskosten auf 1 600 000 Dollar, die Einspielung auf 8 000 000 Dollar<sup>1223</sup>, Horak<sup>1224</sup> dagegen spricht von einem finanziellen Misserfolg. Von den drei Oscar-Nominierungen des *Great Waltz*, darunter eine für Miliza Korjus als beste weibliche Nebenrolle, gewann immerhin Joseph Ruttenberg<sup>1225</sup> den Preis für die beste Kameraarbeit.

Accessoires wie die Noten von *Tales from the Vienna Woods* mit Hinweis auf die Victor-

<sup>1217</sup> Unter dem Titel *Toute la Ville Danse*.

<sup>1218</sup> Les annales politianes et litteraires. 113/1939 S. 397.

<sup>1219</sup> *Midinette* vom 1.9.1939 Nr. 667.

<sup>1220</sup> *Pour Vous* Nr. 535, 15.2.1939.

<sup>1221</sup> *Le film complete* Nr. 2277 15. Juni 1939.

<sup>1222</sup> *Rahvaleht* 23.1.1939 und 24.2.1939. Auch Pusta zeigt auf, dass Korjus, obwohl sie die Tochter eines estnischen Armeeeingehörigen sei, von den *Reklamemeistern des Films* als Polin und Wiener Nachtigall vermarktet wird. (ebenda, 24.2.1939. Übersetzung MF).

<sup>1223</sup> Reinhardt: *Der Apfel*, S. 192.

<sup>1224</sup> Horak: *Reisch führt Regie*, S. 223.

<sup>1225</sup> Die Nominierungen: Best Supp. Actress, Cinematography, Editing (Quelle: *Variety Movie Guide*, S. 380). Ruttenberg (1889–1983), aus St. Petersburg stammend, zunächst Photograph und später einer der führenden Kameramänner Hollywoods (*Mrs. Miniver*, *Comrade X*, *Two-Faced Woman*,) gewann insgesamt vier Oscars (Quelle: Katz: *The Film*, S. 1190).

Aufnahme Nr 4410: *sung by Miliza Korjus in the MGM Production ,The Great Waltz*<sup>1226</sup> bestätigen die Popularität des *Great Waltz* – solche Artikel zum Film haben Reklamefunktion und vermitteln Nähe zu seinen Stars.<sup>1227</sup>

Leider ist von der Fanpost, die Korjus sicher reichlich zuteil geworden sein dürfte, nichts erhalten, mit Ausnahme eines Briefes von Elizabeth Arden, die ihrer Begeisterung über den *Waltz* Ausdruck verleiht<sup>1228</sup>, und eines längeren Schreibens von Gary Cooper<sup>1229</sup>: Er nennt Korjus eine *beautiful woman* und *capable actress and lovely singer*, hat den *Great Waltz* bereits viermal gesehen und wartet auf die nächste Vorstellung.

In Deutschland<sup>1230</sup> und Österreich<sup>1231</sup> kam der Film als *Der grosse Walzer* erst lange nach dem 2. Weltkrieg zusammen mit Mengen anderer US-amerikanischer Filme in die Kinos. Insbesondere in Österreich war die Aufnahme eine denkbar schlechte, die Presse sprach von Respektlosigkeit, Zumutung, Verhöhnung von Geschichte und gutem Geschmack, und aufgrund des mangelnden Publikumszuspruchs wurde der Film bereits nach zwei Wochen abgesetzt.<sup>1232</sup> Auch abgesehen von diesen Befindlichkeiten passte der mittlerweile mehr als zehn Jahre alte Film nicht mehr in die Zeit, deren Vorstellungen in nichts mehr der heilen Vorkriegswelt eines erträumten Wien entsprachen. Miliza Korjus konnte so im deutschsprachigen Raum ihren kurzen Konzertruhm und die Beliebtheit ihrer Schallplattenaufnahmen nicht mittels eines weiteren Mediums ergänzen und steigern.

Während der originale *Great Waltz* von 1938 zu jenen Hollywood-Filmen gehört, die, zumindest in den USA, in Estland und in Russland, ein spezielles Publikum haben und immer wieder veröffentlicht werden, ist ein 1972 gedrehtes Remake heute weitgehend vergessen.

## Handlung

---

<sup>1226</sup> Erschienen in den Feist Art Series, hrsg. von Leo Feist. Weiterhin erschienen: *One day when we were young*, mit Hinweis auf Hammerstein/Strauss/Tiomkin und *There'll come a time* (mit Photo von Miliza Korjus). Bereits 1939 sang auch Richard Tauber einen der *Great-Waltz*-Schlager, den Walzer *I'm in love with Vienna* in englischer Sprache auf Schallplatte ein.

<sup>1227</sup> Siehe dazu Grotjahn: Notationskunde.

<sup>1228</sup> Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums, Brief datiert auf 1938.

<sup>1229</sup> Ebenda, Brief vom 24.3.1939.

<sup>1230</sup> Filmstart am 30.11.1949, Artikel in der Illustrierten Filmwoche vom 10.12.1949 und im Film-Dienst (Düsseldorf) vom 27.12.1949, Schreiben des Deutschen Filminstituts Frankfurt/M. Vom 25.3.2009.

<sup>1231</sup> Filmstart am 18.11.1949 in Wien. Quelle: Köstenberger: *The Great Waltz*, S. 308.

<sup>1232</sup> Köstenberger: *The Great Waltz*, S. 308.

*In Vienna in 1844 'nice people' neither danced the waltz... nor kissed their wives in public... nor listened to new ideas... In 1845 came Johann Strauss II and his immortal melodies... We have dramatized the spirit rather than the facts of his life, because it is his spirit that has lived – in his music.*<sup>1233</sup>

Zwar erzählt der *Great Waltz* das in weiten Teilen fiktive Leben von Johann Strauss II, doch der musikgeschichtlich interessantere Aspekt ist die Sicht auf die Opernprimadonna Carla Donner (Miliza Korjus). Welche Sängerinnenklischees werden verwendet, wie setzt der Film sie ein?

Der junge Johann Strauss, im Film meist Schani genannt,<sup>1234</sup> verliert seinen Arbeitsplatz in einer Bank, weil er während der Arbeitszeit Walzer komponiert. Seine Verlobte Poldi und ihre Eltern, die eine Konditorei führen (ein rundliches Buffo-Paar inmitten von Torten), sorgen sich um seine Zukunft. Strauss verfällt auf die Idee, ein eigenes Orchester zu gründen.

Das Debut von Strauss und seinem Orchester findet im Kasino Dommayer statt, Strauss dirigiert *Vienna Blood* (op. 354). Es sind kaum Zuhörer gekommen, und Dommayer will bereits schliessen. Dies ist die Auftrittsszene für Korjus. Nachdem sie mit ihren Begleitern im Hintergrund zu sehen war, konzentriert sich die Kamera auf den Streit zwischen Dommayer, der darauf besteht, sein Lokal zu schliessen, und dem mit Donner/Korjus zusammen eingetroffenen Tenor Schiller. Dommayer wird bereits grob, da kommt Donner/Korjus in Grossaufnahme ins Bild und lächelt ihn an, mit ihrem besonderen Lächeln, das viele Nuancen zwischen Liebreiz und Tücke vereint und im Film noch oft gezeigt wird, und sie sagt: „Die Vorstellung ist *nicht* zu Ende!“ Dommayer wiederholt verzaubert die Phrase und lässt die Herrschaften Platz nehmen. Das Strauss'sche Orchester beginnt wieder zu spielen, *Artist's Life* (op. 316), und Strauss selbst greift zur Geige. Dommayer stösst inzwischen Fenster und Türen auf und verkündet, heute sei der Eintritt frei. Die Ausstattung für Carla Donner betont die Opernprimadonna: stets ist sie mit Chic, Raffinesse und sehr aufwendig gekleidet und frisiert. Bei diesem ersten Auftritt trägt sie einen Hut mit grosser Feder und ein Kostüm aus schwerem, samtig wirkenden Material, mit Pailletten bestickt. Sie und Poldi bilden schon hinsichtlich ihrer äusseren Erscheinung einen grossen Gegensatz. Poldi wirkt

---

<sup>1233</sup> *The Great Waltz*, Text am Anfang des Filmes. Alle im Folgenden angeführten Dialog-Übersetzungen von MF.

<sup>1234</sup> Im Drehbuch heisst seine Rolle durchgängig „Schani“ und die seiner Verlobten und späteren Frau „Poldi“ (Quelle: Drehbuch *The Great Waltz*, Estnisches Musik- und Theatermuseum, Miliza-Korjus-Konvolut.

adrett-kleinbürgerlich mit Löckchen, kleinem Hütchen, hochgeschlossen. In der Dommayer-Szene initiiert Donner/Korjus zwar die Strauss-Begeisterung, die plötzlich alle erfasst, sie selbst verabschiedet sich aber schnell. Inzwischen ist Dommayers Kasino voll von tanzenden Paaren, nach einer Polka und dem von Schiller gesungenen Walzer *I'm in love with Vienna*<sup>1235</sup> löst sich die Szene in ein „ganz Wien tanzt“ auf. Dabei wird Wert auf „Wiener Leben“ gelegt, Nachbarn und Passanten werden vom Walzer erfasst, und fröhlich-berauschend scheint die Szene ein verfrühtes Finale zu sein. Plötzlich ein Schnitt, und statt der weit schwingenden Röcke sieht man die abgezirkelten Schritte der Tanzenden auf einem Fest im Palais des Grafen Hohenfried. Carla Donner hat Strauss bei Hohenfried, ihrem Liebhaber, einladen lassen, um ihn auch in aristokratischen Kreisen bekannt zu machen. Das von ihr in dieser Szene getragene Ballkleid und das dazugehörige Diadem sollten später zu ihrem Markenzeichen werden. Mehr noch als in der vorigen Sequenz verkörpert sie hier das perfekte Sängerrinnen-Klischee: schön, launisch, sexuell freizügig, aber auch von hoher Professionalität. Der verwirrte Strauss ist auf ihr Kleid getreten und hängt fest – sie reisst daraufhin ein Stück Rüsche einfach ab. Dieser filmische Einfall spiegelt perfekt die Vorstellung von einer Künstlerin: unbürgerlich, lässig, grosszügig-verschwendend. Mit den von Strauss mitgebrachten Noten setzt ein weiteres bekanntes Filmnarrativ ein. Donner/Korjus wirft nur einen Blick darauf, kündigt an, singen zu wollen, schaut dann dabei nur anfänglich in die Noten und trägt den neuen Strauss-Walzer *There will come a time*<sup>1236</sup> schliesslich auswendig, tanzend, vor. Das sofortige Singen vom Blatt bzw. das auswendige Singen eines unbekanntes Stückes ist ein beliebtes Motiv im Film überhaupt. Man könnte meinen, es solle die Brillanz des Vortragenden darstellen, aber wahrscheinlicher ist es, dass man sich einfach keine Gedanken darum gemacht hat. Auch Schiller konnte in der Dommayer-Szene gleich mitsingen, obwohl er den neuen Walzer noch nie gehört hatte. Donner/Korjus begegnet in dieser Szene nicht als steif neben dem Flügel verharrende Sängerin, sie wird als aussergewöhnlich lebendig und mitreissend gezeigt. Ihr Tanz, allein und mit einem aus dem Zuhörerkreis geholten Partner und ihr „Arbeiten“ mit dem Publikum, dazu die Auszierung des gesungenen Walzers, die spontan und mühelos wirkt, fügen sich zusammen mit ihrem bevorzugten Repertoire zu einem Image, das Korjus und ihre Filmfigur gleichsetzt. So wurde die Vorstellung von Korjus besonders durch diese Szene geprägt, und Ballkleid nebst Diadem werden zum Zeichen dafür.

---

<sup>1235</sup> Bisher konnte keine Originalquelle für diese Bearbeitung ermittelt werden.

<sup>1236</sup> Als Originalquelle hierfür dient *Oh schöner Mai*, ein Walzer nach Motiven der komischen Operette ‚Prinz Methusalem‘, Opus 374. Quelle imslp.org, Stand Januar 2013.

Unter dem Vorwand, er solle ein neues Klavier ausprobieren, führt Donner/Korjus Strauss anschliessend in ein abgelegenes Zimmer, sie öffnet selbst eine Flasche und schenkt ihre Gläser voll. Strauss ist berauscht von ihrem Alleinsein und erzählt, wie ihre Stimme ihn immer bezaubert habe, beim letzten Mal, als sie die Norma sang, habe er das Gefühl gehabt, sie beide seien ganz allein im Theater. „Die einzigen Komponisten, die ich je gekannt habe, waren fette kleine kahle Männer,“ meint Donner/Korjus. Beide küssen sich, und in diesem Moment platzt Graf Anton Hohenfried, der Gastgeber und Liebhaber Carla Donners, ins Zimmer. Donner/Korjus wechselt sofort die Seiten und stellt Strauss leicht spöttisch vor als neuen Komponisten, mit dem sie schon „jahrelang alleine in der Oper gewesen sei, sie seien praktisch Liebhaber“. Hohenfried legt ihr ein neues Halsgeschmeide um. Als er Strauss bezahlen will, erwirkt Carla Donner ein immer höheres Honorar. Strauss aber schlägt das Geld aus: „Sie werden es vielleicht für eine weitere Kette brauchen“ und fügt hinzu, er schulde Hohenfried weit mehr für die Lektion, die er an diesem Abend gelernt habe. Er geht. Auf der Strasse trifft er Poldi, die sich um ihn gesorgt hat. Strauss ist beglückt und gerührt.

Strauss heiratet seine Verlobte Poldi, vom Musikverleger Hofbauer bekommt er einen lukrativen Vertrag für seine Walzer. Die Szene wird musikalisch von einem Walzer-Potpourri untermalt. – Transparente und Barrikaden verkünden Revolution, das Volk, Strauss mittendrin, marschiert nach einem von ihm komponierten Revolutionsmarsch, man will das Palais Hohenfried stürmen. Donner/Korjus wird zunächst für eine Aristokratin gehalten, aber Strauss überzeugt die Massen, sie sei eine Künstlerin, die „Göttin der Freiheit“, und man trägt sie auf den Schultern. Hohenfried will zu Carla eilen, aber Strauss hält ihn zurück – E r werde sie beschützen. Die beiden geraten aneinander, gerade, als Erzherzog Franz Josef, der spätere Kaiser, ankommt. Strauss, nicht wissend, wen er vor sich hat, fängt an, ihn zu beschimpfen. Die Revolutionäre werden inhaftiert und mit Wagen abtransportiert. Regen, Zwielflicht und Schüsse schaffen eine bedrohliche Atmosphäre. Strauss veranlasst zwei seiner Mitstreiter, eine Prügelei zu beginnen. Die Polizisten sind dadurch abgelenkt, und er kann mit Donner/Korjus fliehen. Sie laufen, verstecken sich in einem Hausflur. Carla Donner ist empört über alles, sie streiten sich. Als eine Droschke vorbeifährt, winkt Strauss derselben und die beiden steigen ein. Ob sie gehört hätten, dass eine Revolution im Gange sei, fragt der Kutscher, darauf Carla: „Vage“. Es stellt sich heraus, dass sowieso alles verbarrikadiert ist, nur in den Wienerwald könne man fahren. Die Primadonna sagt daraufhin resigniert, ihr sei alles egal, auch, wohin sie fahren, und Strauss lässt den Kutscher in den Wienerwald fahren. Dort wachen sie dann erst um sechs Uhr früh wieder auf. Während

der nun folgenden Kutschfahrt durch den „Wienerwald“, eine romantische Landschaft mit zwitschernden Vögeln, heuwendenden Bauern, malerisch lagernden Zigeunern, Flöte spielenden Schafhirten und einer Postkutsche, lauschen sie den Klängen, und aus diesen und mit Hilfe von Carla, dem auf der Mundharmonika blasenden Kutscher und dem Pferd Rosi komponiert Strauss den Walzer *Tales from the Vienna Woods* (op. 325). Dabei ist Donners/Korjus' Anteil hoch, denn als Strauss „steckenbleibt“ findet die praktisch versierte Sängerin die Auflösung.

In einem Gasthof in Grinzing wird Rast gehalten, und der neue Walzer kann bereits abends aufgeführt werden – der Wirt hat ein eigenes Orchester. Es besteht aus lauter jungen Frauen, bleibt aber im Hintergrund, keine einzige der Instrumentalistinnen wird hervorgehoben, anders als zum Beispiel bei der Kasinoszene mit Strauss' eigenem Orchester, wo viele der Musikanten einzeln gezeigt werden. Strauss dirigiert seinen neuen Walzer in dem lampiongeschmückten Lokal, Carla singt und tanzt dazu. Die Choreographie ähnelt der Szene aus dem Palais Hohenfried. Diesmal wird sie aber auch in betont vielen Nahaufnahmen präsentiert, ihr Singen wirkt dabei ganz echt, ist aber trotzdem ansprechend gefilmt. Sie sieht immer ausgezeichnet dabei aus, und man könnte meinen, ihren vorbildlichen Zähnen sei ebenso viel Aufmerksamkeit gewidmet wie ihrem Gesang.

Donner/Korjus ist hingerissen von dem Wald, der Musik, der Stimmung und meint, dies alles habe sie beide zusammengebracht, Strauss aber deutet an, aus ihnen könne nichts werden, denn er sei schliesslich verheiratet. Carla: „Aber jetzt bist du doch hier.“ In diesem Moment kommt die Nachricht, die Revolution sei zu Ende, Österreich habe einen neuen Kaiser und eine Konstitution. Strauss' Freunde sind inzwischen auch im Wienerwald angekommen, und Strauss dirigiert einen Marsch, es werden Plakate mit dem Abbild des neuen Herrschers aufgerollt, und Strauss erkennt den Mann aus dem Palast wieder, den er vor kurzem noch ein „ausgestopftes Hemd“ genannt hat. Graf Hohenfried ist auch eingetroffen, er möchte Carla mitnehmen, und nach kurzem Zögern fährt sie mit ihm fort.

Die folgende Sequenz zeigt die Strauss' in ihrem Zuhause, einem deutlich gehoben bürgerlichen Ambiente. Strauss ist übel gelaunt, fühlt sich von seiner Frau bei der Arbeit gestört. Seine Musiker und der Verleger Hofbauer kommen, um nach neuesten

Kompositionen zu fragen, und Strauss spielt und singt<sup>1237</sup> *One day when we were young*<sup>1238</sup>. Während die Musik erklingt, fällt Poldis Blick auf die in der Tür stehende Carla Donner, und sie erkennt plötzlich die Wahrheit. Nachdem der Walzer beendet ist, tritt Donner/Korjus, in einem weiteren extravaganen Kostüm mit applizierten Ornamenten und mit einem dreieckigen Hut, vor: Strauss hat auf ihr Betreiben hin den Auftrag bekommen, ein Werk für das Kaiserliche Opernhaus zu komponieren.

Als diese Oper, die *Fledermaus*, uraufgeführt wird, bleibt Poldi zuhause. Graf Hohenfried sucht sie auf, erzählt, er liebe Carla Donner. Sie und Strauss planen, am Abend nach dem Ende der Oper gemeinsam nach Budapest zu reisen. Carla sei aber ein unberechenbares und kompliziertes Wesen und Strauss werde mit ihr nicht fertig werden. Poldi ist verzweifelt, Hohenfried aber rüttelt sie auf. Sie solle um Strauss kämpfen. Poldi will nun doch noch in die Oper fahren, erregt rufend, Liebe sei nicht für Frauen wie sie, sondern für die andere Art Frauen, die ohne Herz. Sie will ihren Schmuck umlegen – da sieht sie im Schmuckkästchen einen Revolver<sup>1239</sup> und steckt ihn in ihre Handtasche.

Im Operntheater ist die Aufführung in vollem Gange. Die *Fledermaus*-Szenen im *Great Waltz* erinnern an Revuefilme der 30er Jahre, wie in diesen ist alles auf den Star Donner/Korjus zugeschnitten. Die Originalmusik wird auf Potpourri-Weise zusammengefügt. Andere *Fledermaus*-Protagonisten, mit Ausnahme des Tenors Schiller, spielen keinerlei Rolle, dafür dominieren als Umrahmung der Hauptdarstellerin reich ausgestattet Ballett und Chor. Donner/Korjus in wechselnden aufwendigen Toiletten, Federn, Schmuck und Spitzen verkörpert die triumphierende Opernprimadonna, sie ist das Zentrum des Spektakels. Auch Strauss im Orchestergraben erscheint als ihr untergeordnet, aber auch von ihr überwältigt. Die Kamera betont den engen Kontakt zwischen beiden. Hier erfährt die Wechselbeziehung Komponist-Muse ihren Höhepunkt.

Nach der Vorstellung wartet Poldi in der Garderobe auf Donner/Korjus. Sie glaubt, dem Glück der beiden nicht im Wege stehen zu dürfen und verzichtet auf Strauss. Das Paar fährt mit einer Kutsche zum Anlegeplatz des Dampfers, der sie nach Budapest bringen

---

<sup>1237</sup> Offenbar singt hier Fernand Gravet selbst, wird allerdings nur kurz während des Singens gezeigt, weil sich die Kamera auf Poldi konzentriert. Seine Mundbewegungen sind nicht ganz synchron mit dem Gesang.

<sup>1238</sup> Das Hauptmotiv dieser Bearbeitung beruht auf *Wer uns getraut* aus dem *Zigeunerbaron*. Quelle: imslp.org, Stand Januar 2013.

<sup>1239</sup> Der Film gibt keine Erklärung, wie der Revolver in den Strauss'schen Haushalt und in Poldis Schmuckkästchen kam.

soll. Strauss erzählt aus seiner und Poldis gemeinsamer Kinderzeit, und erst hier wird deutlich, dass sie Spielgefährten waren. Am Schiff angekommen, lässt Donner/Korjus nur ihr Gepäck an Bord bringen. Sie sagt, in der Kutsche sei noch jemand mitgefahren, und so werde es immer sein. Die melodramatische Abschiedsszene schliesst mit dem Walzer *One day when we were young*, gespielt von der Bordkapelle, gesungen von Donner/Korjus zunächst an der Schiffsreling stehend, dann aus dem Off. Strauss bleibt zurück. Am nächsten Morgen sitzt er immer noch an der Donau, und die Stimmung – das glitzernde Wasser, die Schiffe, scherzende Wäscherinnen – regen ihn zu einer neuen Komposition an: *On the beautiful blue Danube* (op. 314). Diese Kompositionsszene erinnert an die Wienerwald-Kutschfahrt, und sie lässt auch das Fazit hinsichtlich des Film-Blickes auf Donner/Korjus deutlich werden. Diese trägt zwar die typischen Primadonnen-Züge, ist aber keine Femme fatale, die Männer ins Unglück stürzt, sondern fast das Gegenteil: ein guter Geist. Sie bringt Strauss auf den Weg. Jede ihrer gemeinsamen Szenen zeigt einen von ihr initiierten weiteren Karrierefortschritt für Strauss, ihre Zuwendung stärkt ihn menschlich und künstlerisch, und ihr Verzicht ähnelt dem Rückzug eines Märchenwesens, das alles zum Besten gewendet hat.

43 Jahre später: Die Protagonisten sind alt geworden. Strauss hat eine Audienz beim Kaiser Franz Josef. Poldi begleitet ihn, auch Graf Hohenfried ist anwesend. Der Kaiser und Strauss verstehen sich ausnehmend gut, Franz Josef sagt Strauss, er sei der wahre König von Wien, führt ihn auf den Balkon vor eine unübersehbare Menge winkender Menschen, die alle Strauss zujubeln und seine Walzer singen. Auch Carlas Bild schwebt Strauss vor, bis es sich dann im Chor *I'm in love with Vienna* verliert.

## Als Filmstern in Hollywood

*M-G-M is surrounded by massive walls of concrete; you think you're going to work in a prison or fortress, with special studio guards and rigid security regulations – why I don't know. Dimitri*

Tiomkin.<sup>1240</sup>

Für ihren Hollywood-Kontrakt hatte Miliza Korjus ihr Engagement am ersten Opernhaus Deutschlands und eine verheissungsvoll gestartete Konzertkarriere aufgegeben. Sie stand mit dieser Präferenz nicht allein. Hollywood war gelobtes Land und höchstes Ziel nicht nur in Mädchenträumen, sondern für nahezu jedermann, auch

<sup>1240</sup> Tiomkin: Please don't hate me, S. 158.

für etablierte Schauspielerinnen und Sängerinnen. Der Topos, das Filmreich an der amerikanischen Westküste als Schöpfer des amerikanischen Traums zu sehen, greift zu kurz – dieser Traum von *Geborgenheit, Sicherheit und Tugendhaftigkeit*<sup>1241</sup> wurde bereits überall auf der Welt geträumt. Die Allgegenwärtigkeit des Films, die willige Übernahme seiner ästhetischen, mentalen und ideologischen Dogmen, der Glaube an die Authentizität seiner Sprache und der sich daraus entwickelnde Drang, nun auch das Leben zum Film zu machen<sup>1242</sup>, liessen den Platz eines Filmstars zum höchsten der vorstellbaren Hierarchie werden. Der vielbeschriebene Andrang zum Film, verknüpft mit der Illusion einer möglichen Entdeckung, baut auf älteren Erzählmustern – „Wie kommt man ans Theater“ – auf: Die einen werden gebeten, „entdeckt“, die anderen stehen Schlange, glaubend und hoffend, so könne ihnen der Aufstieg vom Tellerwäscher zum Millionär, einem der Narrative amerikanischer Folklore,<sup>1243</sup> gelingen. Die zeitgenössische Berichterstattung über das glanzvolle Leben der Filmstars wird, wie im Kapitel *Theaterlegenden* bereits für die Bühne beschrieben, ergänzt durch „Hinter den Kulissen“-Schilderungen. Regelmässig verwies so auch die deutsche Filmwelt ihre Leser auf den Ansturm, der in Hollywood nicht nur bei Star-Anwärtern, sondern auch bei Statisten, den „Extras“ herrschte.<sup>1244</sup> In einem der Artikel zu dieser Thematik<sup>1245</sup> findet sich die Feststellung, der Zentral-Arbeitsnachweis für die Komparserie in Hollywood, das Central Casting Büro, habe erneut einen Feldzug eingeleitet, *um die übergrosse Zahl von Anwärtern auf kleinste Rollen in Hollywood zu vermindern und auf einen Prozentsatz zu senken, der allen noch das Existenzminimum garantiert. Beim Zentral-Arbeitsnachweis sind augenblicklich etwa 12500 Komparsen beschäftigt, eine Zahl, die naturgemäss viel zu hoch ist, als dass jemals sämtliche Eingetragene auf Beschäftigung rechnen könnten.* Das Büro habe alle Statisten darüber informiert, dass unter den gegenwärtigen Umständen für eine Beschäftigung zwölf Anwärter vorhanden seien. Jeder solle sich deshalb bemühen, eine andere Arbeit zu finden.

Auch der Tenor Sergej Radamsky versuchte es beim Film; er hatte sogar ein Empfehlungsschreiben an Cecil B. de Mille bekommen, wurde aber zu einem allgemeinen Casting einbestellt und fand sich *in einen Raum, in dem schon Dutzende*

---

<sup>1241</sup> Botstein: *Hollywood und die Geburt des audiovisuellen Amerika*, S. 26. Dort auch ausführlich zu der osteuropäisch-jüdischen Prägung der Hollywoodgründer und deren Einfluss auf die Narrative des Films und ihre Inszenierung.

<sup>1242</sup> Dazu: Gabler: *Das Leben, ein Film*.

<sup>1243</sup> Boorstin: *Das Image*, S. 212.

<sup>1244</sup> *Filmwelt 2* vom 20.2.1935.

<sup>1245</sup> *Filmwelt 41* vom 13.10.1935 (*Amerikanische Filmnotizen*).

von älteren Schauspielern, abgehalfterten Grössen, Möchte-gern-Mimen und pure Angeber herumsassen. Sie kamen am frühen Morgen und warteten bis zwölf Uhr; dann trat der Besetzungsdirektor ein, ein Buch in der einen und einen Bleistift in der andere Hand, und musterte das Aufgebot, als ob er Schafe zählte. Die Bewerber setzten sich in Positur und nahmen die Miene der Gestalten an, die sie zuletzt gespielt hatten. Der Direktor wählte ein oder zwei Mann und verschwand. Ehe er sich hatte blicken lassen, war die Unterhaltung recht lebendig gewesen. Jetzt, zum soundsovielten Male wiederum enttäuscht, gingen die Leute mit gezwungenem Lächeln weg. Ich wollte mir nicht recht eingestehen, alles selbst verdorben zu haben, und ging einen Monat lang zu diesen Donnerstagen...<sup>1246</sup>

Anders liest sich die Darstellung, die Luise Rainer, die Heroine des *Great Waltz*, von ihrer „Entdeckung“ für Hollywood gibt. Sie spielte damals unter Reinhardt in Wien, hatte auch bereits Filme gedreht, aber trug sich ihrer Schilderung nach nicht mit Hollywood-Ideen: *Eines Abends kam ein Kerl in meine Garderobe. Er trug einen Hut und Hosenträger, und er sah genauso aus, wie man als Herr nicht aussah. Er bellte irgendetwas, ich habe ihn überhaupt nicht verstanden. Mein Vater war zwar Amerikaner gewesen, aber ich hatte nur mein Schul-Englisch. In jedem Fall sorgte dieser Mensch für eine Test-Aufnahme, die nach Hollywood geschickt wurde. Ich ging unterdessen ... auf Tournee ... Dann bestellte man mich nach London zu einer weiteren Probeaufnahme...*<sup>1247</sup> Luise Rainer folgt dabei dem gern verwendeten Motiv einer Entdeckung wider Willen und perfektioniert diese Form biographischer Stilisierung wie folgt: *Ich dachte, sie würden im Studio einen Blick auf mich werfen und mich hinauswerfen. Dann könnte ich mir endlich Amerika ansehen.* Doch sie sei bereits nach kurzem *Herumsitzen* von einer Dame, Anita Loos, die Schriftstellerin und berühmte Drehbuch-Autorin angesprochen worden. Loos habe sich ans Telefon gehängt, Rainer den Studios empfohlen, und *irgendwann kam eine Limousine. Man brachte mich direkt vom Strand in das Studio.* Dort fragte man Rainer, ob sie über Nacht zwei Seiten eines Scripts auswendig lernen könne. *Ich erwiderte: Natürlich, ich habe die ‚Heilige Johanna‘ über Nacht gekonnt. So bekam ich die Rolle.* Ihr Filmpartner William Powell war ein grosser Star, *er verlangte, dass man mich gross herausbringen müsste, sonst würde er albern aussehen. Und für den nächsten Film haben sie mir gleich den Oscar*

---

<sup>1246</sup> Radamsky: Der verfolgte Tenor, S. 239.

<sup>1247</sup> Berliner Zeitung, 3.5.2003. Artikel *Ich hatte eine grosse Sehnsucht*. Interview mit Luise Rainer von Henrike Thomsen.

gegeben.<sup>1248</sup> Luise Rainers Fazit, sie habe Hollywood gehasst *wegen der Trivialität*, bildet den stimmigen Schlusspunkt dieser Biographie-Konstruktion.

Diese beiden hier beispielhaft zitierten autobiographischen Formungen, die des erfolglos gebliebenen Sängers und die der zunächst zu steiler Starhöhe aufgestiegenen und abrupt wieder fallengelassenen Schauspielerin, halten sich an eine ritualisierte Berichterstattung über die „Traum-Fabrik“. In Hollywood ging es demnach zu wie in einem Hollywood-Film: Mühsam-erniedrigendes Leben, wunderbare Erhöhung und tragischer Sturz sind hier wie da die bestimmenden Elemente und werden in Berichten sorgfältig und suggestiv ausgeformt. Die Inversion zwischen Film und Wirklichkeit und die strikte Ausrichtung nicht nur der mitgeteilten Biographie, sondern auch des eigenen Lebens am Code Hollywoods sind bestimmend für die Zuordnung und Wertung der Quellen. Aus dieser Zeit, beginnend mit Korjus' Ankunft im Frühjahr 1936 bis zur Premiere des *Great Waltz* Ende 1938, gibt es wesentlich mehr Mitteilungen über Miliza Korjus als in den Jahren zuvor und danach: Zeitungs- und Zeitschriftenberichte, Interviews, ihre *Life Story* für MGM. Lässt sich aus dem reichhaltigen Material ihr Leben in diesen zwei Jahren rekonstruieren? Während Korjus bisher öffentlich überwiegend als Sängerin gehandelt und gesehen wurde, und sich die Berichterstattung vorzugsweise auf ihre Gesangstechnik, Vortragsweise, Programmgestaltung, allenfalls auf ihre Ausbildung und in Estland auch auf Familiäres konzentrierte, verschiebt sich nun die Akzentuierung: Ein glamouröser Lebensstil, ausgeführt in allen Einzelheiten, steht jetzt im Mittelpunkt.

Die Faszination Hollywoods gründet gleichermassen auf dem mythischen Ruhm des Film-Traumlandes wie auf der finanziellen Ausstattung. Das Geld keine Rolle spiele, war ein zentraler Passus in der Präsentation der Filmstudios, die Ausstattung der Filme wie auch der Stars betreffend.<sup>1249</sup> Entsprechend hatten sich auch die Lichtspieltheater in Kinopaläste gewandelt, die ihrem Publikum durch luxuriöse Ausstattung imponierten: In Julio Veras Beschreibung waren sie *ein magischer Ort*, der mittels der *umformenden Kraft* des Filmes und all der aufgebotenen Marmorverkleidungen, Säulengänge, Prunktreppen und Spiegelgalerien *Sozialhilfeempfänger in Könige* verwandelte.<sup>1250</sup>

Die Insignien des Hollywooder Lebensstandards für Filmgrößen bilden die Festpunkte

---

<sup>1248</sup> Berliner Zeitung, 3.5.2003. Artikel *Ich hatte eine grosse Sehnsucht*. Interview mit Luise Rainer von Henrike Thomsen.

<sup>1249</sup> Zur Finanzierung der Studios: Hanak-Lettner: *Bigger than Life*, S. 21. Hanak-Lettner: *Where the other Picture Companies are*, S. 55. Zu Gehältern und Gagen: Kreisler: *Ich war Familie*, S. 10. Schnauber: *Walter Reisch*, S. 245.

<sup>1250</sup> Vera: *The Red Carpet Treatment*, S. 66.

in den Selbstaussagen von Korjus wie auch in den Presseberichten über ihr Leben als Star in Hollywood. Der überreichen materiellen Ausstattung kommt dabei eine Funktion zu, die Boorstin als typisches Pseudo-Ereignis innerhalb des Starbetriebes beschreibt: Wird für eine Person oder Sache ungewöhnlich viel bezahlt, steigert das deren Wert: *Es muss ja gut sein, wenn soviel dafür bezahlt wurde!*<sup>1251</sup> Alles, was Korjus' Leben betraf, von ihren Gesangsübungen über das Familienleben bis hin zu Details von Wohnungseinrichtung und Tageseinteilung, wurde von nun an Bestandteil einer explizit nach aussen gerichteten Inszenierung. Bereits der erste Brief, den sie nach ihrer Ankunft im April 1936 an ihre Verwandten in Estland schrieb, fand den Weg in die Zeitung Päevaleht.<sup>1252</sup> Die Leser erfuhren so direkt von der *grossartigen Seereise*, die Korjus gemeinsam mit Ehemann, Tochter und dem Familien-Faktotum, ihrer Tante Friedemann, auf dem Luxusdampfer *Europa* nach New York brachte, wo sie von einer *ungeheuren Menge Journalisten und Fotografen* empfangen wurden. *Die viertägige Zugreise von New York nach Kalifornien war aber unendlich eintönig. Wir fahren zwar mit allem erdenklichen Komfort – zu unserer Verfügung stand ein zimmergrosser Raum im Waggon mit allen amerikanischen Dingen. Trotzdem, um die Wahrheit zu sagen, war die Zugreise dennoch sehr langweilig, da das zu durchfahrende Land nur eine flache Steppe war. Aber dafür – was für ein Paradies ist Los Angeles! Und seine Vorstädte – Culver City, Hollywood (wo wir wohnen), Santa Monica ua. Einfach – ein Wahrheit gewordenes Märchen. Breite und schöne Alleen, stolze Strassen, unzählbare Palmen, Magnolien und sogar – so unwahrscheinlich es auch ist – Birkenalleen verschönen die Vorstädte von Los Angeles. Wir haben ein ganzes Haus gemietet – ein ‚Stern‘ darf nicht sparsam leben! – 7 Zimmer, 2 Badezimmer.* Korjus schildert den Verwandten Aufteilung und Einrichtung des Hauses – komplett *bis hin zu den Zahnbürsten und Seifen*, dem chinesischen Diener, der im Haus eine eigene Wohnung, wiederum mit Badezimmer, hat. *Ich trete jetzt in einem Johann-Strauss-Film auf. Dieser ist in seiner endgültigen Fassung wohl schon morgen fertig*, schreibt die noch gänzlich ahnungslose Korjus. *Die Proben – waren die aber eine Plage! Und schon laufen die Vorarbeiten für den nächsten Film. Ich glaube nicht, dass ich dort in gleicher Weise meinen Willen durchsetzen kann. Also wundert euch nicht, wenn ihr mich bald als zu-amerikanisiert seht...*

Spätestens hier ist der sehr offene Umgang der in Estland lebenden Verwandten mit der

<sup>1251</sup> Boorstin: Das Image, S. 204, 213.

<sup>1252</sup> Päevaleht, 25.4.1936. Alle Zitate aus dem fast vollständig veröffentlichten Brief Milizas, Übersetzung MF. Offenbar war der englischsprachige Begriff „Star“ damals noch nicht gebräuchlich.

Presse festzustellen. Konnte man die bisher von Seiten der Familie weitergegebenen Informationen als Werbung für die Sängerin ansehen und dem Stolz auf Miliza Korjus' deutsches Opernengagement, ihre Karriere im Ausland, zugrunde legen, so scheint mit der Übermittlung und Veröffentlichung des Briefes eine Grenze überschritten. Es kann gefragt werden: War die Presseveröffentlichung ihres Briefes möglicherweise Korjus' eigene Intention? Galt ihre Selbststilisierung im Brief gar nicht in erster Linie den Angehörigen, sondern dem estnischen Gesamtpublikum? Gibt es einen Zusammenhang mit dem kurz zuvor erfolgten Tod Arthur Korjus'? – Von nun an sollte sich die estnische Berichterstattung, wie auszuführen sein wird, verschieben.

Zwei Jahre später, der Johann-Strauss-Film war schliesslich tatsächlich gedreht worden, beschreibt Korjus in ihrer MGM-Biographie *Life Story*, was sie damals als „Proben“ missverstanden hatte: die Tortur der Testaufnahmen mit Make-up-Experten, Garderoben-Experten, dem für „neue Talente“ zuständigen Billy Grady, der Forderung, abzunehmen, inklusive einer von MGM-Experten verordneten Diät, das Ausprobieren von Frisuren und Kostümen. Der „Star“ war hier nur Material und befriedigte offenbar nicht, denn die Prozedur musste mehrfach wiederholt werden.<sup>1253</sup>

In der estnischen Presse hielt sich währenddessen das Motiv eines bereits fertiggestellten Films. Im Herbst 1936 berichtet Päevaleht,<sup>1254</sup> der *Great Waltz* sei am 1. Oktober zum Abschluss gekommen,<sup>1255</sup> nun drehe man schon den nächsten Film. Die *Tallinnerin* habe vom Geld für ihren ersten Film eine Villa und ein Auto gekauft. Illustriert wird der Artikel von einer Reihe Photos, die Villa, Garten und Auto zeigen. Aber auch Korjus' Ehemann hatte in Amerika Erfolg. Päevaleht informiert, er sei an der Universität von Los Angeles Assistent des berühmten Nobelpreisträgers Prof. Millican, ausserdem habe er zusammen mit dem amerikanischen Professor Hoffman ein Technikbüro gegründet.

Der aus Riga stammende und inzwischen in Hollywood lebende Journalist Henry Gris berichtet im Dezember 1936 in der ambitionierten und seriösen Zeitung *Vaba Maa*<sup>1256</sup> nicht nur über seine Begegnung mit Miliza Korjus, sondern gibt den Lesern einen Überblick über das amerikanische Studio-System und versucht, den Klischees der Star-

---

<sup>1253</sup> *Life Story*, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums. S.a. Fussnote 206.

<sup>1254</sup> Päevaleht 11.10.1936.

<sup>1255</sup> Was erst zwei Jahre später der Fall sein sollte.

<sup>1256</sup> *Vaba Maa*, 19.12.36, Übersetzung MF. Auch Päevaleht übernahm einige Tage später, am 23.12.1936, den Gris-Artikel, beschränkt sich aber auf die Hollywooder Lebensumstände der Sängerin und streicht Gris' kritische Reflexionen.

Berichterstattung entgegenzuschreiben. Gris erklärt die Arbeitsweise der Studios, jährlich ungefähr dreissig junge Schauspielerinnen, neue Talente, darunter auch einige aus Europa, zu engagieren. Nach Proben und Tests bleiben davon zwei übrig, aus denen man Stars macht. Miliza Korjus habe man mit dem Ziel ausgewählt, aus ihr die Nachfolgerin für Jeanette MacDonald zu formen. Dann schreibt Gris über Miliza Korjus: *Ich sitze im Gästezimmer eines hübschen Sommerhauses und vor mir sitzt eine junge Frau mit goldigem Haar, ein Stern der zukünftigen Generationen. Sie ist sehr freundlich und erzählt mir auch von solchen Dingen, von denen ich nichts wissen müsste. Sie erzählt deshalb, weil sie glücklich ist. Das Leben in Hollywood sei ein Märchen. Miliza Korjus, so schreibt Gris, möchte in Hollywood bleiben, wo sie in der Nähe von Berühmtheiten wie Greta Garbo, Vicki Baum, Ernst Lubitsch wohnt, zusammen mit ihrem Mann, der Tochter und der Tante, welche das Kind erzieht. Ich lebe nach einem bestimmten Plan. Zuerst erschien bei mir der Englischlehrer des Studios, zweitens die Englisch sprechende Gesellschaftsdame und drittens der Arzt. Und sie begannen, mich für den Film vorzubereiten. Ich muss nach der von ihnen vorgeschriebenen Tagesordnung leben. Ich stehe um 8 Uhr morgens auf, von 8–9 lerne ich im Bett englische Wörter, um 10 beginnt die Englischstunde, um 11 übe ich und singe, von 12 bis 17 Uhr spreche ich mit meiner Gesellschaftsdame und fahre durch die Stadt, um 17.00 Uhr arbeite ich mit dem Komponisten Herrn Tjemkin [sic!] an der Proberolle, um 19.00 ist Mittag und um 22.00 Uhr bin ich schon im Bett. Einmal im Monat lade ich Fremde zu mir ein und einmal gehe ich selbst zu Besuch, das ist alles. Das ist so schön und ich bin so sehr sehr glücklich.* Zu diesem Zeitpunkt hat Miliza Korjus noch nicht gefilmt. Der für das estnische Publikum bestimmte Bericht über einen rigide reglementierten Tagesablauf wird von Gris so kommentiert: *Tatsächlich strahlt sie geradezu vor Glück. Und warum sollte sie dies auch nicht tun. Sie weiss noch nicht, dass sie nur eine Ware ist, in der Hollywood Kapital anlegt.*

Grosses Interesse galt bekanntlich Miliza Korjus' Diät und ihrem Gewicht. Im Rahvaleht<sup>1257</sup> wird berichtet, die Diät sei für Miliza Korjus, die am liebsten Schweinekarbonade, Hühnereier und Tallinner Sprotten esse (und laut ihrer Stiefmutter eine Dose Sprotten mit zwei Mahlzeiten aufessen konnte), geradezu ein Bestrafung – man erlaube ihr fast nichts ausser Orangensaft. Auch Gris schreibt ausführlich über die Diät. In Europa habe Miliza 168 Pfund<sup>1258</sup> gewogen, auf der Reise dann 8 Pfund

---

<sup>1257</sup> Rahvaleht Nr. 32, 7.2.1939, S. 4, Übersetzung MF.

<sup>1258</sup> Vgl. diese Gewichtsangaben mit denen Joan Crawfords, die als „dickes Mädel“ 135 Pfund und als Filmstar 115 Pfund wog (Quelle: Illustrierte Wochenpost 12.1.1936) – Die amerikanischen

verloren und geglaubt, damit habe es sein Bewenden. Bei MGM aber sagte man ihr, es sei erforderlich, weitere 30 Pfund abzunehmen: *Morgens ein Stück dunkles Brot und Butter und ein Glas Orangensaft. Etwas später noch zusätzlich eine Tasse Kaffee, ein halber Löffel Zucker und einen Löffel Sahne. Um 12 als Mahlzeit Salat mit Ölsosse und Zitronensaft. Um 4 Uhr eine Birne und ein Apfel sowie anderes Obst. Zum Mittag gibt es zweimal die Woche Rindfleisch, zweimal Lammrippe und dreimal gar nichts: nur ein grosses Glas Orangensaft und einige Tabletten nach Verordnung des Arztes ersetzen das Mittagessen.* Inzwischen habe Miliza Korjus, wie sie sagte, bereits 22 Pfund abgenommen. Wann sie das erste Mal vor eine Kamera treten werde, sei nicht bekannt, in den vergangenen fünf Monaten habe man sie nicht einmal mehr versuchsweise gefilmt, die Filmgesellschaft habe es nicht eilig. Gris: *Miliza Korjus ist geradezu trunken vor Glück und über ihr 1000-Dollar-Monatsgehalt,*<sup>1259</sup> welches sie nicht ausgeben müsse, da Hollywood alle ihre Ausgaben trägt. Gris äussert am Ende des Artikels Zweifel, ob Miliza Korjus auf längere Zeit den Anforderungen des Filmstudios gerecht werden kann, meint aber, ihre Situation sei trotz allem nicht zu tragisch, denn sie besässe eine schöne Stimme und könne Befriedigung auf der Konzert- oder Opernbühne finden.<sup>1260</sup>

1938 hatte Korjus mit Vladimir Padva einen Besucher, der sich noch deutlich an ihre Anfänge in Tallinn erinnerte und über die Wiederbegegnung einen Reisebericht für Päevaleht<sup>1261</sup> verfasste: *Miliza Korjus lebt in Santa Monica – in dem von den Filmherrschaften bevorzugten Stadtteil – in einer hübschen, für sich stehenden Villa, um die herum Palmen wachsen, in der Ferne ist der Stille Ozean zu sehen. Das erste Mal sah ich Miliza im Hotel, wohin sie mit ihrem Mann und ihrer Klavierbegleiterin*<sup>1262</sup> *kam. Wie die Tallinner wissen, ist ihr Mann Dr. Fölsch [sic!], der auch aus Tallinn stammt. Miliza trug einen Strassenpyjama; sie hatte eine dunkle Brille vor den Augen zum Schutz gegen die helle Sonne von Kalifornien. Die Lebensgewohnheiten von Hollywood bestehen aus der Etikette der Grossstadt und der vollständigen Freiheit der*

---

Gewichtsangaben ergeben umgerechnet für Korjus das Ausgangsgewicht von 76,2 Kilo (168 Pfund) und für Crawford 61,2 Kilo (135 Pfund).

<sup>1259</sup> Das magische 1000-Dollar-Gehalt, allerdings nicht monatlich, sondern w ö c h e n t l i c h, ist Thema eines Artikels, der auch die Unkosten der Stars benennt: Neben Wohnung, Essen, Kleidung, Kosmetik u.a. auch Wohltätigkeit, Agenten, Reklame, Ausschnittbüro, Bearbeitung/Porto der Publikumsbriefe (Illustrierte Wochenpost 19.1.1936).

<sup>1260</sup> Vaba Maa, 19.12.1936, Übersetzung MF. Vgl. auch Päevaleht, 23.12.1936.

<sup>1261</sup> Päevaleht 26.6.1938, Übersetzung MF.

<sup>1262</sup> Hier handelt es sich wiederum um das Faktotum Tante Friedemann.

*Natur und so sind morgens sportliche Pyjamas, zb, genauso comme il faut, wie Abendtoiletten nachts. Miliza Korjus hatte den selben sicheren und lächelnden Charme, welchen sie schon als junges Mädchen hatte und nun wurde mir ganz klar, dass sie vom ersten Moment an, als sie im Soldatenheim vor das Publikum trat, ein vollblütiger ‚Star‘, ein Stern war. Es war schön, sich wiederzusehen, zu erzählen, zu musizieren und sich gegenseitig vom professionellen Lebenslauf zu berichten. Ich war zu Mittag bei den Fölschs. Dr. Fölsch holte mich am Hotel ab und wir fahren mit seinem Auto zunächst Miliza abholen, welche eine Aufnahme im Studio hatte. Ich fand sie dort, wie sie mit ihrer Freundin Joan Crawford sprach. Danach fahren sie zur Schule, um dort die Tochter abzuholen. Padva berichtet, die kleine Miliza sei sechs Jahre alt, spräche Englisch, Deutsch und Russisch. Padva wollte gerne hören, wie Miliza Korjus’ Stimme nun klinge. Die Sängerin nahm den Klavierauszug von *Tristan und Isolde*, sie meinte, Wagner biete gute Übungen für die Atmung, was man bei Koloraturpartien nicht fände. Sie sänge deshalb dramatische Partien, um die Atmung in guter Form zu halten. Padva wunderte sich, wie gut sie Isolde sang, obwohl es ja gar nicht ihre Rolle sei. Weiter schreibt er: *Innerhalb von zwei Jahren wurde Miliza Korjus ‚umgebaut‘ sowohl von innen als auch von aussen nach den Massstäben von Hollywood; ihre Zeit ist von morgens bis abends ausgefüllt mit Schönheitskulturseancen, mit dem Lernen von Englisch und mit musikalischen Übungen. Nun ist sie ‚reif‘ für den Film und ihre Arbeit in ihrem ersten grossen Film beginnt, der den Namen ‚The Great Waltz‘ trägt und in welchem sie die Hauptrolle spielt. Dieser Film, welcher Metro-Goldwyn-Mayer über 2 Millionen Dollar kostet, handelt von der Lebensgeschichte Johann Strauss’ und die Melodien des ‚Walzerkönigs‘ geben dem neuen Stern sicher gute Gelegenheit, seine schöne Stimme vorzuführen.* Padva lässt nicht unerwähnt, dass er auch den musikalischen Leiter dieses Filmes, Dimitri Tiomkin, kennt: Sie lernten gemeinsam in Berlin bei Prof. Zadora.<sup>1263</sup> Begleitet wird der Artikel von einigen Photos: Padva und Miliza Korjus vor ihrem Haus in Hollywood. Die beiden scheinen gleich gross, Miliza sehr schlank und elegant, ganz ihrer Rolle als Star entsprechend. Auch Padvas Bericht hebt sich in seiner persönlichen Färbung und vor allem durch sein Eingehen auf musikalische und sängerische Belange von stereotypen Star-Artikeln ab.*

Während bei sämtlichen estnischen Berichten das Konstrukt der „Landsmännin“ Miliza Korjus und eine deutliche Bekanntheit und Vertrautheit Basis und Subtext bilden und

---

<sup>1263</sup> Tiomkin studierte bei Busoni, aber da dieser schon alt und von schlechter Gesundheit war, wurden die meisten Stunden von Zadora und einem anderen Busoni-Schüler übernommen – Tiomkin: Please don't hate me, S. 95.

man in Estland, trotz zwiespältiger Sichtweisen, lebhaft Anteil an Korjus nahm, zeigen US-amerikanische Presstexte eine gänzlich andere Grundhaltung. Vereinnahmt wird Korjus von beiden Seiten, immer ist sie Projektionsfläche und öffentliche Person. In ihrer *Life Story* für MGM bedient Korjus diese Erwartungen und entwirft eine Person, die ihren Namen trägt und sich bemüht, ihre Rolle des Filmstars auszufüllen. Nachdem mehrfach auf ihre Umschreibung der eigenen Vergangenheit eingegangen wurde, stellt sich jetzt die Frage ihrer Zugehörigkeit zur geschilderten Hollywood-Gegenwart. Miliza Korjus beschreibt ein inszeniertes Leben: Ihr Haus mit unterschiedlichen Räumen, jeder Raum komplett möbliert und dekoriert in jeweils französischem, englischem, schwedischem, nordamerikanischem, brasilianischem und italienischem Stil, ein Balkon ist hawaiisch, sie plant auch einen chinesischen Raum. Sie baut eine Fassade um sich herum auf mit den Attributen, die einem Star zugesprochen werden und dazu dienen, ihn auszustatten. Schwimmt und wandert sie tatsächlich gern, wie sie erzählt? Ist der schwarze belgische Hund Amos, von dem sie berichtet, mehr als ein Accessoire? Steht sie, als ein untypischer und extravaganter Star, wirklich um 6 Uhr auf, wenn alles *new and fresh* ist?<sup>1264</sup> Vielleicht greift Korjus mit „6 Uhr morgens“ auch nur auf eine *Great Waltz*-Sequenz zurück, die Wienerwald-Kutschfahrt, ihr und Strauss' Erwachen zu dieser Zeit und die anschließende gemeinsame Walzer-Komposition?

Bezeichnend für den US-amerikanischen Umgang mit dem Star Korjus ist der Artikel Leon Surmelian, der extra darauf hinweist, nur die Wahrheit zu berichten<sup>1265</sup> und Korjus bereits in der Einleitung beschreibt als *as warm and joyous as a summer morning in the wheatfields of her native Poland. Born in Warsaw, she received the major portion of her musical education in the Moscow conservatoire, and gives you her hand like one of those Russian ladies, who expect you to click your heels, bow and kiss it.* Surmelian hebt ihr bemerkenswert flüssiges Englisch hervor: *I couldn't speak a word of English, when I first came here, she admitted, laughing. English is my favorite language. Because it has few swear words.* Ihre Vorstellung von Hollywood, so Surmelian, war so romantisch, dass sie nicht merkte, bereits in der Filmhauptstadt zu sein, während sie schon durch die Strassen fuhr: *They tell me this is Hollywood, but I couldn't see studios and stars. Oh, I was so scared. I thought they wouldn't like me at the studios.* Wieder gibt Korjus eine Schilderung ihres Tagesablaufes, und diese Surmelian-Variante weicht von der uns durch Henry Gris mitgeteilten etwas ab: 'Every

---

<sup>1264</sup> Life Story, Miliza-Korjus-Konvolut im Estnischen Musik- und Theatermuseum. S.a. Anmerkung 206.

<sup>1265</sup> Artikel von Leon Surmelian (*Gorgeous Korjus*), Motion picture Vol. 56 November 1938, S. 48.82, 83, 85.

*morning I get up at six, even when I'm not working and don't have to. I take my big police dog and go for a walk. I live close to the ocean, where the air is so clean. I walk one hour, then I go back for breakfast – orange or tomato juice, two boiled eggs and dark Swedish bread – chyorny khleb' she explained in Russian. 'I sing from 9 to 12, three hours. I sing a whole opera through – La Traviata, Tristan und Isolde, Rigoletto etc. Lunch at 12 – half a pound of raw meat, one egg, and one onion. Onion is very good, it cleans the whole system. After lunch I swim. I can swim half an hour without stopping. I just lie in the water and float around. ... Then I go home, and I am a little tired. I read in the garden. I read everything about Johann Strauss I can get. I read in English only. Sometimes I sing, play the piano. I read until I can't anymore. I do everything until I can't any more – even eating. For dinner, I eat everything! Once a day my body needs everything it has been accustomed to. I have a French cook, but I am a good cook myself. I can make very good borsch. ... At night, I make big fire, wear dressing gown, put cream on my face, and sit by the fireplace. I can't sleep with cream on my face, and I'm busy all day. My dog is in a corner and my beautiful Angora cat purrs like this –' she imitated the sound. 'Oh, it's so wonderful. There are no lights in the room, only the flames of the fire. I sit there and listen to records. I have 2000 records and a machine that plays 12 records at one time. If people visit me, I keep them for dinner, and they have to listen to the music. No talking is allowed. They can talk only when I'm changing the records.'* Miliza erzählt Surmelian noch vielerlei: Sie möge keine Partys, Menschenansammlungen oder Lärm. In ihrem spanischen Schlösschen führe sie ein ruhiges musikalisches Leben, aber im grossen Stil. So gab es ausser dem Koch eine Sekretärin-Gesellschafterin, eine Schneiderin und einen Chauffeur-Leibwächter sowie einen Gärtner. Sie liebe schöne Kleider, bevorzugt im griechischen Stil, und ihre Schneiderin sei ständig bei der Arbeit. Nach Parfüm sei sie verrückt, Schmuck aber hasse sie und trage niemals welchen.

Der Artikel dient der minutiösen Darstellung eines Star-Lebens in Hollywood und dokumentiert auch einen unersättlichen Hunger des Publikums nach Einblicken in die Welt der Filmgrössen. Zur Zeit dieser Veröffentlichung – die *Walzer*-Dreharbeiten waren beendet und ein weiterer Einsatz noch nicht konkret – wurde die vielbeschriebene Diät nicht mehr streng gehandhabt, da erwähnt wird, Miliza Korjus könne abends alles und soviel sie wolle essen. Der Stil wirkt ein bisschen wie eine Englischübung „Mein Tag“, der Satzbau ist meist ganz einfach, und viele Sätze beginnen mit „ich“. Ihre Selbstdarstellung gerät Korjus dabei recht willkürlich – oder mutwillig? Die prononcierte Ablehnung von Schmuck kann Charakteristikum für eine Sängerin sein,

die sich als Anti-Diva stilisiert – Korjus aber trägt auf den meisten ihrer Privat- wie Star-Photos Schmuck, fügte sich demnach nicht dem selbstverordneten Image.

In einem anderen Blatt, zur selben Zeit, wird die Sängerin, die laut Surmelian keine Partys mochte, als tanzlustig geschildert: Sie liebe Tango und Walzer, weil man dann mit Männern tanze – es wäre sinnlich.<sup>1266</sup> – Hier ist ein Ansatz für einen weiteren biographischen Selbstentwurf gegeben, und es wird deutlich, wie beliebig, gleichsam als Persönlichkeitsbausteine, vorgebliche Ansichten und Vorlieben eingesetzt wurden.

Für die Sicht auf Miliza Korjus und ihre kurze Filmkarriere entscheidend ist ein Punkt, der in der Regel übergegangen wird: Korjus' Start in Hollywood muss im Kontext von Thalbergs Sturz und seinem Tod gesehen werden. Thalberg, der als Korjus-Entdecker in einer Reihe Legenden figuriert, hatte als „Boy Wonder“ und als Production executive entscheidend zum Aufbau und Aufstieg MGMs beigetragen<sup>1267</sup> und bestimmte über lange Zeit hinweg als zweiter Mann neben Mayer und oft genug zu dessen wachsendem Verdruss offensiver als dieser die Geschicke des Studios. Die in seinen letzten Lebensjahren schwieriger werdende Stellung Thalbergs, die Entlassung eines Grossteils der loyal zu ihm stehenden Mitarbeiter nach seinem frühen Tod und die darauf einsetzende Neuverteilung von Machtpositionen erschwerten Korjus Anfang, auch wenn das vielfach konstruierte wesentliche Interesse Thalbergs an ihr Legende war. Mark A. Vieira gibt in seiner umfangreichen Biographie<sup>1268</sup> zahllose Beispiele für Thalbergs Arbeitsstil und die absolute Unterwerfung, die von jedem bei MGM gefordert wurde. Er demonstriert das zum Beispiel an der Person des Theaterschauspielers Edward G. Robinson, der sich nach wie vor auch dem Theaterspiel widmen und deshalb keinen Hollywood-Langzeitvertrag annehmen wollte. Gefordert war aber Aufgabe alles Eigenen und komplette Unterordnung unter die Ideen der Studiobosse. Robinson, der sich bemühte, guten Willen zu zeigen und kleinere Kompromisse einzugehen, scheiterte damit.<sup>1269</sup> Später sagte er dann, er habe Thalberg durch und durch nicht gemocht: *His eyes showed me that an actor was beneath contempt.*<sup>1270</sup> Zu Thalbergs Strategie gehörte die Entwicklung der „Formel“ für einen zukünftigen Star, womit ein recht simples Schema gemeint war. Im Falle Greta Garbos war es dieses: *Thalberg decreed that henceforth Garbo would play a young but worldly-wise woman who is married to (or*

<sup>1266</sup> News press morning, Santa Barbara, Californien, 21.11.1938.

<sup>1267</sup> Katz: *The Film*, S. 1339 ff. Thalberg (1899–1936) verantwortete viele der grössten MGM-Erfolge von *Ben Hur* bis *The Good Earth*.

<sup>1268</sup> Vieira: Irving Thalberg, Vgl. auch Vieira: Hollywood dreams made real.

<sup>1269</sup> Vieira: Irving Thalberg, S. 119.

<sup>1270</sup> Ebenda.

*kept by) an older man. She discovers love for the first time with an inexperienced younger man, and for him she must give up everything, perhaps even her life.*<sup>1271</sup> Stellte sich heraus, dass ein Star in einem bestimmten Rollenschema bei den Zuschauern gut ankam, dann verwendete man den Betreffenden für ähnlich konzipierte Gestalten. Die Formel konzentrierte sich aber nicht nur auf das Darstellerische, sondern auf die Gesamtpräsentation. Die wohl gelungenste Vermarktungsstrategie war das geheimnisvolle, rätselhafte Wesen, das der Garbo zugeschrieben wurde und ihr so entsprach, dass es tatsächlich wie ein Teil von ihr, also ganz echt, wirkte.

Thalberg brachte, nach allem was wir wissen, der neuengagierten Sängerin kaum Interesse entgegen und sah ganz deutlich in ihr keinen künftigen Stern erster Grösse. Korjus geriet zwar in den MGM-Apparat, wurde, wie Padva es nannte, *umgebaut*,<sup>1272</sup> aber eine ausgeklügelte Strategie für sie zu entwickeln, hielt man für überflüssig. Hinzu kam, dass die mit dem Tonfilm aufgekommene Entwicklung des Musikfilms in Hollywood eine grundsätzlich andere war als in Europa. Die gewachsene kulturelle Tradition in den europäischen Ländern brachte neben leichten, operettenartigen Filmen oder solchen mit publikumswirksamen Gesangseinlagen auch klassischer Musik – hier sei auf Joseph Schmidts Filme verwiesen – oder Opernfilmen grosse Kinoerfolge.<sup>1273</sup> In den USA dagegen verstand man unter Musik im Film vor allem Jeanette McDonald<sup>1274</sup> oder Deanna Durbin<sup>1275</sup> und nahm keinen Anstoss daran, dass McDonald weit davon entfernt war, die Rolle der Merry Widow,<sup>1276</sup> obzwar extra auf ihre Fähigkeiten hin minimiert, musikalisch zu bewältigen. Die herausragende Sängerin Grace Moore, damals ein Star der MET und ursprünglich auch als Widow im Gespräch, wurde von Thalberg gemassregelt und gedemütigt: Ihr Gewicht sei zu hoch. Obwohl sich auch Maurice Chevalier dafür einsetzte, sie als Filmpartnerin zu bekommen, lehnte Thalberg Moore ab. Diese, eine Sängerin der Metropolitan Opera!, weinte über die Zurücksetzung, musste sich aber der Sichtweise, als Opernsängerin durchaus nicht über

<sup>1271</sup> Vieira: Irving Thalberg, S. 70 ff. Vgl. auch Vieira: Hollywood dreams made real.

<sup>1272</sup> Pävleht, 26.6.1938, Übersetzung MF.

<sup>1273</sup> Vgl. hierzu Wedel: Der deutsche Musikfilm, u.a. S. 57 ff, 346, 359 ff. (zum Aufbau Marta Eggerths zum Musikfilmstar).

<sup>1274</sup> MacDonald (1901–1965) war Star zahlreicher populärer Musikfilme, so in Lubitschs *Love Parade*, und mit Nelson Eddy in den Spätdreissigern in dem Kultfilm *Sweethearts* (Katz: The Film, S. 865).

<sup>1275</sup> Durbin (1921–) war von MGM als Teenager in einem Talentwettbewerb entdeckt worden, doch dann entschied sich das Studio für Judy Garland. Durbin ging zu Universal und machte dort eine der grössten Hollywood-Karrieren. In den Enddreissiger und frühen 40er Jahren galt sie als *top box-office attraction* und war zeitweise die bestbezahlte Frau Hollywoods. (Katz: The Film, S. 396).

<sup>1276</sup> *The Merry Widow*, Verfilmung MGM 1934.

für Hollywood wichtige Fähigkeiten zu verfügen, beugen.<sup>1277</sup> Dass *canaries to pick up regular birdseed in films*<sup>1278</sup> erörterte auch die Presse, und die Wortwahl weist hier bereits die Richtung: Es seien zwar wunderbare Stimmen, aber im Film nicht recht zu gebrauchen, denn sie spielten sich immer auf Tristan hinaus, schreibt das Blatt. Noch sei es nicht gelungen, einen Weg für ihre Präsentation auszumachen. Für Miliza Korjus sieht der Verfasser kaum weitere Einsatzmöglichkeiten: Sie sei *not young* und zudem *maternal in her appeal*.

Diese Geringschätzung galt nicht nur Sängern, sondern allen Musikern. André Previn schildert seine Anfänge als Filmmusiker in Hollywood zynisch: *Das Musikdepartment war weder wichtiger noch unwichtiger als beispielsweise die Abteilung für den künstlichen Rasen ... Jeden Tag reihten wir uns vor dem Musikdepartement auf wie Lastwagenfahrer in Erwartung der Einteilung, wer heute mit Tomaten nach Chicago oder mit Möbeln nach Delaware fahren sollte.*<sup>1279</sup> Aber auch hier findet sich eine konträre Schilderung – Dimitri Tiomkin beschreibt uns die Lage in Hollywood so: *A great deal of music was needed, and anyone who could think of a tune and put a few notes together might be hired to concoct motion picture scores. Stray violinists and piccolo players were placed under contract as composers.*<sup>1280</sup>

Mit Thalbergs Tod im Herbst 1936 ging eine Ära zu Ende. Mayer, ohne den kreativeren und jüngeren Konkurrenten Thalberg, führte MGM künftig als Alleinherrscher, straff patriarchalisch und hierarchisch organisiert. Nunmehr galt sein Geschmacksurteil, und er war wenig interessiert an alternden Diven wie Garbo, Crawford und Thalbergs Ehefrau Norma Shearer, sondern investierte in die Karrieren von Judy Garland, Greer Garson, Hedy Lamarr und Lana Turner.<sup>1281</sup> Der Machtwechsel nach Thalbergs Tod, der Austausch des Personals und die Spannungen, die dabei auftraten<sup>1282</sup> waren allerdings eine Situation, die Korjus nun bereits zum dritten Mal erlebte: Ihr „Entdecker“ von Schillings war gestorben, nachdem er sie an die Berliner Städtische Oper verpflichtet hatte, und ohne seine Protektion konnte sie sich dort nicht durchsetzen. Furtwängler, der sie im Jahr darauf für die Staatsoper engagierte, wurde kurz danach seines Postens

---

<sup>1277</sup> Vieira: Irving Thalberg, S. 257 ff. Auch Deleuze zufolge ist der Film in erster Linie visuelles Medium. Vgl. Deleuze: Zeit-Bild, S. 309, 319.

<sup>1278</sup> Motion Picture Vol. 57, April 1939, S. 26, 27, 80, 82, 84 – Artikel von Spencley *The Canaries sing their Swan Song*.

<sup>1279</sup> Zitiert nach: Hanak-Lettner: *Bigger than Life*, S. 16 ff.

<sup>1280</sup> Tiomkin: *Please don't hate me*, S. 157.

<sup>1281</sup> Vieira: Irving Thalberg, S. 397.

<sup>1282</sup> Vieira: Irving Thalberg, u.a. S. 370, 378, 384 ff., 397.

enthoben, und im nun folgenden System Krauss' blieb Korjus wiederum ohne Förderung. Auch in Hollywood konnte Miliza Korjus die Komplikationen der Umbruchszeit nicht durchschauen und noch weniger in sie handelnd eingreifen. Diesem klassischen legendentauglichen Motiv von drei Entdeckungen, dem darauf folgenden Verlust des „Mentors“ und dem Alleingelassenwerden wurde weder in den kursierenden Korjus-Erzählungen Aufmerksamkeit geschenkt, noch wurde es als das in Betracht gezogen, wozu es sich vor allem anbietet: ein Schlüssel zu Korjus' Persönlichkeit zu sein.

### **Nach dem *Great Waltz***

Wenn auch bei MGM verschiedene weitere Filme mit Korjus im Gespräch waren, so wurde nichts davon verwirklicht. Späterhin sah man häufig ihren schweren Autounfall mit anschliessendem langen Krankenhausaufenthalt als Grund dafür, doch spricht viel für die These, Korjus' Hollywoodkarriere sei bereits vorher an einem toten Punkt angelangt, und der Unfall habe lediglich den äusseren Anlass zur Auflösung ihres Vertrages geliefert. Entgegen verbreiteter Erzählungen sang Korjus auch nie mehr in der Oper, stattdessen konnte sie aber, gestützt auf ihre Popularität aus dem *Great Waltz*, in den USA eine erfolgreiche Konzertlaufbahn aufbauen und mit neuen Schallplattenaufnahmen, speziell für den amerikanischen Markt, ihre deutschen Aufnahmen ergänzen. Miliza Korjus' erstes Auftreten mit einem Symphonie-Orchester in Amerika wird im Februar 1939 in einer Ankündigung erwähnt: *Miliza Korjus, beautiful coloratura, who recently starred in the motion picture 'Great Waltz' will be the soloist with the Philharmonic Orchestra next Friday afternoon.*<sup>1283</sup> 1939 kam es auch mehrfach zu Auftritten im Radio<sup>1284</sup>.

Im März 1939 wird über ein Recital der Sängerin berichtet: *Miliza Korjus wins large audience with artistry – Miliza Korjus in her own concert is more romantic, more glamorous and infinitely more herself than when she appears with a Symphony Orchestra.*<sup>1285</sup> Offenbar versuchte sich Korjus auch wieder in Solokonzerten mit Klavierbegleitung. Über ihr Konzert mit Brahmsliedern, bei dem Otto Klemperer, nach seiner Emigration aus Deutschland Dirigent des Los Angeles Philharmonic Orchestra, sie begleitete, ist zu lesen: *Her voice is one of rare quality, but because of a tendency to*

<sup>1283</sup> Los Angeles Times 26.2.39.

<sup>1284</sup> Broadcast Live 16.2.39, 2.3.1939, 30.3.1939, *Good news of 1939*, jeweils 60 min.

<sup>1285</sup> Los Angeles Times 25.3.39.

sing ‚against the teeth‘ and with a raised larynx, it at times is denied its fullest beauty.<sup>1286</sup> Auch für ein weiteres Konzert – es liess sich nichts weiteres darüber ermitteln – wird sie kritisiert, ihre Stimme als *small and thin* bezeichnet, als *powerful but too metallic*.<sup>1287</sup>

Am 27.7.1939 hatte Miliza Korjus ein Konzert mit den Los Angeles Philharmonics, es dirigierte Albert Coates.<sup>1288</sup> Veranstaltungsort war die Hollywood Bowl, ein grosses Freilichttheater mit 18000 Sitzplätzen, das *inmitten von Büschen und Bäumen bewachsener Hügel* lag und die Zuschauer überwältigte *mit ihren breit und weit ansteigenden Sitzreihen, so dass die 1928/29 von Lloyd Wright jr. (Sohn von Frank Lloyd Wright) entworfene Bühnenmuschel (...) von den letzten Reihen aus fast winzig wirkt*.<sup>1289</sup> Über das Konzert wird berichtet: *glamour of two very great musical attractions in the persons of Albert Coates, conducting extraordinary, and that new skylark of coloratura sopranos, Miliza Korjus*; Miliza Korjus wird hier mit der *famous lark Ellen Beach Yaw* verglichen. Amintas Rondo aus Mozarts *Il Re Pastore* sei nicht richtig aufgenommen bzw. gewürdigt worden, obwohl es sehr gut gewesen sei, wie auch das Violin-Solo von Bronislaw Gimpel. Miliza Korjus sei eine *very fascinating songstress*, sie habe vor 20000 Zuschauern gesungen.<sup>1290</sup> Mit Coates tritt Miliza Korjus auch am 20.9.1939<sup>1291</sup> als „guest artist“ in San Francisco bei *Treasure Island Symphony Series* bei einem der Konzerte auf: *Miliza Korjus, Hungarian screen star, appeared on the second concert of the series with Albert Coates as guest conductor*,<sup>1292</sup> ausserdem gibt sie ein Recital im Plaza Theatre in Palm Springs, angekündigt wird sie als der *star of ‘The Great Waltz’*<sup>1293</sup>.

In das Jahr 1940 fällt der bereits erwähnte Autounfall, über den in der Presse berichtet wurde: *Singer Hurt in Auto Crash. Santa Monica, Calif., May 25 – Miliza Korjus, operatic singer of stage and screen, was taken to Santa Monica Hospital today with a*

---

<sup>1286</sup> The Pacific Coast Musician 1939, o.D., Miliza-Korjus-Konvolut, Estnisches Musik- und Theatermuseum. Offenbar einer der seltenen Auftritte des schwererkrankten Klemperer (Vgl. Adorno: Briefe an die Eltern, S. 77, 82, 84).

<sup>1287</sup> The London Mercury 1939, o.D., Miliza-Korjus-Konvolut, Estnisches Musik- und Theatermuseum.

<sup>1288</sup> Ankündigungsblatt. Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>1289</sup> Schnauber: Spaziergänge, S. 21–22.

<sup>1290</sup> Los Angeles Evening Herald (Artikel *Miliza Korjus thrills music lovers at bowl* von Carl Bronson), o.D., Miliza-Korjus-Konvolut, Estnisches Musik- und Theatermuseum.

<sup>1291</sup> Ankündigungsblatt, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>1292</sup> Boxoffice, 23.9.1939, S. 64.

<sup>1293</sup> Desert Magazine 03/1940.

*leg fracture suffered in an automobile collision.*<sup>1294</sup> In einer weiteren Zeitung wird ebenfalls über den „spektakulären Unfall“ geschrieben: *left leg was crushed... she was hurled 130 feet*, dazu gibt es ein Photo von Korjus im Krankenbett: *blond opera and screen star as the result of an auto accident.*<sup>1295</sup> Der Unfall diente später immer wieder als scheinbar plausibelste Begründung für das Ende von Miliza Korjus' Hollywood-Karriere: Der lange Krankenhausaufenthalt liess sie beim Publikum in Vergessenheit geraten, und sie nahm mangels Bewegung wieder zu. Miliza Korjus' Tochter Melissa Wells erzählte später, die Einstellung ihrer Mutter habe sich durch den Unfall verändert, ihre Wertauffassungen seien andere geworden, Hollywood und Gesang seien nicht mehr so wichtig gewesen.<sup>1296</sup> Bereits vor dem Unfall stagnierte die Filmkarriere. Die Premiere des *Great Waltz* lag mittlerweile anderthalb Jahre zurück. Projekte, die im Gespräch waren, zerschlugen sich, dazu kamen Probleme mit den Diäten – Miliza Korjus war offenbar nicht gewillt, das andauernde Hungern durchzuhalten. Sie selbst berichtet darüber Jahre später in einem Artikel, man hätte sie mit Saft und Salatblättern ernährt, morgens ein Apfel, abends eine Birne und so habe sie gelebt, bis der Film fertig war: *I was so thin and nervous ... mice! mice, dozens of them! All over the table and floor...* Als der Film fertig war, habe sie zu essen begonnen wie zwei Pferde. Niemand könne sich vorstellen, was für eine Tragödie diese Diät gewesen sei.<sup>1297</sup> Die Gründe dafür, warum MGM Korjus so schnell wieder fallen liess, können teilweise mit der wirtschaftlichen Situation des Studios begründet werden – die Marktverluste in Europa führten zu Budgetkürzungen. Auch der grosse Aufwand, den Korjus' aussergewöhnlicher Gesang für seine adäquate Umsetzung im Film brauchte, ist hier zu nennen. Die hohe Tonqualität des *Great Waltz* hatte endlose Übungen und Aufnahmen und damit den aufwendigen Einsatz nicht nur der Sängerin, sondern auch der Techniker und des gesamten Orchesters gefordert. Auch darum wurden Sängerinnen wie MacDonald favorisiert, die nicht so anspruchsvoll waren. Der Unfall war letztendlich ein willkommener Grund für die Vertragsauflösung.

Nicht nur im Hinblick auf ihre Filmkarriere in Hollywood markiert der Unfall einen Einschnitt. Ungeklärt bleibt, was Korjus bewog, im Sommer 1941 nach Mexiko überzusiedeln. Die offizielle Version, sie habe eine Konzerttournee durch Mexiko unternommen und anlässlich des Kriegseintritts der USA beschlossen, vorerst dort zu

---

<sup>1294</sup> The New York Times, 26.05.1940, S. 37.

<sup>1295</sup> Unbekanntes Blatt o.D., Miliza-Korjus-Konvolut, Estnisches Musik- und Theatermuseum.

<sup>1296</sup> Eesti Päevaleht, 15.5.1999, S. 11, Artikel *Suursaadik Melissa Wells* von Romi Erlach.

<sup>1297</sup> New York World Telegram, 28.10.1944 Louis Biancolli: *Any way you figure her, she's Korjus.*

bleiben, lässt Fragen offen. Der *Great Waltz* war auch in Mexikos Kinos erfolgreich,<sup>1298</sup> so konnte die Sängerin bei Konzerten auf der Popularität ihres Filmes aufbauen. – Miliza Korjus muss aber auch vorher schon eine Verbindung zu Mexiko gehabt haben, das deutet ein von ihr auf Spanisch signiertes Photo von 1940 an<sup>1299</sup>. In Mexiko gab sie eine Reihe von Konzerten und spielte in einem spanischsprachigen Film mit. Nahezu alle ihre mexikanischen Aktivitäten sind mit Ernst Römer (Ernesto Roemer) verbunden. Römer (1893-1974), Schüler Arnold Schönbergs, Dirigent, Komponist und Pädagoge, war bis 1933 Dirigent in Berlin, danach in Wien und lebte ab 1938 mit seiner Frau Irma und seinem Sohn in Mexiko im Exil.<sup>1300</sup> In einem Gedenkakt zu Ehren von Dr. Ernst Römer im Österreichischen Parlament,<sup>1301</sup> bei dem auch zwei Bücher über Mexiko als Exilland vorgestellt wurden,<sup>1302</sup> hielt Römers Sohn Oscar Römer/Roemer eine Rede, in der er über die Ankunft in Mexiko – er war damals vier – berichtete: Sie wurden im Auftrag des Präsidenten Lazaro Cardenas von Diego Rivera empfangen, und man setzte viel daran, verfolgten Künstlern und politischen Asylanten zu helfen. *Schon nach einer Woche in Mexiko hatte mein Vater Arbeit und dirigierte österreichische Musik im grössten Radiosender Mexikos.*<sup>1303</sup> Nach Oscar Römers Aussage arbeitete sein Vater unermüdlich daran, die Musik seines Heimatlandes Österreich in seiner neuen, zweiten Heimat bekanntzumachen, *Erstmals wurden in Mexiko Arnold Schönberg, Gustav Mahler und Operetten von Franz Lehar und Musik der Strauss-Familie*<sup>1304</sup> aufgeführt. Irma und Ernst Römer organisierten zahlreiche kulturelle Veranstaltungen im *Heinrich Heine Club*<sup>1305</sup>, dem kulturellen Zentrum. Ihr eigenes Heim wurde zum *Salon Römer*,

<sup>1298</sup> Mexikanisches Plakat für *El gran Vals*, Sammlung MF.

<sup>1299</sup> Sammlung MF.

<sup>1300</sup> Von Christian Kloyber stammt der Hinweis, Römer und Korjus seien sich bereits in Berlin begegnet, und der mündlichen Überlieferung des mexikanischen Exils nach sei Irma Römer auf Korjus eifersüchtig gewesen (Schreiben von Kloyber, 8.10.2008). In Berlin war Römer Dirigent am Schillertheater gewesen (Bühnenjahrbuch 1933, S. 273).

<sup>1301</sup> 18. bzw 19.3.2003; Protokoll unter [www.literatureepochen.at/exil](http://www.literatureepochen.at/exil) bzw. [www.parlament.gv.at](http://www.parlament.gv.at), Stand für beide Seiten Dezember 2012

<sup>1302</sup> Österreicher im Exil: Mexiko 1938–1945 (Österreich, 2002) und *El Exilio Cultural Austriaco en Mexico* (Mexico, 2002).

<sup>1303</sup> Rede von Oscar Römer, Wien, 19.03.2003, [www.literatureepochen.at/exil](http://www.literatureepochen.at/exil), Stand Dezember 2012.

<sup>1304</sup> Ebenda. So feierte Römer einen Triumph mit der *Fledermaus*, die in einem Jahr 75 Aufführungen hatte.

<sup>1305</sup> Heinrich-Heine-Klub, gegründet 1.11.1941, wahrscheinlich hervorgegangen aus dem Salon Irma Römers, mehrere hundert Mitglieder, Präsident Anna Seghers, 1–2 mal monatlich Konzerte, literarische Abende etc, Publikum 200–800, aufgelöst 1946.

dort trafen *Intellektuelle und Künstler Mexikos mit Österreichern zusammen*.<sup>1306</sup> Oscar Römer machte auch die lebenslange Bindung seiner Eltern an die spezifisch österreichischen kulturellen Traditionen deutlich.<sup>1307</sup>

Im September 1942 unternahm Korjus mit Ernst Römer und dem philharmonischen Orchester der Hauptstadt eine Konzerttournee nach Monterrey, Tampico, Torreon, Saltillo.<sup>1308</sup> Ein gemeinsames Konzert mit Römer folgte am 10. Oktober 1942 im Teatro Alamedio. Die Ankündigung verweist auf den *Great Waltz*, und das Konzert trägt den Titel *Gran noche vienesa*.<sup>1309</sup> Am 10. April 1943 trat Miliza Korjus bei einem Orchesterkonzert auf, wiederum mit Römer. Es wurde in Deutschland verbotene Musik gespielt – Schönberg, Mahler, Mendelssohn, dazu ausserdem Bizet, Délibes und Arien und Lieder von Rimskij-Korsakow. Am 27.4.1944 folgte als letzter mexikanischer Auftritt ein Theater- und Musikabend *Ein Abend bei Schubert, Strauss und Nestroy*, organisiert von ARAM (Accion Republicana Austriaca de Mexico).<sup>1310</sup> Korjus, von Römer am Klavier begleitet, sang Lieder von Schubert und Strauss. Bruno Frei gibt eine Schilderung dieses Abends<sup>1311</sup>: *Wenn die Österreicher rufen, kommt ganz Mexiko, sagte ein Besucher, nicht ohne Anflug von Neid*. Frei beschreibt, wie im Saal der *ELECTRICISTAS* alles zusammenkam, was sich in der Hauptstadt, sei es durch Geburt, sei es durch Neigung, zu dem Wiener Kulturkreis rechnete – und darüber hinaus alles, was Wien gern hatte (und wer hatte Wien nicht gern?), und wie Korjus die Stimmung vom 1. Takt an hochschlagen liess.

Ihr Film *Caballeria del Imperio* beruht auf einem Sujet der mexikanischen Geschichte, der Revolution gegen Kaiser Maximilian, behandelt aber die Historie in filmtypischer Weise sehr frei. Am 24. Juni 1942 war die Premiere.<sup>1312</sup> Regie führte Miguel Contreras Torres, als Darsteller wirkten mit: Medea de Novara (in einer Doppelrolle als Kaiserin Charlotte und Baroness Lea), Miliza Korjus (Vera Donna), Julian Soler (Ramon Alvarado), Joaquin Pardave (als Don Joaquin), Pedro Vargas (als der Sänger in Ramons Gefolge), Rene Cardova (Rudolph von Schultz) – eine Reihe in Mexiko sehr beliebter

<sup>1306</sup> Rede von Oscar Römer, Wien, 19.03.2003, [www.literaturepochen.at/exil](http://www.literaturepochen.at/exil), Stand Dezember 2012. Bei Römers verkehrten ua E.E.Kisch, A. Seghers, M. Rubin, E. Kleiber.

<sup>1307</sup> Rede von Oscar Römer, 19.03.2003.

<sup>1308</sup> [www.literaturepochen.at/exil](http://www.literaturepochen.at/exil), Stand Dezember 2012; Marcus Patka: Chronik der kulturellen und politischen Veranstaltungen im mexikanischen Exil.

<sup>1309</sup> Ankündigungsblatt, Miliza-Korjus-Konvolut, Estnisches Musik- und Theatermuseum.

<sup>1310</sup> Nachweis für beide Konzerte unter [www.literaturepochen.at/exil](http://www.literaturepochen.at/exil), Stand Dezember 2012; Marcus Patka: Chronik der kulturellen und politischen Veranstaltungen im mexikanischen Exil.

<sup>1311</sup> In: Vertriebene Vernunft II, S. 1008, Hg. F. Stadler.

<sup>1312</sup> [www.imdb.com](http://www.imdb.com), Stand Dezember 2012.

und namhafter Schauspieler. Auch Ernst Römer (Ernesto Roemer) spielte mit – als Dirigent der Aufführungen.

Der Film beginnt mit *One day when we were young / Remember you loved me*, gesummt von Miliza Korjus. Die Anfangsszenen spielen 1864 in Wien und sind eine deutliche Reminiszenz an den *Great Waltz*. So sehen wir zunächst Korjus als Opernsängerin Vera Donna in einem volkstümlichen Kostüm, singend und tanzend auf der Bühne, während Johann Strauss dirigiert. Es wird ein grosser Erfolg, aber während der Gratulationen sagt Vera, sie würde diese Nacht noch Wien verlassen. Sie verbringt einen letzten Abend mit Strauss in einem Wiener Restaurant, er spielt Geige und sie singt dazu. Diese Abschiedsszene zitiert bis in die Ausstattung hinein den *Great Waltz*. Als erfolgreiche Sängerin tourt Donna durch die Welt und kommt auch nach Mexiko. Dort begegnet sie während einer Rast in einer Taverne dem Revolutionär Ramon Alvarado. Er ist auf der Suche nach politisch wichtigen Personen und Diplomaten, Vera sagt, die einzige Diplomatin hier sei sie – sie sei Johann Strauss', der Seele von Wien, Botschafterin. Ramon fordert, sie solle singen, und man hört einen Hirten draussen den Anfang von Bellinis Norma-Arie spielen. So tritt Vera aus dem Haus und singt in freier Natur „Casta Diva“, in Ramons Vorstellung verwandelt sie sich dabei in eine Priesterin in einem weissen Phantasiekostüm. Wie bereits im *Great Waltz* favorisiert der Film Nahaufnahmen der singenden Korjus.

Die Revolutionäre wollen die Kaiserin Charlotte überfallen, verwechseln sie aber mit der ihr sehr ähnlich sehenden Baronessa Lea. Ramon und Lea verlieben sich ineinander. Bei einer Opernaufführung der *Fledermaus*, in der Vera (Korjus) die Adele singt, ist auch Ramon anwesend, um Lea zu sehen. Die Polizei ist ihm auf der Spur, Lea sorgt dafür, dass er entkommen kann. Vera bekommt Besuch von Don Joaquin, der ihr Schmuck überbringt und den Bescheid, sie solle bei Hofe singen. Er spielt und singt ihr dann ein eigens komponiertes Lied vor, es geht mehr schlecht als recht. Vera singt bei der Hofveranstaltung aber brillant, sie eifert dabei mit einem Vogel um die Wette, verteilt während des Singens Blumen und ist die perfekte Verkörperung des traditionellen Primadonna-Klischees. Don Joaquin (Onkel von Ramon), der mit seiner komisch angelegten Rolle für Auflockerung in dem melodramatischen Film sorgen soll, fällt vor lauter Aufregung und Freude am Ende des Liedes in Ohnmacht. Als die Operntruppe im Theater *Lucia di Lammermoor* aufführt, wird der wieder anwesende Ramon während des Sextetts verhaftet. Er darf noch einmal, gegen sein Ehrenwort zurückzukommen, seine Mutter sehen. Währenddessen haben Vera und Lea überlegt, wie man Ramon retten kann. Lea erinnert sich an die Verwechslung, und sie fährt, als

Kaiserin kostümiert, zum Exekutionsplatz, wo es ihr buchstäblich in letzter Sekunde gelingt, Ramon freizubekommen. Die Kaiserin verzeiht ihr später, und Lea verlässt mit ihr zusammen Mexiko, um nach Europa zurückzukehren.<sup>1313</sup>

Miliza Korjus' ganze Rolle, angefangen beim Namensgleichklang Vera Donna – Carla Donner, ist sehr an den *Great Waltz* angelehnt, allerdings ist sie hier keine handlungstragende Gestalt, sondern eher Staffage – wenn auch eine exklusive. Es entsteht der Eindruck, man habe ausdrücklich den Charakter Carla Donner beziehungsweise Korjus mit ihrem Wiener Image in den Film einfügen wollen. Ihrer Filmfigur wurde weniger Aufmerksamkeit geschenkt als im *Great Waltz*, offenbar sollte Korjus dem Film mit ihren Gesangsauftritten (neben mexikanischer Folklore) vor allem musikalischen Glanz verleihen. Aber auch hier bietet es sich an, das Sängerbild „Vera Donna“ zu analysieren. Wie auch im *Great Waltz* handelt es sich um eine schöne und mondäne Frau und um eine hochprofessionelle Sängerin, man bittet sie, bei Hofe zu singen, man schickt ihr Juwelen, sie reist um die ganze Welt. Zu diesen gewohnten Stereotypen kommt hier ihr Rang als „Botschafterin von Johann Strauss“, als Künstlerin also, die mindestens ebenbürtig neben dem Komponisten steht. Ebenso wie Carla Donner ist auch die Primadonna Vera Donna kein Vamp, der Männer zugrunde richtet, sondern im Gegenteil rettet sie gemeinsam mit Lea das Leben des Revolutionärs Ramon. Auch auf das übliche Klischee der erotisch freizügigen Sängerin lässt sich *Caballeria del Imperio* nicht ein: Vera Donna/Korjus wird zwar umschwärmt, bleibt aber dem fernen Strauss treu und ist als seine Botschafterin und priesterliche Norma eher eine Musik-Heilige.

Hier kann die Überlegung angeschlossen werden, auf welche Weise die Zusammenführung der beiden Topoi mexikanisches Melodrama und *Great Waltz* zustande kam?

In der Zusammenarbeit mit Römer entstand eine Schallplatte mit folgendem Programm: Strauss 'Die Fledermaus' – *Laughing song*, 'Mein Herr Marquia' *sung in Spanish-style*. Pardave 'The Nightingale', waltz from the 'Caballeria del Imperio'. Miliza Korjus / Victor Concert Orchestra.<sup>1314</sup> Aus einer Besprechung dieser Aufnahmen: *For the past few years Miliza Korjus has been living in Mexico but next fall she will undertake her first American tour. To herald her coming concerts, Victor is releasing a recording of two songs which demonstrate why her unusually beautiful voice is so beloved around the world. In the laughing song from Fledermaus Miss Korjus sings the role of the*

---

<sup>1313</sup> *Caballeria del Imperio*.

<sup>1314</sup> Plattennummer 11–8579.

*merry maid Adele in a song where she taunts her philandering master, and exploits many of the phenomenal vocal gymnastics that only a few great coloraturas can attempt. The Nightingale waltz presents her in a delicate song in which she duets with a bird and rivals its soaring notes with her own glorious roulades. These songs will be a welcome addition to collectors of Miliza Korjus' recordings and those who know and love these two favorite coloratura selections.*<sup>1315</sup>

Wie in diesem Artikel angezeigt, kehrte Korjus wieder in die USA zurück. Im Herbst 1943 bereits gab es eine Ankündigung für Miliza Korjus' Carnegie-Recital in der Rubrik *Recital Season Outlook*, verfasst von Noel Straus<sup>1316</sup>: *There is, however, one foreign artist of high standing who will make her North American recital debut in this city during the year. This is Miliza Korjus, ... , scheduled to be heard in Carnegie Hall on a night in January not yet decided, when she will offer a program composed of a Mozart concert aria, the Bolero from Verdi's 'Sicilian Vespers', Proch's variations and a group of songs by Liszt, Richard Strauss and others. The singer, who arrived in this country three years ago, has evoked widespread commendation through the recordings she has made here and her work on the screen, as well as through her concerts in Mexico and South America. Her recital here will be awaited with keen anticipation.*

Hier findet sich ein Fehler – Miliza Korjus war 1936, also vor mehr als drei Jahren nach Amerika gekommen. Interessant bei diesem Artikel ist die Tatsache, dass der Termin noch nicht genau feststeht, aber das Programm schon angegeben wird. Wieder handelt es sich um typische Korjus-Bravourpielen, die von der Sängerin in einer Vielzahl ihrer Konzerte dargeboten wurden, damit auf die Vorliebe ihres Publikums, das diese Stücken von ihren Schallplatten her kannte und erwartete, eingehend. Das Konzert verschob sich, wie später ersichtlich wird, von Januar auf Oktober, offenbar wegen der Geburt von Miliza Korjus' erstem Sohn Ernst am 23.11.1943<sup>1317</sup>. Vielleicht war sie einfach noch nicht wieder genug in Form für ein herausragendes Konzert wie es dieses Carnegie-Hall-Debüt darstellte. Es sei auch nochmals auf die stimmlichen Beeinträchtigungen durch Gravidität und Entbindung verwiesen, auf die damit verknüpften Schwierigkeiten sängerischer Terminplanungen, wie sie Korjus bereits während ihrer ersten Schwangerschaft erlebt hatte. Bühnen- und Konzertkarrieren nahmen wenig Rücksicht auf private Lebensplanung, doch während viele Sängerinnen ihrer Generation kinderlos blieben, setzte Korjus eindeutig andere Schwerpunkte: Ihr drittes Kind, ein weiterer

---

<sup>1315</sup> St. Petersburg Times (Florida) April 32, 1944.

<sup>1316</sup> The New York Times, 19.09.1943.

<sup>1317</sup> Schreiben Richard Foelschs, 20.02.2012.

Sohn, Richard, wurde am 9. Oktober 1946 geboren.<sup>1318</sup>

Im September 1944<sup>1319</sup> findet sich dann eine Presseankündigung des bevorstehenden Carnegie-Konzertes: *Miliza Korjus, coloratura soprano, will give her first recital at Carnegie Hall on Sunday night, Oct.22*<sup>1320</sup> Das Konzert fand an dem genannten Tag im Hauptsaal der New Yorker Carnegie Hall statt. Paul Breisach dirigierte ein achtundfünfzigköpfiges Orchester der New Yorker Philharmoniker. Das Programm:

MOZART: *The Marriage of Figaro, K.492: Overture*

MOZART: *Exsultate, jubilate, K.165: Alleluia [Miliza Korjus, Soprano]*

MOZART: *The Magic Flute, K.620: Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen [Miliza Korjus, Soprano]*

VERDI: *Les vêpres siciliennes: Mercé dilette amiche [Miliza Korjus, Soprano]*

DONIZETTI: *Lucia di Lammermoor: Alfin son tua/ Spargi d'amaro pianto ('Mad Scene')* [Miliza Korjus, Soprano]

NICOLAI: *The Merry Wives of Windsor: Overture*

LISZT: *Oh! Quand je dors, R.569 [Miliza Korjus, Soprano]*

BIZET: *Vingt mélodies: Tarantelle, No.20 [Miliza Korjus, Soprano]*

STRAUSS: *Die Fledermaus: Overture*

DELIBES: *Sylvia: Pizzicati [Miliza Korjus, Soprano]*

PROCH: *Aria and Variations ('Deh, torna, mio bene'), Op.164 [Miliza Korjus,*

---

<sup>1318</sup> Ebenda.

<sup>1319</sup> Nicht alle Konzerte in Amerika liessen sich ermitteln und es sollen hier auch nicht alle genannt werden. So fand sich im Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums noch ein Ankündigungsblatt für ein Konzert am 24.9.1944 – Sigmund Stern Musical Festival mit dem San Francisco Symphony Orchestra, Dirigent Gaetano Merola. Erwähnung eines weiteren Konzertes: ... *following a delightful musical program presented by Jesus Maria Sanroma, international concert pianist, and Miliza Korjus, operatic coloratura soprano...* by Quentin Reynolds, (Quelle: Proceedings... Annual Conv. of Rotary International 1946). Oder *Three Showmen sponsor a Concert in Toronto – Toronto – Sam Fingold, H.C.D. Main and Ralph Dale, executives of the Theatre Amusement Co. Toronto, scored another big concert success of the sponsoring of the appearance of Miliza Korjus of Massey Hall. The large auditorium was packed to capacity. The three partners operate quite a number of small-town theaters throughout Ontario and have been reported preparing for the opening of drive-in theaters in the suburbs of Toronto, Ottawa, Montreal and other cities.* (Quelle: Boxoffice, 16.3.1946, S. 123). Oder *A crowd of 6000 turned out at the Auditorium to hear Miliza Korjus singing star of the M-G-M picture Great Waltz in her appearance as guest artist with the Ottawa Philharmonic Orchestra* (Quelle: Boxoffice, 16.06.1945, S. 103). Für ein Konzert am 11.9.1948 mit Tibor Fejer wird Miliza Korjus wiederum als *star of Great waltz* angekündigt (Quelle: Ankündigungsblatt, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums).

<sup>1320</sup> The New York Times, 3. September 1944, in der Rubrik *In the world of music.*

Soprano)<sup>1321</sup>

Louis Biancolli betont in seinem Artikel *Polish soprano impressive*<sup>1322</sup> die aussergewöhnliche, auffallende, auch in heutigen Glamour-vertrauten Zeiten ungewöhnliche Schönheit der *polnischen Nachtigall*. An zweiter Stelle erst nennt er die Schönheit der Stimme, *one of the truest and brightest coloraturas of our time by no means the best or surest, but certainly delightful to hear*. Die Höhen allerdings, bemängelt Biancolli, seien nicht so gut gewesen, und er äussert Zweifel an ihrer Eignung für die Oper, denn die Stimme sei nicht gross.

Gleichfalls auf das Carnegie-Konzert bezieht sich ein ungezeichneter Time-Artikel *The Marvelous Miliza*<sup>1323</sup>. Ihr Auftritt wird ihr *US debut* genannt, es wird angemerkt, sie sei schon zehn Jahre nicht einmal in der Nähe eines Opernhauses gewesen, dem Publikum sei sie vor allem durch den *Great Waltz* und durch ihre populären Aufnahmen bekannt, aber kaum einer ihrer Fans habe sie leibhaftig gehört. *Soprano Korjus flatted on a couple of high notes, sang a phrase or two off pitch. Her high Ds and Fs were a little strident. But she handled most of her arias with grace and ease. By the intermission, her fans had already reached a verdict: Miliza Korjus is not quite as good as her recordings, but she is one of the best coloraturas U.S. concertgoers have heard in a decade*. Dies ist alles, was über ihren Gesang in dem Konzert gesagt wird, es folgt der Hinweis auf die Seltenheit erstklassiger Koloratursoprane, kaum mehr als einmal in einer Generation seien sie vertreten. Pons, Lind, Patti, Melba, Tetrizzini, Galli-Curci werden als Beispiele aufgezählt und die Behauptung aufgestellt, Miliza Korjus könne man am ehesten mit Pons und Melba vergleichen. Sie habe eine *eccentric career* gehabt, während sie in Paris war, *she was spotted by RCA Victor recording scouts, got her first recording contract while still a student. Miliza Korjus was married to a Swedish engineer who wanted her to settle down and raise a family. But her records created such a furor that she was catapulted into a career in spite of herself. They attracted Germany's famed Wilhelm Furtwängler, who auditioned her for the Berlin Opera. She sang there ... for a couple of years, recorded about 50 arias for Victor on the side*. Weiter heisst es: *By 1937 Korjus records had reached Hollywood, where they delighted MGM's directors, who were looking for a lead for The Great Waltz. Korjus thus became a movie celebrity before the US musical public had even heard of her. Then*

---

<sup>1321</sup> Programmheft, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums. Konzertmanager war Charles.L. Wagner.

<sup>1322</sup> New York World Telegramm 23.10.1944.

<sup>1323</sup> Time, 30.10.1944.

*Korjus was injured in an automobile accident, spent nearly a year in a Santa Monica hospital writing a book 'on the transmutation of my spiritual life'. Recovered, she disappeared into Mexico, for four years let the musical world go hang. As she explained it later: 'I fell in love weeth a man'. Divorced from her husband ('I gave heem back to his family'), Miliza Korjus now considers Hollywood her home. She owns the Spanish-style villa Rudolph Valentino built just before his death. Ausserdem wird berichtet, sie sänge nicht gerne in Opernhäusern, wo Primadonnen schreien, Assistenten rufen, und sie über die Köpfe der Tenöre hinwegsehen müsse. Though she is a past master of the whole coloratura repertory, she has probably done less opera singing than any other singer alive.* Korjus wird mit der Aussage zitiert, sie sei niemals ernsthaft dabei gewesen – um erfolgreich zu sein, müsse man kämpfen, was sie aber nicht getan habe. Grundlage dieses Artikels dürfte ein Interview vor dem Konzert gewesen sein, und die Äusserungen Korjus' wurden in mehr oder weniger bearbeiteter Version verwendet. *Marvelous Miliza*, in einem namhaften und weitverbreiteten Magazin erschienen, bündelt die Korjus-Biographie in einer Weise, die auch von anderen Medien aufgenommen wurde. Eine Reihe Legenden werden hier ihren Anfang genommen haben oder eine erneute Bestätigung erfahren haben.

Oft wird Miliza Korjus auf den amerikanischen Konzertankündigungen im *Waltz*-Stil kostümiert und mit Krönchen dargestellt. Der Film war noch immer bekannt, sie durch ihn, und insbesondere das Krönchen-Diadem avancierte zum Erkennungssymbol für das Publikum. Dergleichen Darstellungen finden sich zum Beispiel bei der Ankündigung für ein Konzert in der Music Hall/ Public Auditorium Cleveland Ohio, am 18. November 1944<sup>1324</sup> und bei einer weiteren Konzertreklame mit der Überschrift *Charles L. Wagner presents*<sup>1325</sup>. Dieses Konzert fand im Rahmen des Columbia Music Festival statt, in South Carolina, im Township Auditorium am 15.12.1944 um 20.30 Uhr. Begleiter waren der Pianist Sergie Malavsky und der Flötist Walter Mayhall. Von Charles Wagner stammt auch eine Buchungsanzeige, mit Photo, Pressestimmen und Kontaktinformationen für zukünftige Buchungen der Sängerin, aus dem Jahre 1945. Diesmal allerdings posiert Korjus nicht im Walzerkleid. Das Photo ist ein ernster angelegtes Halbprofilbild<sup>1326</sup>, als Slogan dazu: *Like a more glowing Tetrzzini*. Charles L. Wagner war ein bekannter Konzert- und Theateragent und Produzent, der „Entdecker“ von Galli-Curci und John McCormack und Agent von Mary Garden,

---

<sup>1324</sup> Sammlung MF.

<sup>1325</sup> Ebenda.

<sup>1326</sup> Sammlung MF.

Emmy Destinn, Sigrid Onegin, Alexander Kipnis und Jeanette MacDonald.<sup>1327</sup> Seine Zusammenarbeit mit Korjus, vom ersten Carnegie-Hall-Konzert an, währte nicht lange, aber umfasst einige Konzerte, nicht nur in den USA, sondern auch in Kanada. So zum Beispiel ein Auftritt in Toronto am 11.01.1945, 8.45 abends innerhalb der Eaton Auditorium Concert Series. Die Ankündigung<sup>1328</sup> greift wieder auf das *Waltz*-Image zurück und zeigt ein Krönchen-Bild. Am Klavier begleitete Giuseppe Bamboschek, der Flötist war Henry Bove. Die Ankündigung trägt Miliza Korjus' Signatur – und ihre Unterschrift hat immer noch etwas Kindliches. Das 1930 erbaute Auditorium mit 1300 Plätzen war, wie den Pressekritiken zu entnehmen ist, voll besetzt, und Korjus wurde mit viel Lob bedacht: *Miliza Korjus creates beauty without strain*. Wieder folgen Vergleiche: *It might have been Tetrazzini or Galli-Curci or Albani*, der Umfang wurde gelobt, ihr *Crescendo, Diminuendo, Staccato*, aber es sei immer *singing of sweet and searching beauty, a tone with glint of golden sunshine in it. Effortless song, artless as the song of a laughing child and yet of polished technique; one of the most delightful surprises of the concert was that the observant listener never knew when the singer breathed; and another was that there wasn't a vibration of difference between tones of flute and voice*. Bemerkt wird, dass sie offenbar erkältet war, sonst hätte es mehr Zugaben gegeben.<sup>1329</sup>

Über ein weiteres Konzert, diesmal in Washington, berichtet Glenn D. Gunn<sup>1330</sup>: *Miliza [sic!] Korjus, sensational coloratura, was greeted by a near capacity audience when presented last night in Constitution Hall by the national council of Jewish women*. Es spielte das National Symphony Orchestra unter dem Dirigenten Hans Kindler. Ihr Singen wird von Gunn so beschrieben: *flawlessly produced throughout an extended range; it is rich, round, warm, never shrill*.

Am 17.4.1945 sang Miliza Korjus bei einem Konzert wiederum eines ihrer typischen gemixten Programme, welches unter anderem eine Scarlatti-Kantate (das Programm gibt keine näheren Angaben), Lucias Wahnsinnszene aus Donizettis *Lucia di Lammermoor*, Schuberts *Wohin* und *Wiegenlied*, Mendelssohns *Auf Flügeln des Gesanges*, Liszts *Es muss was Wunderbares sein*, die Adam-Variationen nach Mozart („Ah vous dirai-je, maman“), Benedicts *Carnevale di Venezia*, Chopins *Mazurka* (so die Angabe des Programmzettels – damit dürfte wahrscheinlich *Mädchens Wunsch* aus *Polnische Lieder*

---

<sup>1327</sup> The Birmingham News-Age Herald, 16. July 1939.

<sup>1328</sup> Sammlung MF.

<sup>1329</sup> The Evening telegram, Toronto, 12.01.1945.

<sup>1330</sup> Times – Herald Washington DC, 22.03.1945.

op.74 nr.1, von Korjus oft im Konzert gesungen und auf Schallplatte eingespielt, gemeint sein.) sowie die aus dem *Great Waltz* bekannten Strauss-Walzer *One day when we were young* und *Tales from the Vienna Woods* enthält. Der Dirigent war Tibor Fejer.<sup>1331</sup>

Ein weiteres Wagner-Konzert fand am 4.11.1945 mit Glauco d'Attili (Piano) und Henry Bove (Flöte) statt.<sup>1332</sup> In einem Artikel über Glauco D'Attali<sup>1333</sup> wird erwähnt, er sei 1945 von Miliza Korjus *as assistance artist for an extensive tour of this country and Canada* ausgewählt worden.

Ein Höhepunkt bildete ein weiteres Carnegie-Konzert, als *A Viennese Night* annonciert<sup>1334</sup>. Am 9.5.1946 bot Korjus mit dem Dirigenten Josef Bonime und dem Tenor Mario Berini im Rahmen des *Carnegie Pops* folgendes Programm:

*Schubert: Rosamunde, D.797: Overture,*

*Schubert: Ellens Gesang ('Ave Maria! Jungfrau Mild!') – Miliza Korjus,*

*J. Strauss: Wiener Blut, Kalman: Gräfin Mariza: Selections – Miliza Korjus,*

*W. A. Mozart: The Marriage of Figaro, Overture,*

*J. Strauss: On the Beautiful Blue Danube, Lehar: Das Land des Lächelns: Dein ist mein ganzes Herz – Mario Berini,*

*Sieczynski: Wien, Wien nur du allein – Mario Berini,*

*Benatzky: Ich muss wieder einmal in Grinzing sein – Mario Berini,*

*J. Strauss: Die Fledermaus: Overture,*

*J. Strauss: Kaiser-Walzer – Miliza Korjus,*

*J. Strauss: Perpetuum mobile, Musikalischer Scherz,*

*J. Strauss: Der Zigeunerbaron: Wer uns getraut – Miliza Korjus, Mario Berini,*

*J. Strauss: Die Fledermaus: Du und Du – Miliza Korjus, Mario Berini,*

*Berlioz: La damnation de Faust, Rákóczy Marsch*<sup>1335</sup>.

Der Sukzess muss ein bedeutender gewesen sein, denn nur einen Monat später, am 2.6.1946, schloss sich ein Folgekonzert derselben Protagonisten an, diesmal mit dem Programm:

*Von Weber: Oberon Overture,*

*Dvorak: Slawischer Tanz in E-moll,*

*Mozart: 'Exultate jubilate' – Allelujah – Miliza Korjus,*

<sup>1331</sup> Programmheft, Miliza-Korjus-Konvolut, Estnisches Musik- und Theatermuseum.

<sup>1332</sup> Programmheft, Miliza-Korjus-Konvolut, Estnisches Musik- und Theatermuseum.

<sup>1333</sup> The Bacquet 9.2.1951, Nr. 8, Vol. LI.

<sup>1334</sup> The New York Times 19.04.1946, S. 26.

<sup>1335</sup> Schreiben des Carnegie Hall Archivs vom 11.03.2009.

*Schubert: Wiegenlied 'Schlafe, schlafe, holder süsßer Knabe' – Miliza Korjus,*  
*J. Strauss: Geschichten aus dem Wienerwald – Miliza Korjus,*  
*Ochs: 'S'kommt ein Vogel geflogen' – [wahrscheinlich gesungen von Korjus, aber im Programm nicht angegeben]*  
*J. Strauss: Wiener Blut, Stolz Im Prater – Mario Berini,*  
*Kalman: Gräfin Mariza 'Grüss mir mein Wien' – Mario Berini,*  
*Benatzky: – 'Ich muss wieder einmal in Grinzing sein' – Mario Berini,*  
*J. Strauss: Fledermaus-Ouverture,*  
*J. Strauss: Künstlerleben - Miliza Korjus,*  
*J. Strauss: Persischer Marsch,*  
*Kalman: Die Czardasfürstin, Fantasy – Miliza Korjus, Mario Berini*<sup>1336</sup>

Neben den Carnegie-Konzerten finden sich auch Auftritte in ganz anderem Rahmen, so in einer Hawaii-Revue des Hotels Last Frontier, *to celebrate its fifth anniversary*.<sup>1337</sup>

Zum Ende der 40er Jahre klang Korjus' Konzertlaufbahn langsam aus. 1949, zu einem Konzert in Montreal, kam Nestor Gorodowenko, der 1948 nach Kanada emigrierte frühere DUMKA-Leiter und gratulierte Korjus, die ihn ihrerseits zu einem üppigen Abendessen einlud.<sup>1338</sup>

Wenn Korjus auch nach ihrem Abschied von der Berliner Lindenoper nie mehr an einem Opernhaus sang, so knüpfte sich doch die Fama der vielen Opernrollen und der Verpflichtungen an berühmteste Häuser fest an ihren Namen. Nicht nur in Mexiko ist Korjus „una soprano del Metropolitan Opera“. In Wahrheit hat Miliza Korjus an der MET nie gesungen, und dieser Fakt ist sogar dokumentiert durch Irving Kolodin, der in seiner Geschichte dieses Hauses schreibt: *Those who may wonder why Miliza Korjus, who gave a Carnegie Hall recital on October 24 1944, did not sing at the Metropolitan may be interested in Johnson's opinion that her voice was 'too small'*<sup>1339</sup>. Diese Meinung hatte auch Biancolli geäußert.<sup>1340</sup> Andere teilten diese Zweifel nicht: *It is said that Miliza Korjus does not care for opera and this must be a relief to her sisters of the florid vocal persuasion now on the roster of the MET. There is none there, at the moment, who can challenge her.*<sup>1341</sup> Und Albert Goldberg in der Los Angeles Times

<sup>1336</sup> Schreiben des Carnegie Hall Archivs vom 11.03.2009.

<sup>1337</sup> The Billboard, 15.11.1947, S. 38.

<sup>1338</sup> Schibanow: Nestor Gorodowenko, S. 87, 165.

<sup>1339</sup> Kolodin: The Story of the Metropolitan Opera 1883–1950, S. 531. Edward Johnson war Tenor und von 1935–50 der General Manager der MET.

<sup>1340</sup> New York World Telegramm 23.10.1944.

<sup>1341</sup> Times-Herald Washington DC 22.03.1945 by Glenn Dillard Gunn.

schreibt: *Arias seem created for Miliza Korjus – It is rather too bad that in the days when operas for coloratura sopranos were all the rage composers had never heard of Miliza Korjus. Had they had at their command as tireless and efficient a singer as Miss Korjus their operas might have been studded.*<sup>1342</sup> Zeittypisch war augenscheinlich ein lebhafter Diskurs über Besetzungsfragen und aus diesen entstandene Unstimmigkeiten, „Warum singt die oder jene Sängerin nicht da oder dort oder dies oder das?“ – ein Leserbrief an die Musikredaktion der New York Times hebt hervor, dass gut trainierte und ausgebildete, erfahrene Sängerinnen für das französische und italienische Repertoire an der MET selten sind. Der Verfasser meint, man müsse etwas tun, um Rollen dieses Faches neu zu beleben. *I have in mind two artists namely, Miliza Korjus, now residing in Hollywood, wasting a beautiful voice that could thrill audiences in the opera houses of America instead of waiting for roles in badly selected films. Mlle. Korjus's voice is well known to record collectors by her marvelous singing of such roles as Queen of the Night, Lakme, Elvira, Martha and the Queen in 'Le Coq d'Or'. What a Queen of the Night she would make in a performance of 'The Magic Flute', not to mention such roles as Lakme, Lucia and Philina.* Die andere empfohlene Sängerin war Maggie Teyte.<sup>1343</sup>

Wie ging Korjus selbst mit ihrer ungewöhnlichen Situation um? Zieht man ihre beiden Selbstdarstellungen aus jener Zeit heran, so ergeben sich wiederum zwei Versionen. In der MGM- *Life Story*<sup>1344</sup> findet sich die Aussage, nach dem *Waltz* habe es viele Angebote für sie gegeben, aus Südamerika, New York, Chicago (womit offenbar Opernengagements gemeint sein sollen), doch MGM verfolge weitere Filmvorhaben mit ihr, und Korjus nennt *The Guardsman* mit Nelson Eddy und *Guns and Fiddles* mit Robert Taylor und Hedy Lamarr. Gleichzeitig betont Korjus aber, vor allem Sängerin zu sein. Sie schildert ihre Freundschaft und musikalische Zusammenarbeit mit Stokowski und berichtet von geplanten Konzerten und Aufnahmen. Über ihre künftige stimmliche und repertoiremässige Entwicklung war sie sich nicht ganz im klaren, denn sie berichtet sowohl über ihren Plan, ein *dramatischer Koloratursopran* wie ihr Vorbild Jenny Lind werden zu wollen, als auch von Stokowskis Ratschlägen, Wagner zu singen und aufzunehmen.<sup>1345</sup> Auf die Frage, was das wichtigste in ihrer Karriere sei, antwortet

<sup>1342</sup> Los Angeles Times 13.9.1948.

<sup>1343</sup> The New York Times, April 13, 1941, S. x6, Autor des Briefes Samuel J. Block.

<sup>1344</sup> Life Story, Miliza-Korjus-Konvolut, Estnisches Musik- und Theatermuseum. S.a. Anmerkung 206.

<sup>1345</sup> Ob Korjus in Amerika Gesangsunterricht nahm, bleibt unklar, der einzige Hinweis ist ein Artikel zum 84. Geburtstag Estelle Lieblings – hier findet sich Korjus' Name in einer Auflistung der grossen Sängerinnen, die von Liebling unterrichtet wurden (The New York Times, 28.12.1968, S. 34).

Korjus dann, das seien die Filme, was im Widerspruch zu der vorher erwähnten Orientierung als Sängerin steht, aber *if I had still another choice, than sometimes in the next few years I would choose to have just on more baby.*<sup>1346</sup>

Ein Versuch, diese Konfusionen zu klären und die eigene Stellung zu finden, ist Korjus' Buch *Light*, geschrieben nach ihrem Autounfall und 1944 als Privatdruck veröffentlicht. Miliza Korjus' Reflexionen kreisen, durchaus nicht unroutiniert geschrieben, um Gott, Schicksal und Sinnfindung, betonen Eigenverantwortlichkeit ebenso wie Eingebundensein in die Gemeinschaft und zeigen sich persönlich äusserst distanziert. Korjus beschreibt die drei Welten, in denen jedermann lebe – Innenwelt, Aussenwelt und Glauben –, und sieht als wesentlich dabei das innere Licht, sie will den Vorhang zwischen uns und dem Universum weggezogen haben, damit das Licht hereinkomme, oder sie formuliert, Glück habe nichts mit materiellen Dingen zu tun, man solle nicht nach Dingen streben, sondern *toward the spirit.*<sup>1347</sup> Verglichen mit den von ihr in allen Lebensphasen mitgeteilten phantasiereichen Selbstdarstellungen, ist *Light* eine Charakterstudie der anderen Art. Keinesfalls kann man das Buch als Autobiographie im klassischen Sinn sehen. Wer hier nach Fakten, Daten, Schilderungen von Personen und Umständen, Deutungsversuchen oder dem Zelebrieren eines Hollywood-Lebensstils sucht, wird nicht fündig. Dieses für eine Sängerin sehr ungewöhnliche Buch ist schwer zu beurteilen. Einerseits vermittelt es den Eindruck, Korjus lehne eine Präsentation nach aussen, jegliche Pose der Diva oder des Stars, ab und konzentriere sich ganz auf ein „Innen“. Andererseits: Ist das Buch vielleicht nur eine neue Facette der Stilisierung?

Die US-amerikanischen Korjus-Artikel in der Presse gelten kaum der Sängerin, sondern vielmehr dem Star und informieren die Leserschaft über Korjus' New Yorker Wohnungssuche,<sup>1348</sup> ihren Arbeitsstil, sie *doesn't believe in practicing every day for just a little while, so she takes two entire days of her week and sings all day; the rest of the days in the week are spent with her 11-year-old daughter, 'Kiki', whose real name is also Miliza*, ihren Lieblingssport *walking*, ihr *favourite amusement – walk through New York and looking in stores and shops*. Erwähnung finden auch das *not-too-complete English* und das Erscheinungsbild: *The Polish born singer is tall and blond, a little on the heavy side. Her favourite clothes are pyjamas*. Anlass des Artikels, wenn auch nur am Schluss und wie nebenbei erwähnt, waren zwei Pittsburgher Auftritte, *her first public appearance in Pittsburgh last night with the Pittsburgh Symphony, and tomorrow*

---

<sup>1346</sup> Life Story, Miliza-Korjus-Konvolut, Estnisches Musik- und Theatermuseum. S.a. Anmerkung 206.

<sup>1347</sup> Korjus: *Light*, S. 12 ff., Übersetzung MF.

<sup>1348</sup> The Pittsburgh Press, 30.Dezember 1944.

*afternoon at the Syria Mosque.*

Clyde Gilmours Artikel *How Korjus became gorgeous*,<sup>1349</sup> wiederum anlässlich eines Konzertauftrittes veröffentlicht, schildert den Besuch des Autors bei Miliza Korjus und ihrer 11jährigen Tochter in der Royal Suite im Hotel Vancouver. Gilmour geht auf die schwierige Aussprache des Namens ein, die als *Mee-leet-sah Kor-yoos* zu erfolgen habe. In Hollywood sei dieser Name ein Problem gewesen, er habe keinen Sex, sagte man Korjus angeblich dort, er würde stinken. *Louis himself*, also Louis B. Mayer, fand dann die werbewirksame Korjus-Gorgeous-Variante. Ihr schwedischer Ehemann Kuno, erzählt Korjus Gilmour im Interview, sei Ingenieur in einem Flugzeugwerk in Los Angeles. Als Abschluss ihres Gespräches singen Korjus und Gilmour zusammen die Barcarole aus Offenbachs *Hoffmanns Erzählungen*, sie auf Französisch, er auf Englisch. Aus diesem Interview muss der Leser schlussfolgern, Korjus' Familienleben sei glücklich, zumindest intakt. Dabei war die Ehe mit Foelsch<sup>1350</sup> längst gescheitert, und über die Schwierigkeiten der Scheidung wurde in verschiedenen Blättern berichtet: *Singer Miliza Korjus yesterday disclosed that she has divorced Dr. Kuno Foelsch, German-born physicist, two years ago, while she was residing in Mexico.*<sup>1351</sup> Die Scheidung wurde aber in Amerika nicht gleich anerkannt: *Fights attack on Mexican Decree – Faced with a divorce suit filed here by Dr. Kuno Foelsch, German-born physicist, Miliza Korjus, filmactress and operatic soprano, yesterday asked the Superior Court to recognize a Mexican decree she won two years ago.*<sup>1352</sup> Es sollte noch ein halbes Jahr dauern, bis folgende Notiz erschien: *Miliza Korjus' divorce in Mexico recognized – Settling her protracted domestic difficulties, Miliza Korjus, film actress and onetime Viennese opera singer, yesterday obtained official California recognition for the Mexican divorce decree she won three years ago.*<sup>1353</sup>

Ausserhalb der knappen Konzertrezensionen fand sich auffallend wenig Material, das sich dem Eindruck widmet, den die Sängerin bei ihren Konzerten auf ihr Publikum machte. Fundstellen sind vielfach flapsig und wenig gegenständlich, wie bei dem Pavarotti-Manager Herbert Breslin, der Korjus 1944 in Joplin/Missouri hörte, *a lovely looking woman, if a little zaftig, who had starred in the film THE GREAT WALTZ, about*

---

<sup>1349</sup> Daily, Vancouver, 13.3.1946.

<sup>1350</sup> Foelsch arbeitete für North Aviation Inc. (1951). Zu seinen Entwicklungen zählte das nach ihm benannte Foelsch nozzle, eine besondere Art der Flugzeugschnauze (auch Bell nozzle) Quelle: Rocket encyclopedia, S. 175.

<sup>1351</sup> Los Angeles Times 9.11.1946.

<sup>1352</sup> Los Angeles Times 11.12.1946.

<sup>1353</sup> Los Angeles Times 9. Juli 1947.

*Johann Strauss. It should have been called THE GREAT SCHMALTZ, but she sang well. She could venture into a stratospheric range to which few singers could aspire.*<sup>1354</sup>

Die Erinnerungen des Malers Wesley Wehr an ein Konzert im Moore-Theater von Seattle versuchen, die Atmosphäre hinter der Bühne zu beschreiben: *A poster announced that Viennese operetta star Miliza Korjus would appear in concert at the Moore Theatre. She was blond. She was plump. And she sang! The evening that I was to usher for her concert, I armed myself with a bouquet of flowers from my parents' backyard ..., slipped backstage to her dressing room, and tapped on her door. 'Come in,' chirped a cheery voice, unmistakably Viennese. 'Miss Korjus,' I said haltingly. 'I wanted to bring you some flowers before you sing tonight, because I'm sure a lot of people will be bringing you flowers after you have sung!' 'Oh, how very sweet of you,' she exclaimed, kissing me lightly on the cheek. Nach Wehrs Bericht gab es dann viel Applaus während des Konzertes, doch vor allem wollte man high notes, those stratospheric musical moments, denn it was the high notes we were all waiting for, her famous high notes. Miss Korjus knew how to keep us in great suspense. Not until well into the concert did she finally sing 'Voices of Spring' by Johann Strauss, the song that had made her reputation. The entire audience leaned forward, intense, eager, expectant. But when she reached for her champagne glass-shattering high notes, something went wrong. There was a gasp from the audience. Miss Korjus had momentarily lost her voice just as she reached for her musical climax. With unperturbed grace she looked at the audience, grinned, shrugged her shoulders and nodded to the pianist to play the passage once more, starting at the beginning. The perilous moment came again. This time Miss Korjus not only hit the high note dead center. She caught her breath and hit it twice! The audience went wild! They applauded her. They cheered her. They rose to their feet. She smiled mischievously and pranced off stage, coming back for many curtain calls. Miliza Korjus had turned a near disaster into a musical triumph. I knew then and there that I had a lot to learn from people such as she.*<sup>1355</sup>

Aus Zirkus und Varieté kennt man den Trick, ein schwieriges Kunststück beim ersten Mal nicht zu schaffen, um es dann bei einem erneuten Anlauf glänzend zu meistern. Für ein mehr sportlich-wettkampfmässig, weniger künstlerisch orientiertes Publikum demonstrierte das anfängliche Scheitern die schwierige Ausführbarkeit, und die Überwindung, besonders auch das Haltung-Bewahren, hatten eine höhere Wertigkeit als ein sofortiges müheloses Bewältigen. Ob Miliza Korjus tatsächlich mit einem solchen Kunstgriff

<sup>1354</sup> Breslin: The King and I.

<sup>1355</sup> Wehr: The accidental Collector, S. 8 ff.

arbeitete und also mit Vorsatz beim ersten Mal die Note nicht erreichte, bleibt allerdings dahingestellt – es ist auch gar nicht so einfach, mit Absicht falsch zu singen oder eine Note nicht zu erreichen oder gar einen Stimmaussatz vorzutäuschen. Aber auch eine der raren amerikanischen Konzertkritiken beschreibt ähnliches: Während des Konzertes liess das hohe Es zu wünschen übrig, doch bei der Zugabe sang Korjus nicht nur ein sehr gutes Es, sondern auch das G darüber.<sup>1356</sup>

Zum Ende ihrer aktiven Konzertsängerinnenkarriere gab es finanzielle Streitigkeiten, die zu einem längeren Gerichtsprozess führten: Miliza Korjus und ihr *musical director* Tibor Fejer gegen Ralph D. Paonessa, Impresario der Show *The Blue Danube*. Gefordert wurde die Zahlung von 10 000 \$ nachträglichem Gehalt (*back salaries*).<sup>1357</sup> Eine Aufstellung von Gerichtsfällen berichtet darüber: Als Kläger tritt Tibor Fejer auf, Ralph D. Paonessa ist der Berufungskläger, Miliza Korjus kommt hier die Rolle des *intervener* (Vermittler) zu. In der Vorlage heisst es: *...balance remaining unpaid to Miliza Korjus for services rendered by her as a star singer in the operetta, her claim having been assigned to plaintiff – on a promissory note executed by defendant – on a dishonored check – a percentage of the gros receipts derived from the production of the operetta... the complaint in intervention of Miliza Korjus is 1. for services rendered under her contract with defendant as a star singer and perform in an operetta and 2. for the use of her gowns and costumes in its production.*<sup>1358</sup>

Ein amerikanisches Event besonderer Art steht am Ausgang der Korjus'schen Konzertkarriere und fixiert noch einmal das Image der Sängerin. Am 2.9.1950 wurde in einem grossen Festakt Erde aus den Grabstätten berühmter Musiker aus aller Welt in der Hollywood Bowl *mit der Erde Kaliforniens vermengt*, und Miliza Korjus trug dabei, wie zu erwarten, die Urne mit der Erde aus Johann Strauss' Grab.<sup>1359</sup>

1952 heiratete Miliza Korjus den Arzt Walter Shector.<sup>1360</sup> Beide gründeten gemeinsam die Plattenfirma Venus Records, die sich ausschliesslich Korjus-Aufnahmen widmete. Die Platten setzen in der Aufmachung ganz auf die *Great Waltz*-Ikonographie und greifen in den Texten die Korjus-Mythologie auf: *viking ancestry* und Ausbildung an

---

<sup>1356</sup> Times-Herald Washington DC 22.03.1945, by Glenn Dillard Gunn.

<sup>1357</sup> Los Angeles Times, 2.12.1949.

<sup>1358</sup> <http://law.justia.com>, Stand Dezember 2012; State of California, Nr. 18291, 15.5.1951.

<sup>1359</sup> [www.wien.gv](http://www.wien.gv), Stand Dezember 2012 – Wien 1950.

<sup>1360</sup> Aufschluss über Shectors Arbeitsgebiet gibt u.a. eine Veröffentlichung in den *Archives of Dermatology* – Capt. Walter E. Shector, Major Robert F. Morgan, William Blum: *Humane Immune Globulin Therapy of Extensive Trichophyton rubrum infection*, Arch. Derm. 1957, 76 (2), S. 252–253, (Quelle: <http://archderm.jamanetwork.com>), Stand Dezember 2012).

den besten Konservatorien Europas. Auch der Vergleich mit einer anderen Sängerin fehlt nicht: *Is considered comparable to the great Jenny Lind*<sup>1361</sup> – natürlich wird nicht erwähnt, wer diesen Vergleich aufgestellt hat, er steht für sich. Die Venus-Schallplatten, betitelt *Miliza, Night in Vienna, Queen of Melody, Divine Music* und *Viking Nightingale* enthalten ein Sammelsurium an beliebten Stücken und belegen die auch 30 Jahre nach ihrem Filmerfolg noch anhaltende Beliebtheit Milizas. Diesen Status des einmaligen Stars, an den man sich immer noch erinnert, hält auch Richard Lamparski fest. Lamparski baute die gern von populären Medien genutzte Praxis, über vormalige Berühmtheiten zu berichten, zu seinem Spezialgebiet aus. Er verfasste eine Reihe von Büchern unter dem Motto „Was wurde aus ....“ und besuchte dazu ehemalige Grössen der Unterhaltungsindustrie, Schauspieler, Sportler, Geheimagenten und Flieger. Für Lamparski ist zu Beginn der 70er Jahre Korjus *the singer who made one movie, was nominated for an Oscar, and then virtually disappeared*.<sup>1362</sup> Die Narrative, die Korjus nun, nach dem Ende ihrer Karriere, im Gespräch mit Lamparski berichtet, lassen sich mit früheren abgleichen. Neu ist eine Betonung frühen ausserordentlichen Talents: Schon als Sechsjährige sei ihre Stimme eine Oktave höher gewesen als bei allen anderen, und man wurde sofort, als sie begann, im Kirchenchor zu singen, auf sie aufmerksam.<sup>1363</sup> Sie sei im schwedischen Radio aufgetreten, und man habe ihr, achtjährig, dort einen Vertrag angeboten. Wieder folgt die Erzählung vom schwedischen Diplomatenvater, und auch auf das Motiv der internationalen Kindheit in unterschiedlichsten Ländern greift Korjus zurück. Daran schliesst sich eine atemberaubend erschwindelte Erzählfigur: *She was in her early teens when she made her debut with the Vienna State Opera in The Magic Flute with Richard Strauss conducting*.<sup>1364</sup> Als MGM sie für die Rolle der Carla Donner vorsah, habe sie dieselbe Bezahlung gefordert, wie sie Greta Garbo erhielt. Ihre Gewichtsprobleme kommen zur Sprache, die Tatsache, dass der *Great Waltz* ihr Film sei, der Unfall – gerade zu dieser Zeit habe man *Gräfin Mariza* und *Die lustige Witwe* für sie vorbereitet. Lamparski erwähnt Miliza Korjus' mexikanischen Film und gelegentliche Konzerte, aber ihre Karriere sei nie wieder richtig in Schwung gekommen.<sup>1365</sup> Als Abschluss wird Korjus' Leben zur Zeit der Entstehung des Buches, 1974, geschildert: *Madame Korjus still makes recordings for her own label, Venus. She is a widow and lives in a home in*

<sup>1361</sup> Schallplatte *Miliza Korjus – Night in Vienna with Johann Strauss* von Venus Recordings, Covertext.

<sup>1362</sup> Lamparski: *Whatever became of...*, S. 208.

<sup>1363</sup> Lamparski: *Whatever became of...*, S. 208.

<sup>1364</sup> Ebenda S. 209.

<sup>1365</sup> Lamparski: *Whatever became of...*, S. 209 – In *Life Story* wurden noch andere Filmprojekte genannt.

*Beverly Hills which was built by Mario Lanza. Two of her close friends are the Polish opera singer Ganna Walska (living in Montecito, California) and Kathryn Grayson. She is in the process of turning her home into a museum to be called 'The Great Korjus'. Asked if she feels her shortened career was a tragedy she replied in her heavy European accent, 'No, because maybe if I make more pictures they would not be so good. And this way I remain very mysterious. You see, I have always wanted to be a legend.'*<sup>1366</sup> In ihrer MGM-Biographie erwähnt Miliza Korjus auch ihre damaligen Freundinnen: Mrs. Arlington Brugh, die Mutter des Schauspielers Robert Taylor, und zwei aus Europa stammende Schauspielerinnen, deren Namen nicht genannt werden.<sup>1367</sup> Möglicherweise könnte es sich dabei um die bei Lamparski angeführten Grayson und Walska handeln. Auch zu Joan Sutherland gab es Kontakte<sup>1368</sup>, die Sutherland so darstellt: *Miliza Korjus became a fan and a regular correspondent, sending me jars of her special 'rejuvenating facecream'. It did not do too much for me!*<sup>1369</sup> Die Konkurrenz zu Jeanette MacDonald mag mehr ein Konstrukt von dritter Seite gewesen sein, immerhin beteiligte sich Korjus regelmässig an Veranstaltungen des MacDonalds-Fanclubs,<sup>1370</sup> betonte dort ihre Vertrautheit mit MacDonalds und der Affäre mit Nelson Eddy und beschreibt die 1965 Verstorbene. *'It's true her career came first, and she drove herself too hard,' Miliza said. 'But if you think she was merely selfish you didn't really know her. She had a bad influence, her mother – that woman hounded her and made her feel very little and insignificant. What a tragic love story. I could never love like that. If only you'd seen them together. Their love was so strong, it was not of this world, beyond a physical love. A love like that rarely occurs, but it is very taxing. Look at Jeanette, it ruined her health, and she's gone now. I'm still here and healthy. So who's to say whether it was a blessing or not?'*<sup>1371</sup>

Am 26.8.1980 starb Miliza Korjus im Brotman Medical Center Culver City. Ihr Grab befindet sich auf dem Westwood Memorial Park in Los Angeles, eine Box zwischen Hunderten gleichartiger in einer raumhohen Mauer.<sup>1372</sup>

<sup>1366</sup> Ebenda S. 209 ff.

<sup>1367</sup> Life Story, Miliza-Korjus-Konvolut, Estnisches Musik- und Theatermuseum. Siehe dazu auch Fussnote 206.

<sup>1368</sup> Milizas Sohn Richard Foelsch zeigt auf der seiner Mutter gewidmeten Internetseite [www.korjus.x10hosting.com](http://www.korjus.x10hosting.com) (Stand Dezember 2012) ein Photo von Korjus und Sutherland gemeinsam mit ihren Ehepartnern bei einem Dinner.

<sup>1369</sup> Sutherland: A prima donna's progress, S. 126.

<sup>1370</sup> [www.maceddy.com](http://www.maceddy.com), Stand Dezember 2012.

<sup>1371</sup> [www.maceddy.com](http://www.maceddy.com), Stand Dezember 2012.

<sup>1372</sup> [www.findagrave.com](http://www.findagrave.com), Stand August 2012.

## LEGENDEN ALS REZEPTION

### Die Sammlung Meos

Zum Miliza-Korjus-Konvolut des Tallinner Musik- und Theatermuseums gehört die Sammlung Edgar Meos: Schreibmaschinenmanuskripte aus den 1960er Jahren mit Meos' ausführlichen Erinnerungen an Miliza Korjus und ihre Familie, Teile seiner umfangreichen Korrespondenz auf der Suche nach Korjus-Materialien und eine Reihe von ihm zusammengetragener und in der Regel undatierter Zeitungsausschnitte ohne Provenienzangaben. Die Sammlung wurde dem Museum übergeben und verblieb dort ohne weitere Sichtung oder Bearbeitung.

Um die Meos-Erinnerungen werten zu können, stellt sich zuerst die Frage nach ihrem Verfasser: Wer war Meos, was waren seine Motive? Der 1901<sup>1373</sup> geborene Edgar Meos verbrachte mehr als 10 Jahre seines Lebens als Häftling, sowohl in estnischen Gefängnissen,<sup>1374</sup> als auch während der deutschen Besatzung Estlands<sup>1375</sup> und ab 1944 in einem sowjetischen Straflager im Gebiet Magadan<sup>1376</sup>. Er arbeitete als Journalist (u.a. für ETA, die Estnische Nachrichtenagentur)<sup>1377</sup> und Übersetzer. Ab den 30er Jahren interessierte er sich für das Flugwesen<sup>1378</sup> und baute eine Sammlung von Autogrammen berühmter Flieger, die in dieser Zeit noch einen wirklichen Star-Status hatten, von Fliegerabzeichen und Flieger-Materialien aller Art auf. Mit diesem Hobby verband sich

---

<sup>1373</sup> Kommunismi kuriteod Eestis, S. 461 – geb. am 24.12.1901 in Tartu, besuchte dort das Treffner-Gymnasium, verliess es allerdings 1919 ohne Abschluss auf eigenen Wunsch. Meos starb 1971 in Tartu.

<sup>1374</sup> 1924 hatte Meos Geld unterschlagen und eine Unterschrift gefälscht, dafür wurde er zu 8 Monaten Gefängnis verurteilt. 1929 erneut Unterschrifts/Wechselfälschung – 3 Jahre Gefängnis (Quelle: Juurvee, Ivo: KGB, Stasi ja Eesti luureajalugu, In: TUNA 2/2008, S. 38) – Juurvee ist Historiker & Doktorant an der Universität Tartu, Forschungsschwerpunkte Struktur und Funktion der Estnischen Sowjetrepublik/Geheimdienste, zahlreiche Veröffentlichungen.

<sup>1375</sup> 1941 von der deutschen Sicherheitspolizei arrestiert, darauf Eintritt in die Deutsche Armee (als Übersetzer) und Zusammenarbeit mit dem deutschen Sicherheitsdienst, 1944 wegen Dienstverbrechens in einem Tallinner Konzentrationslager interniert (Quelle: Juurvee, Ivo: KGB, Stasi ja Eesti luureajalugu, In: TUNA 2/2008, S. 38 ff.).

<sup>1376</sup> Kommunismi kuriteod Eestis, S.461, er wurde als Konterrevolutionär/Spion und Verräter von Kommunisten zu 10 Jahren Lager und 5 Jahren Zwangsansiedlung verurteilt. 1953, nach Stalins Tod, begnadigt. S.a. Poliitilised arreteerimised Eestis, S. 282.

<sup>1377</sup> Ebenda.

<sup>1378</sup> Juurvee, Ivo: KGB, Stasi ja Eesti luureajalugu, In: TUNA 2/2008, S. 39 ff.

ein aktiver Briefwechsel mit Privatpersonen, Institutionen und Bibliotheken in zahlreichen Ländern. Nach seiner Entlassung aus dem Straflager formte Meos, fussend auf seinen unbestreitbaren Sachkenntnissen, nicht nur eine neue Lebensgeschichte für sich, sondern zwei – die eine Variante verbreitete er über seine Brieffreunde und verschiedene Artikel in Fachzeitschriften im Westen, die andere passte er sowjetischen Gegebenheiten an. Gemeinsam war beiden Versionen, dass er sich als Flieger ausgab und über jeweils spektakuläre Einsätze und sein Zusammentreffen mit prominenten Persönlichkeiten berichtete.<sup>1379</sup> Damit ergibt sich eine erstaunliche Gemeinsamkeit zwischen Meos und Miliza Korjus: Die Existenz unterschiedlicher Lebensdarstellungen, je eine östliche und eine westliche Fassung.

Ivo Juurvee weist darauf hin, dass Meos' phantasiereiche, aber sachlich vielfach falsche Erzählungen bei anderen Autoren Glauben fanden, sich verbreiteten und Meos lange überlebten. Insbesondere ein Artikel über *Amazon Pilots and Lady Warbirds*<sup>1380</sup> und der von seinem Brieffreund Sheppard über Meos' vorgebliche Abenteuer verfasste Artikel *The Russian Stork Edgar Meos*<sup>1381</sup> werden noch heute zitiert. Ein weiterer Aspekt in Meos' Leben ist seine Zusammenarbeit mit dem KGB<sup>1382</sup> – nur so erklärt sich auch seine rege Korrespondenz mit westlichen Partnern.

Bei der Beschäftigung mit Miliza Korjus folgte Meos seinem bewährten Muster: Er nutzte seine Sprachkenntnisse und seine zahlreichen Kontakte zum Aufbau seiner Korjus-Sammlung und zur Erstellung eines angeblich auf persönlicher Bekanntschaft mit Korjus und ihren Angehörigen beruhenden und gewandt fabulierten Berichts. Auf den ersten Blick stellen sich Meos' Aufzeichnungen mit ihren liebevoll bis ins Kleinste erinnerten Begegnungen mit Korjus als Tribut eines Fans dar. Unstimmigkeiten, welche sich rasch ergeben, ist man zunächst bereit, im Gesamtzusammenhang zu tolerieren.<sup>1383</sup>

---

<sup>1379</sup> Höhepunkte der westlichen Variante sind die Zugehörigkeit zu einer legendären Fliegerinheit des 1. Weltkrieges, den französischen „Cigognes“, die Freundschaft mit dem deutschen Flieger Ernst Udet und Meos' Einsatz im 2. Weltkrieg im Jagdgeschwader Richthofen. Die in der Sowjetunion verbreitete Version gipfelt in einem Gespräch Meos' mit Lenin, *der grosse Sachkenntnis in punkto Flugwesen bewies*. Zur Stützung seiner Lebens-Legenden fälschte Meos eine Reihe von Dokumenten und Photos. (Quelle: Juurvee, Ivo: KGB, Stasi ja Eesti luureajalugu, In: TUNA 2/2008, S. 39 ff., Übersetzung MF).

<sup>1380</sup> Offenbar erschienen in Cross and Cockade 16/4 1975, Juurvee gibt allerdings als ursprüngliches Erscheinungsjahr 1962 an.

<sup>1381</sup> Cross and Cockade 7/4 1966, enthält auch Auszüge aus einem angeblichen Tagebuch Meos'.

<sup>1382</sup> Ausführliche Darstellung bei Juurvee, Ivo: KGB, Stasi ja Eesti luureajalugu, In: TUNA 2/2008.

<sup>1383</sup> Zu Zeitzeugen, oral history, Biographiekonstruktionen und generellen Zweifeln an jeder Art Erinnerung s.a. Stoettinger, Elisabeth: Oral History – Wahre Erinnerung oder Konfabulation, S. 131 ff. und Harald Welzer: Das kommunikative Gedächtnis, z.B. S. 187 ff. zur Übernahme von literarischen

Im Verlauf weitergehender Recherchen bricht dann das um Korjus herum angelegte Legendengebäude Stück für Stück zusammen. Entspricht der Kontext chronologisch und örtlich nicht den Fakten, sind auch die „persönlichen Erinnerungen“ wertlos.

Während ein Fan für gewöhnlich Leben und Kunst seines Stars bewundernd begleitet oder als „Nachlassverwalter“ rezipiert,<sup>1384</sup> schaltete sich Meos auf eine bemerkenswerte Weise selbst in die Korjus-Legende ein. Wie bereits bei seinen Flieger-Erzählungen schuf er eine neue Version von Korjus' Jugend in Estland, in der ihm selbst eine wichtige Rolle als Freund der Familie, Musizierpartner und frühem Bewunderer des zukünftigen Stars zufiel. Seine Korjus-Biographie richtet Meos an seinem eigenen, für den Bericht geschönten Leben aus, passt sie seinen Daten an. Waren Selbstdarstellung und persönliche Aufwertung seine Hauptmotive, wenn er Stars und Grössen lediglich als Objekte in seinen biographischen Montagen fungieren lässt? Meos nahm sich im Umgang mit seiner Biographie eine Freiheit, die im bürgerlichen Leben nicht toleriert wird, Künstlern aber nicht nur zugebilligt wird, sondern Teil ihrer Inszenierung ist.

Seinen biographischen Versuch geht Meos subtil an: Er stellt nicht seine eigenen Erinnerungen an den Anfang, sondern die des *Genossen Eduard Erikson (Tartu, Kruusamäe-Str.), beim Tartuer Auto- und Taxipark angestellt*<sup>1385</sup>. Erikson erzählte Meos folgendes: *Zur Zeit der Bürgerregierung – in den 30er Jahren, diente ich meine Zeit in der Armee als Autofahrer in Tallinn ab. Unter anderem hatte ich auch Miliza Korjus' Vater Oberst Arthur Korjus und seine Tochter Miliza zu fahren, welche damals ungefähr 25 Jahre alt war. Ich kann mich sehr gut an Miliza Korjus erinnern, ich habe sie mehrfach zu Konzerten und ins Estonia-Theater gefahren. Miliza Korjus war ein nettes lebenslustiges Fräulein, stets mit einem Lächeln auf dem Gesicht. In ihr war keine Spur von Hochmut, überheblichen Redens oder diktatorischen Befehlens, wie es ziemlich oft zu sehen und zu hören war bei den fahrenden Frauen und Töchtern der Obersten. Im Gegenteil – während der Fahrt unterhielt sie sich mit dem Fahrer, fragte, wie das Soldatenleben geht usw. Nach der Fahrt dankte sie dem Fahrer immer höflich und wünschte alles Gute für das weitere Soldatenleben.*<sup>1386</sup> Gerade die Unbedarftheit dieser Darstellung lässt sie authentisch wirken. Miliza Korjus wird uns hier nicht als launische Diva, sondern als besonders lebenswürdiger Mensch geschildert. Ist der Bericht

---

und filmischen Mustern in biographische Erzählungen. Allerdings kann der hier vertretenen Grosszügigkeit, die auch komplett Erfundenes noch als „Erinnerung“ gelten lässt, im Fall Meos nicht gefolgt werden.

<sup>1384</sup> Dazu Rebecca Grotjahn: Eine „Stimme von fast männlicher Färbung“, S. 299ff.

<sup>1385</sup> Miliza-Korjus-Konvolut im Estnischen Musik- und Theatermuseum, Übersetzung MF.

<sup>1386</sup> Ebenda, Übersetzung MF.

glaubwürdig? Geht man davon aus, dass Erikson sich in der Datierung seiner Armeezeit nicht irrt, so kann nur der estnische Aufenthalt von Miliza Korjus 1932/33 in Frage kommen – da allerdings war sie kein „Fräulein“, sondern sichtbar schwanger. Vielleicht handelte es sich bei dem freundlichen Fräulein auch um Milizas Schwester Tatjana?

Auf den unambitionierten Bericht Eriksons folgt der farbige und detailreiche von Meos selbst: Er habe von 1920-1922 im Tallinner Stadtteil Tondi zunächst die technischen Kurse der Armee besucht, anschliessend die Militärschule. In der letzteren sei der Klasseninspektor der Oberst Arthur Korjus gewesen, damals 50-52jährig, ein *sehr sympathischer Armeepädagoge*,<sup>1387</sup> fordernd, aber gerecht, alle hätten ihn geschätzt. Die Familie Korjus bestand laut Meos aus einem Sohn, der in der Militär-Technikschule ausgebildet wurde und der Tochter Miliza, die 12 oder 13 Jahre alt gewesen sein soll. Andere Familienmitglieder kannte Meos nicht, ausser einer Schwester von Arthur Korjus, die in Tallinn lebte.

Die hier angeführten Daten stimmen nicht, denn Miliza Korjus kam erst 1927 nach Estland. Arthur Korjus war bereits 1922 von der Militärschule ans Kriegsministerium versetzt worden und 1927, bei Milizas Ankunft, pensioniert – es kann sich also auch nicht um eine Erinnerungsschwäche bei der Datierung handeln. Zu ergänzen ist, dass Meos' militärische Laufbahn unrühmlich verlief. Zwar wurde er tatsächlich 1920 an der Militärschule aufgenommen<sup>1388</sup>, späterhin fehlt er jedoch in den Schülerlisten. Seine Militärakte – und Militärakten der damaligen Zeit wurden, wie bisher geschildert, mit Sorgfalt geführt und haben erheblichen Umfang – enthält die Eintragung, er sei bereits 1919 nach nur zwei Wochen Armeedienst wegen Unfähigkeit entlassen worden.<sup>1389</sup> Dass es ihm anschliessend trotzdem gelang, an der Militärschule aufgenommen zu werden, ist offenbar den zeitbedingten Wirren geschuldet. Aus den Gerichtsunterlagen<sup>1390</sup> zu Meos geht weiter hervor, dass er 1923 Korporal beim Grenzschutz war. Juurvee<sup>1391</sup> hält es für unwahrscheinlich, dass ein Absolvent der Militärschule als Korporal (ein niederer Dienstgrad) an der Grenze eingesetzt wurde und stellt Meos' Angaben zu seiner Ausbildung in Frage. Andres Seene<sup>1392</sup> kann definitiv ausschliessen, dass Meos die Militärschule abgeschlossen hat, sieht allerdings die Möglichkeit einer abgebrochenen

---

<sup>1387</sup> Ebenda, Übersetzung MF.

<sup>1388</sup> ERA.646/1/95.

<sup>1389</sup> ERA.498/14/638.

<sup>1390</sup> Juurvee, Ivo: KGB, Stasi ja Eesti luureajalugu, In: TUNA 2/2008, S. 38.

<sup>1391</sup> Juurvee, Schreiben an MF vom 3.10.2011.

<sup>1392</sup> Andres Seene, Historiker an der Tartuer Universität, Forschungsschwerpunkt Militärgeschichte der 1. Estnischen Republik, Schreiben vom 10.10.2011.

Ausbildung gegeben. Die zutreffenden Angaben, so beispielsweise über Milizas die Militärschule besuchenden Bruder, könnten ein Hinweis auf eine Bekanntschaft mit dem gleichaltrigen Nikolai Korjus sein. Aber wie in den vorangegangenen Legendenkapiteln beschrieben, waren die Familienverhältnisse der Korjus' häufiges Thema in der Presse der 30er Jahre gewesen, Meos kann sich also die aufgeführten Fakten auch angelesen haben.

Arthur Korjus und seine Kinder wohnten laut Meos bei den Kasernen, im *Stabsgebäude auf dem Berg im 2. Stock*<sup>1393</sup>. Auch diese Angabe ist unrichtig, das Stabsgebäude, eine Holz-Villa in der für Estland typischen Bauweise<sup>1394</sup>, hatte zwar eine Dienstwohnung im 2. Stock, die aber dem Leiter der Militärschule vorbehalten war. Im unteren Geschoss befand sich das Kasino.

Meos erzählt: *Alle waren musikalisch, Arthur Korjus spielte die Geige, eine echte Amati, der Sohn Klavier, die Tochter sang immerzu, weshalb sie ‚die Lerche von Tondi‘ genannt wurde. Sie war der Liebling der Kadetten, wurde verehrt und kam oft zu ihnen in die Kasernen, wo sie ihnen vorsang, z.B. ‚Örn ööbik, kuhu tõttad sa‘ (Zarte Nachtigall, wohin eilest du).*<sup>1395</sup>

Der Liebling der Kadetten – das erinnert an die *Regimentstochter* und bildet ein gefälliges Narrativ, ist aber reine Phantasie. Weiter beschreibt Meos, wie Sonntags in Arthur Korjus' Wohnung musiziert wurde, auch Meos war manchmal eingeladen, er war, so erzählt er, ein Liebling von Arthur Korjus. Es kamen auch andere Offiziere und Kadetten, Arthur Korjus spielte Geige, sein Sohn begleitete am Klavier und Miliza sang dazu, z.B. den bekannten Strausswalzer *Wien, Stadt der Träume* mit dem Refrain „Wien, Wien, nur du allein“. – Dass dieser Walzer von Siczynski stammt, ist, verglichen mit anderen Meos-Angaben, ein eher lässlicher Fehler.

Ausführlich zählt Meos auf, in welcher Besetzung musiziert wurde. Er nennt eine grosse Zahl an damals beliebten Operettenschlagern und Romanzen, die Miliza geübt und dann vollendet vorgetragen haben soll. Weiterhin erwähnt er ein Fräulein Deklau, die manchmal Klavier spielte und wohl Milizas Klavierlehrerin war. Einmal spielte seiner Erzählung nach der Bruder Milizas ein Lied aus Linckes Operette *Nakiris Hochzeit*, und Miliza sang den Refrain auf Russisch. Meos sagte, er habe irgendwo die estnische Variante, und der Oberst war sehr interessiert daran. Meos besorgte den Text, und als

---

<sup>1393</sup> Miliza-Korjus-Konvolut im Estnischen Musik- und Theatermuseum, Übersetzung MF – 2. Stock entspricht der deutschen 1.Etage.

<sup>1394</sup> Eesti Kasarmud, S. 155.

<sup>1395</sup> Miliza-Korjus-Konvolut im Estnischen Musik- und Theatermuseum, Übersetzung MF.

man nach einer Weile erneut zusammen musizierte, stellte er erstaunt fest, dass Miliza schon den estnischen Refrain beherrschte.

Auch späterhin, als Arthur Korjus bereits pensioniert und Miliza *ein Fräulein*<sup>1396</sup> war, besuchte Meos, wie er erzählt, die Familie, man musizierte zusammen, sang gemeinsam Opernduette, auf russisch oder deutsch. Vater und Sohn Korjus gingen oft ins Theater, entweder ins Estonia oder ins Russische Theater. Einmal dachte sich Miliza ein Spiel aus: Sie spielte ein paar Takte auf dem Klavier, und man musste raten, was das sei.

Über die Amati-Geige berichtet Meos ausführlich: Im Sommer des Jahres 1921 spielte Arthur Korjus auf einem Konzert-Ball zwei Stücke auf seiner Geige. Anschliessend ging er zusammen mit Meos den langen Weg nach Tondi zurück, zu Fuss, denn es gab keine Strassenbahn. Meos wollte den Geigenkasten tragen, aber Korjus lehnte ab, niemand dürfe ihn anfassen, nicht einmal sein Sohn oder seine Tochter, und auf dem langen Heimweg erzählte er Meos die Geschichte der Geige, die er eigentlich für nichts bekam, *nur aufgrund einer Laune des Grossfürsten NN (der Unterschriebene – dh. Meos – hat den Namen dieses Grossfürsten vergessen), welcher mir dafür danken wollte, dass ich seinem das Kadettenkorps besuchenden Sohn die deutsche Sprache beigebracht habe. Das war im Jahre 1912, als ich am Suworow-Kadettenkorps Lehrer war. Der Sohn dieses Grossfürsten, ein lerneifriger Jüngling mit ziemlich gutem Kopf, war einer meiner Kadettenschüler am Don-Kadettenkorps ‚Alexander III.‘ gewesen.*<sup>1397</sup> In aller Ausführlichkeit wird geschildert, wie Korjus zum Direktor des Kadettenkorps bestellt wurde, der ihn zum Grossfürsten schickte, dieser wiederum mit Korjus in einer Kutsche durch die Innenstadt fuhr, bei einem Antiquitätengeschäft halten liess, und dort die bereits am Vortag ausgesuchte Geige zu bringen befahl. Die Geige hatte ein Schild „Nicolaus Amatus, 1683“. Der Grossfürst forderte Korjus auf, das Instrument auszuprobieren, der zog die Glacéhandschuhe aus und spielte „Ruhet, ihr müden Adler“, denn er wusste vom Sohn des Grossfürsten, dies sei seines Vaters Lieblingslied. Das Timbre des Instruments war erstaunlich, und der Grossfürst kaufte es zum Preis von 15 000 Rubel, dabei hatte er schon einen Rabatt von 2000.- Rubel bekommen. Allerdings zahlte er nicht bar, sondern mittels eines Schuldscheines, was den Antiquitätenhändler zweifeln liess. Aber der Grossfürst sagte ihm, er solle sich schämen, und der Handel kam zustande. Für Arthur Korjus war es der glücklichste Tag seines Lebens. Der Grossfürst plauderte noch mit ihm und so erfuhr er, Kaiser Wilhelm II. sei kürzlich zu Besuch gewesen und habe das Deutsch des Sohnes gelobt, niemand in der Zarenfamilie

---

<sup>1396</sup> Miliza-Korjus-Konvolut im Estnischen Musik- und Theatermuseum, Übersetzung MF.

<sup>1397</sup> Ebenda, Übersetzung MF.

– ausser der Zarin – spräche so korrekt und akzentfrei. Arthur Korjus spielte viel auf seiner Geige, Amati-Geigen, so erklärte er es Meos, gebe es nunmehr nur 16 oder 17. In seiner Umgebung war die Überraschung über dieses Geschenk gross, aber es gab auch Neider. Die Geige, sagte Korjus, sei in Krieg und Bürgerkrieg sein untrennbarer Gefährte gewesen, und die Sowjetregierung habe keine Schwierigkeiten gemacht, als er die Geige mit nach Estland nahm. – Hier waren beide, Korjus und Meos, in Tondi angekommen und die Erzählung zu Ende. Meos fügte hinzu, nach dem Tode des Obersten sei die Geige verschwunden.

Wie glaubwürdig ist die Geigengeschichte? Der Aufbau mit dem Narrativ einer Erzählung auf dem Wege macht, zumindest auf den Ortskundigen,<sup>1398</sup> Eindruck. Der erste Einspruch gilt dem „vergessenen“ Namen des Grossfürsten, denn Geschichten dieser Art stehen und fallen mit der konkreten historisch prominenten Person. Andererseits: Meos pflegte mit dem Einbau grosser Namen in seine Erzählungen nicht zu geizen – hat also doch Arthur Korjus so oder ähnlich erzählt und Meos den Namen vergessen? Ein zweiter Einspruch wird beim Lieblingslied des angeblichen Grossfürsten fällig, denn „Ruhet, ihr müden Adler“ ist kein russisches, sondern ein estnisches Lied, *Laul langenud kangelastele* („Puhake, väsinud kotkad“)<sup>1399</sup> – *Lied für die gefallenen Helden*, gewidmet den Gefallenen des Estnischen Unabhängigkeitskrieges. 1912 war es noch nicht geschrieben und konnte deshalb auch keines Grossfürsten Lieblingslied sein. Wenn Arthur Korjus tatsächlich 1921 von seiner Geige erzählte, wird er nicht dieses seinerzeit sehr häufig gespielte und bekannte Lied in seine Erzählung eingebaut haben – hier dürfte es sich also um eine sehr viel spätere Ausschmückung von Meos selbst handeln. Belegen kann Meos seine Erzählung durch ein offenbar von ihm selbst dem Manuskript hinzugefügtes Konzertprogramm.<sup>1400</sup> Dieses dokumentiert, dass Korjus auf einem *Konzert-Ball*, zwar nicht im Sommer, aber am 22.4.1921<sup>1401</sup>, zwei Stücke auf seiner Geige vortrug: Walthers Preislied (Wagner, *Die Meistersinger von Nürnberg*) als Violinsolo und das *Ave Maria* von Garlando als Begleiter des Soprans Friederike Deglan.<sup>1402</sup>

---

<sup>1398</sup> Zum Vergleich Arthur Korjus *Vorschläge zur Verbesserung der Lehrmethoden an Militärschulen*, darin wird auf die ungünstige Lage der Tondi-Schule verwiesen und der Bau einer Strassenbahn angeregt.

<sup>1399</sup> Text Karl Eduard Sööt (1862–1950), Musik Juhan Aavik (1884–1982).

<sup>1400</sup> Programmzettel, Konzert-Ball der Militärschule – Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>1401</sup> Anlass war der 2. Gründungstag der Militärschule (Quelle Tallinna Teataja, 23.4.1921).

<sup>1402</sup> Deglan, 1884 geboren, war Baltendeutsche und Musiklehrerin (Quelle Tallinner Melderegister

Das Narrativ der wunderbaren Geige knüpft an eine Märchen-Welt an. Eine Reihe der Motive hat Wladimir Propp<sup>1403</sup> in seiner Zaubermärchen-Morphologie klassifiziert: Das Zaubermittel als Belohnung für eine gute Tat, der umständliche Weg dahin, Schwierigkeiten und Neid. Bei Propp finden sich als Narrative im Vorfeld der Erlangung des Zaubergegenstandes die Bedingung, eine festgelegte Anzahl von Jahren zu dienen ebenso wie eine Befragung des Helden, auf die er auf bestimmte Weise antworten muss. Arthur Korjus die n t e als Lehrer, und anstelle der Fragestellung tritt die ihm vom Grossfürsten gereichte Geige: Er spielte das r i c h t i g e Lied.<sup>1404</sup> Ihre überragende Bedeutung bekommt die Geige aber vor allem, weil sie, was von Meos nicht erzählt wird, das Instrument war, mit dem Miliza Korjus singen lernte. Führt man das Märchennarrativ fort, so erklärt sich das Besondere und Faszinierende an Korjus' Singen durch die Zauber-Geige. Dieses Motiv blieb ausserhalb Estlands ungenutzt, und auch in Estland selbst konnte sich die Geigenlegende nicht etablieren.<sup>1405</sup>

Aus dem umfangreichen ausländischen Briefwechsel Edgar Meos' haben sich seine eigenen Briefe nicht erhalten, lassen sich aber aus den Antworten erschliessen. So wandte er sich z.B. an Miliza Korjus' Plattenfirma Venus Recordings, und aus der Antwort vom 18.2.1967<sup>1406</sup> geht hervor, dass er von seinen *cadet days at the Estonian Military school at Tondi near Tallinn during the period 1920-1922*<sup>1407</sup> berichtet hatte. Meos Erinnerungen werden scheinbar bestätigt, *Madame Korjus was immediately reminded of those pleasant days and compared that era to a similar one in the well-know musical stage play 'The Student Prince'*.<sup>1408</sup>, und die Erwähnung der amerikanischen Operette *The Student Prince*<sup>1409</sup>, die keinerlei Parallelen zu den

---

TLA.1376.1.33) – der Name ist auf dem Programm undeutlich gedruckt, so wurde sie bei Meos zur Klavierlehrerin Deklau.

<sup>1403</sup> Propp; Morfologia, S. 36 ff.

<sup>1404</sup> Ebenda, S. 36–37; verfolgt man Propp weiter, so ist der Grossfürst seiner Funktion nach ein reiner Schenker, kein Helfer (S. 68). Auch die spontane Überreichung als Belohnung entspricht Propps Erzählmotiven (S. 39) – für die Geige steht im russischen Volksmärchen die Gusli.

<sup>1405</sup> In der russischsprachigen Vesti Nedelja Pljus, 12.3.1999, S. 24–25 nutzt der Verfasser Isakow das Meos'sche Material und greift die Geigen-Erzählung auf.

<sup>1406</sup> Miliza-Korjus-Konvolut im Estnischen Musik- und Theatermuseum, zusammen mit dem Antwortbrief erhielt Meos eine neue Korjus-Platte mit Autogramm.

<sup>1407</sup> Ebenda.

<sup>1408</sup> Ebenda – der Brief wurde von Korjus' zweitem Ehemann, W. Shector, geschrieben – damit dokumentierend, dass Venus ein kleines Familienunternehmen war.

<sup>1409</sup> Von Sigmund Romberg/Dorothy Agnes Donnelly nach dem Schauspiel *Alt-Heidelberg* von Wilhelm Meyer-Förster.

Geschehnissen in Estland, weder zu Korjus noch zu Meos aufweist, irritierte den Empfänger offenbar nicht.

Bei US-amerikanischen Bekannten erkundigte sich Meos nach Adresse und Lebensumständen Miliza Korjus'.<sup>1410</sup> Es lässt sich nicht klären, ob er sich daraufhin direkt an sie wandte – in der Sammlung findet sich dazu nichts.

Vom 28.6.1967 stammt ein Antwortbrief der Akademie der Künste (Berlin/DDR)<sup>1411</sup>: *Sehr geehrter Herr Meos! Von der hiesigen Deutschen Staatsbibliothek wurde uns vor einiger Zeit Ihr Brief übersandt, in dem Sie um Material über Miliza Korjus und über den Film ‚Der grosse Walzer‘ bitten. Wir haben die Zeitschriften ‚Filmwelt‘ 1937–1939 und ‚Filmwoche‘ 1937 durchgesehen, jedoch leider weder über die Künstlerin noch über den Film irgendwelche Angaben gefunden. Wir bedauern sehr, dass wir Ihnen nicht helfen konnten und verbleiben mit freundlichen Grüßen – Hugo Fetting.* Augenscheinlich war Meos nicht informiert darüber, dass der *Great Waltz* erst nach dem 2. Weltkrieg in die deutschen Kinos kam. Mit dem gleichen Anliegen, wiederum erfolglos, hatte sich Meos auch an die Österreichische Nationalbibliothek gewandt.<sup>1412</sup> Meos schenkte dem allerdings keinen Glauben: Er erinnere sich genau daran, Kritiken in deutschen und österreichischen Filmzeitschriften gelesen zu haben, und er werde weiter suchen<sup>1413</sup>, schreibt er dem Direktor des Estnischen Musik- und Theatermuseums, Aron Tamarkin.<sup>1414</sup> Verfolgt man den Briefwechsel Meos' mit Tamarkin, so gewinnt man den Eindruck, Meos habe sich als Beauftragten oder Bevollmächtigten des Museums gesehen. Gleichzeitig stellt er sich als Kenner der Korjus'schen Familienverhältnisse dar, wenn er Tamarkin eine Reihe Zeitungsausschnitte übersendet<sup>1415</sup> und sie im beigefügten Schreiben kommentiert: Niemals habe Arthur Korjus Land in Polen besessen, sein Gehalt sei *ziemlich zurückhaltend*<sup>1416</sup> gewesen, er habe sich niemals mit Landbestellung beschäftigt, und auch ihm, Meos, nie etwas von einem Landbesitz

---

<sup>1410</sup> Miliza-Korjus-Konvolut im Estnischen Musik- und Theatermuseum, Antwortschreiben James R. Greenwoods vom 26.5.1967.

<sup>1411</sup> Miliza-Korjus-Konvolut im Estnischen Musik- und Theatermuseum.

<sup>1412</sup> Ebenda, Antwortschreiben vom 15.6.1967, Österreichische Nationalbibliothek, Dr. Friedrich Rennhofer, Leiter der Katalogabteilung, Mitteilung, dass in österreichischen Filmzeitschriften der Jahrgänge 1937/1938 nichts zu finden war.

<sup>1413</sup> Ebenda, Brief von Meos an Tamarkin vom 3.8.1967.

<sup>1414</sup> Aron Tamarkin (1915–1969), Musikwissenschaftler.

<sup>1415</sup> Miliza-Korjus-Konvolut im Estnischen Musik- und Theatermuseum, Brief von Meos an Tamarkin vom 11.7.1967 – die Einwände Meos' beziehen sich unter anderem auf den bereits mehrfach angeführten Patterson-Greene-Artikel.

<sup>1416</sup> Ebenda, Übersetzung MF.

erzählt. Auch der Version, Arthur Korjus stamme aus Schweden, widerspricht Meos, nimmt dann aber eine andere Legende auf und bekräftigt sie: *Es scheint richtig zu sein, dass aus Miliza eine Balletttänzerin werden sollte, denn ich erinnere mich, dass sie als Kind steppte und auf den Zehenspitzen tanzte.*<sup>1417</sup> Ausführlich weist er Tamarkin daraufhin hin, es sei *völliger Bluff, dass Miliza neunjährig einen Vertrag mit dem schwedischen Rundfunk schloss,*<sup>1418</sup> sie sei 1910 geboren, und 1919 habe es noch keinen schwedischen Rundfunk gegeben, und ein Bluff sei auch die Behauptung, sie habe sechzehnjährig beim Berliner Rundfunk gearbeitet – zu dieser Zeit habe sie noch in Tallinn gelebt. Meos gibt seiner Verwunderung Ausdruck, *warum nicht Miliza Korjus selbst diese Mythen umwirft – aber gut, Reklame.*<sup>1419</sup> Meos, ein Hochstapler und Phantast, geriert sich hier als Wahrheitssuchender!

Meos unterliess es nicht, die Öffentlichkeit über seine Aktivitäten zu informieren. So berichtete ein estnischer Zeitungsartikel 1967,<sup>1420</sup> dass der Angestellte des Auto- und Taxiparkes E. Meos kürzlich erstaunliche Post bekam: Eine Schallplatte, ein Photo und einen Brief von Miliza Korjus. Korjus plane, im Sommer gemeinsam mit ihrem Mann und Manager nach Estland, in die „Estnische Sowjetrepublik“ zu kommen. Hervorgehoben wird, dass Meos die „Lerche von Tondi“ persönlich kenne.

Legenden entwickeln sich fort: Laut den Angaben von Meos' Sohn<sup>1421</sup> stand sein Vater nach dem Krieg im Briefwechsel mit Miliza Korjus, der Sohn habe die Briefe gesehen, und nach dem Tod seines Vaters kamen sie in seinen Besitz. Inzwischen aber seien sie vernichtet.

Als Resümee bleibt: Die Meos-Erinnerungen sind ein Falsifikat, Meos ist aller Wahrscheinlichkeit nach Miliza Korjus nie begegnet, und auch eine nähere Bekanntschaft mit ihren Angehörigen ist zweifelhaft. Nach der konkreten Person Miliza Korjus suchen wir in seinen Aufzeichnungen vergeblich. Dagegen war Meos ein Virtuose als Biograph dieser exemplarischen, gängige Stereotype gefällig einkleidenden „Sängerinnen-Jugend“ und als Initiator einer Reihe von Korjus-Legenden – seine

<sup>1417</sup> Ebenda, Übersetzung MF.

<sup>1418</sup> Miliza-Korjus-Konvolut im Estnischen Musik- und Theatermuseum, Brief von Meos an Tamarkin vom 11.7.1967

<sup>1419</sup> Ebenda, Übersetzung MF.

<sup>1420</sup> Edasi, 19.2.1967, Artikel von E.Salm.

<sup>1421</sup> Andres Seene, Schreiben vom 10.10.2011. Hier auch die Information, Meos habe bereits Ende der 30er Jahre eine ernste Hörbehinderung gehabt, die ihn für den Militärdienst untauglich machte. Vielleicht erklärt die einer zunehmenden Schwerhörigkeit geschuldete Zurückgezogenheit Meos' Phantasiewelt? Die detaillierten Erinnerungen an gemeinsames Musizieren mit Korjus in ihrer Jugendzeit erhalten so auch einen wehmütigen Aspekt.

Narrative finden sich in den folgenden Jahrzehnten in einer Reihe estnisch- und russischsprachiger Veröffentlichungen über Korjus wieder.<sup>1422</sup>

## Arthur Korjus' Testament

Arthur Korjus starb am 21.3.1936,<sup>1423</sup> während Miliza Korjus auf dem Weg nach Hollywood war. Sein Testament hatte er bereits 1934 notariell hinterlegt.<sup>1424</sup> Es sah vor, Arthur Korjus' Anteil am Korjus-Haus und -Grundstück auf der Aia-Strasse 6 (Arthur hatte die Hälfte dieses Besitzes nach dem Tode seines Bruders Hugo und dessen Frau Julie Pauline geerbt, die andere Hälfte gehörte seinem Neffen Herbert, dem Sohn des verstorbenen dritten Bruders Justus Korjus) und seinen weiteren gesamten Besitz gleichmässig unter seine Kinder und seine Witwe aufzuteilen. Ausdrücklich bestimmte Arthur Korjus, dass seiner Witwe ein lebenslanges Nutzungsrecht zustehen solle.<sup>1425</sup> Eine besondere Klausel des Testaments galt *dem Klavier, der italienischen Geige ‚Raphael Präsando‘ mit dem Kasten und den gesamten Geigennoten*, diese sollte, *gleich nach meinem Tode als vollen Besitz meine älteste Tochter Nina Arthurstochter Korjus*<sup>1426</sup> erhalten. „Raphael Präsando“ (in der fehlerhaften Schreibweise des Notars) lässt sich leicht entschlüsseln: Giovanni Francesco Pressenda q. Raphael<sup>1427</sup> – es handelt sich um einen der bedeutendsten Geigenbauer des 19. Jahrhunderts, den Begründer der Turiner Schule. Der Wert von Klavier, Geige und Noten zusammen wurde damals für die Steuererhebung mit 500.-- Kronen angesetzt – der Immobilienwert im Vergleich dazu betrug 11 250.-- Kronen.<sup>1428</sup> Heute liegt der Marktwert von Pressenda-Geigen im bis zu

---

<sup>1422</sup> u.a. Plattentext von Jüri Kruus (*Miliza Korjus*, Melodia 1973), Isakow in Vesti Nedelja Pljus 12.3.1999. Jaak Jõekallas: Unustamatu Miliza Korjus.

<sup>1423</sup> Kirchenbuch der Niguliste-Gemeinde, digitalisierter Bestand TLA.31.1.105, 1926–1939.

<sup>1424</sup> Estnisches Staatsarchiv ERA.3736.1.18. Erstellt am 15.5.1934 beim Notar Oskar Hoffman.

<sup>1425</sup> Ebenda. Diese Testamentsbedingung wurde von den Kindern, geführt von Nikolai und Nina Korjus, nicht akzeptiert: Es handele sich um ererbten Besitz (estnisch pärivara), über den nicht testamentarisch verfügt werden dürfe. In einem sich jahrelang hinziehenden Rechtsstreit bekamen die Kinder Recht, und der Witwe wurde das lebenslange Nutzungsrecht entzogen, woran auch ihr Einspruch letztlich nichts änderte. In der Folge versuchten die Korjus-Kinder, auch die Vererbung des Hausanteils an ihre Stiefmutter anzufechten, was aber (formal, weil Miliza Korjus sich nicht daran beteiligte) abgewiesen wurde. (Quelle Tallinner Stadtarchiv TLA.1361.4.1068; Artikel in Rahvaleht 10.5.1939 *Miliza Korjuse isa testament põhjustas pika protsessi*).

<sup>1426</sup> Ebenda, Übersetzung MF.

<sup>1427</sup> Quelle [www.cozio.com](http://www.cozio.com) (Stand Dezember 2011).

<sup>1428</sup> Tallinner Stadtarchiv TLA.1361.4.1068.

sechsstelligen Bereich.<sup>1429</sup>

Es lässt sich natürlich nicht mit Bestimmtheit sagen, ob Arthur Korjus' Geige tatsächlich eine echte Pressenda oder aber eine Fälschung war, allerdings dürfte es sich auch in letzterem Fall um ein deutlich über dem Durchschnitt liegendes Instrument gehandelt haben. Ausgerechnet die zweifelhafteste der Meos-Legenden gewinnt so an Glaubwürdigkeit. Wurde auch der Geige spielende Vater gern in verschiedensten Zeitungsartikeln zitiert<sup>1430</sup>, so findet sich doch kaum ein Hinweis, um was für eine aussergewöhnliche Geige es dabei ging. Einzig Elem Treier erzählt in seinem Eesti Ekspress-Artikel von 2001<sup>1431</sup>, Arthur Korjus habe eine kostbare Geige besessen, eine *Amatti* [sic!] oder eines anderen berühmten Meisters Instrument<sup>1432</sup>, er habe die Geige unter Seidendecken aufbewahrt und es abgelehnt, sie zu verkaufen, obwohl man ihm ein zweistöckiges Steinhaus dafür bot. Die Aufwertung von Pressenda zu Amati entspricht dem von Stettinger<sup>1433</sup> beschriebenen Austausch unbekannter Erinnerungselemente gegen vertraute – so wird die vor allem unter Musikern bekannte Marke Pressenda durch die populärere Amati ersetzt. Eine Legendenbildung Geige-Gesangsstimme, wie sie nahegelegen hätte<sup>1434</sup>, erfolgte nicht, das Potential dieses besonderen Narrativs blieb weitgehend ungenutzt. Dabei finden sich häufig Vergleiche, die als Anlass und Einleitung dazu in Frage kommen könnten: Milizas Schwester Anna erzählte Uolevi Lassander im Interview für eine finnische Radiosendung,<sup>1435</sup> des Vaters Credo sei gewesen *one should sing like a violin at its best*. Bei der immer wieder genutzten Metapher, Korjus' Stimme sei instrumental, und bei den sich anschliessenden Vergleichen mit Instrumenten, *instrumental anmutende Wesenlosigkeit*,<sup>1436</sup> *klarinettersüss*<sup>1437</sup>, *Flötentöne*<sup>1438</sup> finden sich auch Verweise auf das *Flageolett einer*

---

<sup>1429</sup> Quelle [www.cozio.com](http://www.cozio.com) (Dezember 2011).

<sup>1430</sup> Man erinnere sich an das Rummelgas-Interview mit dem zu diesem Zeitpunkt längst verstorbenen Arthur Korjus und dessen angeblicher Methode, Miliza durch Schläge mit dem Geigenbogen zum Singen zu bringen (Siehe Kapitel *Lehrer- und Ausbildungslegenden*).

<sup>1431</sup> Eesti Ekspress 13.9.2001.

<sup>1432</sup> Ebenda, Übersetzung MF.

<sup>1433</sup> Stettinger: Oral history, S. 137.

<sup>1434</sup> s.a. Borchard, Beatrix: Stimme und Geige, S. 73.

<sup>1435</sup> Radio Finnland 22.9.1985, Manuskript im Estnischen Musik- und Theatermuseum, Miliza-Korjus-Konvolut.

<sup>1436</sup> Schöneberg-Friedenauer Lokal-Anzeiger, 12.11.1931.

<sup>1437</sup> Deutsche Allgemeine Zeitung, 25.10.1935.

<sup>1438</sup> Dresdner Nachrichten, 6.3.1936.

*edlen Violine*<sup>1439</sup>, in Amerika nannte der Geiger Toscha Seidel Miliza eine *human Stradivarius*<sup>1440</sup> und Kesting vergleicht sie dem Geigenspiel von Jascha Heifetz.<sup>1441</sup>

Man fragt sich natürlich, wie ein Dilettant ohne Vermögen, aber mit einer grossen Familie zu einem solchen herausragenden Instrument kam. Kann Edgar Meos rehabilitiert werden, wurde ihm die Grossfürsten-Geschichte tatsächlich in einer Grund-Variante berichtet? Es bietet sich auch eine profane Lösung an: In den Kriegsjahren war das Gehalt Arthur Korjus' deutlich gestiegen und hatte ihn möglicherweise in die Lage versetzt, eine in den zeitbedingten Wirren günstig angebotene Meistergeige zu erwerben. Blieben deshalb die versprochenen Zahlungen an die Familie in Kiew aus? Die Geschichte vom Grossfürsten wäre dann, *wenn* sie erzählt wurde, ein Alibi, und die Testamentsverfügung zu Gunsten Ninas auch der Versuch einer Wiedergutmachung.

Das Testament, die zugehörigen Erbscheine, notariellen und gerichtlichen Unterlagen<sup>1442</sup> geben nochmals Auskunft über die Korjus-Geschwister. Nina, Milizas älteste Schwester, lebte nach wie vor in Kiew<sup>1443</sup>. Richard Foelsch<sup>1444</sup> ergänzt das um die Mitteilung, sie habe weiterhin als Orchestergeigerin gearbeitet und sei in den 70er Jahren in Kiew gestorben. Tamara, nun eine verheiratete Tschernolinskaja, wohnte in St. Petersburg,<sup>1445</sup> wie Richard Foelsch<sup>1446</sup> berichtet, gemeinsam mit ihrer Mutter Anna. Beide Frauen und die zwei Kinder Tamaras kamen bei der Blockade ums Leben.<sup>1447</sup>

Anna hatte ebenfalls geheiratet, hiess jetzt Krivaja und wohnte in Kiew.<sup>1448</sup> Nach dem Krieg lebte sie (in zweiter Ehe Anna Lee) in Tallinn, wo sie in den 1970er Jahren starb.<sup>1449</sup>

Nikolai wurde 1941 als nach Deutschland verzogen aufgeführt, später wanderte er in die USA aus.<sup>1450</sup> Tatjana lebte zunächst zusammen mit Helene-Henriette Korjus-Foelsch in

---

<sup>1439</sup> Ebenda.

<sup>1440</sup> Times-Star, Corington Ky, 10.11.1938.

<sup>1441</sup> Kesting: Die grossen Sänger Bd. 3, S. 703.

<sup>1442</sup> Tallinner Stadtarchiv TLA.1361.4.1068.

<sup>1443</sup> Als Adresse wird das Kiewer Museumsstädtchen, Zitadelle, Korpus N-58 angegeben..

<sup>1444</sup> Schreiben Richard Foelschs vom 29.6.2009, 9.10.2008, 24.9.2008, 17.4.2011, 17.10.2011.

<sup>1445</sup> Adresse Wassili-Insel, 8. Linie, Haus 27, Wohnung 6.

<sup>1446</sup> Schreiben Richard Foelschs vom 29.6.2009.

<sup>1447</sup> Ebenda, laut Foelschs Angaben 1943. Im St. Petersburger Blockade-Museum und im dortigen Archiv nicht auffindbar.

<sup>1448</sup> Adresse Engels-Boulevard 14-13.

<sup>1449</sup> Schreiben Richard Foelschs vom 29.6.2009, 9.10.2008, 24.9.2008, 17.4.2011, 17.10.2011.

<sup>1450</sup> TLA 1361.4.1068. Nikolai arbeitete als Übersetzer in der Library of Congress in Washington und starb 1966 (Schreiben Richard Foelschs 9.10.2008, 24.9.2008, 29.6.2009).

dem Haus auf der Aia 6.<sup>1451</sup> Nach Richard Foelschs Angaben emigrierte Tatjana nach dem 2. Weltkrieg mit ihrem Ehemann nach Brasilien, kam in den 70er Jahren zurück nach Europa und starb um 1985 in Deutschland.<sup>1452</sup>

## **Estnischer Epilog**

1940 annektierte die Sowjetunion auf Grund der Zusatzprotokolle des Molotow-Ribbentrop-Paktes Estland und gliederte es als Estnische Sozialistische Sowjetrepublik in die UdSSR ein. Dem von Anfang an zielgerichtet zur Unterdrückung jeglicher Widerstandsbewegung und zur Vernichtung der nationalen Elite eingesetzten Terror fielen Zehntausende Einwohner des kleinen Landes zum Opfer – hier soll erinnert werden an Armanda degli Abbati, an die ermordete Operettensängerin Ida Suvero<sup>1453</sup>, an Gerda Murre, Estonia-Operettenstar, die 1941, achtundzwanzigjährig, nach Karaganda deportiert wurde und erst in den 50er Jahren zurückkehrte<sup>1454</sup>, an die Sopranistin Tooni Kroon, die von 1941 bis 1950 in einem Lager in Kirov interniert war<sup>1455</sup>, und auch an die Dipl.-Mathematikerin und Sopranistin Alma Hablitz-Kurtna, die kurz vor dem Krieg als Stipendiatin der Estnischen Republik nach Italien gereist war, im Laufe der Kriegereignisse dort inhaftiert wurde und zwei Jahre lang als *Bürgerin der UdSSR* im Gefängnis sass.<sup>1456</sup>

Von 1941 bis 1944 war Estland von der Deutschen Wehrmacht besetzt. Zunächst hatten die Einwohner die Deutschen als Befreier begrüßt, aber bald stellte sich heraus, dass nur die Besatzer gewechselt hatten. Als 1944 erneut die Sowjetarmee vorrückte und Estland zum zweiten Mal und diesmal für Jahrzehnte annektierte, flohen mehr als 80 000 estnische Bürger in den Westen. Darunter waren die in den vorangegangenen Kapiteln erwähnten Musiker und Theaterschaffenden Hellat-Lemba,<sup>1457</sup> Lüdige-Sinkel,<sup>1458</sup> Peter

---

<sup>1451</sup> Tallinner Stadtarchiv TLA.1361.4.1068.

<sup>1452</sup> Schreiben Richard Foelschs vom 29.6.2009.

<sup>1453</sup> Laar: Der rote Terror, S. 29.

<sup>1454</sup> EMBL S. 509.

<sup>1455</sup> Ebenda S. 321.

<sup>1456</sup> EMBL, S. 339, Übersetzung MF.

<sup>1457</sup> Gestorben 1945 in Würzburg bei einem Bombenangriff.

<sup>1458</sup> Gestorben 1953 in den USA.

Paul Lüdigi,<sup>1459</sup> Kompus,<sup>1460</sup> Olak<sup>1461</sup> und Olbrei<sup>1462</sup>. Zu den emigrierten Sängerinnen zählen Ida Aav-Loo, Olga Torokoff-Tiedeberg, Els Vaarman, die Koloratursopranistin Maret Pank, die Operettendiva Milvi Laid und viele andere. Keine von ihnen konnte ihre Karriere im Ausland fortsetzen.

Die entstandenen Lücken am Estonia-Theater füllten sich scheinbar mühelos. Das Karriereende der Einen wurde für andere zur grossen Chance. Meta Kodanipork, inzwischen schon vierzigjährig, kam nun ans Estonia, sang Micaela (Bizet, *Carmen*), Tatjana (Tschaikowskij, *Jewgenij Onegin*), Donna Anna (Mozart, *Don Giovanni*), erhielt hohe Ehrungen (1950 den Stalinpreis), bis sie Ende der 50er Jahre ihre Karriere beendete.<sup>1463</sup> Sängerinnen, die bisher nur Chorverträge bekommen hatten, rückten nach vorn, wie die Arder-Schülerin und Koloratursopranistin Milli Rebane,<sup>1464</sup> seit 1929 Choristin. Gelegentlich hatte man sie in den 30er Jahren Gilda (Verdi, *Rigoletto*) oder Rosina (Rossini, *Il Barbiere di Siviglia*) singen lassen, nun wurde sie Solistin. Zum neuen Koloraturstern des Estonia aber stieg die junge Veera Nelus auf, letzte Schülerin von Warwara Malama.

Bei den sowjetischen Bombenangriffen auf Tallinn im März 1944 war auch das Theater Estonia getroffen worden. Mit dem Wiederaufbau begann man gleich nach dem Krieg. Dabei erhielt das Theater ein neues Interieur und der Saal das Deckengemälde *Apotheose des Sozialismus*.<sup>1465</sup> Zerstört wurde auch die Niguliste-Kirche, in der Miliza Korjus konfirmiert und ihre Tochter getauft wurde. Der Wiederaufbau der Kirche zog sich von den 50er Jahren bis in die 80er Jahre hin. Heute dient die Niguliste-Kirche als Museum und Konzertsaal.

Den Friedhof Koppel (estnisch Kopli), auf dem seit dem 18. Jahrhundert die Angehörigen der Deutschen Gemeinden Tallinns begraben wurden, liess die sowjetische Armee nach dem Krieg einebnen. Die Grabsteine verwendete man bei diversen Bauarbeiten in der Stadt, etliche wurden in den Wasserbecken des nahegelegenen Schiffswerkes versenkt. Der Friedhof war berühmt gewesen für seine zahlreichen Kapellen (die älteste von 1777) und galt als einer der schönsten Friedhöfe des

---

<sup>1459</sup> Gestorben 1983 in den USA.

<sup>1460</sup> Gestorben 1974 in Kanada.

<sup>1461</sup> Der 1. Ehemann von Mikk-Krull und langjähriger Estonia-Dramaturg starb 1949 in Schweden.

<sup>1462</sup> Gestorben 1984 in Kanada – sämtl. Daten nach EMBL und ETBL.

<sup>1463</sup> Tõnson: Meta Kodanipork, S. 12 ff.

<sup>1464</sup> ETBL S. 552.

<sup>1465</sup> Kalm: Eesti 20. sjandi, S. 243 ff.

Baltikums. Hier war auch das Grab der in Estland gestrandeten Sängerin Mara gewesen, hier wurde Arthur Korjus 1936 begraben. Auf dem Gelände stehen heute noch alte Bäume.

## **Estland und Miliza Korjus**

Auf den ersten Blick scheint mit dem estnischen Kinostart des *Great Waltz* Miliza Korjus' Karriere und damit auch ihr Ruhm in Estland einen Höhepunkt erreicht zu haben. Das Land hatte seinen Star, nunmehr nicht nur Opernsängerin, sondern Film-, sogar Hollywoodschauspielerin, was die Kulmination des zeitgenössisch Vorstellbaren bedeutete. Genau auf diesem Gipfel allerdings bekommt die Berichterstattung über Korjus und ihren Film eine neue Qualität: Zwischen den Zeilen der vielen weitschweifig-umständlichen Schilderungen finden sich Sticheleien, es wird Kritik an Korjus im Film geäußert, und nachdem ihre Hollywood-Karriere stagniert, schlägt die anfängliche Verehrung um in Häme und Bosheit.

*Suur Valss*, wie der estnische Filmtitel lautete, lief in Tallinn am 6.2.1939 an.<sup>1466</sup> Die üblichen grossen Filmankündigungen auf den Titelseiten der Tageszeitungen heben Korjus' Namen vor denen der beiden eigentlichen Hauptdarsteller hervor – er ist deutlich grösser und in herausstechender Schrift gesetzt –, und es war vor allem die „Estin“ Korjus, die diesem Film in Estland zu einen Besucherrekord verhalf. Die Presse berichtet von langen Schlangen vor dem Lichtspieltheater<sup>1467</sup>. Angeblich lockte Korjus sogar Leute vor die Leinwand, die das letzte Mal zu Zeiten des Stummfilms im Kino gewesen waren.<sup>1468</sup> Ganz unüblich für Estland wurde aufgrund der grossen Nachfrage noch eine zweite Filmkopie geordert, denn der Film lief in Tallinn länger als üblich, und im Rest des Landes wartete man bereits auf seinen Einsatz<sup>1469</sup>. Auch im lettischen Riga, informierte die estnische Presse, kam der Film zur selben Zeit ins Kino und hatte grossen Erfolg.<sup>1470</sup>

Die Berichterstattung in den Zeitungen war ganz auf Miliza Korjus abgestellt. Päevaleht titelt: *Miliza Korjus im Bi-Ba-Bo*<sup>1471</sup> – Bi-Ba-Bo war eines der renommiertesten Lichtspieltheater –, damit voraussetzend, jedermann käme explizit um Korjus zu sehen,

<sup>1466</sup> u.a. Päevaleht 6.2.1939, Uus Eesti 7.2.1939.

<sup>1467</sup> Postimees 9.2.1939.

<sup>1468</sup> Ebenda.

<sup>1469</sup> Uudisleht 12.2.1939.

<sup>1470</sup> Ebenda.

<sup>1471</sup> Päevaleht 7.2.1939, Übersetzung MF.

und der Film sei Nebensache. Die folgende Pävaleht-Filmkritik betont, Luise Rainer spiele am besten, Miliza Korjus singe gut, wenn auch anfangs zu nasal. Der Rezensent einer anderen Zeitung<sup>1472</sup> schildert die Reaktionen des Kinopublikums: Männliche Zuschauer waren demnach zufrieden mit Korjus' Spiel; – in Anbetracht dessen, dass dies ihre erste Filmrolle sei und zudem noch eine grosse, wie man bemerken zu müssen glaubte, sei sie eine zufriedenstellende bis gute Darstellerin gewesen. Weibliche Filmbesucher meinten dagegen, das Spiel liesse viel zu wünschen übrig und äusserten eine Reihe von Kritikpunkten in Bezug auf Gesicht, Gestalt, Hände, Rede. Korjus' englische Aussprache wurde allgemein als vollends befriedigend beurteilt, und auch ihr Gesang sei in Ordnung gewesen. Die hier dem Filmpublikum in den Mund gelegte, aber nichtsdestotrotz berichtete Kritik offenbart eine zwiespältige Haltung. Der Autor des Artikels teilt diese Äusserungen zwar mit gebührender Distanz mit und weist auf das Phänomen hin, zweit- oder dritrangige Fremde zu umjubeln und *eigene Leute*<sup>1473</sup> zu tadeln, eröffnet aber damit auch den öffentlichen Diskurs über Korjus' Qualitäten als Filmdiva, den es so vorher noch nicht gegeben hatte. Während den *Great Waltz* in Wien später das Verdikt traf, das Leben des Komponisten und die Wiener Verhältnisse verfälscht dargestellt zu haben<sup>1474</sup>, interessierte dieser Aspekt in Estland nicht. Obwohl unter dem Eindruck des Films auch ein ausführlicher Artikel über die Strauss-Familie in der Presse<sup>1475</sup> erschien, wurden die Unstimmigkeiten der filmischen Strauss-„Biographie“ nicht thematisiert.

Die den Filmstart begleitenden Zeitungsberichte über das Leben des estnischen Stars in Hollywood betonen wie üblich die Einbindung von Korjus in ihre Familie in Tallinn – wohl kaum ein Artikel, der nicht wenigstens kurz auf Arthur Korjus eingeht. Die Schilderungen spiegeln die Erwartungen des Publikums wieder. Im Mittelpunkt steht das Leben in Hollywood, und betont werden die harte Arbeit im Filmstudio, die strenge Reglementierung, was besonders mit einer ausführlichen Schilderung der erforderlichen Diät verbunden ist, die fürstliche Bezahlung und das glamouröse Leben inmitten anderer Stars.<sup>1476</sup> Wieder und wieder werden die dem Leser wohlvertrauten und erwarteten Klischees repetiert. Am Beispiel eines solchen typischen, reich bebilderten Star-Berichts

<sup>1472</sup> Postimees 20.3.1939, Ed.L.

<sup>1473</sup> Ebenda, Übersetzung MF. Ed.L. hatte sich bereits zuvor besorgt gezeigt, ob Korjus mit der Verkörperung einer *negativen Gestalt* wie Carla Donner Erfolg haben würde.(Quelle Postimees 7.3.1939, Übersetzung MF).

<sup>1474</sup> Köstenberger: *The Great Waltz*, S. 308.

<sup>1475</sup> Rahvaleht 9.2.1939.

<sup>1476</sup> z.B. In einem Artikel der Frauenzeitschrift *Maret*, März 1939.

in der Zeitung Rahvaleht<sup>1477</sup> kann aufgezeigt werden, wie zwiespältig die Haltung zu Korjus wahrscheinlich von Beginn an gewesen war, und auf welcher subtilen Weise das gespiegelt wurde. Lang und breit wird erläutert, es sei das Werk von *Hollywoods Reklamemeistern*, Korjus als Polin, Wienerin oder Nordlands-Nachtigall zu inszenieren. Aber bei dem Kreisen um die zentrale Frage, welches nun Korjus' Nationalität sei, kommt das Blatt auch darauf zu sprechen, dass Korjus nur wenige Jahre in Estland gelebt habe und kein Estnisch beherrsche. Beides stellt sich umso mehr als Vorwurf dar, als in diesem Artikel ausnahmsweise die jüngere Schwester Tatjana<sup>1478</sup> nicht nur überhaupt erwähnt wird, sondern eine wichtige Rolle eingeräumt bekommt und fast ein besserer Gegenentwurf zu Miliza zu sein scheint. Denn Tatjana betont: *Mein Vater ist Este, deshalb bin ich Estin*.<sup>1479</sup> Diese Miliza äusserlich ähnliche, aber geläufig estnisch sprechende Schwester nimmt gleichfalls Gesangsunterricht, bei der früheren Konservatoriumslehrerin Galina Nazimova.<sup>1480</sup>

Exemplarisch zeigt sich die projektive estnische Sichtweise auf Miliza Korjus in einem Artikel der Frauenzeitschrift *Maret*.<sup>1481</sup> Miliza, schreibt das Blatt, sei jetzt da *wohin sich zehntausende junge Mädchen auf der ganzen Welt sehnen*, sie sei einer der *ersten Sterne*. Aber während sie sich von den Anstrengungen der Dreharbeiten erhole, am Meer in Kalifornien, dem schönsten Ort der Welt, stellt sie sich vor allem die Frage, wie sich das *heimatliche Publikum* ihrem Film gegenüber verhalten wird.

Als es nach dem *Great Waltz* in Hollywood stiller um Korjus wurde und man keines der angekündigten neuen Filmprojekte verwirklichte, zeigte man sich in Estland schadenfroh. So betont ein Artikel<sup>1482</sup> über Ilona Massey anlässlich der Premiere ihres zweiten Hollywoodfilmes in Estland, nun habe sie Korjus überholt. Sie sei der neue Stern und erfolgreicher als Korjus, was vielleicht auch daran liege, dass Korjus keinen Wirbel um sich wollte, Massey aber sehr wohl. Aber, so schliesst der Artikel maliziös, *irgendetwas wird sich schon zu tun finden für Miliza Korjus bei der grossen MGM*<sup>1483</sup>.

Mit dem Einbruch der realen Katastrophen von Krieg und Okkupation brach diese

---

<sup>1477</sup> Rahvaleht 7.2.1939, Übersetzung MF.

<sup>1478</sup> Laut diesem Artikel ist Tatjana anderthalb Jahre jünger als Miliza. Von weiteren Schwestern ist nicht die Rede.

<sup>1479</sup> Übersetzung MF. Auch Miliza sei selbstverständlich Estin, sagt Tatjana.

<sup>1480</sup> In Anbetracht der Umstände erstaunt diese Wahl.

<sup>1481</sup> *Maret*. März 1939, Übersetzung MF – wiederum wird nicht der Begriff „Star“ gebraucht, sondern das estnische Äquivalent.

<sup>1482</sup> Uudisleht 12.4.1940.

<sup>1483</sup> Ebenda, Übersetzung MF.

Entwicklung zunächst ab. Im Gegensatz zur zeitgleichen russischen/sowjetischen Rezeption zum *Great Waltz* fällt die nun lang andauernde Verhaltenheit im Umgang mit diesem Thema auf. Offenbar nicht der 1960 erneut in die sowjetischen Kinos gekommene *Great Waltz*<sup>1484</sup>, sondern möglicherweise erst Meos markiert hier eine Wende: Seine Sammlung, sein auch in der Presse erwähnter Briefwechsel mit Miliza Korjus lenkten erneut das Interesse auf die Sängerin. Von nun an erschienen, wenn auch in zeitlich grossem Abstand, immer wieder Zeitungsartikel, die an Korjus erinnerten, dazu kamen eine Reihe von Korjus-Langspielplatten heraus. Ein Motiv, das auch in der russischen Korjus-Rezeption gebräuchlich ist, findet dabei bereits 1960, im Zusammenhang mit dem Kino-Neustart des *Great Waltz*, in einem Artikel der estnischsprachigen Sirp ja Vasar Verwendung: Im *bürgerlichen Estland* fand man keine Verwendung für Korjus' Talent.<sup>1485</sup>

In den 70er Jahren, im Abstand von Jahrzehnten und im Zuge einer sich langsam formenden antisowjetischen Opposition, gewann das Bild von Korjus, nun wiederum mit der Schwerpunktsetzung „Estnischer Star“ an Bedeutung. Korjus stand dabei auch für die vielfach idealisierte Zwischenkriegsrepublik Estland. Auch dieser Rezeption ging es nicht um quellengestützte Biographik, sondern um den Symbolcharakter einer estnischen Erfolgsgeschichte. Nur so lassen sich die stets auf Estland und estnische Zustände fixierten Korjus-Narrative kommentieren. Eine dafür typische Darstellung findet man 1978 bei Jüri Remmelgas<sup>1486</sup>: *Es war wohl im Frühling des Jahres 1932, als die junge Militsa von Foelsch [sic!], welche später als Militsa Korjus weltberühmt wurde, nach Kose<sup>1487</sup> in die Sommerfrische kam. Sie war über mittelgross und blond, eine Walküren-Erscheinung, die estnisch mit einem leichten Akzent sprach und sich offenbar im mittleren Stadium der Schwangerschaft befand. Militsa wurde oft von ihren Verwandten und Stammesmitgliedern besucht: vom alten Oberst Korjus, von dessen Sohn, dem Artilleriekapitän Korjus (der vor 10 Jahren in Amerika, in Washington, verstorben ist) und von den Foelschs in mehreren Ausgaben. Militsa war einfach, mit freundlichem Benehmen und ohne Verstellung und liess manchmal ihre Stimme ertönen, damit diese nicht einrostete.* Miliza ist hier sowohl transformiert und erhöht zu einer fast mythischen Gestalt, als auch wiederum die Anti-Diva, umgänglich, gutartig und ohne Allüren. Auch diese Bilder transportieren Vorstellungen von Korjus, wie sie sich der

<sup>1484</sup> Schreiben Gosfilmfond Moskau, Valerij Bosenko vom 18.10.2011, s.a. Sirp ja Vasar, Oktober 1960.

<sup>1485</sup> Sirp ja Vasar, Oktober 1960, Übersetzung MF.

<sup>1486</sup> Unbekannte estnische Zeitung vom 22.6.1978, Estnisches Musik- und Theatermuseum, Miliza-Korjus-Konvolut. Übersetzung MF.

<sup>1487</sup> Heute zu Tallinn gehörig, damals ausserhalb der Stadt in Meer- und Waldnähe gelegen.

Verfasser und seine Leser augenscheinlich machten. Im Hinblick auf diese Erwartungshaltung sind dieser Artikel wie auch die anderen hier vorgestellten sehr aussagekräftig, Informationen über Korjus als Sängerin, als Schauspielerin oder auch als reale Person dagegen fehlen oder sind nicht verlässlich.

Die Erinnerung an Korjus kulminierte, als 1998 ihre Tochter Miliza/Melissa Wells-Foelsch als US-amerikanische Botschafterin nach Tallinn kam<sup>1488</sup>. Dies wurde zum Anlass für eine quantitativ überbordende, inhaltlich vielfach fragwürdige Medienberichterstattung, begleitet von einigen Gedenkveranstaltungen, der Herausgabe einer CD<sup>1489</sup> und schliesslich der Überlassung des Korjus-Nachlasses an das Estnische Musik- und Theatermuseum<sup>1490</sup>.

Die heutige estnische Wahrnehmung von Miliza Korjus scheint erstarrt zu sein. Von den ursprünglichen Narrativen wurden nicht alle bewahrt. Diejenigen aber, die man weitergab, hinterfragte man nie, als sei dies Weitererzählen bereits der Garant ihrer Glaubwürdigkeit. Während sich in Estland und in der „östlichen“ Legende noch viel Familienüberlieferung mit realer Grundlage erhalten hat und eine Fülle an Material in den Archiven des Landes bereitlag und nicht genutzt wurde, bestimmten Fiktionen zum Beispiel über die stark übertrieben dargestellte Opernkarriere und ihre Filmrolle im *Student von Prag* an der Seite Richard Taubers die Berichterstattung.

## **Korjus – ein russischer Mythos**

*... für eine ganze Nation eine unfassbare Göttin...*<sup>1491</sup>

In der Sowjetunion hatte der *Great Waltz* seinen wohl grössten Erfolg. Er wurde zu einem Kinoereignis und ist bis heute ein Kultfilm geblieben. Die Popularität dieses Hollywood-Musikfilmes und besonders die Wirkung, die er auf sowjetische Künstler und Intellektuelle hatte, sind nicht leicht zu erschliessen.

1940 kam der Film unter dem Titel *Bolschoj Vals* in die Kinos der UdSSR. Die Aufführungsrechte waren für fünf Jahre erworben, und der Film wurde im Originalton mit russischen Untertiteln gezeigt.<sup>1492</sup> 1960 wurde *Bolschoj Vals* erneut angekauft, wiederum für fünf Jahre. Diesmal wurde bereits eine synchronisierte Variante

---

<sup>1488</sup> Melissa Wells war vom November 1998 bis zum September 2001 US-Botschafterin in Estland. CV von Melissa Wells u.a. unter <http://estonia.usembassy.gov>, Stand Dezember 2012.

<sup>1489</sup> *Miliza Korjus – Remembering*, 4 CD, Estland 2005.

<sup>1490</sup> Dort war er allerdings für längere Zeit nicht zugänglich und ist auch weiterhin nicht aufgearbeitet (Stand 2012).

<sup>1491</sup> Maja Plissetskaja: Ja, Maja, S. 66. Übersetzung MF.

<sup>1492</sup> Schreiben Gosfilmfond Moskau, Valerij Bosenko vom 18.10.2011 an MF, Übersetzung MF.

vorgeführt.<sup>1493</sup> Valerij Bosenko vom Gosfilmfond, dem diese Angaben zu verdanken sind, informiert in diesem Zusammenhang über die geringe Präsenz ausländischer Filme in den sowjetischen Kinos der 30er Jahre und auch über fehlende Presseberichte sowohl während des ersten Kinostarts als auch während der Wiederaufführung zu Beginn der 60er Jahre. Begründet wird das durch die spezielle Situation der Presse in der Sowjetunion, die sich kaum mit Film und Filmschauspielern beschäftigte, insbesondere, wenn es sich um ausländische, nicht propagandistisch zu verwertende Streifen handelte, und auch durch die jeweiligen aktuell-politischen Gegebenheiten.<sup>1494</sup>

In der Sowjetunion ist häufig vom *Great Waltz* als einer Trophäe, einem „Beutefilm“, also einem Film, der von der Roten Armee im besetzten Gebiet konfisziert wurde, die Rede. Ernst Nekhamkin beschreibt die Kinoerfahrungen seiner Kindheit mit ausländischen, unvertitelten Filmen: *Diese Filme wurden ‚Trophäen‘ genannt, und ich konnte einfach nicht begreifen, warum die meisten von ihnen amerikanische waren: schliesslich kämpften wir doch gegen Deutschland!*<sup>1495</sup> Ein anderer Bericht erwähnt, in den ersten Nachkriegsjahren sei eine Fülle von ausländischen Filmen in die Kinos gekommen: *‚Dieser Film wurde als Trophäe bei der Zerschlagung der deutsch-faschistischen Truppen bei Berlin gewonnen‘ – das war die erste Aufschrift auf der Leinwand bei der Vorführung.*<sup>1496</sup> Offenbar bürgerte sich die Bezeichnung „Trophäe“ für ausländische Filme generell in der sowjetischen Umgangssprache ein, und in der Folge führte diese Bezeichnung zu Missverständnissen. Dass auch der *Great Waltz* zu den „Beutefilmen“ gehöre, liest man nicht nur als Standard in vielen sowjetischen Veröffentlichungen, sondern hat auch seinen Weg in westliche Untersuchungen gefunden.<sup>1497</sup> Dieser Annahme widerspricht nicht nur die Quellenlage des Gosfilmfonds, auch eine estnische Zeitungsnotiz vom Sommer 1940 berichtet unter Verweis auf die sowjetische Presse über das Anlaufen des *Great Waltz* in der Sowjetunion.<sup>1498</sup> Über den erneuten Einsatz des Filmes 1960 in der Sowjetunion informiert ein Artikel der

---

<sup>1493</sup> Ebenda.

<sup>1494</sup> Schreiben Gosfilmfond Moskau, Valerij Bosenko vom 18.10.2011 an MF, Übersetzung MF.

<sup>1495</sup> Ernst Nekhamkin: Sozwezdija Iwa. In: Vestnik Nr. 26, 21. Dezember 1999, Übersetzung MF.

<sup>1496</sup> Leonid Schemeta/Wladimir Polonskij: Eto byla nedawno, eto bylo dawno; in: Zerkalo nedeli nr 35 (308) 9–15 September 2000, Übersetzung MF.

<sup>1497</sup> z.B. Julia Köstenberger: The Great Waltz, S. 309 ff. Köstenberger schreibt, in der Literatur fände sich *irrtümlich* die Behauptung, der Film sei angekauft worden. Sie besteht auf der Theorie des Trophäenfilms.

<sup>1498</sup> Unbekanntes estnisches Blatt vom 21.6.1940, Estnisches Musik- und Theatermuseum, Miliza-Korjus-Konvolut.

estnischsprachigen Zeitschrift *Sirp ja Vasar* im Oktober des Jahres.<sup>1499</sup> Auch ein Filmplakat für den *amerikanischen künstlerischen Film Bolschoj Vals*, datiert auf den 16.5.1960, ist erhalten geblieben.<sup>1500</sup>

Auf einen wenig beachteten Aspekt des Kinoerfolgs verweist Fjodor Razakow in seinem Buch über den Untergang des sowjetischen Kinos<sup>1501</sup>: ... *an der Schaffung der Atombombe war aktiv auch die Kinematographie beteiligt*, und zwar mittels der „Trophäen“-Filme. Allein das erste Paket, bestehend aus 50 Import-Filmen, brachte der Staatskasse die phantastische Einnahmesumme von 750 Millionen Rubel, von denen ein Teil zum „Atomprojekt“ geleitet wurde. Fast ebenso hoch waren die Gewinne beim zweiten Filmpaket. Auch der *Great Waltz* gehörte laut Razakow zu den grossen Kinoattraktionen, die die sowjetische Rüstung finanzierten.

Fand, wie Bosenko betonte, in der sowjetischen Presse der Film auch wenig Echo, so wurde er umso mehr zu einem persönlichen Erlebnis für Viele. Davon zeugen die zahlreichen Erwähnungen in Autobiographien, die Tatsache, dass viele russische Menschen sofort etwas zum *Waltz* sagen können und ein mündliches Überlieferungsgut, das sich in wesentlichen Punkten, insbesondere in der Sicht auf Miliza Korjus, deutlich von anderen abhebt. Die Faszination des Filmes zieht sich in Form häufig chiffrierter, nur dem *Great-Waltz*-Kenner zugänglicher Zitate durch eine Reihe sowjetischer Kunstwerke.

Einen persönlichen Eindruck beschreibt auch Bosenko: *Sogar ich, der ich ein provinzieller sowjetischer Junge war und den Film noch nicht gesehen hatte, wusste durch selbstgemachte Liebhaberphotos, wer Miliza Korjus ist und wer Carla Donner und wer wen spielt.*<sup>1502</sup> Eine persönliche Walzer-Geschichte erzählt auch Gennadi Dertkin<sup>1503</sup>. Er berichtet von der unglaublichen Popularität des Filmes in den 40er Jahren, und dass die Vorführung dann aber aufgrund des „Kampfes mit dem Kosmopolitismus“ eingeschränkt wurde. Der Film wurde nur noch selten gezeigt, und dafür Karten zu bekommen, war sehr schwierig. Einmal gelang es Dertkin, der damals Student war, zwei Karten zu ergattern, allerdings fiel der Film genau mit einem Examen zusammen. Die elegante, allseits beliebte Dozentin bemerkte seine Unruhe, er erklärte, dass natürlich das Examen vorginge, aber dann eben die zwei Tickets für den *Walzer* verfallen ... Die Dozentin war ganz aus dem Häuschen, sie hatte den Film noch nie

<sup>1499</sup> *Sirp ja Vasar*, Oktober 1960.

<sup>1500</sup> Sammlung MF, Übersetzung MF.

<sup>1501</sup> Razakow: *Gibel sowjetskogo kino*, S. 153, Übersetzung MF.

<sup>1502</sup> Schreiben Gosfilmfond, Valerij Bosenko vom 23.10.2011, Übersetzung MF.

<sup>1503</sup> Gennadi Dertkin: *Vals na vsje vremena*, [www.litkonkurs.ru](http://www.litkonkurs.ru), 16.6.2006, Stand Dezember 2012.

gesehen, die Distanz Lehrer-Schüler löste sich auf: Sie fuhren gemeinsam, den Film anzusehen, und für das (nicht stattgefundene) Examen erhielt Dertkin ein „ausgezeichnet“.

Die Sängerin Galina Wischnewskaja träumt während der Leningrader Blockade in Hunger- und Fieberphantasien vom *Great Waltz* und sieht sich selbst in einem wunderschönen Krinolinenkleid durch einen Park schreiten, genau wie Miliza Korjus. *Ich sang natürlich – genau wie sie; mindestens zwanzigmal hatte ich mir den Film vor dem Krieg angesehen.*<sup>1504</sup>

In den Memoiren der russischen Schauspielerin Ljudmila Gurtschenko (1935-2011), bekannt durch Filme wie *Nun schlägt's 13!* und *Bahnhof für Zwei*, finden sich ausführliche Beschreibungen früher Kinoerfahrungen.<sup>1505</sup> Begünstigt durch ihre in einem Lichtspieltheater arbeitende Mutter, schreibt Gurtschenko: *...nach der Schule – ging ich ins Kino. Ich nahm die halbe Klasse mit. Es gab wenige Filme. Sie wurden so lange gezeigt, dass es vorkam, dass wir einen und denselben Film 50 Mal sahen! Wie oft habe ich die Filme ‚Arinka‘, ‚Ivan Grozny‘, ‚Istrebiteli‘, ‚Dva boitsa‘ und, natürlich, den ‚Bolschoj vals‘ gesehen. Also daher hatte Tante Valja die Walzer, die sie sang. In allen Filmen kannte ich nicht nur die Lieder, nicht nur alle Dialoge, von „hm“ bis „hatschi“ – ich kannte auch alle Hintergrundmusik. Sie klang nachts in den Ohren. Ich drehte mich hin und her; konnte nicht einschlafen. Wie kann man denn auch nach dem ‚Grossen Walzer‘ schlafen?“<sup>1506</sup> Carla Donner ist für die Heranwachsende ein Idol und gleichzeitig ein Ansporn, eine *Hoffnung*, dass noch irgendetwas mit mir passiert, dass ich mich noch verändere, hübscher werde. *Ich bin ja noch nicht so gross. Ich werde nicht so schön werden, wie Carla Donner. Das ist klar. Aber ich werde schön sein, unbedingt. Auf meine Art.*<sup>1507</sup>*

Auch der Filmkomponist Andrej Petrow (1930-2006, *Herbstmarathon*, *Bahnhof für Zwei*) sah im *Great Waltz* eine Inspiration fürs Leben.<sup>1508</sup>

Die Ballerina Maja Plissetskaja beschreibt in ihren Erinnerungen, wie sie jeden Montag in Moskau ins Kino ging (es muss 1940 gewesen sein), um immer wieder den *Great Waltz* zu sehen, der, wie sie schrieb, lange lief. Sie konnte sich nicht losreißen vom *lachenden glücklichen schneeweissen Gesicht des Hollywood-Stars Miliza Korjus*. *Die*

<sup>1504</sup> Wischnewskaja: Galina, S. 34.

<sup>1505</sup> Gurtschenko: Aplodismenty, S. 40 ff.

<sup>1506</sup> Gurtschenko: Aplodismenty, S. 98, Übersetzung MF.

<sup>1507</sup> Ebenda S. 99, Übersetzung MF.

<sup>1508</sup> Radiosendung Radio Tschetyrje 1.4.2012 von Warwara Sergejewa, [www.schkolazhizni.ru](http://www.schkolazhizni.ru), Stand Dezember 2012; [www.museum.ru](http://www.museum.ru), Stand Dezember 2012.

*Untertitel, die den Film begleiteten, kannten wir auswendig. Die Film schien der Gipfel der Vollkommenheit. Jeder hatte in seiner Kindheit seinen Film. Mein Film war der ‚Grosse Walzer‘.<sup>1509</sup>*

*1966 hatte Plissetskaja ein Gastspiel in Los Angeles: ...hinter die Kulissen kam zu mir eine füllige grosse Frau, deren Gesicht mich scharf an etwas erinnerte. Mein Gott, das ist Miliza Korjus. Das Idol meiner Kindheit. Und das Idol stürzt sich auf mich und ergiesst in gutem Russisch einen Schwall Komplimente über mich. Ich antwortete mit meinem Schwall. So stehen wir, uns gegenseitig preisend, eine gute Viertelstunde. Miliza wusste nicht, dass Stalin, sein ganzes Diktatorleben hindurch nicht gleichgültig gegenüber fülligen singenden Frauen, vom ‚Grossen Walzer‘ nicht weniger angetan war als ich. ... Der Herrscher gab dem Kinoverleih den Befehl, den ‚Grossen Walzer‘ auf breiter Leinwand herauszubringen... ... Miliza und ich freundeten uns an. Sie wurde in Kiew geboren und verbrachte dort ihre Kindheit. In ihr vermischte sich anscheinend viel verschiedenes Blut, aber die Quellen der Kultur waren slawisch. Seltsame Welt. Halb Hollywood spricht russisch. Bei meinen nächsten Besuchen, bis zu ihrem unerwarteten Tod, versuchte sie, nicht einen meiner Auftritte zu verpassen. Sie reagierte wild, schrie ‚Bravo‘ – ihre silberne Stimme hörte ich immer deutlich aus dem Beifall der Ballettomanen, die sich an der Rampe drängten, heraus. Sie ging als letzte aus dem Saal. Plissetskaja versuchte vergeblich, Korjus den Kultstatus zu erklären, den sie in der Sowjetunion hat: Bis zum Schluss glaubte sie mir nicht, dass sie für eine ganze Nation eine unfassbare Göttin war, eine wunderschöne Ausserirdische, ein Strahl des Glückes in den schwersten Jahren der Geschichte eines sklavischen Staates. Ich sehe jetzt ihr ungläubiges, gutes, vom Fluch des Alters berührtes schönes Gesicht. Ich habe wirklich von dir geträumt, Miliza!<sup>1510</sup>*

Nach dieser Auswahl veröffentlichter Erinnerungen soll mit dem mündlichen Bericht Sergej Wikulows, Tänzer und Ballettmeister am Mariinskij-Theater, über seine Begegnung mit Korjus, erzählt im Herbst 2008<sup>1511</sup>, ein weiteres Beispiel persönlicher Rezeption vorgestellt werden: *Es war im Jahr 1964, in Los Angeles, dort hatte das Mariinskij-Theater ein Gastspiel, ich war damals jung und unerfahren, begann gerade erst. Ausser mir war noch Natalja Makarowa dabei. Wir tanzten im ‚Aschenputtel‘. Es muss Oktober gewesen sein, das Wetter war gut. Es war eine Morgenvorstellung. Ich traf hinter der Bühne auf Miliza Korjus, sie hatte der Vorstellung beigewohnt. Sie trug*

---

<sup>1509</sup> Plissetskaja: Ja, Maja, S. 65 ff., Übersetzung MF.

<sup>1510</sup> Plissetskaja: Ja, Maja, S. 66, Übersetzung MF.

<sup>1511</sup> Gespräch Sergej Wikulow–MF, 5.10.2008, Übersetzung MF.

*ein phantastisches Kleid und sagte zu mir in einwandfreiem Russisch: ‚Serjoscha, wie reizend!‘ – Diese Einleitung korrespondiert mit Plissetskajas Erzählung, und auch in der Folge finden sich viele Gemeinsamkeiten: Sie war ziemlich rundlich und wunderschön und ich spürte, dass ich sie doch kenne, aber wer war das bloss? Ich fragte unsere Massagistin, wer das denn wäre und sie antwortete, was, das weisst du nicht, das ist doch Miliza Korjus. Ich war so überrascht. Den ‚Grossen Walzer‘ hatten sich damals alle Jungen angesehen, aber das war doch nicht die Realität, auch meine Mutter und meine Tante waren grosse Verehrer von Miliza, aber man traf doch solche Stars nicht in der Wirklichkeit. Sie lobte mich sehr und fragte dann, möchtest du essen? Komm', wir gehen zu mir zum Essen, nimm' mit, wen du magst. Mit mir kamen Tatjana Iwanowa (die Massagistin), Natalja Makarova und meine Frau. Miliza wohnte in der Villa, die früher Mario Lanza gehört hatte, sie waren befreundet und als er starb, kaufte sie seinen Eltern die Villa ab. Die Villa war aus Steinen gebaut, die extra aus Italien angeliefert worden waren. Ich war wie unter Narkose. Sie fuhr den Wagen nicht selbst, erzählte etwas von ihren beiden Söhnen, die in Europa studieren. Als wir ankamen, sagte sie, komm', ich zeig' dir, wo sich Mario Lanza immer eingesungen hat. Wir waren gleich auf Du, redeten uns mit Vornamen an. Ihre ganze Herkunftsgeschichte kenne ich gar nicht, aber mir ist so, als wäre sie doch eigentlich aus Charkov. Sie zeigte mir also das Bad, welches mit schwarzem Marmor ausgelegt war, das Bad war so riesig, so wie das halbe Theaterbuffett hier. Die Wanne war in den Boden eingelassen. Wikulows Begegnung mit dem Star, hat, wie er betont, sehr viel unwirkliches. In seiner Erzählung wird das durchgängig betont. Die vielen festgehaltenen Details heben die verschwenderischen Lebensumstände der Diva hervor, vor allem im Kontext zu den Realitäten in der Sowjetunion der 60er Jahre. Aber Wikulow geht auch auf Korjus als Sängerin ein: Mein Onkel hatte im Theater die Flöte gespielt und grosse Sänger begleitet, unter anderem auch die Tetrzzini. Deshalb gab es zu Hause viele Schallplatten, von Ruffo, Caruso, Schaljapin. Ich wurde gesangssüchtig wie andere Jungs fussballsüchtig werden. Und der ‚Grosse Walzer‘ war einfach... diesen Film habe ich mehr als zwanzig Mal gesehen. Dann sagte Miliza: Dawaj, lasst uns trinken. Es wurde Gebäck serviert, Kognak, Nüsse. Nein, kein Champagner, Kognak! Auf einmal begann sie zu singen: ‚When we were young one day...‘ Ich hatte auf einmal geradezu etwas im Halse. So eine Stimme. Es wurde geweint. Sie sagte, sie würde schon nicht mehr auf der Bühne singen, sondern Aufnahmen machen. Im Moment gerade Isolde. Wart' mal, ich zeig' es dir gleich! Sie stellte ein Phonogramm an, sang. Das war einfach grossartig. Sie selbst hielt sich die Ohren zu. Es wäre sonst zu laut, sagte sie selbst. Es*

*war wie eine Welle. Sie sang mit ihrer vollkommen eigenen Stimme. Sie sagte, im Laufe der Zeit wäre ihre Stimme etwas tiefer geworden. Dann: Dawaj, lasst uns ins Restaurant gehen! Ihr Mann war nicht zu Hause, er wäre nie zu Hause, sagte sie, er mag junge Mädchen. Wir fuhren mit dem Auto zum Restaurant, es war ein italienisches Restaurant, im Keller. Dort war auch ein Gast, der ein Multimillionär war, dem mehrere Fernsehsender gehören. Sie bestellte Ravioli, Spaghetti, einen ganzen Tisch voll, sehr viel. Dazu gab es Chianti. Sie selbst lud mir den Teller voll, ich ass die Hälfte, sie fragte, Serjoscha, warum isst du denn nicht? Ich antwortete: ‚Miliza, ich kann nicht mehr, es passt nicht mehr hinein..‘ ‚Na, dann gib mal her.‘ sagte sie, nahm meinen Teller und ass die andere Hälfte, dazu ihre eigene Portion: ‚Warum ich so schön bin? Weil ich viel esse! Iss' du auch!‘ Sie war wirklich dick, aber schön. Das Gesicht sehr schön, der Hals. Sie machte den Eindruck einer schönen, grossen Frau, wie auf einem Gemälde von Rubens. Sie sagte, was sie wollte, war sehr frei. Sehr lebhaft. Sie schenkte mir Schallplatten, auf eine schrieb sie sehr schnell auf Russisch: ‚Serjoscha, mache Ballett und bring' es zu Miliza.‘ Sie war zwanglos, machte alles so, wie sie wollte. Auf den Platten war italienisches und deutsches Repertoire. Ich hatte das Gefühl, verrückt zu werden [beim Anhören]. So ging es mir auch mit Franco Corelli. Joan Sutherland zum Beispiel ist einfach eine gute Sängerin. Aber Miliza, so etwas kann eigentlich gar nicht sein. Jussi Björling ist auch so ein Sänger. Und Gigli, obwohl er Höhenprobleme hatte. Im Leben ist Milizas Stimme wärmer, reicher als auf den Aufnahmen. Bei Corelli ist das auch so. Auch di Steffano hat auf den Aufnahmen eine ganz andere Stimme. Bei Mario Lanza war es umgedreht, er hatte eine winzige Stimme, konnte nicht auf der Bühne singen. Aber Aufnahmen machen, ja! Miliza sagte noch, sie würde Amerika nicht lieben. Was es denn da für Kultur geben würde!*

Zu solcherart persönlichen Erinnerungen und Erfahrungen fügen sich die zahlreichen Erzählungen aus dritter Hand. Beispielhaft dafür ist ein von Eleonora Sokolowa, Mitarbeiterin des Moskauer Bachruschin-Theatermuseums, verfasstes, unveröffentlichtes und in der Wienbibliothek aufbewahrtes Manuskript.<sup>1512</sup> Hier begegnen wir einem Grossteil der spezifisch russischen Korjus-Narrative. Sokolowas Bericht soll als Fundament beim Aufrollen russischer Miliza-Legenden dienen. Die Sowjetunion liess keine Star-Berichterstattung zu, und so findet sich kaum medial Fixiertes über Korjus – eine Ausnahme sind Plattentexte. Viele der im Folgenden vorgestellten Erzählungen beruhten demnach offenbar auf mündlicher Überlieferung und wurden ab etwa 1990 in Zeitungen und Zeitschriften veröffentlicht. Vergleicht man

<sup>1512</sup> Sokolowa: Udivitelnaja legenda „Bolshogo valsa“ / Pewitsa Miliza Korjus, Moskau, o.J.

das Manuskript Sokolowas mit ähnlichen Fassungen oder eigenständigen Varianten, ergibt sich mitunter ein Hinweis auf die Quellen des Berichteten.

Sokolowa erzählt sehr ausführlich und mit vielen ausschmückenden Details. Zunächst geht sie auf die Entstehungsgeschichte des Filmes ein, beschreibt, wie der Regisseur Duvivier nach Hollywood geholt wurde, dass auch russische Emigranten wie Dmitri Tiomkin am Film mitarbeiteten. *Aber es gab keine Schauspielerin für die Rolle der Carla Donner. Auf der Suche nach der Haupt-Heldin begibt sich der Produzent Irving Thalberg nach Europa. Dort hört er in einem Operntheater Miliza Korjus... Zurück in Hollywood ist er so inspiriert, erzählt so begeistert über die Sängerin, dass entschieden wurde, ohne vorherige Probe, sie für die Rolle einzuladen.* Dieses Narrativ ist eindeutig zuzuordnen: Wie im Legendenkapitel zum *Great Waltz* entwickelt, wurde es 1939 in der estnischen Presse lanciert.<sup>1513</sup> Sokolowa schreibt weiter, Korjus habe ein Telegramm von Thalberg erhalten: *Sie sind unbedingt notwendig für nur einen Film. Ja oder Nein? An diesem Tag sang ich in Berlin ‚Die Zauberflöte‘. Irgendeine zauberhafte Vorahnung erfasste mich und ich antwortete mit Ja.*<sup>1514</sup> Wie kam Sokolowa zu diesem Motiv? Mögliche Basis kann sowohl das Korjus-Interview mit Surmelian<sup>1515</sup> sein wie auch ein estnischer Zeitungsartikel.<sup>1516</sup> Hier muss man in Betracht ziehen, dass über Jahrzehnte hinweg Korjus-Legenden in der Sowjetunion als oral history verbreitet wurden und es nur schwer möglich ist, eine Entflechtung vorzunehmen. Aber noch weitere Varianten wurden verbreitet. Auf der mehrfach zitierten finnischen Radiosendung Lassanders und der Erzählung von Milizas Schwester Anna beruht teilweise, was Schibanow, der Biograph des DUMKA-Gründers Gorodowenko, in einem Zeitungsartikel über die Schwierigkeiten beim Finden einer Darstellerin für die Operndiva Donner schreibt: *Als er von einem neuen Stern der Opernbühne in Europa hörte, der obendrein mit grosser Schönheit ausgestattet war, schickte Julien Duvivier ihr ein Telegramm, in welchem er flehend um Zustimmung bat, wenigstens einen Film zu drehen.*<sup>1517</sup> Wie bei einem „Stille-Post“-Spiel findet sich hier ein Narrativ, dass auf finnische und estnische Quellen zurückgeht. Während in der Originalvariante Duvivier die Sängerin selbst auf der Opernbühne erlebt haben soll und d e s h a l b von ihr begeistert war, kennt er sie hier nur vom Hörensagen. Seine flehende Bitte ist, wie im Kapitel *Theaterlegenden* erläutert wurde, typisches hagiographisches Erzählelement.

<sup>1513</sup> Postimees 12.2.1939.

<sup>1514</sup> Ebenda, S. 2, Übersetzung MF.

<sup>1515</sup> Motion Picture Nov. 1938.

<sup>1516</sup> Päevaleht, 26.6.1938.

<sup>1517</sup> Georgij Schibanow: Ocharovatelny golos, Djen Nr. 48, 21. März 2007, Übersetzung MF.

Auch die bereits vorgestellte Mayer-Variante findet sich – in der russischen Ausformung mitgeteilt von Ernst Nekhamkin<sup>1518</sup>: *Im Jahre 1937 reiste Mayer durch Europa auf der Suche nach neuen Sternen. In Wien lernte er die Sängerin Miliza Korjus kennen, eine Estin, die in Warschau geboren wurde, und lud sie nach Hollywood ein. Nach einem Jahr kam der Film ‚Der grosse Walzer‘ heraus, in welchem Miliza Korjus in der Rolle der Wiener Operndiva glänzte und für einen Oscar nominiert wurde.*

Dagegen stellt folgende Fassung, wiederum ein Presseartikel, eine Neuschöpfung dar: *Duvivier war nicht einverstanden mit den Schauspielerinnen, die ihm der Produzent Irving Thalberg vorschlug. Nicht einmal Lily Pons, der Kinostern dieser Jahre, machte auf Duvivier Eindruck. Thalberg riss sich ein Bein aus auf der Suche nach einer Darstellerin, aber alles war umsonst, bis man ihm mitteilte, dass auf den Opernbühnen Europas die Schönheit Miliza Korjus, eine ehemalige Kiewerin, grossen Erfolg hat. Auch war ihre Stimme von hochprofessionellen Lehrern gut ausgebildet. ... Thalberg eilte nach Europa. Als er Miliza sah, war Irving Thalberg überwältigt: das war sie, genau die, welche er und Julien Duvivier sich für die Hauptrolle im Film ‚Der grosse Walzer‘ vorgestellt hatten. Und er beschrieb das Äussere und die Stimme der Sängerin Duvivier so bilderreich und inspiriert, dass der Regisseur sie aus der Ferne für die Rolle der Carla Donner bestimmte, ohne irgendwelche Proben. Miliza Korjus wurde nach Hollywood eingeladen. Das einladende Telegramm überwältigte sie mit seiner Kürze: ‚Sie werden für nur einen Film benötigt. Ja oder Nein?‘ ... An diesem Tag sang ich in Berlin in der ‚Zauberflöte‘ von Mozart, erinnerte sich die Sängerin viele Jahre später, – irgendeine zauberhafte Vorahnung erfasste mich und ich antwortete zustimmend...<sup>1519</sup> Die Autoren verwenden am Schluss die gleichen Worte wie Sokolowa, aber auch hier fehlt jeder Hinweis auf die Quelle. Die hier wie bei vielen russischen Legendenfassungen festzustellende blumige Sprache korrespondiert stimmig mit dem Erzählten, einem modernen Märchen.*

Dabei soll die wörtliche Rede der Sängerin vielleicht den Eindruck eines persönlichen Interviews mit Korjus erwecken – wenn man das mit den zitierten euphorischen Berichten über eine Begegnung mit dem Idol Korjus vergleicht, ein durchaus verständlicher Wunsch.

In der Darstellung von Korjus’ Lebenslauf in russischen Erzählungen hat die Betonung ihrer russischen Herkunft und Erziehung besonderes Gewicht. Bei Sokolowa sind die

---

<sup>1518</sup> Ernst Nekhamkin: Sozvezdije Iwa, Vestnik Nr. 26, 21. Dezember 1999, Übersetzung MF.

<sup>1519</sup> Leonid Schemeta, Wladimir Polonskij: Eto byla nedawno, eto bylo dawno, in: Zerkalo nedeli, Nr. 35, 9–15 September 2000, Übersetzung MF.

Eltern zwar ein Schwede und eine Polin, aber sie hebt hervor, man habe den Kindern orthodoxe Namen gegeben und in der Familie Russisch gesprochen – allerdings auch etliche Fremdsprachen, Französisch, Deutsch und Englisch. Die Anzahl der Kinder bereitet den Erzählern häufig Probleme, auch Sokolowa – sie nennt vier Töchter und unterschlägt dabei Tatjana. Damit steht sie nicht allein – die Angabe „vier Töchter und ein Sohn“ findet sich in russischen Texten auffällig häufig. Hier ist die Frage zu stellen: Handelt es sich um einen simplen Fehler? Oder folgt die Legende hier einem anderen hagiographischen Muster? „Vier Töchter und ein Sohn“ – jeder in Russland assoziiert damit die Kinder der letzten Zarenfamilie, die auch im Alter den Korjus-Kindern ungefähr entsprachen<sup>1520</sup>.

Wie bei der estnischen Korjus-Rezeption wird auch von Sokolowa eine Einbindung von Korjus über die Nennung von Örtlichkeiten versucht. Hier ist es das Elisabeth/Jelisawetinskij-Gymnasium, an dem die vier (eigentlich fünf) Mädchen gelernt haben sollen: *Das Gebäude, in dem sich das Gymnasium befand, kann man heute noch im Zentrum von Moskau sehen.*<sup>1521</sup>

Schemeta und Polonskij ergänzen die gängigen Legenden um eine Begründung der Namenswahl. Auch hier wird die orthodoxe Namensgebung betont, und *den künftigen Opernstar nannten sie Mila, der Frau des Bruders des Zaren zu Ehren.*<sup>1522</sup> Die Verfasser meinen hier die bereits erwähnte Militza/Miliza von Montenegro. Sie war mit Grossfürst Pjotr verheiratet, einem Cousin von Alexander III, dem Vater von Nikolai II. – Hier wie auch bei Sokolowa wird für die Korjusfamilie die Atmosphäre der klassischen russischen Intelligenzija beschworen: Bildung, Mehrsprachigkeit, eine grosse Bibliothek, Hausmusik, *Arthur Korjus ein hervorragender Geiger.*<sup>1523</sup>

Im Artikel *Die Geheimnisse der Miliza Korjus* von Igor Teterin in der *Rossijskaja Gaseta*<sup>1524</sup> ist die Darstellung eine andere. Hier wird die einfache Herkunft des Vaters Arthur Korjus herausgestellt, betont, er habe sich seinen Weg selbst bahnen müssen. Daran knüpfen sich vertraute Erzählfiguren: Seine Talente, seine Sprachbegabung, seine Amati-Geige, das Geschenk eines Grossfürsten, und damit wird deutlich, dass die Sammlung Meos des Estnischen Musik- und Theatermuseums die Quelle war –

---

<sup>1520</sup> Geboren zwischen 1895 und 1904, ermordet 1918.

<sup>1521</sup> Sokolowa: Udiwitelnaja legenda, S. 3, Übersetzung MF.

<sup>1522</sup> Leonid Schemeta/Wladimir Polonskij: Eto byla nedawno, eto bylo dawno; in: Zerkalo nedeli, Nr. 35, 9–15 September 2000, Übersetzung MF.

<sup>1523</sup> Ebenda, Übersetzung MF.

<sup>1524</sup> Igor Teterin: Tainy Milizy Korjus, *Ross ijskaja gaseta*, [www.rg.ru/prilog/es/0724/3.htm](http://www.rg.ru/prilog/es/0724/3.htm), ohne Datierung, 1999? Stand Dezember 2012, Übersetzung MF.

allerdings wohl eher die Urquelle als die direkte. Bei letzterer könnte es sich um den Artikel von Sergej Isakow<sup>1525</sup> gehandelt haben. Dieser Artikel des in Estland lebenden Isakows zitiert die Meossche Geigengeschichte. Auch etliche andere Darstellungen in russischen Artikeln könnten hier ihren Anfang gefunden haben, und so kommt Isakow offenbar die Rolle eines Informationsvermittlers zwischen Estland und Russland zu. Mit Nachdruck zeigt Isakow die zwiespältige Korjus-Rezeption in Estland auf und nennt als Beispiel den Leemets-Artikel.<sup>1526</sup> Die „muulased“ sind hier als „inorodzy“ übersetzt, als die „Fremdartigen“.

Teterin verweist auf die grosse Begabung der jungen Miliza: *Ihrer Familie und den ihr Nahestehenden fielen früh die überraschenden vokalen Anlagen des Mädchens auf – das absolute Gehör; ein glänzendes musikalisches Gedächtnis, eine schöne Stimme. Über so etwas sagt man – von Gott gegeben. Alle waren der Meinung, Miliza sollte sich zur Opernsängerin ausbilden lassen.* Die Geschehnisse um den neuen Mann von Anna Korjus finden keine Erwähnung, die Trennung der Familie wird mit den Wirren des Bürgerkriegs, der sie *in verschiedene Ecken Russlands verstreute*, erklärt. Teterin hebt hervor, Arthur Korjus, der dem Zaren Treue geschworen habe, sei in seine Heimat Estland gegangen, denn den Bolschewiken dienen wollte er nicht. In der frühen Pensionierung Korjus' sieht Teterin die Bestätigung, *dass Arthur Korjus bei weitem nicht mit allem im Leben im Estland der damaligen Zeit einverstanden war. Genau wie auch seine Tochter Miliza, die in der zweiten Hälfte der 20er Jahre nach Tallinn kam.* Der Artikel ist, worauf auch noch näher einzugehen sein wird, wenig Estland-freundlich.<sup>1527</sup>

Schibanow<sup>1528</sup> baut aus fast den selben Text-Bausteinen, die sich mitunter wortwörtlich entsprechen<sup>1529</sup>, eine andere Geschichte, die eines *Dramas in der Korjus-Familie*. Laut Schibanow verliess der zweite Mann, ein früherer Mathematiklehrer am Moskauer Kadettenkorps, Anna Korjus und ihre Töchter und *fuhr für immer nach Deutschland, seiner Heimat. Scheinbar wollte er sich nicht die Sorge um eine grosse Familie aufbürden. Daraufhin kehrte Milizas Mutter nach Estland zurück, wo sie auch starb.*<sup>1530</sup>

---

<sup>1525</sup> In Vesti Nedelja Pljus vom 13. März 1999, S. 24–25.

<sup>1526</sup> Kaja 23.2.1933.

<sup>1527</sup> Rossiskaja Gazeta, [www.rg.ru/prilog/es/0724/3.htm](http://www.rg.ru/prilog/es/0724/3.htm), o.D., 1999? Stand Dezember 2012, Übersetzung MF.

<sup>1528</sup> Georgij Schibanow: Ocharovatelny golos, Djen Nr. 48, 21. März 2007.

<sup>1529</sup> Die Zerstreung der Familie während des Bürgerkrieges, wiederum nur vier Töchter, Arthur Korjus will nicht den Bolschewiken dienen etc.

<sup>1530</sup> Georgij Schibanow: Ocharovatelny golos, Djen Nr. 48, 21. März 2007, Übersetzung MF.

Auch im Artikel von Schemeta und Polonskij wird das Familiendrama weitläufig erzählt. In den russischen Artikeln herrscht allgemein etwas Verwirrung, was familiäre Umstände und die unterschiedlichen beruflichen Stationen von Arthur Korjus betrifft, so auch hier: Die wiederum nur vier Korjus-Mädchen kommen ins Jelisawetinskij-Gymnasium. Und dann seien Wolken am Eehimmel der Korjus' aufgezogen: *Es zeigte sich, dass nicht gegenseitige Liebe und Zuneigung die Grundlage ihrer Ehe waren und dass die Achtung zweier intelligenter Menschen für einander ach! wie unzureichend war trotz vier Töchtern und einem Sohn. Madame Korjus verliebte sich in den Mathematiklehrer des Kadettenchorps. Den Sohn beim Vater lassend reiste sie mit den vier Töchtern nach Kiew ihrem Liebsten nach. Leider wurde die neue Familie von materiellen Sorgen verfolgt und eines Tages trennten sich Muttmchen Korjus und ihre Töchter von ihrem neuen Ehemann und Stiefvater. Auf der Suche nach einem besseren Los reiste er in seine Heimat, nach Deutschland. Die ältere Schwester von Miliza, Nina, nahm mutig die Sorge für die Familie auf ihre Schultern. Der Vater hatte ihr das Geigenspiel beigebracht und mit dieser Arbeit verdiente sie das tägliche Brot.*<sup>1531</sup> In diesem Bericht klingen erstmals Antipathie und Unverständnis für Anna Korjus an. „Madame“ klingt abwertend und wird dann rasch zu „Mamascha“, Muttmchen, mit abfälligen Beiton. Das positive Gegenbeispiel zur Mutter ist hier die Tochter Nina. Sokolowa berichtet im selben Sinne über die *Familientragödie*, und auch in ihrer Darstellung *gab es kein Geld zum Leben. Man lebte hauptsächlich vom Gehalt der ältesten Schwester Nina.*<sup>1532</sup> Ebenso bei Schibanow – wiederum erfährt die tüchtige, für ihre Familie und die jüngeren Schwestern sorgende Nina eine betonte Würdigung. Wichtig für Schibanow ist der DUMKA-Chor, in den seinen Angaben nach Korjus 1927<sup>1533</sup> nach einem Auswahlwettbewerb aufgenommen wurde, und besonderen Wert legt er darauf, Milizas Verbindung zur Ukraine herauszustellen: *Miliza lebte mehr als zehn Jahre in Kiew, und es war natürlich für sie nicht möglich, diese schöne, im Grünen versinkende alte Stadt mit ihren Klöstern, Kirchen und Kathedralen nicht zu lieben. Miliza liebte auch die ukrainische Sprache. Diese kam ihr noch näher, als sie bei ‚DUMKA‘ sang, da der Hauptteil des Repertoires der Kapelle aus Kompositionen ukrainischer Komponisten und ihren Bearbeitungen bestand. Das ukrainische Lied half Miliza, die Seele unseres Volkes besser zu verstehen, die tiefen Quellen ihrer geistlichen*

<sup>1531</sup> Leonid Schemeta/Wladimir Polonskij: Eto byla nedawno, eto bylo dawno; in: Zerkalo nedeli, Nr. 35, 9–15 September 2000, Übersetzung MF.

<sup>1532</sup> Sokolowa: Udiwitelnaja legenda, S. 4, Übersetzung MF.

<sup>1533</sup> Schemeta/Polonskij nennen als Datum den 7.2.1927 *nach Archivmaterial.*

*Kraft, welche diese Lieder im Laufe von Jahrhunderten in sich aufgenommen hatten.*<sup>1534</sup>

Hier klingt deutlich der Wunsch heraus, Miliza Korjus mehr mit der Ukraine zu verknüpfen, und es bietet sich der Vergleich mit adäquaten estnischen Bemühungen an. Ein weiterer ukrainischer Zeitungsartikel nennt auch die – noch heute bestehende – Schule, die Korjus in Kiew besucht haben soll: Das Kiewo-Petscherskaja Gymnasium Nr 84 auf der Moskowskaja-Strasse 34.<sup>1535</sup>

Kaum ein Bericht lässt es sich nehmen, Miliza Korjus' Übersiedlung nach Estland darzustellen, und aus den unterschiedlichen Positionen der Verfasser ergeben sich verschiedene Färbungen. Von Schibanow mitgeteilt wird das Narrativ, Gorodowenko habe ihr Geld für die Reise gegeben und sie gesegnet,<sup>1536</sup> *es ist ungewiss, wie ihr weiteres Schicksal sich gestaltet hätte, wäre Miliza weiter in der ‚DUMKA‘ geblieben. Von 1937-1938 fand in der Kapelle eine grosse ‚Säuberung‘ statt und es ist nicht ausgeschlossen, dass die NKVD-isten<sup>1537</sup>, wenn sie von Milizas ‚bürgerlicher‘ Herkunft erfahren hätten, sie bestenfalls in ein Lager geschickt hätten. Durch das Billigen von Milizas Entschluss, in die Heimat zurückzukehren, rettete Gorodowenko sie im Grunde vor der Repression.*<sup>1538</sup> Der Gorodowenko-Biograph Schibanow weist dem Dirigenten hier eine herausgehobene Rolle zu: Ersatzvater, Retter, edler Ritter.

Ganz anders stellt sich die Sache bei Schemeta/Polonskij dar, hier erfuhr Arthur Korjus von der schwierigen materiellen Lage seiner ehemaligen Frau und der Töchter und beschloss, *jemanden aus dieser Halbfamilie zu sich einzuladen, und Oh weh, die Leitung der ‚DUMKA‘ war nicht sehr scharfsinnig, sie erblickten in der neuen Choristin kein grosses sängerisches Potential und entliessen sie leichten Herzens nach Tallinn, zum Vater. Das war im Jahre 1928.*<sup>1539</sup> Gorodowenko tritt hier nicht als guter Geist auf, sondern es wird ihm im Gegenteil, wenn auch unter der allgemeinen Bezeichnung „Leitung“, wenig Ahnung für sängerische Fähigkeiten bescheinigt.

Teterin hat sich offensichtlich an dem estnischen „Aschenputtel“-Artikel orientiert: *Als sie erstmals in Estland auftauchte, erinnerte sie irgendwie an Aschenputtel – zwei*

---

<sup>1534</sup> Schibanow: Ocharowatelny golos, Djen Nr. 48, 21. März 2007, Übersetzung MF.

<sup>1535</sup> Jekaterina Nowikowa, Tatjana Turtschina: Izschezajuschij gorod. Djen Nr. 167, 18. 9. 2008.

<sup>1536</sup> Schibanow nennt als Quelle die Erinnerungen F. Fedorenkos.

<sup>1537</sup> NKVD – Narodny komitet vnutrenih del, Nachfolger der Tschekisten und Vorläufer des KGB (jetzt FSB). Dazu: Baberowski: Verbrannte Erde. Dem Politologen Ignat Cheredow, St. Petersburg, sei für ausführliche Erläuterungen zu der Thematik gedankt.

<sup>1538</sup> Schibanow: Ocharowatelny golos, Djen Nr. 48 21. März 2007, Übersetzung MF.

<sup>1539</sup> Leonid Schemeta/Wladimir Polonskij: Eto byla nedawno, eto bylo dawno; in: Zerkalo nedeli, Nr. 35, 9–15 September 2000, Übersetzung MF.

*Gymnasiumszoöpfe, ein einfaches (es ist auch das einzige) Kleidchen, ein abgenutzter Koffer mit einfachem Inhalt. Doch mit ihren 17 Jahre hatte Miliza Korjus schon viel menschlichen Kummer gesehen, Mangel erlitten.*<sup>1540</sup>

Bei Sokolowa<sup>1541</sup> heisst es: *Als Miliza 16 Jahre alt geworden war, fährt sie mit der Kapelle ‚DUMKA‘ nach Leningrad, und dort habe sie die Schwester ihres Vaters getroffen, die ihr erzählte, der Vater lebe in Tallinn und warte auf sie.*

Miliza Korjus' Eheschliessung und ihre beginnende Karriere geben den Berichtenden Gelegenheit zu vielerlei Ausschmückung. Sokolowa erzählt von einem heimlichen Verehrer, der Korjus nach jedem ihrer Tallinner Konzerte *Buketts mit herrlichen Rosen* sandte: *Der Mathematikprofessor Guno Felsch.*<sup>1542</sup> Bei Schemeta/Polonskij wird daraus *der Baron Guno Felz.*<sup>1543</sup>

Dieselben Verfasser sind es auch, die anstelle der „Hier singe ich nie wieder“-Anekdote eine Revanche-Geschichte setzen: Korjus, die in Deutschland eine grosse Karriere machte, sei 1935 nochmals in Tallinn aufgetreten, *und die theatrale Öffentlichkeit hörte mit Begeisterung und Bedauern die Opernarien von Miliza Korjus in konzertanter Ausführung und seufzte kummervoll – denn vor gerade erst ein paar Jahren war die zauberhafte, nein, nicht Flöte, sondern ‚Lampe Aladins‘ hier, in Tallinn, gewesen und hätte würdig das lokale ‚Estonia‘ verschönt, wenn... Aber, wie bekannt, erlaubt die Geschichte keine Betrachtung von ‚wenn‘. Und vielleicht deshalb sass der ergraute Arthur Korjus in der Loge mit Tränen in den Augen und hörte mit Begeisterung und Stolz den triumphalen Auftritt seiner Tochter – denn sie trug ja ihren Mädchennamen, seinen, Arthur Korjus' Familiennamen.*<sup>1544</sup> – Auch bei Sokolowa findet sich dieses Narrativ.<sup>1545</sup>

Schibanow und insbesondere Teterin äussern sich ausführlich zur Thematik „Miliza und Estland“. Ersterer verweist darauf, Estland sei *zu eng* für Korjus' Talent gewesen. In den örtlichen künstlerischen Kreisen habe man sie kalt aufgenommen, nicht als dazugehörig angesehen. Miliza konnte kein Estnisch, und dies sei einer der Gründe der nicht

---

<sup>1540</sup> Igor Teterin: Tainy Milizy Korjus. Rossijskaja gaseta, [www.rg.ru/prilog/es/0724/3.htm](http://www.rg.ru/prilog/es/0724/3.htm), o.D., 1999? Stand Dezember 2012, Übersetzung MF.

<sup>1541</sup> Sokolowa: Udiwitelnaja legenda, S. 4, Übersetzung MF.

<sup>1542</sup> Sokolowa: Udiwitelnaja legenda, S. 4, Übersetzung MF.

<sup>1543</sup> Leonid Schemeta/Wladimir Polonskij: Eto byla nedawno, eto bylo dawno; in: Zerkalo nedeli, Nr. 35, 9–15 September 2000, Übersetzung MF.

<sup>1544</sup> Leonid Schemeta/Wladimir Polonskij: Eto byla nedawno, eto bylo dawno; in: Zerkalo nedeli, Nr. 35, 9–15 September 2000, Übersetzung MF.

<sup>1545</sup> Sokolowa: Udiwitelnaja legenda, S. 4.

wohlmeinenden Konzertkritiken in Tallinn.<sup>1546</sup> Am gründlichsten wird das Thema bei Teterin<sup>1547</sup> behandelt. Die phantastischen Legenden, die über die Sängerin in Umlauf seien, erklärt er so: *Mila liebte leidenschaftlich alle möglichen Mystifikationen. Manchmal stellte sie sich als ungarische Prinzessin vor, nannte sich dann Tochter eines schwedischen Generals, gab sich als Deutsche aus, als Österreicherin, als Polin.* Und als sie berühmt geworden war, *gestand Miliza Korjus niemals irgendwem, dass sie eine Estin ist, in Tallinn gelebt hatte, dort geheiratet und eine Tochter auf die Welt gebracht hatte. Sie strich diese Periode geradezu aus ihrem Leben. Und, um die Wahrheit zu sagen, nicht ohne Grund.* Teterin beschreibt die Atmosphäre im damaligen Estland: *Das Leben in Tallinn war ruhig, gleichmässig, auf seine Art glücklich – besonders nach den Zerrüttungen in Russland und der Ukraine. Aber auch hier kam es zu Problemen. Das Hauptproblem für Miliza war, dass sie kein Estnisch konnte. ... gerade damals, in den 20er und 30er Jahren begannen in Estland Prozesse, die später von den Ideologen des lokalen Nationalismus als schicksalhaft für das estnische Volk bezeichnet wurden. In den estnischen Städten waren drei Grundsprachen gebräuchlich – Deutsch, Estnisch, Russisch. Nachdem jedoch das Land die Unabhängigkeit erhalten hatte, wurde in Tallinn und Tartu immer öfter zur Estonisierung des lokalen Lebens aufgerufen. Ende der 30er Jahre ging das soweit, dass viele Menschen ihre Familiennamen ändern mussten, um ihre Stelle im Staatsdienst zu behalten. Jetzt wird so eine Einstellung wieder für die einzig richtige gehalten, wobei die Vorkriegserfahrungen idealisiert werden. Aber dafür, dass der Nationalismus der Gesellschaft im Ganzen Schaden bringen kann, zeugt am besten das Schicksal von Miliza Korjus, deren Talent nicht Gemeingut der estnischen Nation wurde. Warum?* Teterin führt an, dass man Miliza in Estland keine grosse Zukunft vorhersagte, ein *fremdes Element für die lokale Kultur* in ihr sah. Das gescheiterte Vorsingen im Estonia-Theater sei eine *starke und unvergessliche Kränkung, die für das ganze weitere Leben eine Narbe in der Seele der wahrheitsliebenden Miliza hinterliess.* Auch über das Konzert 1933 in Tallinn wird berichtet und die negative Kritik zitiert. *Wer weiss, es ist möglich, dass dergleichen national-niederdrückende Rezensionen dazu beitrugen, dass Miliza Korjus 1933 mit ihrer Familie für immer Estland verlässt. In all den darauffolgenden Jahren wollte sie nicht an die estnische Periode in ihrem Leben erinnert werden, erzählte niemals irgendwem von ihrer Nationalität, später in Hollywood lebend unterhielt sie prinzipiell*

---

<sup>1546</sup> Schibanow: Ocharovatelny golos, Djen 21. März 2007, Übersetzung MF.

<sup>1547</sup> Teterin: Tainy Milizy Korjus. Rossiskaja Gaseta, [www.rg.ru/prilog/es/0724/3.htm](http://www.rg.ru/prilog/es/0724/3.htm), o.D., 1999? Stand Dezember 2012, Übersetzung MF.

keine Verbindungen mit den dortigen Esten. Teterin berichtet aber auch über Erfolge in Estland und das Bedauern in der Presse darüber, dass die Sängerin das Land verliess. In den Zeitungen hätte man die Kritiker verantwortlich dafür gemacht. *Und niemand hat gesagt, dass Miliza Korjus letztlich die grösste Beleidigung nicht durch die Kritiker erfuhr, sondern durch die Ideologie des Nationalismus, was in Estland zu einem Teil der staatlichen Politik wurde.* Teterins Artikel steht in einem besonderen Kontext – Ausgangspunkt ist die Ankunft von Miliza Korjus' Tochter Melissa Wells als neuernannte US-Botschafterin in Tallinn. Melissa Wells sprach das Problem der nationalen Minderheiten an und meinte, Estland müsse viel tun, um die Situation zu verbessern. Damit wird dieser Artikel fast zu einer politischen Aussage. Das Damals und Heute wird verglichen und festgestellt, dass sich nicht viel geändert hat. Miliza Korjus fungiert hier als Mittel zum Zweck.

Anders als in estnischen oder westlichen Legenden, die gern die auch nach dem *Great Waltz* erfolgreiche Karriere von Korjus behaupten, sieht die russische Erzählvariante in diesem Film das Absolute: Er war von überdimensionaler Bedeutung, und was auch immer darauf gefolgt wäre, es hätte doch nicht an Carla Donner herangereicht. Auch in der russischen Legende ist Korjus MET-Solistin, der Höhepunkt bleibt aber immer der *Waltz*. Sokolowa erklärt, der *Great Waltz* habe im Leben von Korjus eine *fatale Rolle* gespielt, denn *Er wurde für sie nicht zum Sprungbrett, obwohl, wie es schien, gerade nach ihm sich für die Sängerin, welche damals erst dreissig Jahre alt war, die breitesten Perspektiven auftaten. Tatsächlich lädt man sie zu Gastspielen ein, sie singt auf der Bühne des Theaters ‚Metropolitan-Oper‘ in New York, tritt bei Konzerten auf, nimmt Platten auf, wirkt in den Filmen ‚Venus in Seide‘, ‚Der Student von Prag‘,<sup>1548</sup> ‚Ritter des Imperiums‘ mit. Aber immer steht Carla Donner daneben. Der Erfolg des ‚Grossen Walzers‘ war zu unwiederholbar in ihrem Schicksal.<sup>1549</sup> Den Autounfall, den sich sonst fast kein Artikel entgehen lässt, erwähnt Sokolowa nicht, bei Nekhamkin wird ihm aber wieder die übliche wichtige Rolle beim Abbruch der Karriere eingeräumt: *Die Karriere der Sängerin war nur von kurzer Dauer: bald nach den Dreharbeiten hatte sie einen Autounfall und brach sich beide Beine. Die lange Unbeweglichkeit führte zu einer übermässigen Körperfülle. Und während des Krieges wurde sie fälschlicherweise für eine deutsche Spionin gehalten, die ihr sehr ähnlich sah, und musste nach Mexiko**

---

<sup>1548</sup> Die laufend anzutreffende falsche Einordnung des *Studenten* geht möglicherweise auf den Plattentext einer Melodia-Schallplatte von 1973, verfasst von dem Esten Jüri Kruus, zurück.

<sup>1549</sup> Sokolowa: Udiwitelnaja legenda, S. 5, Übersetzung MF.

*fliehen. Erst nach dem Krieg kehrte sie von dort wieder zurück.*<sup>1550</sup> Bemerkenswert ist dabei die durchaus logische Zusammenfassung von Unfall und Diätproblemen. Die Spionengeschichte taucht hier das erste und einzige Mal auf. Wahrscheinlich entstammt sie allein der Phantasie dieses Autors. Bisher liess sich niemand zum Aufgreifen dieser Variante bewegen.

Schemeta und Polonskij lassen Korjus ebenfalls in einigen Filmen spielen, *Venus in Seide, Der Student von Prag, Ritter des Imperiums*. *Diese Filme konnten jedoch nichts mehr zum Erfolg von Miliza Korjus – Carla Donner hinzufügen. Waren es die Handlungen, die verringerten Ansprüche an die Regie und ihre Qualität, oder das schwache musikalische Ornament, welche es Miliza Korjus nicht ermöglichten, auch hier zu glänzen. Nein, sie war auch in diesen Filmen grossartig mit ihrer reizenden Vortragsmanier und schönem Singen. Aber vor den Zuschauern stand neben den neuen Heldinnen die unvergessliche Gestalt Carla Donner ... Und als eine andere wollten sie Millionen von Zuschauern nicht sehen ... Vielleicht kehrte sie deshalb zur Opernbühne zurück und war viele Jahre lang die führende Solistin der ‚Metropolitan Oper‘ ...*<sup>1551</sup> Das man Korjus vor allem als Carla Donner sah, scheint nach allem, was wir wissen, zu stimmen, aber was die Autoren über die anderen Filme schreiben, ist schlichtweg Unsinn und macht offensichtlich: Die Verfasser haben keinen dieser Filme gesehen.

Die Variante Dertkins knüpft an die westliche Legendenform an und stellt den Autounfall als Grund für das Ende der Hollywoodlaufbahn dar, *eine schwere Prüfung: Invaldität nach einem Autounfall, und die Kinokarriere musste begraben werden. Welch eine zum Himmel schreiende Ungerechtigkeit! Wieviele grossartige musikalische Rollen hätte die grosse Sängerin noch spielen können, wieviele freudige Minuten hätte sie uns geschenkt!*<sup>1552</sup> Der Autor lässt hier die künstlerische Laufbahn der Sängerin mit einem Schlag enden – es klingt, als habe sie nie wieder gesungen, auf einer Bühne gestanden. Carla Donner war der Gipfel von Miliza Korjus' Karriere: Danach konnte nichts mehr kommen, und der Unfall wird zum Symbol für das Ende.

Schibanow bringt ein weiteres Motiv: Die Wiederbegegnung Milizas mit dem

---

<sup>1550</sup> Ernst Nekhamkin: Sozvezdije Iwa, Vestnik 26, 2. Dezember 1999, Übersetzung MF.

<sup>1551</sup> Leonid Schemeta/Wladimir Polonskij: Eto byla nedawno, eto bylo dawno; in: Zerkalo nedeli, Nr. 35, 9–15 September 2000, Übersetzung MF.

<sup>1552</sup> Gennadi Dertkin: Vals na vsje vremena, www.litkonkurs.ru, 16.6.2006, Stand Dezember 2012, Übersetzung MF. Vgl. dazu auch die Filmschauspielerin Walentina Karawajewa (1921–1997), Star des sowjetischen Kultfilms *Maschenka* (1942), die 1944 ebenfalls einen schweren Autounfall hatte. Biographie und Legenden u.a. www.rusactors.ru, Stand Dezember 2012; www.kino-teatr.ru, <http://cinematology.narod.ru>, Stand Dezember 2012.

mittlerweile emigrierten Gorodowenko in Montreal. Für Schibanow schliesst sich damit ein Kreis, und er widmet sich ausführlich der Schilderung dieses Treffens. Korjus, die seiner Erzählung nach Sängerin an der MET war, hatte im Sommer 1949 einen Auftritt in Montreal. Die Begegnung verlief *aufwühlend*, Gorodowenko konnte kam das Ende des Konzertes abwarten und stürmte in das Künstlerzimmer, *Sie redeten bis in die tiefe Nacht. Ihrem Lehrer zu Ehren organisierte Miliza damals ein feierliches Abendessen, bei welchem sich die Künstler der Metropolitan-Oper versammelten, die mit ihr in Montreal auftraten.*<sup>1553</sup>

In keiner der sowjetischen, russischen, ukrainischen Korjuslegenden findet sich Negatives über die Sängerin. Der Ton ist in der Regel enthusiastisch, oft geradezu euphorisch. Sie sei von *blendender Schönheit* gewesen, die Männer hätten im Kino geseufzt, wenn sie sie erblickten, ihr Singen und Sprechen in der fremden Sprache sei einfach und natürlich gewesen und habe die Untertitel überflüssig gemacht, und die Stimme sei *bezaubernd und kristallen*, schreiben Schemetow und Polonskij<sup>1554</sup> und *Ich weiss nicht, wie es Ihnen geht, aber ich habe nie wieder einen solch kräftigen, in seiner Schönheit staunenswerten Koloratursopran gehört, habe keine solche Artistik beim Vortragen von Musikstücken gesehen, obwohl die zweite Hälfte des 20. Jahrhunderts, und auch das neue, 21. Jahrhundert, uns nicht wenige grossartige Musikanten geschenkt hat*, heisst es bei Dertkin, und er nennt Korjus *unwiederholbar.*<sup>1555</sup> Vor lauter Begeisterung wird auch die Oscar-Nominierung zur tatsächlich erhaltenen Auszeichnungen.<sup>1556</sup> *Wer auch nur einmal den Film ‚Der grosse Walzer‘ von Julien Duvivier gesehen hat, kann sich sicherlich nicht dem Eindruck entziehen, dass er in eine andere, wunderbar reine und harmonische Welt gesehen hat.*<sup>1557</sup> fasst Teterin zusammen, und Schibanow formuliert, der *Great Waltz* erfülle die Seele des Zuschauers mit Kraft *wie sie nur echte, hohe Kunst geben kann.*<sup>1558</sup>

Einen Höhepunkt erfährt solche Verehrung, wenn eine tatsächliche Nähe zum Objekt

<sup>1553</sup> Schibanow: Ocharowatelny golos. Djen Nr. 48, 21. März 2007, Übersetzung MF.

<sup>1554</sup> Leonid Schemeta/Wladimir Polonskij: Eto byla nedawno, eto bylo dawno; in: Zerkalo nedeli, Nr. 35, 9–15 September 2000, Übersetzung MF.

<sup>1555</sup> Gennadi Dertkin: Vals na vsje vremena, www.litkonkurs.ru, 16.6.2006, Stand Dezember 2012, Übersetzung MF.

<sup>1556</sup> Gennadi Dertkin: Vals na vsje vremena, www.litkonkurs.ru, 16.6.2006, Stand Dezember 2012, auch von anderen übernommen, z.B. Olga Konodjuk: Kak Miliza Korjus stala aktrisy odnoj roli? In: Schkola Zhisni 4.7.2008.

<sup>1557</sup> Teterin: Tainy Milizy Korjus, Rossijskaja gaseta, www.rg.ru/prilog/es/0724/3.htm, o.D., 1999? Stand Dezember 2012, Übersetzung MF.

<sup>1558</sup> Schibanow: Ocharowatelny golos. Djen Nr. 48, 21. März 2007, Übersetzung MF.

hergestellt werden kann: Wenn man dem Idol selber, und sei es auch nur einmal, gegenüber gestanden hat. Wenn dies aus verschiedenen Gründen nicht stattfinden kann, ist die nächste Variante, über jemanden zu berichten, der das Glück hatte, dem in Frage kommenden Star zu begegnen. Oder, wie wir gleich sehen werden, über jemanden zu berichten, der jemanden getroffen hat, der den Star gekannt hat... Dadurch werden die Bekanntschaftsebenen immer verschachtelter. Gleb Skorohodov schrieb über die Reaktion der Zuschauer auf seine Korjus-Radiosendung einen Artikel, der dieses Phänomen deutlich macht<sup>1559</sup>. So bekam er einen Anruf von Minna Blank, musikalischer Redakteurin bei Mosfilm. *Wie schade, dass ich nicht wusste, dass Sie vorhaben, ein Programm über Miliza zu machen, sagte sie, sonst hätte ich Ihnen die Geschichte einer Begegnung weitergegeben. Im Oktober 1941 verliessen wir Moskau aufgrund der Evakuierung. Im Korridor des überfüllten Waggons sprach ich mit einer grossen, sehr schönen, schlohweissen Frau. Ich lernte damals im Gnessin-Institut und erzählte, ich hätte den Film ‚Der grosse Walzer‘ 15 Mal gesehen, er wäre mein liebster musikalischer Film und ich hätte nie eine bessere Sängerin als Miliza Korjus gehört. Das ist schön zu hören, lächelte die Frau, ich bin Geigerin, Konzertmeisterin im symphonischen Orchester der Ukraine. Ich heisse Nina, und Mila ist – meine jüngere Schwester. Meine Freude kannte keine Grenzen! Und Nina erzählte durch das Wagenrattern die Geschichte ihrer Familie und wie sie die ganzen 30er Jahre hindurch Briefe von Mila aus den Vereinigten Staaten bekommen hatte. Mila war mit ihrem Mann Kuno Foelsch, einem deutschen Baron, der nicht unter Hitler zu leben wünschte, zusammen dorthin umgezogen. Nach jedem Brief wurde Nina ins Kiewer NKVD beordert und befragt, wie es käme, dass sich ihre Schwester in Amerika befände.* Die im Zug erzählte „Geschichte ihrer Familie“ kommt in dem Artikel aber nicht vor, entweder Skorohodow befand es nicht für nötig, sie mit aufzunehmen, oder aber, und dies ist viel wahrscheinlicher, die Anruferin hatte ansich gar nicht so viel zu erzählen – vielleicht weil ihr auch Nina genau genommen nicht allzu viel erzählte –, es geht hier wiederum vor allem um die Nähe zum Star, darum, näher am Geschehen zu sein.

Weiter schreibt Skorohodov: *Danach rief mich eine Schauspielerin an, welche unter Talankin drehte im ‚Tschaikowskij‘.* Sie hebt vor allem die Rolle Dmitri Tiomkins als Bearbeiter der Strauss’schen Walzer und ihrer Umwandlung mittels Strophen und Refrain zu Schlagern hervor. Und auch sie kann wichtige Details beisteuern: *Sie können sich nicht vorstellen, was für ein hinreissender Mann Tiomkin war. Übrigens, er hat*

---

<sup>1559</sup> Gleb Skorohodov, Vremechko, Artikel ohne Datum und weitere Angaben, Miliza-Korjus-Konvolut, Estnisches Musik- und Theatermuseum, Übersetzung MF.

erzählt, wie er versuchte, Korjus zu erobern. Aber Milizas Mann, dieser Deutsche, wand kein Auge von ihr ab und war bei allen Aufnahmen anwesend. Dmitri erzählte, dass man gerade ihm nach dem Kassenerfolg des ‚Grossen Walzers‘ auftrag, sich mit der Instrumentalisierung von Lehar-Melodien zu befassen und somit die nächste sentimentale Geschichte für Korjus mit vorzubereiten. Dieses Projekt wurde dann nicht verwirklicht. Milizas Mann sagte ‚des Guten nicht zu viel auf einmal‘ und brachte die Schauspielerin irgendwohin nach Mexiko...<sup>1560</sup> Diese Erzählerin bleibt ganz ohne Namen und weiss auch eigentlich nicht viel über Miliza Korjus zu sagen, sondern betont vor allem ihre Vertrautheit mit Dmitri Tiomkin, der wiederum Miliza Korjus kannte.

Eine ganz dem Erlebnis Miliza Korjus’ und des *Great Waltz* dedizierte, autobiographische Erzählung stammt von dem Schriftsteller Viktor Astafjew.<sup>1561</sup> Sie hat den bezeichnenden Titel *Glück* und lässt den Leser miterleben, wie der 14jährige Viktor, aufgewachsen im Kinderheim, an einem kalten Wintertag von einem Kinoplakat verzaubert wird, das für den *Great Waltz* wirbt. Minutiös werden alle Umstände beschrieben. Für Astafjew war der *Waltz* nicht einfach ein Film, sondern ein Erweckungserlebnis. *Wenn man mich fragte, ob ich je glücklich gewesen sei, so sage ich fest: ‚Ja, war ich!‘ – und erzähle über diesen Tag, oder besser gesagt, über diese winterliche Polarnacht, als ich streunte, getrieben vom Schneegestöber, vor das Kino kam, die Reklame sah, wie etwas in mir erbebte, wie ich beschloss, einen Rubel zu finden und ihn fand, wie ich den Film ‚Der grosse Walzer‘ sah und fast den ganzen Film hindurch weinte vor Rührung und noch vor etwas, das ich damals, und bis heute nicht vollständig erraten habe.*<sup>1562</sup> Astafjew beschreibt die zauberhafte Musik und erinnert sich: *Und im Krieg, und auch danach, kam es vor, wenn das Gespräch auf Kino kam, dass ganz bestimmt jemand, meistens von den jungen Männern, mit weichem Blick und Gesicht, fragte: ‚Erinnerst du dich?‘ – und wenn er den Titel vergessen hatte, dann, ob er nun singen konnte oder nicht, ob er Stimme hatte oder nicht, sang er unumstösslich: ‚Narai-narai, narai-pam-pam...‘ – ‚Geschichten aus dem Wienerwald‘...*<sup>1563</sup>

Auch hier gibt es wieder eine Zeugin, die dem Star selbst begegnet ist – Astafjew hat die Schauspielerin Jelena Alexejewna Tjapkina, die, wie sie sagt, eine Schulkameradin Milizas war, gebeten, ihre Erinnerungen aufzuschreiben, und Tjapkinas Bericht in seine Erzählung eingebaut. Vielen Details begegnet man auch in anderen Veröffentlichungen:

---

<sup>1560</sup> Gleb Skorohodov, Vremečko.

<sup>1561</sup> Astafjew: Satesi, S. 388–390. Astafjew lebte von 1924–2001.

<sup>1562</sup> Astafjew: Satesi, S. 391, Übersetzung MF.

<sup>1563</sup> Astafjew: Satesi, S. 391, Übersetzung MF.

So nennt Tjapkina das Moskauer Jelisaweta-Gymnasium, wiederum spricht sie nur von vier Schwestern (Tatjana fehlt). Arthur Korjus ist diesmal Musiklehrer. Dass die Bekanntschaft nur eine flüchtige gewesen sein dürfte, wird an den mitgeteilten Umständen deutlich. So war laut Tjapkina Miliza die zweitälteste Schwester nach Nina. *Nina, die älteste Tochter, kam in eine Klasse mit meiner jüngeren Schwester; die anderen Korjus-Schwestern, darunter auch Milka, – in jüngere Klassen.* Die folgende Behauptung *Wir waren sehr eng befreundet.* kann daher angezweifelt werden. Aus der Sicht Tjapkinas verlief die *Familiendramatik* folgendermassen: *Unter den aus Warschau versetzten Lehrern war ein sehr bekannter Mathematiker (ein Deutscher), er verliebte sich in die Korjus-Mutter; zwischen ihnen spielte sich eine wilde Romanze ab, sie verliess ihren Mann, nahm die vier Töchter, den Sohn liess sie dem Mann und fuhr mit diesem Deutschen nach Kiew, wo sie sich ansiedelten – sie wohnten im Kiewo-Peterschskij-Kloster. Anfangs ging alles gut, aber dann kam eine neue Tragödie. Nina, die älteste Tochter, wurde zu dieser Zeit erwachsen, wurde eine Schönheit, sie war schon eine Geigerin und arbeitete im Orchester unter Leitung von Rachlin. Und da verliebte sich dieser Deutsche, der Mann der Mutter, in Nina. Und sie war wirklich eine Schönheit, meiner Meinung nach schöner als Miliza. Er begann sie mit seiner Liebe zu verfolgen. Nina erwiderte sie natürlich in keinsten Weise, sie versuchte, alles vor der Mutter zu verbergen. Aber diese erfuhr irgendwie von allem, es kam zu wilden Erklärungen und dann zum Bruch. Und dieser Schuft (anders kann ich ihn nicht nennen) liess die ganze Familie ohne Mittel und fuhr in sein Deutschland, wo er ein bekannter Mathematiker wurde. Die ganze Familie wurde von Nina durchgebracht (sie arbeitete als Geigerin im Orchester und nahm noch irgendwelche Heimarbeit an). Aber bei Milka stellte sich inzwischen eine gute Stimme heraus, sie sang schon in der ‚DUMKA‘ – so nannte sich das Kiewer Ensemble. Von all den Vorfällen erfuhr der Korjus-Vater und schickte seiner früheren Frau einen Brief, in dem er schrieb, dass er alles weiss, versteht, wie schwer sie es materiell haben und vorschlägt, eine der Töchter zu ihm zu schicken, damit er ihr eine Ausbildung geben kann. Er lebte zu dieser Zeit mit seinem Sohn in Kowno. Und beim Familienrat wurde beschlossen, Milka zu schicken...*<sup>1564</sup> Weiter berichtet die Schauspielerin, wie Nina bald darauf Konzertanzeigen von Miliza bekam und wie der Walzer gedreht wurde und wie sie (Jelena Tjapkina) erst gar nicht glauben konnte, dass da die selbe Milka mitspielt, mit der sie in eine Schule gegangen war. Später traf sie Nina in Kiew, diese erzählte ihr, Miliza habe geheiratet und habe zwei Kinder und erzählte auch lachend, wie Miliza

<sup>1564</sup> Astafjew: Satesi, S. 393–394, Übersetzung MF.

schrieb, ihr Haus sei zu eng, sie hätten nur achtzehn Zimmer. *Das Schicksal der Korjus-Familie gestaltete sich weiterhin sehr traurig. Nina heiratete, aber unglücklich und starb bald. Tamara heiratete und zog nach Leningrad. Ich habe sie getroffen. Während der Leningrader Blockade kamen Tamara und Milizas Mutter um. Anja, mit der ich nie in Verbindung stand, heiratete den Gerüchten nach und führt ein gewöhnliches graues Leben...*<sup>1565</sup>

Nach dem Zitieren des Tjapkina-Berichtes kehrt Astafjew zu seinen eigenen Betrachtungen zurück. *Ich war in den Tagen der Jubiläumsfestlichkeiten, die der Befreiung Bosniens von den faschistischen Okkupanten gewidmet waren, in Jugoslawien, und in der Hauptstadt Sarajevo fuhr ich einmal mit Freunden im Auto zum Berg Igman.* schreibt Astafjew und dort trifft er zwar nicht auf den Star, aber er bemerkt eine ihm sehr vertraut vorkommende Allee mit hohen Bäumen, und auf der Strasse fährt eine gleichfalls vertraute Kutsche, und seine Begleiter erzählen ihm, die berühmte Szene im Wienerwald sei in dieser selben Allee gedreht worden und seitdem fahre *die Kutsche aus dem ‚Grossen Walzer‘* die Allee auf und ab. Es spielt auch Walzermusik dazu, und natürlich kann man für Geld mitfahren. Astafjew fuhr mit der legendären Kutsche, und am späten Abend kehrte er noch einmal zurück. Die Allee war jetzt menschenleer, und er schaute der einsamen Kutsche nach.<sup>1566</sup>

Zitate über den *Grossen Walzer* sind wahrscheinlich zahlreicher, als aus heutiger Sicht ausmachbar, denn oft sind sie nicht offen, sondern eher eine Andeutung für Eingeweihte. Das ist der Fall in dem sowjetischen Kinofilm *Moskwa slezam ne werit*<sup>1567</sup>. Die Handlung verfolgt über fast zwei Jahrzehnte die Lebenswege dreier Freundinnen, und als es zwei von ihnen, wenn auch nur kurzzeitig, aus beengten Verhältnissen in eine märchenhaft ausgestattete Nomenklatura-Wohnung verschlägt, beginnen sie herumzutanzten und singen das auch von Astafjew beschriebene „Narai-narai, narai-pam-pam ...“, und jeder sowjetische Kinobesucher dürfte sofort erkannt haben, das dies die *Geschichten aus dem Wienerwald* aus dem *Great Waltz* waren, eine Chiffre für etwas Freudiges, für Rettung und Lösung, Glück und Übermut.

Als faszinierendes musikalisches Zitat findet sich diese Walzermelodie auch in Alfred Schnittkes 1. Symphonie. Der Komponist selbst sagte, sie habe kein Programm, aber sie wird als Chronik der Ereignisse des vergangenen Jahrhunderts angesehen. Ab etwa der

---

<sup>1565</sup> Ebenda, S. 394, Übersetzung MF.

<sup>1566</sup> Ebenda S. 395, Übersetzung MF.

<sup>1567</sup> Dt. *Moskau glaubt den Tränen nicht*, engl. *Moscow does not believe in Tears*, 1980, erhielt 1980 den Oscar als bester ausländischer Film.

40. Minute hört man eine Vision von Krieg und Chaos, und daraus löst sich eine Walzermelodie „Narai-narai, narai-pam-pam ...“.<sup>1568</sup>

Auch im Film *Drusja i gody/Freunde und Jahre*<sup>1569</sup> wird der Wienerwald-Walzer als Code eingesetzt. Das Filmepos von 1965 zeichnet die Schicksale eines Freundeskreises von den 30er bis in die 60er Jahre nach, und in einer Atmosphäre von Anpassung, Karrierismus und Verrat wird einer der positiven Helden zum Neuinterpreten des Miliza-Klassikers: *In der Abendvorstellung, in einer kleinen Stadt, sang eine Sängerin in fremder Sprache. ‚Geschichten aus dem Wienerwald‘ hörte ich im Kino, es war vor kurzem, es ist schon lange her, singt er.*

Ein gern gebrauchtes Legendenelement ist das Zusammenbringen zweier Grössen, Berühmtheiten oder Stars, und so nimmt es nicht Wunder, wenn in russischen Korjuserzählungen vielfach betont wird, der *Great Waltz* sei ein Lieblingsfilm Stalins gewesen<sup>1570</sup>. Eine erste „Begegnung“ verlegen Schemeta/Polonskij schon in den März 1927 – damals soll Stalin dem DUMKA-Konzert in Moskau beigewohnt haben.<sup>1571</sup> Beispielhaft und ausführlich beschäftigt sich Sokolowa mit diesem Thema und berichtet die auch von Anderen aufgegriffene Anekdote<sup>1572</sup>, dass Stalin, der den *Great Waltz* sehr geliebt und viele Male gesehen haben soll, den bekannten Regisseur Grigorij Aleksandrow, Autor solcher Filme wie *Vesjolie rebjata, Wolga-Wolga, Zirk*, zu sich bestellte und ihm vorschlug, einen ähnlichen Film wie den *Waltz*, aber über einen russischen Komponisten zu drehen, *sagen wir über Tschaikowskij. Der Regisseur sagte, dies sei unmöglich. –Warum?– wunderte sich Stalin. – Weil Tschaikowskij keine Carla Donner hatte,– antwortete Alexandrow.*<sup>1573</sup>

Analog zu dieser Verknüpfung von Korjus mit Stalin ist die des *Great Waltz* mit dem „Grossen Vaterländischen Krieg“, wie sie in der Legende über die Helden von Gangut überliefert ist. Die Soldaten der dortigen sowjetischen Garnison waren auf der Halbinsel Gangut/Finnland von Juni bis Dezember 1941 von den Finnen eingeschlossen. Der

<sup>1568</sup> Alfred Schnittke: Symphonie Nr. 1, Dirigent Gennadi Rozhdestvensky, 1987, Gramzapis.

<sup>1569</sup> *Drusja i gody*, Lenfilm 1965.

<sup>1570</sup> Dieses Narrativ gelangte auch in die USA. Richard Foelsch berichtet die Fassung, Stalin habe den *Waltz* sehr geliebt, häufig gesehen und auch andere (genannt wird Molotow) zum Zuschauen gezwungen. Bei *One day when we were young* habe er geweint. (Radiosendung KUSC, 18.8.2009, Gespräch mit Jim Svejda).

<sup>1571</sup> Leonid Schemeta/Wladimir Polonskij: Eto byla nedawno, eto bylo dawno; in: Zerkalo nedeli, Nr. 35, 9–15 September 2000 – Die Verfasser berufen sich dabei auf „Archivmaterial“, nennen dieses allerdings nicht.

<sup>1572</sup> u.a Schemeta/Polonskij, Schibanow.

<sup>1573</sup> Sokolowa: Udiwitelnaja legenda, S. 1–2, Übersetzung MF.

einzig vorhandene Film war der *Great Waltz*, und der Kinomechaniker Wanja Pozdejew führte den Film etwa zwanzigmal vor. Als die Einheit in der Nacht vom 2. zum 3. Dezember die Halbinsel räumte, nahm man den Film mit, und er wurde als eine Reliquie dem Kriegsmuseum St. Petersburg übereignet und dort aufbewahrt.<sup>1574</sup>

Ein Versuch, das Image des *Great Waltz* und der Strauss'schen Walzermusik für ein kulturelles Event zu nutzen, ist das Festival *Grand Waltz*, das seit 2001 in St. Petersburg stattfindet.<sup>1575</sup>

Die Aufführung des *Waltz* wurde in der Sowjetunion nicht durch die perfektionierte MGM-Promotion begleitet, deshalb finden wir keine der aus den USA oder internationalen Vorführungen bekannten Photo- und Plakatmotive. Die in der Sowjetunion für die Filmwerbung eingesetzten oder für Fans herausgegebenen Materialien bilden einen Gegenentwurf und vermitteln eine andere Sichtweise. Statt Starpostkarten waren in der Sowjetunion der 40er Jahre kleinformatische Photos von Schauspielern und Filmszenen, oft als Serie, verbreitet.<sup>1576</sup> Die Motivwahl eröffnet einen neuen Blick auf Korjus: Im Vordergrund steht nicht der glamouröse Star, sondern die Sängerin. Eines der beliebtesten und weitverbreitetsten Bilder zeigt Miliza Korjus mit weit geöffnetem Mund, strahlend und singend<sup>1577</sup>. Andere Photos bringen Momente von besonderer Dramatik. Diese Original-Serienbilder wurden unzählige Male professionell und weniger professionell abphotografiert und weitergehandelt, so die jahrzehntelang anhaltende Popularität des *Great Waltz* dokumentierend.

Ein Filmplakat zur erneuten Aufführung des Filmes 1960 zeigt vor tiefblauem Hintergrund die Gestalt einer sich im Tanz drehenden Frau im weissen Kleid, dessen weitschwingender Rock das Bild dominiert. Die Dargestellte hat kaum Ähnlichkeit mit Korjus, sie ist zum Beispiel brünett statt blond, und auch das Kleid entspricht nur oberflächlich der filmischen Vorgabe. Die Zeichen, mittels derer man auf dem Bild trotz dieser Unzulänglichkeiten sofort den *Great Waltz* und Miliza Korjus erkennt, sind neben

<sup>1574</sup> *Tvoi, Gangut, Kawalery*, Nr. 302, 1968 von Mikhael Dudin. Zeitungsausschnitt, Miliza-Korjus-Konvolut, Estnisches Musik- und Theatrumuseum. E. Meos hatte am 7.01.1969 an Miliza Korjus geschrieben und ihr den Artikel geschickt.

<sup>1575</sup> Vladimir Dudin: *The festival of pleasure*, Neva News 8. Juli 2006.

<sup>1576</sup> Diese Kärtchen waren aufwendig gestaltet, mit einer dem Filmthema entsprechenden Rahmung im Stile Bilibinscher Illustrationen, im Falle des *Waltz* sind es Federn, Noten, Notenschlüssel. Die Bilder zeigen zum Beispiel Carla und Strauss in der Kutsche (Auflage 5000 Stück, Verlag PK Len. Upravl. Kinofikazii) und die Szene, nachdem Strauss beim Empfang auf Carlas Kleid getreten ist (Auflage 5000 Stück, Verlag PK Len. Upravl. Kinofikazii), und sie waren nicht billig: 40 Kopeken bzw 1 Rubel. Sammlung MF.

<sup>1577</sup> Auflage 10000, Preis 50 Kopeken, Verlag PK Len. Upravl. Kinofikazii, Sammlung MF.

dem schwebenden Walzer-Rock Fächer, Federhut und der weit geöffnete Mund der Tanzenden, damit wird ein ikonographisch fest verankertes Motiv aus der zur Erstveröffentlichung des Filmes herausgegebenen Photoserie aufgegriffen.

In der Sowjetunion erschienen zahlreiche Korjus-Schallplatten, und auch heute noch gehört der *Great Waltz* zum Standardangebot bei DVDs.

Welche Botschaft des Filmes ist es, die russische Zuschauer ergriff und faszinierte? Rationale Aufschlüsselung findet weder in der falsifizierten Strauss-Biographie noch in der Geschichte von der „gestohlenen Liebe“ eine tragfähige Basis, und anders als es Julia Köstenbergers<sup>1578</sup> Sichtweise vermittelt, geht es in der russischen *Great Waltz*-Rezeption nur nebensächlich um ein Österreich- oder Wienbild. Entscheidend für die *Waltz*-Legendenbildung ist, dass eindeutig und unangefochten Miliza Korjus im Mittelpunkt steht. Sie ist die Heldin des Filmes, aller Kult konzentriert sich auf sie. Weder Rainer noch Gravet/Gravey erlangten je in der russischen Sichtweise einen Status, der dem von Korjus auch nur nahe käme. Von diesem Gedanken ausgehend, kann die Theorie entwickelt werden, Korjus knüpfte an die russische Tradition grosser Frauengestalten und die damit verbundene tradierte Verehrung dieser weiblichen Heldinnen an. Es sei daran erinnert, dass nahezu das gesamte 18. Jahrhundert und die damalige imperiale Grösse Russlands von den drei Zarrinnen Anna, Jelisaweta und Jekaterina geprägt wurde. Die erste Heroine der russischen Literatur, Puschkins Tatjana (*Jewgenij Onegin*), war und ist immer noch Vorbild für Generationen junger Frauen und setzte bereits zu Beginn des 19. Jahrhunderts einen charakterlichen Massstab mit Eigenständigkeit, Stolz und Selbstbewusstsein. Wenige Jahrzehnte später, zu Beginn der 1860er Jahre, wurde eine weitere literarische Heldin, Wera Pawlowna, in Tschernyschewskis Roman *Was tun?*<sup>1579</sup> zur Wegbereiterin für erfolgreiche weibliche Berufstätigkeit und sexuelle Emanzipation und damit zu einer zentralen Identifikationsfigur.

Die Verehrung grosser Frauencharaktere bezieht sich natürlich nicht nur auf die Literatur. Immer aber gilt diese spezifisch russische Huldigungshaltung der heroischen Frau, sei es als Wissenschaftlerin wie Sofia Kowalewskaja, als Revolutionärin wie Sofia Perowskaja, als Dichterin, Schauspielerin etc. Das Bild der starken Frau verändert sich mit der Zeit und trägt viele Züge, die von Mütterchen Russland ebenso wie jene von

---

<sup>1578</sup> Köstenberger: *The Great Waltz*, S. 303 ff.

<sup>1579</sup> Tschernyschewski: *Was tun?* – Eines der einflussreichsten Bücher im Russland des 19. Jahrhunderts, *Alpha und Omega der russischen Jugend ... Leitstern* (Clara-Zetkin-Zitat aus dem Nachwort der benutzten Ausgabe, S. 551).

Bloks Schöner Dame.<sup>1580</sup> Miliza Korjus als Primadonna, die Strauss inspiriert und lanciert und die an seiner Stelle die Entscheidung über ihre Liebe fällt,<sup>1581</sup> entsprach genau diesem Typ der souveränen Frau.

Eine weitere entscheidende Komponente des Filmes ist sein Anknüpfen an eine Zeit, die in Russland, bezogen auf Kunst und Literatur, die „goldene“ genannt wird. Eine Zeit, fern genug, um als ideales Bild aufgefasst zu werden, aber andererseits von einer museal orientierten Staatsräson durchaus präsent erhalten. Wenn aus Beschreibungen wie denen von Wischnewskaja<sup>1582</sup> oder Astafjew<sup>1583</sup> die Lebensumstände der Erzählenden aufscheinen, wird der Abstand zu der verklärten Welt des *Great Waltz* und zu einer gleichfalls verklärten Vergangenheit deutlich. Wie für Orwells Winston Smith<sup>1584</sup> ein altertümlicher gläserner Briefbeschwerer ein magischer Gegenstand und Zeuge dafür ist, dass es einmal vor der jetzigen Welt des Mangels, der Schabigheit und Restriktion eine andere gegeben hatte, in der solche zauberhaften Dinge Wirklichkeit waren, so fanden die Zuschauer des *Great Waltz* einen Rückweg. Die magische Szene des Filmes ist die der Flucht aus den Revolutionswirren und der anschließenden Kutschfahrt. Die Umstände des Abtransports der Inhaftierten erfuhren in der Sowjetunion eine ganz andere Wertung und Ausdeutung als in den USA. Russische Zuschauer wussten, welcher Anfang sich hier ankündigen konnte, und so wurde die Szene des Entkommenseins, der Fahrt durch den „Wienerwald“ zu einer der Lösung, des Befreitseins. Dem Schrecken davongekommen, gelingt den Protagonisten alles: Das Zueinanderfinden, die Schöpfung eines gemeinsamen Walzers und seine prompte Aufführung, und auch die Revolution ist wie nicht gewesen, nur der Kaiser hat gewechselt. – Eine *andere, wunderbar reine und harmonische Welt*.<sup>1585</sup>

---

<sup>1580</sup> Blok: Izbrannoje, S. 20 ff.

<sup>1581</sup> Ursula von Keitz kommentiert diese Entscheidung in ihrem Aufsatz über Walter Reischs Frauengestalten: *Erotische Entsagung erscheint hier auch als Basis schöpferischen männlichen Tuns*. Keitz: Überwältigt überwältigend – Walter Reischs Frauenfiguren, S. 281.

<sup>1582</sup> Wischnewskaja: Galina, S. 34.

<sup>1583</sup> Astafjew: Satesi, S. 391. Übersetzung MF.

<sup>1584</sup> Orwell: 1984, S. 89 ff.

<sup>1585</sup> Teterin: Tainy Milizy Korjus. Rossijskaja Gaseta [www.rg.ru/prilog/es/0724/3.htm](http://www.rg.ru/prilog/es/0724/3.htm), o.D.1999?, Stand Dezember 2012, Übersetzung MF.

## GRAMMOPHON

*Asked which of her many careers has intrigued her the most, she was not slow in answering ‘The records. It is the only way to become immortal!’<sup>1586</sup>*

Die starke Faszination, die die Entwicklung des Grammophons auf die Zeitgenossen ausübte, überdauerte die Anfänge und erstreckte sich noch weit in die 30er Jahre hinein. Im Unterschied zur Photographie, die an die tradierte Malerei anknüpfen konnte, war die Extraktion der menschlichen Stimme auf Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen ein entscheidender kultureller Umbruch. Eine vergleichbare, gleichzeitige Erfindung war der Fernsprecher – beide trennten die Stimme von der materiellen Erscheinung. Stärker als das in der Gegenwart verortete Telefon regte die Transzendenz des Grammophons, das der Stimme als dem Wesentlicheren das Primat über den Körper einzuräumen schien, die Phantasie an. *Starb der Mensch, so starb auch seine Stimme, Gott befohlen. Jetzt aber kann der Mensch zehnmals sterben, seine Stimme lebt weiter; als befindet sich die lebendige Seele nicht in dem Menschen, sondern in seiner Stimme.*<sup>1587</sup> In den Korjus-Legenden finden sich Grammophon und Telefon, neuzeitlich technische Errungenschaften, als Handlungsträger wieder. Anders als die in den Erzählungen nur wenig zum Zuge gekommene väterliche Geige wurde das Grammophon entscheidend in die Erzählungen über Korjus eingebunden: Mit seiner Hilfe erlernte sie der Legende nach das Singen. Das Grammophon übernimmt hier die Funktion, die eigentlich der Geige gebührt. Welche Rolle dem Grammophon bei Korjus' Hollywood-Entdeckung zukam, wurde bereits beschrieben, und letztlich gründet sich der Korjus-Nimbus auf ihren Plattenaufnahmen, mit denen sie tatsächlich unsterblich wurde.

Das Grammophon inspirierte zu Verwendungsmöglichkeiten, die weit über seine eigentliche Bestimmung hinausreichten. Wir erfahren von seinem Einsatz auf allen Lebensgebieten. Siegfried Kracauer erzählt von einem Industrierwerk, *das die Mädchen mit einem Gehalt vom Lyzeum wegengagierte und sie durch einen eigenen Lehrer auf der Schreibmaschine ausbilden lässt. Der schlaue Lehrer kurbelt ein Grammophon an, nach dessen Klängen die Schülerinnen tippen müssen. Wenn lustige Militärmärsche ertönen, marschieren sie noch einmal so leicht. Allmählich wird die Umlaufgeschwindigkeit der*

<sup>1586</sup> Interview von Korjus mit Florence Stevenson in: Opera News 35/1970 No. 1, 5.9., S. 27.

<sup>1587</sup> Tammsaare: Tõde ja Õigus Bd. IV, S. 255 ff., – Tammsaare's mehrbändiger realistischer Familienroman ist einer der estnischen Literaturklassiker. Hier geht es um die Klage eines Konservatoriumsschülers über die Konkurrenz auf Grammophonplatten. Übersetzung MF.

*Platte erhöht, und ohne das es die Mädchen recht merken, klappern sie immer rascher. Sie werden in den Ausbildungsjahren zu Schnellschreiberinnen, die Musik hat das billig entlohnte Wunder bewirkt.*<sup>1588</sup>

Auch um Vögeln das Sprechen beizubringen, bediente man sich des Grammophons: Die russische Zeitschrift *Grammofon i fonograf* von 1904 zitiert wiederum aus der Zeitschrift *Phono-Gazette*, man hätte in London eine Papageienschule eröffnet und die Apparate wären sehr gut dazu geeignet, da sie geduldig immer wieder dasselbe wiederholen.<sup>1589</sup> Über den 1. Weltkrieg wird berichtet, man habe Grammophone als Propagandamittel eingesetzt; sie wurden zwischen den Linien aufgestellt und spielten nationales Liedgut.<sup>1590</sup> Auch der Gedanke, die Stimme über den Tod hinaus zu konservieren, fand Nachahmung nicht nur bei professionellen Sängern. So soll bei einer Beerdigung die Stimme des Verstorbenen erklingen sein, der ein geistliches Lied, extra für diesen Zweck aufgenommen, vortrug.<sup>1591</sup>

Zu welcher Person gehört die Grammophonstimme? Anders als Nipper<sup>1592</sup> liessen die meisten Menschen Sicherheit in Zuordnung und Beurteilung der Stimme vermissen – und darauf dürfte auch die Wirkung des Hundelabels beruhen. Um die Frage der Einheit von Stimme und Erscheinung kreist eine Reihe von Darstellungen. In Joseph-Schmidt-Filmen wird die Behauptung, eine Stimme unter Hunderten zu erkennen, immer wieder vorgeführt und widerlegt: Während der berühmte Agent glaubt, eine Platte des gefeierten Tonios zu hören, singt in Wahrheit der stets scheiternde Beppo.<sup>1593</sup> Oder: Ein Musikfreund ist genervt von den Gesangsübungen seines Zimmernachbarn (Schmidt) – wenn dieser singen könne wie der grosse Carlo Cordini, wäre das etwas anderes – er solle doch einmal mitkommen und hören, w i e man singen muss, *damit Sie was lernen*.<sup>1594</sup> In die zur Demonstration aufgelegte Cordini-Platte stimmt Schmidt-Cordini mit ein und allmählich begreift sein Gegenüber, dass er das Original hört.<sup>1595</sup> Auch an die bereits berichtete Korjus-Entdeckungsversion Tiomkins sei erinnert.<sup>1596</sup> Eine andere

---

<sup>1588</sup> Kracauer: *Die Angestellten*, S. 30 – in der Folge *übertippten* die so ausgebildeten *Grammophongirls* ältere Kolleginnen und übernahmen, weil flotter in jeder Hinsicht, deren Stellungen (ebenda, S. 45).

<sup>1589</sup> Pedusaar: *Tardunud helide maailm*, S. 83.

<sup>1590</sup> Glaise-Horstenau: *Die Katastrophe*, S. 203. Der konkret beschriebene Fall: Zu Beginn des Jahres 1918, Front Italien-Habsburg (Balkan).

<sup>1591</sup> *Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens* 1906, Bd. 7, S. 236.

<sup>1592</sup> Das His Master's Voice-Wahrzeichen, u.a. Pedusaar: *Tardunud ...*, S. 71 ff.

<sup>1593</sup> *Heut ist der schönste Tag in meinem Leben*.

<sup>1594</sup> *Wenn du jung bist, gehört dir die Welt*.

<sup>1595</sup> Ebenda.

<sup>1596</sup> Tiomkin: *Please don't hate me*, S. 192, s.a. Kapitel *Hollywood-Entdeckungslegenden*.

Variante findet sich im Schmidt-Film *Ein Lied geht um die Welt*. Hier behauptet die Schallplattenverkäuferin Nina zunächst, ein Mensch mit einer solchen Stimme (wie Schmidt, im Film der Plattensänger Ricardo. Anm. MF) könne aussehen wie er wolle, auch klein und unbedeutend, ordnet dann aber spontan die Schmidt-Stimme der realen Erscheinung seines attraktiven Freundes Rigo (Victor de Kowa) zu: *Genauso habe ich Sie mir vorgestellt!*<sup>1597</sup>

Eine Kriminalerzählung aus den Endzwanzigern schildert die melodramatische Geschichte eines ehemals berühmten Opernsängers, der aus Eifersucht zum Mörder wurde und seit Jahren auf der Flucht ist. Als man ihn, der sich unbelauscht glaubt, singen hört, wird ihm das zum Verhängnis, denn es gibt nur e i n e solche Stimme. Aber im letzten Moment kann er seine Verfolger täuschen, denn er weist auf das Grammophon in der Ecke: *Es gibt zehntausende John Wetherbys, und man kann sie überall hören.*<sup>1598</sup>

Auch Miliza Korjus erzählt in *Life Story*<sup>1599</sup> eine solche, wie aus einer Zeitschrift oder aus einem Film anmutende Geschichte: Sie sei in der Schweiz auf Wanderung gewesen, praktisch und ohne Glamour gekleidet, und habe in einem kleinen Dorf bei Luzern aus einem Schallplattenladen eine ihrer Platten gehört. Der Verkäufer dort sei ein grosser Korjus-Fan gewesen, der alle ihre Platten kannte, auch einmal eines ihrer Konzerte besucht hatte und *alles von ihr wusste.*<sup>1600</sup> Sie sagte ihm, dass sie Miliza Korjus sei, aber er hielt das für einen geschmacklosen Scherz und war beleidigt, und so, um ihn nicht zu desillusionieren, verzichtete sie auf weitere Aufklärung.

Der am Estonia-Theater nicht vorangekommene estnische Bariton Artur Rinne<sup>1601</sup> schildert in seinen Lebenserinnerungen, wie die Plattenreklame jener Zeit mit dem Phänomen der sich verselbstständigenden Stimme spielte. Rinne arbeitete als Verkäufer in einem Plattengeschäft<sup>1602</sup>, war aber bereits ein nicht mehr unbekannter

---

<sup>1597</sup> *Ein Lied geht um die Welt*, vgl. auch die Rolle des Grammophons in einer von Wedel mitgeteilten Filmhandlung (Wedel: Der deutsche Musikfilm, S. 383).

<sup>1598</sup> Scott, Will: Zehntausende John Wetherbys. In: Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens 1929, Bd. 4, S. 5 ff.

<sup>1599</sup> *Life Story*, Estnisches Musik- und Theatermuseum, Miliza-Korjus-Konvolut. Siehe hierzu auch Anmerkung 206.

<sup>1600</sup> Ebenda, Übersetzung MF.

<sup>1601</sup> Rinne: *Laulud ja Aastad*, S. 111 ff.

<sup>1602</sup> Rinne berichtet, im Angebot seien über 14 000 Titel gewesen, von manchen Platten nur Einzelexemplare, von anderen hunderte. (Rinne: *Laulud ja aastad*, S. 109). Eine Platte kostete 7,5 Kronen. (Rinne: *Laulud ja aastad*, S. 113).

Schallplattensänger<sup>1603</sup>. Seine Firma vermarktete das mit dem Motto *Artur Rinne verkauft seine Stimme*. Ein Zeitungsphoto zeigt Rinne mit einer Kundin und textet dazu: *„Wünschen Sie meine Platte zu hören oder soll ich selbst für Sie singen?“ fragt Artur Rinne gutgelaunt*<sup>1604</sup>.

Während Beispiele wie die hier gebrachten, immer um die Identität der Stimme kreisend und neue Variationen durchspielend, sich nahezu von selbst finden, konnte kein Fall wie Joyce Hatto<sup>1605</sup> – die Schöpfung eines Interpreten mittels der Tontechnik – ermittelt werden – das blieb offenbar späteren Generationen vorbehalten.

Auf die eminente Bedeutung, die die Illusion eines *realistischen Klanges*<sup>1606</sup> für die mediale Rezeption spielt, hat Rebecca Grotjahn verwiesen. Die technische Wiedergabe der Stimme entsprach nicht zwangsläufig dem Eindruck von Konzertpodium oder Theaterbühne. Man stellte fest, dass manche Sängerstimmen auf Platten enttäuschten, dass, die Bühnenpräsenz dabei ausser acht gelassen, auch die Stimme selbst durch die Reproduktion ihren wesentlichen Reiz verlor.<sup>1607</sup> Andere Stimmen wiederum erlitten keine Einbussen<sup>1608</sup> oder gewannen sogar. In der Photographie spricht man von photogenen Gesichtern und beschreibt damit ein ähnliches Phänomen, und auch vom Film ist der Ausdruck bekannt, die Kamera liebe einen Darsteller<sup>1609</sup>.

Für den Sänger ergab sich durch die Aufnahmetechnik die Möglichkeit, die eigene Stimme zu hören. Bekannt ist das Photo, das den seiner eigenen Platte hingerissen lauschenden Schaljapin zeigt<sup>1610</sup> und heute exaltiert erscheinen mag. Natürlicher weiss

---

<sup>1603</sup> In der Folge sollte er, ähnlich wie Korjus, wenn auch nur auf Estland bezogen, ein Plattenstar werden. Seine zahlreichen Aufnahmen, überwiegend des populären Genres, sind auch heute noch erhältlich.

<sup>1604</sup> Rinne: *Laulud*, S. 111 ff., bei der Zeitung handelt es sich um Esmaspäev. Übersetzung MF.

<sup>1605</sup> U.a. NZZ Online 2.1.2010, Alfred Brendel: *Naiver Wunderglaube*.

<sup>1606</sup> Grotjahn: *Notationskunde*.

<sup>1607</sup> *Gramophone*, November 1933, S. 70 nennt als Beispiele dafür zwei Altistinnen, Maria Olszewska und Sigrid Onegin (*On the gramophone Onegin is not much more than a pretty singer; on the stage she is a great one*), aber registriert dieselbe Erscheinung auch bei Sopranen und führt Dusolina Giannini an (*Never shall I forget the impression this exquisite lyric artist made on me when I first heard her as Aida in Covent Garden, die Plattenaufnahmen dagegen seien eine bittere Enttäuschung gewesen: The recorded voice was for the most part thin, the velvet quality was gone and the high notes had lost their floating quality*). Vgl. dazu auch *Künstler-Almanach des Rundfunks*, wo zahlreiche Inserierende explizit auf die Mikrofon-Eignung ihrer Stimme hinweisen.

<sup>1608</sup> Ebenda: z.B. Frida Leider.

<sup>1609</sup> Wie wenig verlässlich alltäglicher Umgang mit einer Sprechstimme geeignet war, Aussagen über deren Attraktivität bei technischer Aufnahme zu treffen, entnehmen wir den Hollywooder Ton-Testaufnahmen zu Beginn der Tonfilmära (Quelle: Vieira: *Irving Thalberg*, S. 97 ff.).

<sup>1610</sup> z.B. In Pedusaar: *Tardunud Helide Maailm*, S. 80.

Joseph Schmidt in der Rolle des Rundfunk- und Plattenstars Ricardo diese Verzauberung zu vermitteln, wenn er sich in seinem Film *Ein Lied geht um die Welt* in der gediegenen Atmosphäre eines damaligen Schallplattengeschäfts inkognito seine neuerschienenen Platten vorspielen lässt.

Die Schallplatte mit ihrer aufwendigen Fertigung konnte für Lernzwecke, besonders zur Stimmkontrolle, nur unzureichend genutzt werden. Kaum zu überschätzen ist aber ihre Vorbildwirkung in gesangstechnischer und interpretatorischer Hinsicht auf Gesangsschüler, andere Sänger und natürlich auf das Publikum.

Ein Aspekt des Grammophons und der Tonaufnahme ist heute weitgehend vergessen, fand aber früher viel Aufmerksamkeit: Das Grammophon nahm *Musikern und Künstlern ihr Brot*<sup>1611</sup> und verdrängte Musiker aus vielen Bereichen.

Schon früh wurde das Grammophon auch in Russlands grösseren Städten zur Modesache.<sup>1612</sup> The Gramophone Comp. war seit 1898 in Russland vertreten, und in Riga eröffnete um diese Zeit eine Schallplattenfabrik, die ausschliesslich für den russischen Markt arbeitete. Zeitgleich bildete sich ein Markt für Raubkopien. Um 1900 waren Grammophongeschäfte Standard in jeder grösseren russischen Stadt.<sup>1613</sup> Es kann also vorausgesetzt werden, dass Miliza Korjus' Bericht<sup>1614</sup> über ihre Schallplattensammlung, die sie im Alter von zwölf Jahren aufzubauen begann, eine reale Grundlage hat. Korjus erzählt, es sei ihr schon damals klar gewesen, dass man nur von den besten Platten lernen konnte. So hörte sie laut eigener Aussage Tetrizzini, Patti, Galli-Curci.

Ebenso wie bei ihrer Bühnenlaufbahn werden auch für den Beginn von Korjus' Plattenkarriere Entdecker bemüht. In einer Variante soll es der holländische Bariton Cornelius Bronsgeest<sup>1615</sup> gewesen sein, der Korjus für Rundfunk und Schallplatte

---

<sup>1611</sup> z.B.: Estnisches Flugblatt von 1929, zitiert bei Pedusaar: Tardunud ..., S. 153, Übersetzung MF.

<sup>1612</sup> Pedusaar: Tardunud..., S. 82 – Pedusaar zitiert aus einem Wochenblatt (das er nicht nennt): Alles wäre mit Grammophonen überschwemmt, keines zu besitzen sei schrullig. Erwähnt werden auch Gaststätten, die mit dem Schild „Wir haben KEIN Grammophon“ warben.

<sup>1613</sup> Ebenda.

<sup>1614</sup> Life Story, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums. Siehe auch Anmerkung 206.

<sup>1615</sup> Bronsgeest (1878–1957) lernte u.a. bei Stockhausen und sang seit Beginn des 20. Jahrhunderts an deutschen Bühnen, darunter lange Zeit an der Berliner Hof- bzw. Staatsoper. Einer der Pioniere der Rundfunkarbeit, Gründer des Berliner Rundfunkorchesters- und Chors, Initiator der Funkoper und bis 1933 Direktor der Opernabteilung des Berliner Rundfunks – Quelle Kutsch/Riemens: Grosses Sängerlexikon, S. 464 – sie schreiben allerdings auch, *manche Sänger wie Joseph Schmidt und Miliza Korjus wurden durch diese ‚Funkopern‘ erst bekannt*. Für die Tatsache, dass Korjus in Funkopern

entdeckte.<sup>1616</sup> Da Bronsgeest 1933 aus politischen Gründen seinen Posten beim Rundfunk verlor,<sup>1617</sup> die ersten Aufnahmen von Korjus aber erst im Jahr darauf erschienen, ist das fragwürdig. Auch in Michael Raucheisen wird ein Korjus-Entdecker,<sup>1618</sup> der die Sängerin mit den Electrola-Produzenten zusammengebracht haben könnte, vermutet, aber ein Beleg dafür steht aus. Rundfunk- und Plattenaufnahmen boten ein neues Betätigungsfeld für Sänger, und sie eröffneten auch denen Karrieremöglichkeiten, die auf der Bühne kaum Chancen hatten<sup>1619</sup> – hier sei als Beispiel erneut Joseph Schmidt genannt. Aber zum einen griffen sowohl Rundfunk als auch Plattenfirmen in erster Linie auf Sänger zurück, die sich auf der Bühne bereits einen Namen gemacht hatten. Zum anderen war die Zahl derjenigen, die sich zu den neuen Medien drängten, ungemein gross. Verdeutlicht wird das von einem Pendant der bereits mehrfach erwähnten Künstler-Almanache, dem *Künstler-Almanach des Rundfunks*<sup>1620</sup>: Das Verzeichnis der vielen hundert Sängerinnen lässt die geringen Aussichten, die jede Einzelne von ihnen hatte, deutlich werden. Vor jeder „Entdeckung“ dürfte daher in erster Linie ein immenses eigenes Bemühen gestanden haben – auch bei Miliza Korjus.

---

mitgewirkt haben sollte, konnte kein Beleg gefunden werden, und es dürfte auch nicht wahrscheinlich sein, da es weder in Korjus' Präsentation im Künstler-Almanach 1934 eine entsprechende Erwähnung gibt, noch das Bühnenjahrbuch in seiner Auflistung der Sänger für den Rundfunk Korjus nennt – statt ihrer zählten z.B. zu den *Gästen der Oper* der Berliner Funkstunde Gitta Alpar, Irene Eisinger, Marguerite [sic!] Perras, Margret Pfahl, Lotte Schöne (Bühnenjahrbuch 1933 – in den Folgejahren, in denen Bronsgeest bereits seinen Posten verloren hatte, werden lediglich die Chormitglieder aufgeführt).

<sup>1616</sup> Opera Bd. 8/1957, Nachruf für Bronsgeest in der Rubrik *Obituary* – auch hiernach soll er Joseph Schmidt und Korjus entdeckt haben. Der Nachruf für den einstmals zu den Grössen seines Fachs Zählenden fällt sehr knapp aus und reduziert sich letztlich auf seine Entdeckerrolle.

<sup>1617</sup> Kutsch/Riemens: *Grosses Sängerlexikon*, S. 464, *Deutsches Bühnenjahrbuch Jahrgänge 1933, 1934*.

<sup>1618</sup> So Thomas Voigt 2004 im Booklet der hänssler-classic-cd *The Art of Coloratura: Miliza Korjus* (Living Voices).

<sup>1619</sup> Andererseits dürften die Chancen auch im Plattengeschäft für gutaussehende Sänger deutlich besser gewesen sein. Hatten die Platten der damaligen Zeit auch keine Cover, so vermarkteten die Plattenfirmen ihre Produkte über zahlreiche Kataloge, die attraktive Stars wie Margherita Perras entsprechend präsentierten (Quelle: His Masters Voice, Kataloge der 30er Jahre).

<sup>1620</sup> *Künstler-Almanach des Rundfunks*, erschienen im Sommer 1933, enthält Sänger, Sprecher, Instrumentalisten in der bereits aus den anderen Almanachen bekannten Aufteilung von ganz- oder halbseitigen Inseraten bzw. einer Namens- und Adressenliste. Entsprechend dem Erscheinungstermin finden sich noch Künstler wie Vera Schwarz, Joseph Schmidt, Comedian Harmonists, Leo Monosson in ganzseitigen Anzeigen.

Die ersten Korjus-Platten wurden 1934 für Electrola<sup>1621</sup> aufgenommen. Nicht zur Deckung zu bringen ist das mit Korjus' Angaben im Künstler-Almanach<sup>1622</sup> desselben Jahres, denn dort wird als Plattenfirma, bei der sie engagiert sei, Telefunken genannt. Da aber alle Aufnahmen ihrer Berliner Zeit von Electrola stammen und sich keine Korjus-Telefunken-Aufnahme finden liess, muss vermutet werden, dass aus der vereinbarten oder auch nur in Aussicht genommenen Arbeit mit Telefunken aus unbekanntem Gründen nichts wurde und Korjus zur Konkurrenz wechselte.

Im Juni desselben Jahres findet sich in Gramophone eine Besprechung des *gramophone debut*<sup>1623</sup> der hier als junge Skandinavierin bezeichneten Sängerin. Damit beginnt eine Beziehung zwischen der Schallplatten-Sängerin Korjus und einem ambitionierten Blatt, – heute erklärt es sich zur *world's authority of classical music since 1923*<sup>1624</sup>. Gramophone widmete sich einer neuentstandenen Klientel: Melomanen und Plattensammlern. Einen Gedanken Rebecca Grotjahns<sup>1625</sup> aufgreifend, die das Aufkommen der „Melomanen“, vor allem an einer Stimme, nicht an der Gesamtpräsenz des Sängers auf der Bühne Interessierter, in den direkten Zusammenhang mit der Entstehung des neuen Mediums Tonaufnahme stellt, sehen wir am Beispiel Gramophone eine Zeitschrift diese vorhandene Nachfrage bündeln und kommerzialisieren. Gramophone konnte sich etablieren, weil es *by and for enthusiasts*<sup>1626</sup> gemacht war und eine Vereinigung, eine *brotherhood*<sup>1627</sup> der Plattensammler bildete. Die zahlreichen im Blatt enthaltenen ganzseitigen Anzeigen sowohl für technisches Equipment als auch für Plattenneuerscheinungen mögen damals vielleicht noch unschuldig, lediglich informativ aufgefasst worden sein – nach heutigem Massstab besetzte Gramophone die entscheidende Schaltstelle zwischen Herstellung und potentiellen Käufern.

Eine spätere Sichtweise neigte dazu, künstlerische Weihen erst der Langspielplatte zuzusprechen und die alten Platten lediglich als Vorläufer zu sehen, die laut Adorno als Form nichts Eigenes hergeben.<sup>1628</sup> Es ist aber zu fragen, ob nicht diese andere Ebene des

<sup>1621</sup> 1925 in Deutschland gegründete Schwester der britischen Gramophone Company (HMV).

<sup>1622</sup> Künstler-Almanach 1934, S. 117.

<sup>1623</sup> Gramophone, June 1934, S. 31.

<sup>1624</sup> www.gramophone.net, Stand Dezember 2012.

<sup>1625</sup> Grotjahn: Stimmbesitzer und Sängerdarsteller, S. 24.

<sup>1626</sup> Gramophone, June 1965, S. 20 – *Looking back*.

<sup>1627</sup> Ebenda.

<sup>1628</sup> Theodor W. Adorno: Die Oper überwintert auf der Langspielplatte, In: Der Spiegel 13/1969 vom 24.3.69, S. 169 – darin auch die Überlegung, ob die Langspielplatte nicht technisch weit früher möglich gewesen sei und aus *kommerzieller Berechnung oder wegen Mangels an Käuferinteresse*

Hörens, ohne visuelle Abschweifung, auf die pure Stimme konzentriert, wie sie sich für die Plattenfreunde der 20er und 30er Jahre darstellte, gerade auch in ihrer einprägsamen und leicht reproduzierbaren Kürze die *verstreute*<sup>1629</sup> Gesangkunst wieder auf einen *Generalnenner*<sup>1630</sup> brachte. Joseph Schmidt sah das so und nennt als ausserordentliche Vorteile der Rundfunk- und Plattenaufnahmen gegenüber herkömmlicher Rezeption die *äusserste Konzentration*<sup>1631</sup> der Ausführenden und der Zuhörer und die *Potenzierung der Persönlichkeit*, – während auf dem Weg von der Bühne zum Publikum viele Nuancen verloren gingen, habe er am Mikrophon immer das Gefühl *Ich singe es jedem einzelnen Hörer ins Ohr*.<sup>1632</sup> Dagegen wertet Daniel Boorstin Plattenaufnahmen als *Pseudo-Ereignisse*<sup>1633</sup> und betont ihre Entfremdung, Künstlichkeit und technische Fixiertheit. Ähnlich urteilt Baudrillard, wenn er *computergenerierte* Schöpfungen als *äusserste Gewalt* beschreibt, allerdings setzt er die entscheidende Grenze mit dem digitalen Zeitalter.<sup>1634</sup>

Wie keine andere Zeitung oder Zeitschrift begleitete Gramophone die Plattenkarriere von Miliza Korjus. Wesentlich beigetragen zur Förderung der Korjus durch Gramophone hat wahrscheinlich ihr Ruf, das Singen durch Grammophonplatten erlernt zu haben,<sup>1635</sup> denn Gramophone, angeführt von Herman Klein,<sup>1636</sup> einem ihrer wichtigsten Mitarbeiter, machte sich zum Fürsprecher dieser Lernmethode. Klein hatte seine *Phono-Vocal-Method* bereits 1902 entwickelt<sup>1637</sup> und propagierte sie regelmässig

---

zurückgehalten wurde und das Lob der (Oper-) Langspielplatte *Solche Platten lassen sich besitzen wie früher Graphik*.

<sup>1629</sup> Wir von der Oper, S. 102, Beitrag von Joseph Schmidt.

<sup>1630</sup> Ebenda.

<sup>1631</sup> Wir von der Oper, S. 102.

<sup>1632</sup> Wir von der Oper, S. 103.

<sup>1633</sup> Boorstin: Das Image, S. 232 ff.

<sup>1634</sup> Baudrillard: Warum ist nicht alles schon verschwunden?, S. 33 ff.

<sup>1635</sup> Siehe dazu Compton Mackenzie in Gramophone January 1935, S. 7 und seinen Kommentar, dies sei einer der *most notable triumphs of the Gramophone*. Im Rückblick auch Gramophone May 1972, S. 119: *I recall that much was made of the fact that she was said to have learned most of her art from listening to gramophone records by other singers*.

<sup>1636</sup> Herman Klein (1856–1934), Musikschriftsteller und Gesangspädagoge.

<sup>1637</sup> Ebenda – die Inspiration dazu soll von Lilian Nordica gekommen sein. – Gramophone stand mit dieser Methode nicht allein da. Hier sei verwiesen auf das Lehr- und Forschungsinstitut für Phonetik Carl Clewings, das in den 30er Jahren Unterricht unter der Losung *Lernt von Maschinen sprechen!* anbot (Quelle: Henck: Hermann Heiss, S. 209). Auch Edda Moser erzählt darüber, wie sie mit Hilfe von Plattenaufnahmen die Königinnen-Partie erlernte (Quelle: Edda Moser im Interview mit Karsten Wenner. In: Rheinische Sängerrinnen, S. 234).

in Gramophone.<sup>1638</sup> Nun fand die Zeitschrift mit Korjus ein exzellentes Objekt, die perfekte Bestätigung der Theorie vom Grammophon als Lehrer. Die Idee, das Grammophon zum Gesangsunterricht zu nutzen, lag nahe und wurde, auch unabhängig von Gramophone, allorts von Gesangsschülern aufgegriffen und ausprobiert, wie ein literarisches Beispiel aus dem Estland der frühen 30er Jahre illustriert: *Im Konservatorium sagt der Lehrer: Junger Mann, Sie ächzen und krächzen wie ein Radio. Nein, sage ich, ich singe genau nach dem Grammophon, denn dort singt Caruso. Nun, sagt er, wenn Sie Tote zum Vorbild nehmen wollen, müssen Sie nicht hierherkommen. Himmel hilf, wen soll ich denn zum Vorbild nehmen? Ihn, den Lehrer? Aber er hat niemals den lebendigen Caruso gehört, und auf den Toten ist er eifersüchtig.*<sup>1639</sup> Trotz dieser Experimente mangelte es an überzeugenden Beispielen der Wirksamkeit. Noch 1965 nennt Gramophone bei einer Würdigung Kleins und seiner Methode nur einen Namen – Miliza Korjus<sup>1640</sup>.

Die Rezension der ersten Korjus-Platte in Gramophone kam einem Ritterschlag gleich. Die *genuine tour de force*<sup>1641</sup> beim *Frühlingsstimmen-Walzer* (Strauss II)<sup>1642</sup> und das *brilliant singing*<sup>1643</sup> bei den Proch-Variationen, *surmounted with effortless ease*<sup>1644</sup> erfahren in dem anspruchsvollen und kritischen Fachblatt deutlich geäußerte Anerkennung. Nur das tiefere Register, heisst es, kann nicht ganz befriedigen, die Höhe aber sei *deliciously clear and sweet and mounts to dizzy heights*,<sup>1645</sup> und das Timbre wird mit Galli-Curci verglichen. – Ein vielversprechendes Debüt, lautet das Urteil – und dabei sollte es bleiben: Gramophone zeigte sich auch in der Folge der Sängerin gewogen und dürfte damit wesentlich zu ihrer Karriere als Schallplattensängerin, vor allem im englischsprachigen Raum, beigetragen haben. Wichtig waren dafür nicht nur ausführliche und positive Plattenbesprechungen, die Miliza Korjus, verglichen mit anderen Sängerinnen, bevorzugt zuteilwurden, sondern auch häufige Nennungen.

<sup>1638</sup> u.a. June 1924, S. 21 – Herman Klein: The Gramophone and the Singer. May 1932, S. 7 – Herman Klein: The Gramophone and the Singer: The Gramophone as a Vocal Instructor. September 193, S. 10 – Herman Klein: The Penalties of Exaggeration – Persönlich konnte der im Frühjahr 1934 verstorbene Klein den in Korjus verkörperten Erfolg seiner Methode nicht mehr miterleben.

<sup>1639</sup> Tammsaare: Tõde ja Õigus, Bd. IV, S. 255 ff., Übersetzung MF.

<sup>1640</sup> Gramophone June 1965, S. 20.

<sup>1641</sup> Gramophone, June 1934, S. 31.

<sup>1642</sup> Ausführliche Angaben zum eingesungenen Plattenrepertoire siehe im Schallplattenverzeichnis.

<sup>1643</sup> Gramophone, June 1934, S. 31.

<sup>1644</sup> Ebenda.

<sup>1645</sup> Gramophone, June 1934, S. 31.

Bereits im Juli empfiehlt Compton Mackenzie<sup>1646</sup> im Gramophone-Editorial die Frühlingstimmen/Proch-Platte: *a brilliant soprano record ... I hope we shall hear some more from this Finnish (?) soprano. She is exceptional.*<sup>1647</sup> Der Erfolg der Korjus-Aufnahmen zeigt sich nicht nur durch die rasche Folge neuer Platten, sondern auch durch ein spezielles Vermarktungskonzept: *The New Northern Nightingale Miliza Korjus*<sup>1648</sup> heisst es jetzt. Auf der damit beworbenen Platte singt Korjus die Mozart/Adam-Variationen und Rosinas Arie aus dem *Barbier von Sevilla* (Rossini), und der Gramophone-Rezensent urteilt: *It was my pleasant privilege a few month ago to review in very favourable terms the first of Miliza Korjus' records. Now, after hearing her new record, I see no reason to alter the opinion I then expressed concerning her art. She sings with the ease and assurance of an experienced artist; the ton is pure, the intonation accurate, and the fioriture flawless in their execution.*<sup>1649</sup> Auch diese Platte wird von Mackenzie im Editorial besonders herausgestellt – die beste Sopranplatte, die er in den letzten zwei oder drei Monaten gehört habe, schreibt er, sei zweifelsohne diese Korjus-Platte.<sup>1650</sup> Ist es Zufall oder eine besonders geschickte Reklame – sogar in einer Erörterung technischer Details wie Grammophon-Nadeln wird als Beispiel die letztgenannte Aufnahme von Miliza Korjus herangezogen.<sup>1651</sup>

Einen Höhepunkt erreicht die Förderung Miliza Korjus' durch Gramophone mit einem ganzseitigen Artikel von Cedric Wallis *Miliza Korjus – the new Coloratura.*<sup>1652</sup> Wallis zählt nochmals alle bis zu diesem Zeitpunkt vorliegenden Korjus-Platten<sup>1653</sup> auf und weist auf den Umstand hin, dass die Aufnahmen unterschiedlich zusammengestellt wurden, so dass zum Beispiel in England und Deutschland verschiedene Varianten kursierten. Basierend auf den neun Aufnahmen, die Wallis infolge dieser

<sup>1646</sup> Mackenzie (1883–1972), schottischer Schriftsteller, Schauspieler, Sprecher, gründete 1923 zusammen mit dem Plattensammler und Rundfunkmitarbeiter Christopher Stone (1882–1965) die Zeitschrift Gramophone.

<sup>1647</sup> Gramophone, July 1934, S. 9.

<sup>1648</sup> Gramophone, October 1934, S. 29 – dazu auch ein Reklameblatt *Das Neueste für ihren Electrola-Koffer* (o.D., um 1934/35), das Korjus als *Nordische Nachtigall* anpreist.

<sup>1649</sup> Ebenda.

<sup>1650</sup> Gramophone, January 1935, S. 7.

<sup>1651</sup> Gramophone, March 1935, S. 5, *Editorial* von Mackenzie.

<sup>1652</sup> Gramophone, March 1935, S. 16 ff.

<sup>1653</sup> Gramophone March 1935, S. 16 ff. Nach Wallis: *Frühlingstimmen-Walzer, Proch-Variationen, Mozart/Adam-Variationen, Alabiejew's Nachtigall, von Webers Aufforderung zum Tanz, Chopins Mazurka, Rosina-Arie, und Mozarts Arien „Martern aller Arten“ und „Der Hölle Rache“*, erschienen auf zwei englischen und drei kontinentalen Platten.

unterschiedlichen Zusammenstellungen kannte, entwirft er ein Porträt der Sängerin. Als Einstieg dient der Gedanke, die zahlreichen mit viel Reklameaufwand angekündigten Sänger-Grössen liessen etwas wesentliches vermissen, nämlich das Moment der Überraschung, – nach Wallis ein entscheidender Faktor, den er bei Korjus fand: *She crept out almost surreptitiously, a few month ago, in all the humility of a Plum Label, but there is every indication that she has come to stay.*<sup>1654</sup> Wallis schildert die Skepsis, mit der er Korjus' erste Platte hörte, keinen *great deal* erwartend, dann aber, bevor die Sängerin Prochs Thema beendete, *I had placed two florins confidently upon the counter, a gesture I have not been able to accord to a new singer for a very long time.*<sup>1655</sup> Seine Wortwahl, *surreptitiously, humility*, im Kontext eines Plattendebüts lassen vermuten, Korjus sei für ihre Plattenfirma zunächst keine Hoffnung oder Entdeckung gewesen, keine Sängerin, die man mit System und Kalkül zum Star aufbaute.

Die Stimme beschreibt Wallis als eine sehr individuelle, und wieder wird der Vergleich mit Galli-Curci, für Wallis die Koloratursängerin, bemüht: Das mittlere und tiefere Register erinnerten an Galli-Curci in ihrer besten Zeit. Korjus' brillante Höhe habe niemals *the steam-whistle shrillness of, for example ... Toti dal Monte*,<sup>1656</sup> und Wallis hebt hervor, den *exceptional trill, a most attractively clear and bell-like legato, and I have yet to hear her sing out of tune*. Als besonders wesentlich für den Gesangsstil von Korjus erscheint Wallis die ungewöhnliche musikalische Intelligenz der Sängerin, die weit mehr sei als ein hübsches Singvögelchen. Belegt wird das vor allem durch die beiden Mozart-Aufnahmen. *Musically, of course, it is the most considerable performance Korjus has given us yet, and it is interesting, too, for dramatic reasons. The singer has realised, as curiously few singers do, that it is not enough to peck with dainty accuracy at the formidable staccati of the Queen of the Nights great Vengeance Aria – it must be sung dramatically, if it is to make its full effect. Korjus is by no stretch of the imagination a dramatic soprano, but she cleverly gets almost the required degree of passion and intensity by adopting a slightly slower tempo than the usual, and by some small sacrifice of vocal purity.*<sup>1657</sup> Diese Königin und die Konstanze lassen Wallis schlussfolgern: *It is this record, above all the others, which entitles us to expect great things of our new soprano. There is a high place waiting for the singer who can give us intelligent records of all the bravura airs of Mozart. Let us hope that Miliza Korjus may*

---

<sup>1654</sup> Gramophone March 1935, S. 16 ff.

<sup>1655</sup> Ebenda.

<sup>1656</sup> Ebenda.

<sup>1657</sup> Gramophone March 1935, S. 16 ff.

*be she whom we seek.*<sup>1658</sup> Der Gramophone-Artikel, hier so ausführlich zitiert, weil er einen entscheidenden Punkt in Korjus' Laufbahn kennzeichnet, weist zwei für „Entdeckungen“ wichtige Narrative auf: Die Entdeckte ist gleichsam ein Blümlein im Verborgenen,<sup>1659</sup> vom Entdecker gefunden und zur Geltung gebracht (wofür diesem auch ein Teil des Ruhmes zukommt). Die Entdeckte erfährt nicht nur Ermutigung, ihr wird auch eine Zukunftsaufgabe zugewiesen, man erwartet Grosses, Grösstes von ihr: Die Mozart-Arien.

Im selben Gramophone-Heft findet sich auch eine weitere Platten-Empfehlung, *here is the third record of this delightful soprano.*<sup>1660</sup> Der Rezensent zeigt sich ein wenig enttäuscht, nicht von der Sängerin, sondern von der Bearbeitung der gewählten Stücke, der *Aufforderung zum Tanz* (Carl Maria von Weber) und dem *Ringlein* (Chopin), und auch von der Begleitung durch Franz Schönbaumsfeld, allerdings sei das *Ringlein*<sup>1661</sup> vom Gramophon-Standpunkt aus eine Neuheit.

Auch die Plattenfirma Electrola trug dem grossen Erfolg Rechnung und stellte Korjus entsprechend heraus – Miliza Korjus' Photo schmückt das Titelblatt des März-Katalogs.<sup>1662</sup>

Die Schweizer Weltwoche<sup>1663</sup> widmet gleichfalls zu Beginn des Jahres 1935 Miliza Korjus und ihren Electrola/HMV-Platten eine umfängliche Besprechung. Als die bisher hochkarätigsten Koloratursopranistinnen werden Ivogün und Galli-Curci genannt, erstere sei die bekanntere, beliebtere, Galli-Curci aber die bessere, stimmlich vollkommener. Nun sei zu diesen beiden ein neuer Stern, Miliza Korjus, gekommen, *sie besitzt vielleicht nicht – oder noch nicht die Innigkeit und Wärme im Ausdruck der*

---

<sup>1658</sup> Gramophone March 1935, S. 16 ff.

<sup>1659</sup> Siehe dazu auch Begriffe wie *humility*.

<sup>1660</sup> Gramophone March 1935, S. 16 ff.

<sup>1661</sup> Das *Ringlein*, so wird in der Rezension ausgeführt, verdanke seine Popularität vor allem Marcella Sembrich, die es als Einlage in der Musikunterrichtsszene des *Barbier von Sevilla* sang. Hier soll nochmals darauf verwiesen werden, dass bei dieser Korjus-Aufnahme (HMV 2721) das Stück den Dreifachtitel *Das Ringlein-Mädchens Wunsch-Mazurka* führt, es sich aber um Chopins *Mädchens Wunsch, Polnische Lieder* op. 74/1 handelt. Den Mazurka-Vergleich verwendeten Gramophone (March 1935) und Weltwoche (1.2.1935) in ihren Plattenbesprechungen. Wenn in Korjus-Programmen Chopins *Mazurka* oder *Das Ringlein* aufgeführt werden, dürfte damit wahrscheinlich op. 74/1 gemeint sein. Da es in Chopins *Polnischen Liedern* aber auch ein *Ringlein* (op. 74/14) gibt, ist es nicht eindeutig, wo diese Verwechslung ihren Ausgang hat – welches der beiden Lieder hat Sembrich tatsächlich gesungen?

<sup>1662</sup> His Masters Voice. Katalog März 1935.

<sup>1663</sup> Weltwoche 1.2.1935, S. 5.

*Ivogün, auch nicht den weichen Glanz der Galli-Curci, sie übertrifft aber beide an Umfang und Klangkraft der Stimme und wird auch in der wahrhaft sensationellen Beherrschung des Technischen von den beiden kaum erreicht.*<sup>1664</sup> In der Folge werden die fünf bisher erschienen Platten besprochen. Der *Frühlingsstimmen-Walzer* und die Proch-Variationen seien eine glänzende Talentprobe, technisch erstaunlich, manchmal allzu metallisch. *Dann kam ein Rückschlag: ihre Mitwirkung an der Kitschplatte EH 863. Aus dem deutsch-volkstümlichen Singspielschmarren ‚Das Mädele von Biberach‘ sind da zwei Stücke aufgenommen, eine missliche Sache mit Glockengebimmel, Vogelgezwitscher und Berliner Funkchor. Miliza wirkt zum Glück nur auf der einen Seite mit, in den Koloraturvariationen über ‚Jetzt gan i ans Brünnele‘.*<sup>1665</sup> Die dritte Platte nennt der Rezensent einen grossen Wurf – es handelt sich um die deutsch gesungenen Opernarien „Teurer Name“ (Gildas „Caro Nome“ aus Verdis *Rigoletto*) und „Frag ich mein beklommnes Herz“ (Rosinas „Una voce poco fa“ aus Rossinis *Il Barbiere di Siviglia*): *Da ist kein Lob zuviel, nur eine Unverschämtheit auf der Etikette sei gerügt: seit wann ist der Rigoletto von Grünbaum-Verdi und der Barbiere von Kollmann-Rossini?*<sup>1666</sup> Die vierte Platte, ein sentimental-weiches altrussisches Volkslied ‚Die Nachtigall‘<sup>1667</sup> und die Adamschen Bravour-Variationen enthaltend, wird als *Höchster Triumph einer schier unglaublichen Koloraturtechnik*<sup>1668</sup> und als Ausnahmefall für die Leistungsfähigkeit der menschlichen Stimme gewertet. Neben der Technik werden Weichheit und schöner Gesangston hervorgehoben. Platte Nummer 5 erreicht dieses Level nicht ganz, wofür der Rezensent die nicht gelungene Bearbeitung von Webers *Aufforderung zum Tanz* und Chopins *Das Ringlein* verantwortlich macht. – *Gesungen ist auch dies so gut, dass wir mit freudiger Erwartung weiteren Aufnahmen dieser ausserordentlichen Sängerin entgegensehen.*<sup>1669</sup>

Auch Gramophone begleitet die Schallplatten-Karriere von Miliza Korjus weiterhin mit Aufmerksamkeit. Wurde die Sängerin zunächst als Ereignis gefeiert, so ist nun der Ton der Rezensionen merklich kühler geworden. Ist dieses Vorgehen als konzipierte Kampagne zu sehen? Zunächst die vielfache Erwähnung der Newcomerin und eine enthusiastische Beurteilung, dann, sobald für den hohen Bekanntheitsgrad gesorgt war, und sich sichtlich eine Korjus-Gemeinde gebildet hatte, deutliche Kritik – was

<sup>1664</sup> Weltwoche 1.2.1935, S. 5.

<sup>1665</sup> Weltwoche 1.2.1935, S. 5.

<sup>1666</sup> Ebenda.

<sup>1667</sup> Ebenda.

<sup>1668</sup> Ebenda.

<sup>1669</sup> Ebenda.

wahrscheinlich den Effekt gehabt haben dürfte, die Treue der Gemeinde zu ihrer angegriffenen Sängerin noch zu vertiefen. Entscheidend dürfte sein, dass Gramophone den neuerscheinenden Korjus-Platten regelmässig eine Besprechung widmete, während andere Sängerinnen nicht zur Kenntnis genommen wurden.

In *Collectors' Corner* beurteilt B.G. Hurst Korjus wenig freundlich: Sie sei ein Grammophon-Phänomen, *We have already discovered that a thoroughly faulty breathing may, though covered up in the studio, be ruthlessly exposed when fully extended in opera or concert.*<sup>1670</sup>, die *Aufforderung zum Tanz* habe ihn zum Gähnen gebracht, *with an occasional flinch when she failed to land quite squarely on one of her altissimo squeaks, which are not, I trust, her principal stock-in-trade.*<sup>1671</sup> Eine wenige Monate später erschienene Plattenbesprechung<sup>1672</sup> – es handelt sich um die Olympia- und Dinorah-Arien – trägt wieder mehr den Charakter einer Empfehlung, allerdings schränkt der Rezensent ein, die natürlich-schöne Stimme der Korjus entspräche nicht der Vorstellung von einer automatischen Puppe, und ihr Stil sei der Arie nicht angemessen. Auch für die Dinorah-Arie werden eine ganze Reihe Kritikpunkte wie Unsauberkeiten und falsches Tempo angeführt.

Die nächste, im Novemberheft<sup>1673</sup> besprochene Platte mit dem Strauss-Walzer *Tausend und eine Nacht* und *La Villanelle* setzt bereits mit einer Kritik am typischen, aus Trümpfen und Bestsellern bestehenden Koloratur-Repertoire ein: *there is nothing of particular musical importance*<sup>1674</sup>. Der gewählte Walzer sei definitiv nicht einer von Strauss' besten, und *Villanelle*, findet der Rezensent, sei *a tiresome bird, even when its flight is celebrated with a new set of musical frills and furbelows.*<sup>1675</sup> Könne Korjus auch nun das As erreichen und halten, so sei seiner Meinung nach Es ausreichend, dafür solle die Sängerin sich auf das Substantielle konzentrieren. Das Gesamturteil geht aber wieder in die positive Richtung: *I cannot help admiring the youthful freshness and charm of the voice, and the delightful self-assurance with which the singer scales the dizzy heights.*<sup>1676</sup>

Im Februar 1936 findet die Besprechung<sup>1677</sup> der nächsten Platte wieder zurück zum

---

<sup>1670</sup> Gramophone, May 1935, S. 75.

<sup>1671</sup> Gramophone, May 1935, S. 75.

<sup>1672</sup> Gramophone, September 1935, S. 21.

<sup>1673</sup> Gramophone, November 1935, S. 19.

<sup>1674</sup> Ebenda.

<sup>1675</sup> Ebenda.

<sup>1676</sup> Ebenda.

<sup>1677</sup> Gramophone, February 1936, S. 21.

enthusiastischen Ton der ersten Rezensionen. Vorgetragen werden mit *La Danza* und *Funiculi Funicula* zwar wieder reine Bravourstücken, aber diesmal wird daran nicht im mindesten gemäkelt. *Miliza Korjus sings as prettily and confidently as ever and she so obviously delights in her task that her gaiety becomes infectious. This is light vocal music of a very entertaining kind and I should deserve to be called a kill-joy if I did not give this record my blessing. This recording is excellent.*<sup>1678</sup> Auch die folgende Platte mit zwei Lakmé-Arien findet Wohlwollen<sup>1679</sup>, *Oriental prayer* sei das Beste seit Proch/Mozart/Adams, wird in der Rezension festgestellt. *I cannot recall any previous recording, this one is charming.*<sup>1680</sup> Und einen Monat später erklärt Mackenzie:<sup>1681</sup> *To my taste the plum H.M.V. record of Miliza Korjus singing the Oriental Prayer and the Bell Song from Lakme is the woman's vocal disc of the month.*<sup>1682</sup>

Die Novemberausgabe<sup>1683</sup> von Gramophone enthält eine weitere Plattenkritik, diesmal sind es die *Mädchen von Cadiz* (Delibes) und Moritz Moszkowskis *Liebe kleine Nachtigall*, die empfohlen werden. Zwar seien die vorgetragenen Stücken nicht von grossem musikalischen Wert, doch die Aufnahme sei exzellent und ein Beispiel für das Können der Sängerin.

Auf die Erwartungen, die man in Korjus gesetzt hatte, verweist mit grosser Deutlichkeit ein Artikel,<sup>1684</sup> der Referenzaufnahmen zu der *Zauberflöte* empfiehlt – wohlgermerkt keine Gesamtaufnahmen, sondern die damals üblichen Einzelstücken. Die ultimativen Plattenaufnahmen der „Höllendarie“ der Königin der Nacht seien die von Frieda Hempel und Miliza Korjus, urteilt Gramophone.

Eine vorläufig letzte Plattenrezension<sup>1685</sup> behandelt zwei Helge-Roswaenge-Aufnahmen, auf einer davon ist er mit Miliza Korjus im Rigoletto-Duett zu hören. Damit waren Korjus' Berliner Aufnahmen erschöpft, für lange Zeit ist nichts mehr über die Sängerin in Gramophone zu lesen. Erst über zehn Jahre später, 1949, gibt es wieder eine Korjus-Plattenvorstellung.<sup>1686</sup> Es handelt sich um eine in den USA aufgenommene Strauss-Walzer-Platte mit *Künstlerleben* und *Rosen aus dem Süden*. Aus der Besprechung: *I*

---

<sup>1678</sup> Gramophone, February 1936, S. 21.

<sup>1679</sup> Gramophone, June 1936, S. 25.

<sup>1680</sup> Ebenda.

<sup>1681</sup> Gramophone, July 1936, Compton Mackenzie: *Editorial*, S. 1.

<sup>1682</sup> Ebenda.

<sup>1683</sup> Gramophone, November 1936, S. 20.

<sup>1684</sup> Gramophone, October 1937, S. 37.

<sup>1685</sup> Gramophone, May 1938, S. 21.

<sup>1686</sup> Gramophone, October 1949, S. 23.

*think the fairest thing I can do is to describe this recording as precisely as I can and to leave my readers to decide for themselves, whether it interests them... excellent voice, quality as round and attractive as ever, coloratura delightful. Words? Not a suspicion – but does that matter? ... Johann Strauss? Arranged Dorati. That wonderful rhythm of the Viennese Waltz? Not so as you would notice ... and that is why I don't like this record. T.H.*<sup>1687</sup>

Ergänzend zu den regelmässigen Plattenbesprechungen in Gramophone finden sich eine Reihe von Leserbriefen, die belegen, dass Miliza Korjus von Anfang an das Interesse der plattensammelnden Gramophone-Leser fand, wobei auffällt, dass Bedeutung oder Können der Sängerin in den Leserzuschriften kaum diskutiert werden, stattdessen gibt es ausgiebige Erörterungen über tontechnische Fragen<sup>1688</sup> und einen Informationsaustausch<sup>1689</sup> darüber, welche Korjus-Platten in England und auf dem Kontinent erschienen sind.

Korjus konnte ihren Status als Schallplattensängerin über Jahrzehnte halten. Immer wieder erschienen bei verschiedensten Firmen Platten, inzwischen Langspielplatten, mit ihren alten Aufnahmen aus den 30er Jahren, ergänzt von späteren US-amerikanischen Einspielungen. Dass der Name Korjus auch in den 50er Jahren noch ein Begriff für Plattenliebhaber war, auch in Deutschland, zeigt ein Leserbrief an den Spiegel<sup>1690</sup> aus dem Jahr 1957, der sich vor allem gegen Callas richtet, die man *ihrem Pudel und ihren Juwelen* überlassen solle, weil sie sich *unter Menschen so wenig erfreulich zeigt*. Stattdessen verweist die Schreiberin auf *Erika Köth, eine phantastische Königin der Nacht – ohne Allüren*, die Berger, eine *bezaubernde Butterfly ohne Skandale*, auf Miliza Korjus, die noch immer hinreissende Koloraturen sänge, Flagstadt, Schwarzkopf, Lemnitz und Erna Sack – *Sängerinnen mit internationalem Ruf*.

Gramophone kommentiert 1967<sup>1691</sup> eine Korjus-Schallplatte mit Opernarien – Rosina,

<sup>1687</sup> Ebenda.

<sup>1688</sup> z.B. Gramophone, May 1935, S. 77 und June 1935, S. 43, Leserbriefe zum Thema einer Störung bzw. eines Echos bei der Rosina-Aufnahme und der Feststellung, die Arie sei zu lang für eine Plattenseite – über das *glorious singing of Miliza* scheint man sich weitgehend einig zu sein. Hier sei auch auf Boorstins These, Platten lenkten die Aufmerksamkeit von der Musik weg auf die Technik und es handele sich also bei den Hörern weniger um Musikliebhaber als vielmehr um high-fidelity-Anhänger (Boorstin: Das Image, S. 230), hingewiesen.

<sup>1689</sup> Gramophone January 1936, S. 43 – *For the benefit of Miliza Korjus 'fans'* eine Liste der vorliegenden Platten mit Erscheinungsnummern und dem Preis: 4 Schilling pro Platte, ausserdem Hinweise zur Abwicklung von Plattenbestellungen.

<sup>1690</sup> Spiegel 10/1957, 6.3.57, S. 9, Leserbrief von Gisela Kirsch aus Köln-Klettenberg.

<sup>1691</sup> Gramophone, November 1967, S. 26.

Gilda, Lucia. Eine Rezension<sup>1692</sup> einer zu Beginn der 70er Jahre herausgegebenen Platte *Johann Strauss II* ist Dokumentation und Zusammenfassung der gewandelten und doch beständigen Sicht auf die Sängerin. *This record will not please everyone I am sure but I welcome it enthusiastically,*<sup>1693</sup> leitet der Rezensent seine Besprechung ein. Miliza Korjus sei Mitte der 30er Jahre in der englischen Schallplattenszene erschienen, und er erinnere sich, dass viel aus ihrer Aussage gemacht wurde, das Singen grösstenteils durch das Hören von Grammophonplatten anderer Sängerinnen erlernt zu haben. *She was given no advance build-up such is usually accorded to coloratura sopranos. She may be said almost to have arrived by stealth, on the cheaper HMV plum label records. That she had outstanding qualities was very quickly recognised. Among them are purity of tone, unusually accurate intonation, and almost flawless fioriture. That her words are usually inaudible is a little moment. Miss Korjus was not a singing actress; she was content to warble with something of the inconsequence of a bird, revelling in the sheer beauty of the sounds she made and the technical skill with which she used her exceptional voice. It is thus that this record should be approached, and enjoyed, notwithstanding that Johann Strauss takes second place to Miliza Korjus!*<sup>1694</sup>

Mit ihrem eigenen Plattenlabel Venus gab Miliza Korjus in der zweiten Hälfte der 60er Jahre eine Reihe von Langspielplatten unter Titeln wie *The Viking Nightingale*, *Queen of Melody*, *Night in Vienna with Johann Strauss*<sup>1695</sup> heraus, die neben den immer wieder nachgefragten Walzern, Koloratur-Bravourstücken und Koloraturarien auch eine Reihe Arien enthalten, die man nicht von Korjus erwartet hätte. Die Venus-Aufnahmen zeigen eine kaum gealterte Stimme. Die extreme Höhe ist nicht mehr da, aber Korjus umgeht das mit viel Geschick. Alle Venus-Platten sind im Hinblick auf alte Korjus-Fans aus den Tagen des *Great Waltz* hin konzipiert. Die Cover zeigen eine gemalte Version ihres Film-Charakters Carla Donner mit Schlangenlocken und Diadem. Ohne Orchester, begleitet nur von Klavier und einer Harfe oder Flöte und gelegentlich von William, *her lively, little feathered friend*<sup>1696</sup> demonstriert Korjus eine musikalische Entwicklung, sehr weit entfernt von dem *high place*, den Cedric Wallis<sup>1697</sup> vor Jahrzehnten für sie in Aussicht genommen hatte.

<sup>1692</sup> Gramophone, May 1972, S. 119.

<sup>1693</sup> Ebenda.

<sup>1694</sup> Gramophone, May 1972, S. 119.

<sup>1695</sup> *Miliza* 1966, *Divine Music* und *Viking Nightingale* 1967, *Queen of Melody* und *Night in Vienna* ... 1968.

<sup>1696</sup> Venus-Platte *Night in Vienna with Johann Strauss*, 1968.

<sup>1697</sup> Gramophone, March 1935, S. 16.

Als letzter Gramophone-Artikel soll die Besprechung<sup>1698</sup> einer postum veröffentlichten CD mit Arien und Bravourstücken angeführt werden. Das Gefälle zwischen den Rezensionen der Vergangenheit und dieser aus dem Jahre 1996 ist deutlich. Zunächst wird der von Malcolm Walker stammende Begleittext der CD rezipiert, dabei verheddert sich der Verfasser in Klatsch und Stereotypen. Joan Sutherland wird zitiert, für deren Karriere Miliza Korjus im *Great Waltz* – Sutherland sah den Film als Teenager –, ein essentieller Einfluss gewesen sei. Korjus' Karriere sei in Nebel gehüllt, geboren sei sie in Warschau als Tochter eines schwedischen Vaters, *sometime in the 1900*.<sup>1699</sup> Wiederum Sutherland berichtet über die von Korjus selbst hergestellte Schönheitscreme, und der Eindruck drängt sich auf, Korjus allein sei nicht mehr up to date, sondern müsse durch eine zeitgemässe Diva, Sutherland, sanktioniert werden – Die nun folgende Plattenkritik lässt Korjus als eine der besten Koloratursängerinnen gelten, nennt ihre charmante Phrasierung, ihr *Viennese legato*, das *Kreissler-like slide*, stellt sie aber auch auf eine Stufe mit der *Telefunken-Nightingale* Erna Sack und verspricht dem Plattenhörer eine Menge harmlosen Vergnügens mit Korjus – in ihren besten Momenten sei sie mehr als *just another triller*,<sup>1700</sup> und ihr gebühre ein Platz in jeder Sammlung von *human bird-song*<sup>1701</sup>. Zwar wird den Mozart-Arien Potential bescheinigt, doch ein Bezug zu den grossen Erwartungen von einst wird nicht hergestellt.

---

<sup>1698</sup> Gramophone, August 1996, S. 101.

<sup>1699</sup> Ebenda.

<sup>1700</sup> Gramophone, August 1996, S. 101.

<sup>1701</sup> Ebenda.

## GESANGSANALYSE

*Ob man sich von einer Stimme berührt fühlt oder nicht, ist hingegen eine Frage der seelischen Korrespondenz zwischen Sänger und Zuhörer.<sup>1702</sup>*

Gesang zu beschreiben ist nicht einfach. Eine Analyse von der Gründlichkeit der berühmten Hendersonschen Tetrizzini-Kritik<sup>1703</sup> ist auch für interessierte musikalische Laien nicht mehr recht verständlich. Vielleicht deshalb sind Stimm-Beschreibungen und Kritiken immer wieder voll von den allgemein anerkannten Umschreibungsklischees wie dem „glockenreinen Sopran“, die keine exakte Vorstellung von der Stimme vermitteln können. Technisches lässt sich noch verhältnismässig gut in Worte fassen, Ausdruck jedoch weit weniger. Dabei stellt sich die Frage, in wieweit der Ausdruck auch Technik ist, und welche Mittel der Sänger benutzt, um einen bestimmten Ausdruck zu erzielen. Der Stimme eine hellere, also freudigere, eine dunklere, betrübtere Färbung zu geben, um ein einfaches Beispiele zu nennen, ist, wenn es bewusst geschieht, ebenso eine Sache der Gesangstechnik wie das Singen einer hohen Note, von Koloraturen, von einem schönen Piano. Die Technik ist das Mittel, um die Emotion gesänglich darzustellen. Diese „Emotionstechnik“, die natürlich Emotionen voraussetzt und den Willen, diese musikalisch umzusetzen, will genauso gelernt sein wie die allgemeine Gesangstechnik.

Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, mittels eigener Analyse und aus den zahlreichen vorliegenden Kritiken zu Bühnen- und Konzertauftritten ebenso wie zu Schallplatten eine Beschreibung der Korjus'schen Stimme zu entwickeln. Der Blick ist dabei zwangsläufig stets ein subjektiver: Jeder Rezensent, wie die zitierten Rezensionen illustrieren, hatte seine individuelle Sicht auf Korjus. Aus vielen verschiedenen Positionen formt sich ein Bild, welches aber wiederum nur für diesen eingegrenzten Hörerkreis Gültigkeit hat, nicht für ein allgemeines und nicht für ein musikalisches Fach-Publikum. Die eigene Wertung formulieren zu können, scheint essentiell für eine Beurteilung von Gesang zu sein – nur so wird die von Clemens Risi beschworene *Relation zwischen Produzent und Rezipient*<sup>1704</sup> möglich. Risis Ansatz, sich klar zu

<sup>1702</sup> Borchard: Stimme und Geige, S. 407.

<sup>1703</sup> Zitiert nach Kesting: Maria Callas, S. 182, dort ohne Quellenangabe, ausserdem: Kesting: Die grossen Sänger, S. 149 ff. (wiederum o.Q.). Hendersons Kritik galt dem MET-Debüt Tetrizzinis, das laut Kutsch/Riemens im Jahre 1911 mit Gilda erfolgte (Kutsch/Riemens: Grosses Sängerlexikon, S. 3454), laut Kesting mit Violetta 1908 (Kesting: Die grossen Sänger, S. 149).

<sup>1704</sup> Risi: Die Posen der Diva, S. 201.

persönlichen Präferenzen zu bekennen, weil anders ästhetische Erfahrung nicht zu haben sei,<sup>1705</sup> soll hier umso mehr gefolgt werden, als sich damit die *Preisgabe*<sup>1706</sup> der Stimme mit der Preisgabe ihrer Erfahrung kreuzt.

Ein häufig beschriebener Eindruck vieler Hörer war der instrumentale Klang – immer wieder stösst man in Rezensionen auf den Vergleich mit einem Instrument: Die *instrumentale Fertigkeit*,<sup>1707</sup> *sie singt mit instrumentaler Sicherheit und Virtuosität*,<sup>1708</sup> *instrumental anmutende Wesenlosigkeit*,<sup>1709</sup> *Klarinettensüss*,<sup>1710</sup> *Instrumentaler Klang wie Flötentöne oder Flageolett einer edlen Violine*,<sup>1711</sup> schreibt man, oder auch: Sie beherrsche die Stimme *wie ein Musiker sein Instrument*.<sup>1712</sup> Diese Bemerkungen beziehen sich auf ihre Fähigkeiten auf dem Feld der Koloraturen und sind vielleicht darauf zurückzuführen, dass die Stimme in diesen so sauber, biegsam und gewandt erklingt, wie man es selbst von namhaften Koloratursängerinnen nicht oft hört. Hinzu kommt die spielerische Leichtigkeit der Koloraturen, die etwas Unwirkliches und damit nicht unbedingt Menschliches haben. Entsprechend traf Korjus häufig der Vorwurf, ihrem Gesang fehle Seele, Gefühl, also eben dies Menschliche.<sup>1713</sup> Für Kesting<sup>1714</sup> hat sie die *Tugenden eines phantastisch gesteuerten Uhrwerks* und stellt den *mechanisierten Aspekt des Singens in den Vordergrund*. Kestings Verdikt ist, trotz teilweiser Anerkennung: *computerprogrammiert*. Ohne eigene ausreichende Hör-Erfahrungen mag man sich leicht durch solche Bewertungen beeinflussen lassen. Kann man Miliza Korjus Mangel an Ausdruck, an „Tiefe“ vorwerfen? Ist es das Repertoire, das mit zahllosen Walzern und Bravourstücken vor allem die meisterlichen Koloraturen in den Mittelpunkt rückte? Oder ist es der vollständige Wandel in der Bewertung von Sängerinnen-Stimmen, verbunden mit einem gänzlich anderen Bild von Weiblichkeit?

---

<sup>1705</sup> Ebenda, S. 196.

<sup>1706</sup> Ebenda, S. 201.

<sup>1707</sup> Magdeburgische Zeitung 6.4.1932.

<sup>1708</sup> Magdeburgische Zeitung 6.5.1931.

<sup>1709</sup> Schöneberg-Friedenauer Lokal-Anzeiger 12.11.1931 – diese Beschreibung ist positiv gemeint.

<sup>1710</sup> Deutsche Allgemeine Zeitung 25.10.1935.

<sup>1711</sup> Dresdner Nachrichten 6.3.1936, *Beifallsjubiläum um eine neue Koloratursopranistin*.

<sup>1712</sup> Der Freiheitskampf, März 1936, -ist-.

<sup>1713</sup> Vgl. z.B. *Wir verlangen mehr deutsche Innigkeit und weniger bravouröse und virtuose Technik* (Magdeburger Tageszeitung o.D., Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums), *entseelt, mechanisch* (Vossische Zeitung Nr.543/Abendausgabe 17.11.1931, Beilage *Das Unterhaltungsblatt*, S.3). Zu dem stehenden Vorwurf der Seelenlosigkeit s.a. Grotjahn: „Die Singstimmen scheiden sich ihrer Natur nach ...“, S. 56.

<sup>1714</sup> Kesting: Die grossen Sänger Bd.II, S. 703.

Die grosse Beliebtheit von Sängerinnen wie Eggerth, Sack, Berger oder Korjus lässt vermuten, dass sie für eine zu ihrer Zeit positiv besetzte Idealvorstellung von Feminität standen, für Grazie, Kaprize, Koketterie und Raffinesse. Nicht unbeachtet bleiben sollte der grosse Stellenwert, der Individualität und sehr persönlichen Interpretationen und Auszierungen damals zugestanden wurde.<sup>1715</sup> Korjus nutzte das, insbesondere in den für sie bearbeiteten Bravourstücken und Walzern. Damit stellte sie sich in die Tradition ihrer grossen Vorbilder. Im Vergleich mit anderen Koloratursängerinnen ihrer Epoche fällt bei Miliza Korjus zudem eine besondere Freudigkeit des Singens auf.

Ihre technischen Fähigkeiten stellt die Sängerin gerne in ausführlichen Kadenzen unter Beweis, wie zum Beispiel bei Elenas Bolero aus Verdis *I vespri siciliani*. In den Noten ist hier keine Kadenz vorgesehen, Miliza Korjus trägt aber gewandt eine solche, mit höchsten Höhen, vor. Ein ähnlich freier Umgang lässt sich in Rossinis „Tarantella“ (*La Danza*) beobachten, wo sie während des Nachspiels – bei dem die Singstimme eigentlich schweigt – noch einmal das gesamte Stück virtuos zusammenzufassen scheint.

In einer Reihe Aufnahmen begegnet uns Korjus als explizit eigenständige Interpretin. Hört man das Chopin-Nocturne Opus 37 Nr. 1 mit dem untergelegten Text „Ach lass mich weinen, weinen vor Schmerz“,<sup>1716</sup> kann man sich nur schwer dem Klang entziehen, der genau das trifft, was man, klischeehaft, „beseelt“ nennt. Dieses Stück kommt grösstenteils ohne Koloraturen aus und beeindruckt doch. Miliza Korjus singt hier mit zarter, süsser Stimme, in ganz einfacher Manier – es entsteht fast der Eindruck, als sänge sie vor sich hin. Bisweilen tritt das Opernmässige, Geschulte der Stimme ganz in den Hintergrund, und sie verwendet diese fast wie eine Chansonette – mit einem hauchigen Klang und einem weich, weit vorne und natürlich ausgesprochenem Text.

Die Vielzahl der Aufnahmen von Walzern mit hinzugefügtem Text zeigen, dass diese Art des Singens offenbar sehr gefragt war und beim Publikum gut ankam. Als besonders gelungen kann man den Walzer *There'll come a time* aus dem Film *The Great Waltz* ansehen, der der Sängerin die Möglichkeit gibt, unterschiedlichste Varianten ihrer Stimmbeherrschung spielerisch zu demonstrieren. Am Anfang („looking at you and wanting you so, knowing that you want me“) ist der Stimme etwas Luft beigefügt, und dadurch ergibt sich ein Klang zwischen erotisch, kokett und schelmisch. Das „there'll

---

<sup>1715</sup> Dazu auch: Grotjahn: Koketterie und Wahnsinn, S. 74 ff.

<sup>1716</sup> Die Herkunft dieses Textes ist nicht eindeutig zu belegen. Ralph Winkler erinnert sich, dass sein Vater Bruno Seidler-Winkler für Korjus Chopinsche Nocturnes bearbeitet und mit eigenen Texten versehen habe (Brief von Ralph Winkler, 22.1.2008 und seine unveröffentlichten Lebenserinnerungen).

come a time“ dagegen bekommt etwas Freches, Gewagtes durch das rau gefärbte untere Register. Das höhere Register wird sehr sauber und ohne viel *Vibrato* gesungen, wirkt dadurch süß und sehnsuchtsvoll. Die Koloraturen sind brillant, erstaunlich die rasanten Läufe abwärts. In keiner späteren Walzer-Einspielung gibt es mehr so interessante Aufgaben für die Sängerin.

Die hohen und ganz hohen Töne sind oft kritisiert worden als zu eng, sie klingen nicht richtig aus. Es scheint tatsächlich so, dass die Sängerin in der höchsten Höhe nicht mehr genügend Resonanzraum verwendet, dadurch können die Töne nicht mehr ausreichend schwingen.

Die Analyse von Mozarts „Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen“ aus der *Zauberflöte* als einer Korjus'schen Glanzleistung illustriert ihren Gesangsstil. Im Takt 2 wird der Rhythmus leicht verändert, es werden nicht drei Achtel gesungen, sondern eher eine Achtel, eine Achtel mit Verlängerungspunkt (die Note wird um die Hälfte ihres Wertes verlängert) und die dann noch fehlende eine Sechzehntel. Der Quartensprung vom A auf D (Takt 2–3, auf dem Text „Höl-LE RA-che“) wird mit *Portamento* gesungen, was energisch wirkt. Die Achteln auf dem Text „kocht in meinem“ (Takt 3, zweite Hälfte) sind sehr exakt, werden *Portato* gesungen. Im 3. Takt findet sich auch eine kleine Unstimmigkeit zwischen Orchester und Stimme. Das Wort „Tod“ (Takt 5) wird sehr gerade herausgesungen, das verleiht ihm etwas Endgültiges, Fatales. Nahezu pathetisch mutet der Sprung von Cis nach A (Ende von Takt 5, Anfang Takt 6 mit dem Text „VER-ZWEIF-lung“) an – der Effekt wird durch das erneute *Portamento* erzielt.<sup>1717</sup> Die Wiederholung des Textes „Tod und Verzweiflung“ mit der Weiterführung „flammet um mich her“ (Takt 7–10) wird auf einem Atem gesungen, das Ende wackelt ein klein wenig beziehungsweise die Intonation trübt sich, offenbar reichte die Luft nicht ganz aus. Hier sei gleich angemerkt, dass Miliza Korjus' Atmung bei noch so langen Koloraturen ideal ist, dagegen bei längeren höheren Noten mit noch nachfolgendem Motiv gerät dieses oft ungenau aufgrund der nicht ganz ausreichenden Atmung. Korjus' Gestaltung der Arie kann mit folgendem Notenbeispiel verdeutlicht werden:

---

<sup>1717</sup> Über *Portamento* bei Mozart gibt es geteilte Meinungen, allerdings sind die Stellen, wo Miliza Korjus *Portamento* benutzt, sozusagen traditionelle *Portamento*-Stellen. Erna Berger singt mit weniger *Portamento* (Aufnahme unter Beecham bzw eigentlich nicht unter ihm), EMI Records, 1937, Berliner Philharmoniker).

portamento portato

Der Höle Ra - che kocht in mei-nem Her - zen, Tod und Ver-

*mf* *f*

portamento portato

zweif - lung, Tod und Ver - zweif - lung flam - met um mich her!

*f*

Das „fühlt“ (Takt 11) ist nicht ganz gestützt und deshalb kaum zu hören. Überhaupt scheint es in dieser Arie etwas schwierig zu sein mit den tieferen Noten, eigentlich ist Miliza Korjus' Mittel- und tieferes Register durchaus gut ausgebildet, vielleicht liegt es an der allgemein sehr hohen Lage dieser Arie, dass sie hier etwas Probleme mit den tieferen Noten hat.<sup>1718</sup> Ab „Sarastro“ (Ende Takt 12) setzt Korjus einen schönen reinen Klang ein, das zweite „Sarastro Todesschmerzen“ wird in derselben Manier gesungen. Hier erübrigt sich vonseiten der Sängerin eine Steigerung, da diese bereits musikalisch gegeben ist – das zweite Mal liegt das Motiv höher. Ausdrucksmässig geschieht hier etwas durchaus Eigenartiges: Die süsse Reinheit des Tones, der wirklich einfach nur schön ist, erweckt nicht nur den Eindruck von Überredung, sondern auch von einem ganz eigenen süssen Rachegefühl – und ist dadurch viel wirksamer, als wenn die Sängerin diese Stelle dramatischer gefärbt hätte. Zwischen Takt 18/19, nach „meine“ wird geatmet, im Motiv „bist du mein“ (Takt 21–22) werden die Noten F und G einzeln genommen. Die Koloraturen (ab Takt 24) sind einwandfrei, das legendäre hohe F (Takt 30 und 32, später, bei Wiederholung des Motivs, in den Takten 41 und 42) klar, eine Note unter anderen, fast als wäre es nichts. Andere Sängerinnen brauchen mitunter einen „Anlauf“, das heisst, es entsteht eine winzige Pause vor dem F – bei Miliza Korjus nicht. Beim Text „Toch-TER NIMmermehr“, vom Hes auf C hinunter (Takt 33–34) wird wieder *Portamento* verwendet. Ab Takt 52 folgt dreimal dasselbe Motiv, Miliza Korjus singt es dreimal ganz gleich und lyrisch (das „verstossen“ in Takt 52/53 klingt allerdings eher wie „verlassen“ und bei der dritten Wiederholung des Motivs in Takt 56/57 singt sie das F am Anfang eine Oktave tiefer als in den Noten vorgegeben), die Oktavensprünge auf „ewig“ (Takte 54, 56, 58) jedesmal mit *Portamento*,<sup>1719</sup> ebenso

<sup>1718</sup> Traditionelles Problem dieser Arie für Sängerinnen.

<sup>1719</sup> An dieser Stelle singen alle Sängerinnen mit *Portamento*, besonders ausgiebig Alpar.

singt sie dreimal gleich das „verstossen, verlassen und zertrümmert“ (Takt 61–64). In Miliza Korjus' Interpretation wird durch das Wiederholen ohne Änderungen der Effekt nicht abgeschwächt, sondern verstärkt. Das „der“ auf H (Takt 66) fällt ein wenig heraus, es ist dunkler gefärbt, die Triolen (in den Takten 69–73) sind sehr kunstvoll ausgeführt, auf einem schier endlosen Atem und mit wunderbarem *Decrescendo*. Das A im Takt 87 (auf dem Text „erblas-SEN“) ist eher zu ahnen, geht im Orchester unter. Nach der Fermate (Takt 87) leidet die Intonation ein wenig, vielleicht ist die Sängerin erschöpft? Die beiden „hört, hört“ (88, 89) klingen etwas wackelig, obgleich die Sängerin jede Note mit einem kleinen Akzent nimmt.<sup>1720</sup> Das lange Hes in den Takten 90–92 wird ein wenig vorsichtig angesetzt, aber schön ausgeführt. Auch beim „Rache-GÖT-TER“ (Takt 93) wackelt es ein wenig, scheinbar reicht auch hier die Atmung nicht ganz aus. Am Ende singt sie ein hohes A – es ist nicht ganz klar, warum, denn es steht nicht so in den Noten.<sup>1721</sup>

Erwähnt sei noch die allgemeine Tendenz bei Miliza Korjus, Noten nicht eher und nicht später abzusetzen als vorgegeben. Die Arie wird mehr oder weniger in einem stabilen Tempo gesungen, auch die Triolen fallen kaum aus diesem heraus. Natürlich gibt es z.B. vor der Fermate im Takt 87 das übliche *Ritardando*.

The image shows a musical score for a vocal line. The top system is measure 84, marked 'rit.' (ritardando). The lyrics are 'dich Sa - ras-tro wird er - blas - sen! Hört, hört, hört,'. The dynamics are 'mf', 'f', and 'mf' respectively. The bottom system is measure 92, with lyrics 'Ra - che - göt - ter, hört der Mut - ter - schwur!'. The dynamics are 'f', 'f', and 'f' respectively. The score includes a fermata over the first 'hört' in measure 84 and a large slur over the final 'hört' in measure 84 and the first 'hört' in measure 92.

Bei einer Arie wie dieser ist es oft schwer, den Text zu artikulieren, denn man kann ab einer gewissen Höhe bestimmte Laute nur schwer in Einklang bringen mit einer schönen Tonproduktion. Das Deutsch von Miliza Korjus wirkt hier sehr geläufig, es gibt keinerlei ins Auge fallende Aussprachefehler. Für Sänger aus dem slawischsprachigen Raum stellen z.B. „ch“ (wie in „nicht“) und „ch“ („kocht“) Schwierigkeiten dar, ausserdem die verschiedenen „e“-s, das „r“, welches Miliza Korjus sehr geschickt

<sup>1720</sup> Eine interessante Interpretation dieser Stelle mit einem majestätischem Klang ist bei Alpar zu hören.

<sup>1721</sup> Es gibt auch die Variante, ein hohes C zu singen, dazu siehe Berger: Auf Flügeln, S. 59.

ausführt – nicht zu wenig und zu trocken, aber auch nicht zu viel Zungenspitzen-R. Auch das „ng“ – bei Ausländern ist das G oft einzeln herauszuhören – macht ihr keine Schwierigkeiten.

Miliza Korjus' Interpretation zeigt Intensität und Verve. Trotz der Eindringlichkeit ihres Singens wird der Zorn ihrer Königin im Zaum gehalten: Eine wahrhaft königliche Wut, kontrolliert, nicht wild herausbrechend. Der Vortrag gewinnt auch durch das Singen mit der ihr eigenen, unveränderten Stimme – sie versucht nicht, die Stimme grösser oder dunkler zu machen.

Ein Vergleich der Korjus'schen Königin mit Aufnahmen anderer bedeutender Sängerinnen jener Jahre fällt zu Gunsten Ersterer aus: Während Erna Berger 1937/38<sup>1722</sup> versucht, der zweiten Königinnen-Arie durch ein sehr rasches Tempo Dramatik zu geben, dadurch aber nur erreicht, dass die Arie abgehetzt klingt und das Timbre der Stimme merklich verblasst, bemüht sich Lea Piltti (1937)<sup>1723</sup> um ordentlichen Text. Bei ihr kann man die etwas unsauberen Koloraturen bemängeln, die Triolen klingen geradezu verwischt. Die hohen Noten haben zu wenig Resonanzraum und klingen deshalb unschön. Piltti verändert ständig die Position beim Singen, auch mitten in einer Passage, so auch während der Koloraturen, wodurch der Klang unruhig wirkt. Die Stimme hat wenig Persönlichkeit.

Maria Ivogün<sup>1724</sup> singt auf ihrer Aufnahme von 1916 immer wieder über den Text hinweg, an vielen Stellen hört man fast ausschliesslich Vokale, wie bei „Tod und Verzweiflung“ (im Takt 7–8), „meine Tochter“ (Takt 21–22), ganz besonders beim erneuten „meine Tochter“ (Takt 32–33), welches vollkommen unkenntlich gesungen wird. Offensichtlich fällt es ihr besonders schwer, in dem hohen Register der Arie den Text zu artikulieren. Auch rhythmisch gibt es Ungenauigkeiten (Takte 12/13, 14/15, zweite Hälfte von Takt 44). Die Koloraturen sind technisch sehr gut. Interessant im Takt 73 am Ende der Triolen das ausgesungene -DE (also das Ende des Wortes Ban-DE). Normalerweise wird diese Endsilbe erst im Takt 79 nach den Koloraturen gesungen, Ivogün singt sie dort ebenfalls, als insgesamt zweimal. Das *Ritardando* vor der Fermate ist bereits in Takt 85 sehr ausgeprägt.

Frieda Hempel (1911) variiert die Koloraturen in ungewohnter Weise, indem sie bei der Wiederholung derselben das F (Anfang Takt 37) und das D (Anfang Takt 39) je eine

<sup>1722</sup> Gesamtaufnahme 1937/38 Berlin unter Beecham.

<sup>1723</sup> Gesamtaufnahme 1937 Stuttgart, Chor und Orchester des Reichssenders Stuttgart, Dirigent J. Keilberth. Wenn Pilttis Höllenarie nicht unbedingt befriedigt, so ist auf dieser Aufnahme ihr sehr professioneller Umgang mit dem Sprechtext hervorzuheben.

<sup>1724</sup> Aufnahme von 1916 – *Maria Ivogün. Lebendige Vergangenheit.*

Oktave höher singt. Am Ende (Takt 96) singt sie das A eine Oktave höher, ganz wie Miliza Korjus. Davon abgesehen haben die Aufnahmen von Hempel und Korjus aber wenig gemeinsames. Frieda Hempel singt mit weniger *Portamento* und mit weniger Aufmerksamkeit dem Text gegenüber, der stellenweise wie bei Ivogün verwischt wird (wie im Takt 8/9 und 81). Das Tempo wirkt etwas eilig, die Triolen fast hastig. Vor der Fermate verlangsamt sich das Tempo plötzlich stark und bleibt auch danach langsamer.

Der Text ist auch bei Gitta Alpars Königin (1929) nicht so deutlich, es handelt sich dabei, wie bei etlichen anderen Sängerinnen auch, wohl wieder um die schon besprochene Frage der Aussprache im hohen Register. Bei „Verzweiflung“ ganz am Anfang macht sie das nämliche *Portamento* wie Miliza Korjus auch – da ja, wie schon erwähnt, Miliza Korjus möglicherweise viel durch das Anhören von Plattenaufnahmen lernte, könnte es gut möglich sein, dass sie die Ausführung dieser Stelle von Alpar übernahm. Alpars Koloraturen sind gut, wenn auch etwas eilig. Am Ende hat sie eine gut aufgebaute Verlangsamung und ein gutes Hes.

Von Erna Sack, dem grossen Koloraturstar der späten 30er Jahre, ist keine Aufnahme der „Höllendarie“<sup>1725</sup> bekannt. Vom Repertoire her sind sie und Miliza Korjus sehr ähnlich, auch Sack wählte sowohl für ihre Plattenaufnahmen als auch für ihre Konzerte Walzer und Koloratur-Bravourstücke. Erna Sack polarisierte – sie begeisterte nicht nur ein grosses Publikum, sondern auch Richard Strauss. Aber, wie im Berlin-Kapitel bereits belegt, warf man ihr schon auf dem Höhepunkt ihrer Karriere vor, lediglich hohe Töne zu beherrschen. Beim Hören ihrer Aufnahmen fällt auf, dass diese hohen Töne richtig platziert sind, die anderen Register durchaus nicht. Oft hat Sack einen ungeschulten Klang, in einer gewissen Höhe dagegen ein angenehmes Timbre, und durch diesen Wechsel entsteht ein Eindruck von Unregelmässigkeit. Wenig gelungen ist Erna Sacks Version des *Frühlingsstimmen-Walters*: Ungleichmässig, die ganz hohen Noten etwas plötzlich und sinnlos, und es ist fast kein Wort zu verstehen. Bei anderen Aufnahmen wiederholen sich einige dieser Tendenzen, doch ist ihr Textgebrauch im Allgemeinen um Längen besser als bei den *Frühlingsstimmen*.

Miliza Korjus wurde und wird gern mit Tetrizzini und Galli-Curci in Verbindung gebracht<sup>1726</sup> – einerseits soll sie beim Anhören der Platten der beiden berühmten Sängerinnen gelernt haben, andererseits wird sie mit ihnen verglichen, ihnen mitunter

---

<sup>1725</sup> Obwohl die Königin der Nacht zu ihrem Repertoire gehörte (laut Kutsch/Riemens: Grosses Sängerlexikon, S. 3023).

<sup>1726</sup> Von den zahlreichen bereits angeführten Rezensionen sei hier nochmals auf Gramophone (March 1935) und Weltwoche (1.2.1935) verwiesen.

gleichgestellt. Luisa Tetrazzini<sup>1727</sup> Stimme ist vom Timbre her etwas „gewöhnlicher“ als die von Galli-Curci, etwas weniger abgerundet und etwas weniger sauber. Das untere Register ist interessant – es ist für eine Sängerin, die vor allem im Koloraturfach gefeiert wurde, stark und mit einem sogar etwas rauhen Klang. Der Übergang zwischen den Registern hat oft etwas von einer Gangschaltung an sich, allerdings möchte man meinen, dies sei Absicht, schon deshalb, weil es zu stark und zu oft passiert, um als Zufall oder Versehen zu gelten. Die Höhe ist stabil, wenn auch gleichfalls etwas weniger schön als die Höhe der Galli-Curci<sup>1728</sup>. Der Gesamtklang wirkt schwerer als der von Galli-Curci, was aber keinesfalls stört, es fügt der Interpretation Bedeutung zu. Man hat bei ihr das Gefühl, die Höhen seien ihr nicht so wichtig oder zumindest nicht wichtiger als die Tiefen. Sie verfolgt kein beständiges Demonstrieren von hohen Noten, die Oscar-Arie (Verdi, *Un ballo in maschera*), die sie mit vielen Verzierungen, einer Kadenz in der Mitte der zweiten Strophe und Höhen versieht, scheint eher eine Ausnahme zu sein. Ein direkter Einfluss Tetrazzini auf Korjus ist kaum auszumachen.

Amelita Galli-Curci<sup>1729</sup> schönes, sauberes Timbre gleicht dem von Miliza Korjus'. Schon bei flüchtigem Hören verblüfft eine gewisse Ähnlichkeit beider. Man kann sich gut vorstellen, dass Korjus Galli-Curci gehört und imitiert hat. In den Höhen hat Galli-Curci mehr Resonanz als Miliza Korjus, sie nutzt die Kopfresonanz besser, ihr Ton ist dadurch weniger gerade als der von Korjus, ist somit runder, wärmer, voller. Die Koloraturen sind ebenmässig, getragen von einer unsichtbaren, unhörbaren Atmung, scheinen ins endlose zu gehen – ganz wie bei Miliza Korjus. Das untere Register ist ordentlich gestützt, ohne störende Luft darinnen – oft haben Koloratursoprane im tiefen Register unbeabsichtigt einen etwas hauchigen, oft auch unausgebildet kindlich klingenden Klang. Galli-Curci verbindet die Register gut. Technisch ist alles perfekt. Sie beherrscht ein schönes *Crescendo-Decrescendo*, zum Beispiel in der Arie aus dem *Barbier von Sevilla* (Rossini). In ihrer Dinorah-Arie (Meyerbeer) hört man ein sehr kunstvolles Echo und in dieser Arie fällt die Ähnlichkeit zu Miliza Korjus' Stimme besonders auf. Ihr Triller ist sehr gut ausgeführt. Sie singt, ähnlich wie die Tetrazzini, keine unnötigen hohen Noten. Ihre Weise, im mittleren und tiefen Register das „a“ zu singen, ähnelt ebenfalls der von Korjus.

Demnach scheint es gerechtfertigt, zu behaupten, Miliza Korjus habe sich schon früh vor allem an Galli-Curci orientiert, deren Platten häufig gehört und dazu mitgesungen.

---

<sup>1727</sup> Tetrazzini (1871–1940).

<sup>1728</sup> Es geht hier selbstredend um subjektive Nuancen.

<sup>1729</sup> Galli-Curci (1882–1963).

Das Mitsingen, welches ganz unwillkürlich zur Nachahmung werden kann, sollte keineswegs unterschätzt werden, denn mit etwas Geschick können sowohl technische Details als auch einfach der Klang ansich auch ohne weitere Vorbildung imitiert werden. Hier sind das Gehör des Nachahmenden und seine Fähigkeit ausschlaggebend, das Gehörte selbst wiederzugeben. Nicht umsonst wird oft betont, ein guter Gesangslehrer sollte einem Schüler vor allem *V o r s i n g e n* können und ein guter Schüler sollte das Vorgesungene wiederholen können.<sup>1730</sup> Das Mitsingen hat obendrein den Vorteil, ganz zwanglos zu sein. Dadurch dürften sich weniger Verkrampfungen einstellen.

Warum übernahm Korjus vor allem von Galli-Curci? Lag es daran, dass ihr persönlich die Galli-Curci besser gefiel? Liess es sich leichter und besser nachahmen? Gab es mehr Platten von ihr?

Neben dem stimmtechnischen Aspekt spielt für die Einschätzung einer Sängerin auch die Bewertung ihres Repertoires eine nicht unerhebliche Rolle. Wie die aufgelisteten Programme vom Beginn bis zu den amerikanischen Konzerten belegen, war Korjus' Kernrepertoire relativ beschränkt. Gestalterischer, programmatischer Ehrgeiz war ihr fremd, sie setzte vor allem auf populäre, ihre stimmlichen Fähigkeiten bestens präsentierende Paradestücke. Was Adorno als *Verschwendung von Interpreten bedeutenden Ranges an Produkte, die ihrer unwürdig sind*<sup>1731</sup> kritisiert, mag zum Teil auf Korjus zutreffen, ist allerdings sowohl zeittypische Gepflogenheit als auch der hohen Wertschätzung sängerischen Könnens geschuldet. Ihre Konzertprogramme zeigen ausser dieser Konzentration auf Gefälliges und Artistisches keine eigene Schwerpunktsetzung. Wenn so also, nach 1933, zu ihren ersten Plattenaufnahmen auch Meyerbeers<sup>1732</sup> Dinorah gehörte, ist das nicht als eigenes Statement zu werten, sondern bringt ein zum Standard-Programm der Koloratursoprane gehörendes Bravourstück zum Vortrag. Im Konzertrepertoire Miliza Korjus' nach 1933 lässt sich allerdings weder Meyerbeer noch Mendelssohn mehr nachweisen – beiden Komponisten wandte sich

---

<sup>1730</sup> Vergleichen kann man das Imitieren von Gesang übrigens mit der Aussprache einer Fremdsprache – wer Geschick im Nachahmen hat, kann auch ohne weitere Kenntnisse der Sprache eine gute Aussprache erzielen.

<sup>1731</sup> Adorno: Einleitung in die Musiksoziologie, S. 48. Vgl. zu den *mittleren Kulturgütern* Bourdieu: Die feinen Unterschiede. S. 504, 512 ff., 518.

<sup>1732</sup> Michael Walter (Hitler in der Oper, S. 106 ff.) vertritt die Meinung, Meyerbeers Opern seien schon vor 1933 als Personifikation der pompösen Ausstattungsoper der wilhelminischen Ära gesehen und immer weniger aufgeführt worden. *Meyerbeers mangelnde Bühnenpräsenz machte nationalsozialistische Aktionen gegen ihn weitgehend unnötig* (ebenda, S. 135).

Korjus erst wieder bei ihren amerikanischen Konzerten zu.<sup>1733</sup> Sie brachte zeitgenössischen Komponisten kein Interesse entgegen, hat sich keine Verdienste um die Uraufführung einer neuen Oper, die Prägung einer Rolle, die Vermittlung neuer Vokalmusik erworben – Korjus sah Singen augenscheinlich als intuitiv gegeben an und nicht als langwierigen Arbeitsprozess. Belegt wird das durch ihre eigenen Aussagen in *Life Story*, wenn sie hervorhebt, wie praktisch Plattenaufnahmen, weil ohne Proben und mit der Möglichkeit, anschliessend alles *zu vergessen*<sup>1734</sup> gegenüber Konzerten mit einer Probe oder gar Operaufführungen mit fünf bis sechs Proben seien. Dazu passt ein Vorwurf aus einer Zeitungsrezension<sup>1735</sup> ihres letzten Berliner Konzertes: *Man sollte auch ein entzückendes Chopin-Liedchen, das in Fleisch und Blut übergegangen sein muss, nicht vom Blatt singen.* – Gemeint war damit *Mädchens Wunsch* (Polnische Lieder op. 74/1, mitunter auch unter dem Titel *Das Ringlein* oder *Mazurka* angeführt), das zu ihrem ständigen Konzertrepertoire zählte.

Erinnert sei auch an Peter Paul Lüdigs Begründung, warum Korjus nicht an das Estonia-Theater verpflichtet wurde: Sie habe kein Repertoire gehabt. Mag man zunächst darin eine Böswilligkeit Lüdigs vermuten, so findet sich letztlich eine Übereinstimmung mit Miliza Korjus eigener Darstellung in *Life Story*.<sup>1736</sup> Hier berichtet sie von ihrer ersten Begegnung mit von Schillings. Er habe gefragt, warum sie nicht in der Oper singe, und ihre Antwort sei gewesen, sie habe kein Repertoire, denn sie habe bisher niemals die Möglichkeit eines kompletten Rollenstudiums gehabt.<sup>1737</sup> War die Beherrschung der entsprechenden Fachrollen Grundvoraussetzung des Sängerinnenberufes und unbedingt erforderlich für ein Opernengagement? Es fällt schwer, diese Frage lediglich anhand von Sekundärquellen schlüssig zu beantworten, denn wir begegnen in biographischen Schilderungen beiden Varianten. So wurde Erna Berger<sup>1738</sup> ihrem Bericht nach ohne entsprechendes Repertoire an der Dresdner Oper engagiert und erarbeitete erst dann eine Vielzahl auch kleinster Rollen. Frida Leider<sup>1739</sup> dagegen hatte, bevor sie sich um ein erstes Engagement bewarb, 14 grosse Partien einstudiert. Kann man daraus das Fazit ziehen, die Forderung nach dem Fachrepertoire habe pro forma gegolten und Anwendung gefunden, wenn es genehm war – konnte aber andererseits auch nach

---

<sup>1733</sup> Zur Frage der *formalen Indizierung* s. wiederum Michael Walter: Hitler in der Oper, S. 140 ff.

<sup>1734</sup> *Life Story*, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums, Übersetzung MF.

<sup>1735</sup> Berliner Illustrierte/Nachtausgabe 7.3.1936, *Miliza Korjus nahm Abschied*.

<sup>1736</sup> *Life Story*, Miliza-Korjus-Konvolut des Estnischen Musik- und Theatermuseums.

<sup>1737</sup> Diese ausführlich geschilderte Episode impliziert fasst einen Vorwurf.

<sup>1738</sup> Berger: Auf Flügeln, S. 28/29 ff.

<sup>1739</sup> Leider: Das war mein Teil, S. 40.

Belieben ausser Kraft gesetzt werden? 1934 gibt Korjus in ihrer Präsentation im *Künstler-Almanach*<sup>1740</sup> ein durchaus nicht knappes Repertoire an: *Gilda, Traviata, Rosina, Martha, Königin der Nacht, Konstanze, Salome, Zerbinetta, Philine, Maria (Regimentstochter)* – Wie ist das zu vereinbaren mit den Angaben aus *Life Story*?

---

<sup>1740</sup> *Künstler-Almanach* 1934, S. 117.

## STAR, DIVA, SINGVOGEL

*Welche zahllose Menge von angehenden Künstlern! Ein jeder glaubt den lodernnden Genius in sich zu fühlen, ein jeder hofft, die Welt erobern zu können ... Werdet ihr zu Sternen, die von der Menge angestaunt und bewundert werden, die unseren dunklen Lebensweg erleuchten, oder ....?*<sup>1741</sup>

Im Diskurs um die Begriffe „Star“ und „Diva“ sind die Definitionen, Unterscheidungen und Zuordnungen vielgestaltig. Ein Abriss zur Geschichte des Diva-Begriffes und seiner Abgrenzung zum Star, wie ihn Rebecca Grotjahn vorgelegt hat,<sup>1742</sup> gibt als Orientierung die Koppelung des Stars mit Medien wie Film, Rundfunk und Grammophon an und sieht in ihm ein massenkulturelles Phänomen. Kann Korjus demnach als Film- und Plattenstar bezeichnet werden? Oder ist es angemessener, sie eine Diva zu nennen? Ältere Quellen lassen vermuten, dass beide Begriffe einstmals nicht scharf voneinander getrennt waren: Meyers Konversations-Lexikon vom Ende des 19. Jahrhunderts erklärt den Begriff „Diva“ noch als *Die Göttliche – Prädikat einer gefeierten Dame, z.B. einer Sängerin*,<sup>1743</sup> „Stern“ steht, ebenfalls nach der Definition aus Meyers Lexikon, für Glück und Ruhm.<sup>1744</sup> Der heute übliche Anglizismus „Star“ ist nicht lediglich Ersatz für den früher gebräuchlichen „Stern“, sein Gehalt hat sich vielmehr merklich verschoben. Ausgehend von Daniel Boorstins These von der *Graphischen Revolution*<sup>1745</sup>, die medial verbreitete Abbilder der Wirklichkeit überordnet und eine künstliche Herstellung von Popularität ermöglicht<sup>1746</sup>, soll Miliza Korjus’ Star-Status betrachtet werden. „Stars“ sind für Boorstin die *Berühmtheiten des Unterhaltungsgewerbes*.<sup>1747</sup>

Peter Hacks<sup>1748</sup> sieht als Ziel der Medien die *Exterminierung der Welt und ihre Ersetzung durch eine Medienwelt*, und auf ebendieser These baut Neal Gabler sein Buch *Das Leben, ein Film* auf. Als Star aufgefasst werden kann Korjus nur im Zusammenhang mit ihrem Hollywood-Vertrag und dem *Great Waltz* als Ausgangs- und Bezugspunkt. Deshalb soll versucht werden, den Unterschied zwischen ihrem

<sup>1741</sup> Magda Kaarsen (Pseud. für Theophile von Bodisco): Skizzen, S. 100 ff. – Diese Erzählung aus dem Jahre 1895 thematisiert die Träume zweier Schwestern, Sängerin und Pianistin, „Sterne“ zu werden.

<sup>1742</sup> Grotjahn: „The most popular woman in the world“, S. 74, 75, 79 Vgl. dazu auch Hügel im Interview mit Jan Fischer (2006), der das synthetische des Stars betont ([www.lit04.de](http://www.lit04.de), Stand Dezember 2012).

<sup>1743</sup> Meyers Konversations-Lexikon, Band 5, S. 49.

<sup>1744</sup> Ebenda, Band 16, S. 413.

<sup>1745</sup> Boorstin: Das Image, u.a. S. 38 ff, 66 ff.

<sup>1746</sup> Ebenda, S. 79.

<sup>1747</sup> Ebenda, S. 209.

<sup>1748</sup> Hacks: Die Massgaben der Kunst, S. 400.

kommerziell-künstlichen Star-Image und den unterschiedlichen Legenden zu analysieren.

Eine MGM-Reklamecollage aus dem Jahre 1931<sup>1749</sup> zeigt ein Sektglas, in dessen aufsteigende Perlen die Gesichter der Stars montiert wurden. In der obersten, grössten Reihe sehen wir Greta Garbo, Marion Davies und Norma Shearer, es folgen Joan Crawford, Marie Dressler, Robert Montgomery, und, jeweils immer kleiner, eine Anzahl weiterer Schauspieler. Der Subtext der übermittelten Botschaft dürfte jedermann im Filmpublikum verständlich gewesen sein, und der deutliche Hinweis auf die Vergänglichkeit und Auslöschbarkeit des Starruhms war zudem eine Alltagserfahrung: Längst waren die Filmstars der Anfänge, längst die meisten ihrer Nachfolger vergessen. Die Verknüpfung von Anbetung und Schmähung gehörte offenbar schon von Beginn an zur Starrezeption: Errichten und Stürzen von Podesten bestimmten die mediale Existenz der „Sterne“. So diskreditiert ein den Stars des deutschen Films gewidmetes Büchlein vom Beginn der 20er Jahre diese zunächst: *„Filmsterne“ – sind sie nicht bald so zahlreich wie die wirklichen Sterne am unendlichen Himmel? Der Filmastronom kann, im Gegensatz zum wirklichen, seine Instrumente täglich vergrößern, denn die neu auftauchenden Filmsterne sorgen schon von selbst dafür, dass sie ‚entdeckt‘ werden – meistens hängt ja diese Entdeckung nur von der Deckung ab, die sie oder der wertvolle Freund, Gemahl, Papa in finanzieller Beziehung zu bieten haben.*<sup>1750</sup> Die sich daran anschliessenden Artikel erheben dann wieder die beschriebenen Filmschauspieler in einen quasi göttlichen Status. Wie deutlich dieser göttliche Status wahrgenommen und kommuniziert wurde, demonstrieren Devotionalien wie die Constantin-Gold-Sammelbilder, die Filmstars vor goldenem Hintergrund, ikonographisch also in der Tradition der Heiligenbilder, präsentieren.<sup>1751</sup>

Horkheimer und Adorno verglichen Stars bereits *Werbepildern für ungenannte Markenartikel*<sup>1752</sup>, Boorstin fand die klassische Definition, eine Berühmtheit sei eine Person, die ihres allgemeinen Berühmtseins wegen berühmt sei<sup>1753</sup> und ergänzte, darauf, nicht auf Leistung, käme es an.<sup>1754</sup> Auch für Guy Debord war der Medienstatus, den eine Person hatte, von weitaus grösserer Bedeutung, als das, was sie tatsächlich zu leisten im

---

<sup>1749</sup> Vieira: Hollywood Dreams made real, S. 114.

<sup>1750</sup> Unsere Filmsterne, S. 5, Vorwort von Victor Goldschmidt.

<sup>1751</sup> Constantin No. 23: Gold-Film-Bilder, Album 2.

<sup>1752</sup> Horkheimer/Adorno: Dialektik der Aufklärung, S. 177.

<sup>1753</sup> Boorstin: Das Image, S. 92, 94.

<sup>1754</sup> Ebenda S. 218.

Stande war.<sup>1755</sup> Neal Gabler<sup>1756</sup> führt diese These von Prominenz als dem Primären, hinter dem keinerlei Können oder Wissen stehen musste, fort und zieht die Schlussfolgerung, einer Sache würde allein auf Grund der Prominenz des Handelnden Qualität verliehen.

Diesen Gedanken aufgreifend, war Ende 1936 die zu jenem Zeitpunkt bereits in Hollywood ansässige Korjus ein Star: Auf der Titelseite der Zeitung *Päevaleht* fragt ein Artikel *Fliegt Miliza Korjus mit dem Zeppelin nach Europa?*<sup>1757</sup> Um die Überlegung, ob Korjus ihren Ehemann, der im Januar geschäftlich nach Berlin reisen müsse, wohl begleiten könne, baut das Blatt einen jener typischen Artikel, die, unabhängig von jeder Leistung, einzig und allein auf der Berühmtheit an sich basieren. In den letzten Jahren hatte es in der estnischen Presse etliche Berichte über Korjus als in Deutschland erfolgreiche Sängerin gegeben, aber stets auf den der Kultur oder dem Vermischten vorbehaltenen Seiten. Nun ist sie eine so prominente Person, dass schon ein (möglicherweise fiktives) Vorhaben auf der Titelseite platziert wird. Die Verbindung mit dem legendären Zeppelin, einer kostspieligen und elitären Reisevariante, fügt sich zu der Vorstellung von Aussergewöhnlichkeit, Glamour, Prominenz. *Päevaleht* bezeichnet Korjus als den ersten Tallinner Bühnen- und Filmstar, obwohl sie zu dieser Zeit noch gar keinen Film gedreht hatte, spricht auch schon von den nächsten vorliegenden Hollywood-Filmangeboten, behauptet, sie hätte in der Wiener ebenso wie in der Pariser Oper gesungen und nun eine Einladung der Metropolitan Opera erhalten. Der Star-Status steht für sich und kann auf echte Leistungen oder Ereignisse verzichten, statt dessen aber Aufmerksamkeit auf alles ziehen, was mit dem Star in Berührung kommt – ein König-Midas-Effekt also. Der Zeppelin-Artikel ist damit genau das, was Boorstin als *Pseudo-Ereignis*<sup>1758</sup> beschreibt: Nur ins Leben gerufen, um darüber berichten zu können. So ist es auch für MGM unbedingt mitteilenswert<sup>1759</sup>, wenn Joan Crawford, eine der ganz Grossen in Hollywood, den Set des *Great Waltz* besucht – dies scheint bedeutsamer zu sein als Korjus' gesamter Filmauftritt und zeigt die Hierarchie der Stars. Ein erstes Image für Miliza Korjus war das der „Nachtigall des Nordlandes“. Ursprünglich offenbar von Electrola zur Plattenvermarktung eingesetzt, gern in Zeitungsberichten verwendet<sup>1760</sup>, versucht es eine Einordnung, Etikettierung der

<sup>1755</sup> Debord: Die Gesellschaft des Spektakels, S. 202.

<sup>1756</sup> Gabler: Das Leben, ein Film, S. 204 ff.

<sup>1757</sup> *Päevaleht* 20.11.1936, S. 1, Übersetzung MF.

<sup>1758</sup> Boorstin: Das Image, u.a. S. 34 ff., 69 ff.

<sup>1759</sup> MGM Studio News 22.9.1938.

<sup>1760</sup> *Die singende Nachtigall des Nordlandes* – *Päevaleht* 10.2.1935, *Die Nachtigall des Nordlandes fliegt*

Sängerin, möglicherweise mit der Absicht, dem Publikum eine Orientierung zu geben. – Allerdings gab es Nachtigallen in Hülle und Fülle, von der „schwedischen Nachtigall“ Jenny Lind bis zu den Koloratursopranen Gretl Vernon, genannt *Wiener Nachtigall*<sup>1761</sup>, und Erna Sack, für ihr Publikum *deutsche Nachtigall*<sup>1762</sup>, von ihrer Plattenfirma vermarktet als „the world's nightingale“, und auf die bereits damals inflationär vergebene Bezeichnung hin liess sich kein Star-Image gründen. Korjus selbst favorisierte das Nachtigallen-Etikett, weil es ihr in Verbindung mit ihrer angeblich schwedischen Herkunft die Möglichkeit gab, an Jenny Lind anzuknüpfen. Noch auf einer der Venus-Schallplatten aus den 60er Jahren sang sie laut ihrem Plattentext eine Arie, *originally composed for Jenny Lind*. Nun sei die Interpretin eine weitere *Viking*, Miliza Korjus.<sup>1763</sup>

Weil die Leistung des Filmschauspielers, wie Walter Benjamin schreibt<sup>1764</sup>, das Publikum nicht mehr direkt erreicht, sondern *durch die Apparatur*, muss die fehlende Aura durch den *künstlichen Aufbau von ‚personality‘* kompensiert werden. Neal Gabler<sup>1765</sup> entwickelt diesen Gedanken weiter: Unterhaltung brauche offenbar zwingend *wiedererkennbare und charismatische Persönlichkeiten*. Er gelangt aber auch zu der Schlussfolgerung, dass in der Welt der Unterhaltung Talente nicht erforderlich und es so einfach eine Frage des Glücks, oder, seiner Formulierung nach, der auch hier funktionierenden Chaostheorie war, ob es Jemand schaffte oder nicht.<sup>1766</sup> Boorstin verweist auf das Publikum als Mitschöpfer des Film-Star-Systems: Unzufrieden mit den anonymen Darstellern der US-amerikanischen Anfänge, verlangte es nach Namen und Publicity für seine Filmliebhaber.<sup>1767</sup> Der beliebte Hollywood-Legende von der zufälligen Entdeckung eines gewöhnlichen Mädchens und ihrem Aufstieg zum Filmstar wird flankiert von der grossen Zahl der Filmdarstellerinnen, die man unter Vertrag nahm, weil sie bereits in anderen Bereichen erfolgreich waren. Dazu zählten Sportlerinnen wie Sonja Henie und Esther Williams, Schönheitsköniginnen wie Mary Astor, Broadway-Stars wie Jeanette MacDonald und eine Reihe von Sängerinnen: Lily

---

*nach Hollywood* – Esmaspäev 11.1.1936. Übersetzung MF.

<sup>1761</sup> Gramophone March 1933 S. 19.

<sup>1762</sup> Weinschenk: Künstler plaudern, S. 291.

<sup>1763</sup> Schallplatte *Miliza* von 1966, es handelt sich dabei um eine Arie der Vielka aus der Oper *Das Feldlager in Schlesien* (G. Meyerbeer, 1844).

<sup>1764</sup> Benjamin: Allegorien kultureller Erfahrung, S. 422.

<sup>1765</sup> Gabler: Das Leben, ein Film, S. 170.

<sup>1766</sup> Gabler: Das Leben, ein Film, S. 219. Zu der betonten Zufälligkeit und Launenhaftigkeit bei Entdeckungen und Karrieren auch Boorstin: Das Image, S. 212.

<sup>1767</sup> Boorstin: Das Image, S. 211 ff.

Pons, Grace Moore, Gladys Swarthout und auch Miliza Korjus. Es ist als sicher anzunehmen, dass keiner der Entscheidungsträger gesangliche Fähigkeiten beurteilen konnte<sup>1768</sup> – es ging nur darum, Sängerinnen, die bereits einen Ruf hatten, als Dekor einzusetzen. Wenn an Stelle von Können vor allem *publizitäre Persönlichkeiten*<sup>1769</sup> gefragt waren – wie entsprach dem Korjus?

Guy Debord sieht im Star eine *spektakuläre Darstellung des lebendigen Menschen*<sup>1770</sup>, letztlich ein Nichts in einer Rolle, das nur scheinbar für unterschiedliche Leben steht und gleichwohl als Identifikationsmodell dient. Nicht erst in späterer Verklärung, sondern bereits während ihrer Laufbahn gerinnen Sängerinnen-Bilder zu einem Image, das, wie Rebecca Grotjahn am Beispiel Catalanis beschrieben hat<sup>1771</sup>, die reale Person aufzulösen scheint.

Für MGM war Korjus zwar europäische Operndiva und Koloratrice, aber meist bezeichnete man sie eher flapsig als „songbird“<sup>1772</sup> oder „warbler“<sup>1773</sup>. Ihre Leistungen wurden wie sportliche Bestmarken angegeben: Sie erreiche die höchsten Noten, die von Frauen gesungen werden könnten.<sup>1774</sup> Das Vermarktungskonzept MGMs für Miliza Korjus wirkt beiläufig, nicht wie eine generalstabsmässige Karriereplanung. Das Studio mit dem Slogan *more stars than there are in the heavens*<sup>1775</sup> sah in Korjus vermutlich von Anfang an einen eher kleinen Stern. Zwar wandte man zwei Jahre des „Umbaus“ an sie, bis ihre äussere Erscheinung Hollywood-konform geworden war und eingesetzt werden konnte, zwar war nach dem Erfolg des *Waltz* die Rede von weiteren Filmprojekten, doch wie bereits in Berlin konnte sich Korjus auch hier nicht durchsetzen und behaupten. Die bewährten Marketingstrategien MGMs galten dem *Great Waltz*, dessen Ingredienz sie war, und nicht dem Ausbau ihrer persönlichen Laufbahn. Während so offenbar in nahezu jeder US-amerikanischen Zeitung auf das Anlaufen des Filmes hingewiesen wurde, erfuhr Korjus selbst, am Massstab Hollywoods gemessen, wenig Beachtung. Die geringe Anzahl meist kürzerer Artikel, die

<sup>1768</sup> z.B. Vieira: Thalberg, S. 257 ff.

<sup>1769</sup> Boorstin: Das Image, S. 212 – Der Rezeptivität der Zuschauer entsprachen laut Boorstin Markenzeichen wie *Mary Pickfords Goldlocken ... Douglas Fairbanks' gewachster Schnurrbart und sein federnder Gang* (ebenda).

<sup>1770</sup> Debord: Die Gesellschaft des Spektakels, S. 48 – auf den Konstrukt-Charakter des Stars verweist auch Hans-Otto Hügel (In: Musikermythen, S. 268).

<sup>1771</sup> Grotjahn: Diva, Hure, Nachtigall.

<sup>1772</sup> z.B. Los Angeles Times 2.6.1938, *Hedda Hoppers Hollywood*.

<sup>1773</sup> News press morn., Santa Barbara/Cal. 21.11.1938.

<sup>1774</sup> MGM Studio News 22.9.1938.

<sup>1775</sup> Katz: The Film, S. 934.

sie in den Mittelpunkt rücken, bringen Stereotypen wie die *höchsten Noten*<sup>1776</sup> und geben, als Hilfestellung zur Einordnung, Vergleiche vor: Miliza sei wie Binnie Barnes<sup>1777</sup>, Mae West oder Jeanette McDonalds<sup>1778</sup>. Das Potential der für MGM verfassten *Life Story*<sup>1779</sup> mit zahlreichen verwendbaren Narrativen blieb vielfach ungenutzt.

Die wenigen Versuche, ein eigenes Image für sie zu entwickeln, betonen die Anti-Diva<sup>1780</sup>. Natürlich sei sie und unauffektiert<sup>1781</sup>, keine Orchidee, *more the sunflower-type*<sup>1782</sup>. Kaum einer dieser Artikel lässt es sich nehmen, auf ihr zunächst zu hohes Gewicht und die anschließende Diät zu verweisen. Nichts anderem wird soviel Aufmerksamkeit geschenkt wie dieser Diät,<sup>1783</sup> nicht ihren Hollywood-Lebensumständen und schon gar nicht den Fragen ihres Sängerinnen-Berufes. Diät als bevorzugtes Thema, einschliesslich akkurater, wenn auch variierender Angaben zum Ausgangs- und zum vorgegebenen Zielgewicht, zu den Essensplänen und dem dadurch reglementierten Tagesablauf bleibt bevorzugtes Thema der Korjus-Berichte bis weit in die 40er Jahre hinein. Was lässt die Diät derartig in den Mittelpunkt rücken? Wenn sich ein Star erst im Zusammenspiel von Kino und den anderen Medien formte und durchsetzte, wie Gabler schreibt<sup>1784</sup>, ist nach der Kausalität dieses Motivs zu fragen. Liegt der Schwerpunkt auf der Disziplinierung der Person? Oder handelt es sich um ein Narrativ weiblichen Heldentums, das nicht expansiv-männlich, sondern von Anpassung und märtyrerhafter Erduldung bestimmt ist? Neal Gabler betont pragmatisch, Intimität sei die beste Publicity<sup>1785</sup> und verweist auf die Bedeutung, die Enthüllungsgeschichten und Beichten bei Star-Konstruktionen zukommen.

Als Enthüllungsgeschichte gibt sich auch Gottfried Reinhardts Autobiographie<sup>1786</sup>. In seiner

---

<sup>1776</sup> Los Angeles Times 2.6.1938, *Hedda Hoppers Hollywood*.

<sup>1777</sup> Script, Bev. Hills/Cal., 12.11.1938.

<sup>1778</sup> Chronicles, San Franc. 18.11.1938.

<sup>1779</sup> Life Story, Estnisches Musik- und Theatrumuseum, Miliza-Korjus-Konvolut.

<sup>1780</sup> „Anti-Diva“ entspricht hier nicht der Definition Beatrix Borchards in Bezug auf Pauline Viardot-Garcia (Borchard: Eine Anti-Diva?, S. 114), sondern eher einer heute noch mehr in den Vordergrund getretenen Strategie, Sängerinnen als „Menschen wie du und ich“, „natürlich“ darzustellen.

<sup>1781</sup> Los Angeles Times 2.6.1938, *Hedda Hoppers Hollywood*.

<sup>1782</sup> News, Detroit/Mich., 13.11.1938.

<sup>1783</sup> Dazu u.a.: Motion Picture 56/November 1938, Motion Picture 57/April 1939, New York World Telegram 28.10.1944, Rahvaleht 32/7.2.1939.

<sup>1784</sup> Gabler: Das Leben, ein Film; S. 169.

<sup>1785</sup> Gabler: Das Leben, ein Film; S. 191 ff.

<sup>1786</sup> Reinhardt: Der Apfel fiel vom Stamm, S. 204 ff.

Korjus-Schilderung dominiert ebenfalls das Anti-Diven-Image: Naiv und bauernschlau sei sie, albern, spiessig angezogen, fett, wenn auch mit Anmut *hinter der Schwarte*,<sup>1787</sup> und vor allem: Sie habe ständig nach Zwiebeln gerochen – dieser Passus wird von Reinhardt weitläufig ausgeführt. Nach Zwiebeln zu riechen dürfte mit das Ärgste sein, was man einer Koloratursopranistin, Hollywood-Schauspielerin und Schönheit nachsagen konnte – entfernt klingen hier alte Hexen- und Huren-Images an. Weitab von Hollywood, in Iwan Bunins das untergegangene Russland bewahrenden Erzählungen konnte *Zwiebelduft* dagegen *schwindelerregend köstlich sein*<sup>1788</sup> und wesentlich zur erotischen Verzauberung seines Helden beitragen.

Ein mitunter aufgegriffenes Motiv der Vermarktung ist das von Mutter und Tochter. In den USA und auch in Estland wurde Miliza Korjus gern zusammen mit ihrer kleinen Tochter abgebildet. So zeigt ein 1936 an Bord der *Europa* auf ihrer Fahrt in die USA aufgenommenes Photo<sup>1789</sup> Korjus schon deutlich photoerfahren mit ihrem neuen offenen Lächeln zusammen mit der drolligen Dreieinhalbjährigen. Es fällt auf, dass die Tochter in der Presse mit Regelmässigkeit jünger dargestellt wird: Beim Start des *Great Waltz* ist sie angeblich vier<sup>1790</sup>, doch in Wahrheit beging sie in diesen Tagen ihren sechsten Geburtstag. Noch 1944, auf dem Höhepunkt der amerikanischen Konzertkarriere, ist die Rede von der elfjährige Tochter<sup>1791</sup>, obwohl sie mittlerweile zwölf Jahre alt war – eine Mogelei, die offenbar den Zweck hatte, auch Korjus etwas jünger erscheinen zu lassen. Eine Primadonna im Wortsinne, also die erste Sängerin eines grossen Opernhauses, ist Korjus im Leben nie gewesen, mit ihren Verkörperungen der Wiener Primadonnen Vera Donna und insbesondere Carla Donner partizipierte sie aber von ihren Filmcharakteren und übernahm dieses Image: Die Sängerin in der Rolle einer Sängerin und gleichzeitig die Rolle einer Sängerin als Rolle für diese.<sup>1792</sup>

Macht man sich die Deutung Julio Veras<sup>1793</sup> zu eigen, der Filmstar sei als *fürstlicher Kandidat* erfunden worden, um jeden neuen Film zu einer *majestätischen Krönungszeremonie* umzuformen, so war Miliza Korjus Königin für einen Tag. Mit dem

---

<sup>1787</sup> Ebenda S. 205.

<sup>1788</sup> Bunin: Mitjas Liebe, S. 110.

<sup>1789</sup> Päevaleht 5.4.1936, S. 6. Ein Photo aus derselben Zeit – Korjus trägt ihre Tochter huckepack – wurde noch für die Plattenhülle einer finnischen EMI-LP verwendet.

<sup>1790</sup> Tribune, New Orleans 4.11.1938.

<sup>1791</sup> The Pittsburgh Press, 30.12.1944.

<sup>1792</sup> Zu dieser für den Musikfilm typischen „Verwechslung“ von Gesangsstar und Filmcharakter vgl. auch Wedel: Das deutsche Musikfilm, S. 360 ff.

<sup>1793</sup> Vera: The Red Carpet Treatment, S. 65

*Waltz* war ihre kurze Hollywoodkarriere auch schon wieder zu Ende. In der Folge wurde Korjus zu einem amerikanischen Medium für Strauss-Walzer. Eine zwiespältige Situation: Einerseits nahm sie das ihr zunächst von MGM übergestülpte Walzer-Image auf, vervollkommnete es und partizipierte nicht unerheblich daran, andererseits blieb sie darin gefangen. Durch den *Great Waltz* hatte sie in den USA den Bekanntheitsgrad, der für den kommerziellen Aufbau einer Konzertkarriere grundlegend war. Mit ihrem Film-Repertoire an Wiener Paradestücken und ihren Insignien, den märchenhaften Kleidern (deren Modestil an den *Great Waltz*, aber auch an Jenny Lind und ihre bekanntesten Abbildungen erinnerte) und dem Diadem, verfügte sie ausserdem über ein komplettes fertiges Image. Der Habitus ihres *Walzer*-Charakters blieb bestimmend für Korjus weitere Laufbahn. Ihre Konzertprogramme richteten sich an der Nachfrage des Publikums nach Strauss-Walzern aus, die Werbung für ihre Konzerte und für ihre Platten greift auf das *Great-Waltz*-Image zurück und zeigt Korjus in filmähnlichen Roben und mit dem Walzer-Diadem, das zu ihrem Markenzeichen wurde. Das Ineinsgehen von Star und Accessoire – Peter Hacks schreibt boshaft vom *optischen Puschel*<sup>1794</sup> –, wird häufig in der Literatur angeführt und dient nach Gabler dazu, einen Platz im *überfüllten Prominentenuniversum*<sup>1795</sup> zu sichern.

Auch ihre mexikanische Filmrolle ist eine Wiederauflage der Carla Donner aus dem *Great Waltz* und noch die Venus-Platten aus der zweiten Hälfte der 60er Jahre halten an diesem Vermarktungskonzept fest. Ähnlich wie das *Markenzeichen-Lied*<sup>1796</sup> des Schlagersängers wurden die Strauss'schen Walzer, besonders jene aus dem *Great Waltz*, zum Markenzeichen für Korjus. Betrieb Korjus damit merchandising zum *Great Waltz*? Oder kann man umgekehrt sagen, der Film sei nur das von Korjus geschickt genutzte Vehikel gewesen, um ihr eine materiell auskömmliche, künstlerisch wenig fordernde amerikanische Konzertlaufbahn zu ermöglichen?

Aber nicht nur Miliza Korjus selbst gründete ihre spätere Konzert- und Plattenkarriere auf dem *Waltz*-Image, auch ihre zahlreichen in der Sowjetunion erschienenen Platten setzen durchgängig darauf und bilden Korjus in den beliebtesten Filmszenen und wiederum mit Diadem ab. Herausstechend ist dabei eine Melodia-Platte aus dem Jahre 1973: Der Titel zeigt in Warhol-Manier das achtmal aneinandergereihte Gesicht der Sängerin mit Krönchen, die Rückseite eine Pop-Art-Interpretation eines der populärsten

<sup>1794</sup> Hacks: Die Massgaben der Kunst, S. 408; vgl. auch Boorstin: Das Image, S. 212.

<sup>1795</sup> Gabler: Das Leben, ein Film, S. 252.

<sup>1796</sup> Grotjahn: „Ein Lied wie dieses muss gebracht werden ...“, S. 168. Zur überragenden Bedeutung von Stimme und Gesangsrepertoire für das Star-Image s.a. Grotjahn: Eine „Stimme von fast männlicher Färbung“, S. 303.

Filmphotos.

Das Walzer-Repertoire, dem sie sich bevorzugt widmete, war öffentliches Gut, und Stücke wie der *Frühlingsstimmen-Walzer* von Johann Strauss II wurden in Konzerten und auf Platten von zahlreichen Sängerinnen jener Jahre gesungen. Über ein eigenes Lied allerdings verfügte Korjus mit *Warum*, ihrem beziehungsweise Dorothea Wiecks Lied aus dem *Studenten von Prag*<sup>1797</sup>. In Estland, Finnland und auch in der Sowjetunion war dieses Lied besonders beliebt und galt als das Korjus-Lied schlechthin. So entspricht es wieder einer typischen Sängerinnen-Tradition, wenn dieses explizit mit Miliza Korjus verbundene Lied von einer anderen, späteren Sängerin aufgegriffen wurde: Die estnische Koloratursopranistin Margarita Voites sang *Warum* und knüpfte damit an den Mythos Korjus an. Wie weit das Eigentum eines Stars an seinen Liedern ging, demonstriert ein Gramophone-Artikel<sup>1798</sup>, in dem Erna Sack dafür gescholten wird, zwei songs, die Lily Pons in ihrem ersten Film *I Dream Too Much* gesungen und als Schallplatte herausgebracht hatte, nun ihrerseits gleichfalls als Plattenaufnahme anzubieten. *If Erna Sack is a seller, let her sing some songs that have not already been recorded by another star on another label – heaven knows there are million of songs waiting to be recorded which a singer of this standing could record with far more success than these delicate nothings written for the fairy quality of Lily Pons' voice, and quite unsuited to the robust chirrupings of the world's nightingale.*<sup>1799</sup>

*Ist das Photo das Photo vom Körper oder ist der Körper der Körper zum Photo?*<sup>1800</sup> – Nimmt man die Verbreitung von Star-Devotionalien, damals vor allem in Form der Starpostkarten beliebt, als Gradmesser des Ruhmes, so zeigt sich wiederum, dass Korjus während der Berliner Jahre keine erste Grösse war. Aus dieser Zeit lässt sich nur eine einzige Starpostkarte, mit der Unterschrift „Miliza Korjus – Die Berliner Nachtigall“,<sup>1801</sup> nachweisen. Der Unterschied wird besonders deutlich, wenn man die Fülle von Postkarten und Sammelkarten eines wirklichen deutschen Gesangs- und Filmstars damit vergleicht: Gitta Alpar. Die Karriere der geringfügig älteren Alpar dauerte nur wenige Jahre, 1933 musste sie aus Deutschland emigrieren. In diesem kurzen Zeitraum wurde

---

<sup>1797</sup> Hier sei nochmals darauf verwiesen, dass die Filmkopie der Berliner Kinemathek diese Lied nicht enthielt.

<sup>1798</sup> Gramophone March 1933 S. 21, *Musical Films and a Grievance* – Pons, sagt der Artikel, habe die Nachahmerin Sack allerdings nicht zu fürchten, diese müsse noch viel lernen und könne es nun durch den Vergleich beider Aufnahmen.

<sup>1799</sup> Ebenda.

<sup>1800</sup> Hacks: Die Massgaben der Kunst, S. 408.

<sup>1801</sup> Sammlung MF.

ihren Fans eine unübersehbar grosse Zahl an Bildkarten angeboten: Rollen- und Porträtphotos, Alpar privat, beim Sport, mit Hund.<sup>1802</sup>

Wenn Fetz anrät, Photos als eine der meistverwendeten biographischen Materialarten nie unreflektiert einzusetzen<sup>1803</sup>, ist hier vor allem die allmähliche Entwicklung von den semiprofessionellen Aufnahmen der jungen Sängerin bis hin zu ihren MGM-Bildern fesselnd. Die Korjus-Photos sind auch eine Dokumentation ihrer Verwandlung in einen Star. Dabei spielen Kosmetik und Frisur zwar eine grosse Rolle, entscheidend ins Gewicht fallen aber mimische Veränderungen. So sieht man Miliza Korjus auf den alten estnischen Photographien<sup>1804</sup> noch mit geschlossenen Lippen lächeln. Im Laufe der Berliner Zeit entwickelte sie ein offenes Lächeln, und in Hollywood, im *Great Waltz* und auf verschiedenen Bildern zeigt sie ein neues Filmstarlächeln mit glänzenden Zahnreihen. Veranlasst von MGM, entstanden eine ganze Reihe Porträtphotographien Milizas, die vom hohen Standard der Hollywood-Studios auch in diesem Bereich zeugen. Es waren zwar nicht die Star-Photographen wie Clarence Bull oder George Hurrell, mit denen sie zusammenarbeitete, aber es war deren Stil: Zunächst die Schaffung eines perfekt schönen Gesichtes mit allem Raffinement, über das Make-up-Artists und Friseure geboten – *Want to be an actor? Call Mr. Factor*<sup>1805</sup> –, dann der Versuch der Photographen, die Seele, das Geheimnis dahinter zu ergründen. Korjus' so entstandene Bilder richten sich nicht an e i n e m Image aus, sondern präsentieren in unterschiedlichsten Facetten Besetzungsvorschläge für imaginäre Filme, die nie aufgegriffen wurden. In einer von Laszlo Willinger photographierten Serie<sup>1806</sup> wirkt Korjus kühl und rätselhaft. Im Oktober 1938 entstanden eine Reihe von Aufnahmen Milizas in einem der von ihr bevorzugten griechischen Gewänder<sup>1807</sup>. Der Photograph setzte auf Vielfältigkeit des Ausdrucks, und Miliza Korjus posierte: Glamourös, verträumt und auch überraschend erotisch.<sup>1808</sup> Eines dieser Bilder fand als Titelblatt des

---

<sup>1802</sup> Sammlung MF – neben den teureren Photopostkarten, z.B. des Ross-Verlages, gab es auch kleinformatige Photos, oft in Mäppchen zusammengefügt, und ein besonders grosses Angebot der populären Sammelkarten, z.B. für Zigaretten.

<sup>1803</sup> Fetz: *Struktur statt Psychologie*, S. 362.

<sup>1804</sup> Päevaleht 7.9.1932, S. 5, Konzertankündigung. Siehe auch weitere Photos im Besitz des Estnischen Musik- und Theatermuseums, Miliza-Korjus-Konvolut.

<sup>1805</sup> Zitiert nach [www.seeing-stars.com](http://www.seeing-stars.com), Stand Dezember 2012, der Seite des Max-Factor-Museums in Hollywood.

<sup>1806</sup> Eines dieser Photos findet Verwendung als Titel der hänsler-cd.

<sup>1807</sup> *Life Story*, Estnisches Musik- und Theatermuseum, Miliza-Korjus-Konvolut, auch Motion picture 56/1938, Leon Surmelians Artikel *Gorgeos Korjus*.

<sup>1808</sup> Sammlung MF.

Beauty Magazine Verwendung und ist wahrscheinlich der einzige US-amerikanische Zeitschriftentitel, den sie erhielt.<sup>1809</sup> Diese Bilder zeigen mit kompliziert gelockten, gelegten und gesteckten Frisuren, ausschliesslich auf die Aufnahme hin konzipiert, mit makellos gleichmässiger Haut und einem vollendeten, gleichwohl unsichtbaren make-up eine Ikone. Gemeinsam ist ihnen allen, wie weit sie von dem Gesicht früherer Bilder oder auch zeitgleicher Schnappschüsse entfernt sind. Damit bestätigen sie Boorstins Formulierung, das Image geniesse mehr Ansehen als das Original.<sup>1810</sup>

Das Star-Image von Korjus ist, kann zusammenfassend formuliert werden, ein Sonderfall, nicht stimmig, sondern mit Variationen entsprechend der unterschiedlichen rezeptionellen Kontexte. Hervorgehoben werden muss die geheimnisvolle Aura, bereits in einem frühen Gramophone-Artikel<sup>1811</sup> thematisiert und von Korjus nach dem Ende ihrer Karriere nochmals als ihr Image fixiert: *Very mysterious; a legend*.<sup>1812</sup> Sowenig man Korjus als klug kalkulierende Selbstdarstellerin ansehen kann, so sehr kam sie mit ihren Inszenierungen möglicherweise einer Wunschvorstellung ihrer Anhänger entgegen. Vielleicht erklärt sich auch so ihre noch immer andauernde Beliebtheit: sie beflügelte die Phantasie. Ist es aber möglich, Korjus als Diva zu beschreiben? Thomas Seedorf<sup>1813</sup> grenzt diesen Begriff deutlich ein, seiner gesangsgeschichtlichen Perspektive folgend, ist die Diva eine Sängerin vom Typ Patti oder Tetrassini, mit einer hellen, klangstarken, besonders flexiblen Stimme und einem Rollenfach, das von Mozarts Königin der Nacht (Zauberflöte) über die Rosina (Rossini, *Il barbiere di Siviglia*) bis zu Norma (Bellini) reicht. Dabei hebt Seedorf die *individuelle Anverwandlung einer Partie*, die Selbstdarstellung der Sängerin vor dem Hintergrund des Notentextes, im Gegensatz zur „Werktreue“ als zentralen Aspekt hervor. Dieser die Interpretin als Virtuosin in den Mittelpunkt stellenden Definition soll hier gefolgt werden. Es fällt auf, dass Korjus diesen Kriterien stimmlich, fachlich und interpretatorisch entspricht. Andererseits stehen die Unregelmässigkeiten ihrer Berufslaufbahn, die Kürze ihrer Theaterengagements, die äusserst begrenzte Zahl von grossen Opernpartien, die sie auf der Bühne sang, einer Sichtweise, die sie als Diva positioniert, deutlich entgegen.

---

<sup>1809</sup> Beauty 1938, nach Richard Foelschs Seite [www.korjus.x10hosting.com](http://www.korjus.x10hosting.com), Stand Dezember 2012.

<sup>1810</sup> Boorstin: Das Image, S. 66.

<sup>1811</sup> Gramophone, March 1935.

<sup>1812</sup> Lamparski: Whatever, S. 209 ff.

<sup>1813</sup> Seedorf: Violettas Szene, S. 172 ff. – Im Gegensatz dazu Hans-Otto Hugel mit einer Sichtweise, die der Virtuosität einen deutlich geringeren Stellenwert einräumt und andere Aspekte als massgeblich ansieht. (Hugel: Das selbstentworfenen Bild der Diva, S. 56) – Ähnlich wie Seedorf, den Focus auf gesangliche Virtuosität gerichtet, wertet Clemens Risi (Risi: Die Posen der Diva, S. 195).

Vielleicht ist es aber gerechtfertigt, sie als Schallplatten- und Grammophon-Diva zu bezeichnen – unter „Melomanen“ gilt Korjus noch heute als Geheimtip und: als Diva.

## FAZIT

*Die Antwort wird durch die Frage induziert ... (Jean Baudrillard)<sup>1814</sup>*

Bereits in der Planungsphase dieser Arbeit war mir bewusst, kein leichtes Thema gewählt zu haben. Bei einer Sängerbinnenbiographie stellt sich zunächst die Frage: Was überhaupt sind verlässliche Angaben und woher diese nehmen? Meine Recherchen führten letztendlich zu dem Ergebnis, dass die Quellenlage insgesamt unübersichtlich und schwierig ist.

In jedem Einzelfall verlangt das Sieben des Materials immense Kleinarbeit, die trotz allen Bemühungen nicht immer zu dem Ziel führt, nun wirklich in Erfahrung gebracht zu haben, was sich wie wann und wo zugetragen hat. Je tiefer man bei seinen Erkundungen vorstösst, auf desto mehr neue infrage zu stellende Elemente trifft man, die ebenfalls beleuchtet werden müssen.

Ein für die Sängerbinnenbiographik insgesamt wichtiges Resultat meiner Arbeit ist es daher, darauf hinzuweisen, dass allen Quellen mit Vorsicht zu begegnen ist. Die Manipulation der Lebensdaten ist ein bekanntes Phänomen. Aber auch Angaben über Auftrittsorte, gesungene Rollen, Bühnenpartner usw sollten nie ohne gründliche Überprüfung übernommen werden. Seien es musikwissenschaftliche oder populäre Nachschlagewerke, Plattentexte, Zeitungs- und Zeitschriftenartikel, Werbematerialien, Selbstdarstellungen in verschiedener Form – stets muss mit Inkorrektheiten gerechnet werden.

Ein wichtiger Schwerpunkt der vorliegenden Dissertation ist die Analyse der Legendenbildung. Letztere ist ein wesentlicher Bestandteil vieler Sängerbinnenbiographien. Am Beispiel Miliza Korjus' konnten Auswahl und Entwicklung sowohl typischer als auch ungewöhnlicher Motive herausgearbeitet werden.

Scheinbar haben Legenden es leicht, zu bestehen. Sie folgen bekannten Mustern, das Moment der Wiedererkennung suggeriert ihre Wahrscheinlichkeit. Immer wieder zitierte Legenden etablieren sich als feststehende Narrative, werden von den Rezipienten verinnerlicht und akzeptiert. Gerade in Bezug auf Sängerbinnen ist festzustellen, dass Menschen an Legenden hängen – oft wollen sie diese gar nicht umgestossen, aufgelöst, verworfen oder auch nur erklärt haben.

Sehr deutlich stellt sich dies in der zum Jahreswechsel 2012/13 in Estland erschienenen

---

<sup>1814</sup> Baudrillard: Der symbolische Tausch und der Tod, S. 115.

Miliza-Korjus-Biographie *Unustamatu Miliza Korjus (Die unvergessene Miliza Korjus)*<sup>1815</sup> dar. Nach vielen verstreuten Texten (Zeitungs- und Zeitschriftenartikel, Platten- bzw. CD-Texten, Erinnerungen etc.) ist damit erstmals in Estland eine Monographie über die Sängerin veröffentlicht worden, ein Beleg für ihre nach wie vor grosse Popularität. Der Verfasser Jaak Jõekallas beschreibt sich im Vorwort als Korjus-Fan und Devotionalien-Sammler von Jugend an. Wie stark Künstlerinnenbilder durch Verehrer und Sammler bestimmt werden, hat Rebecca Grotjahn am Beispiel Zarah Leanders dargestellt.<sup>1816</sup>

Bei seiner Recherche beschränkte sich Jõekallas auf das Tallinner Musik- und Theatermuseum, er nutzte weder weitere estnische Archivmaterialien, noch zog er Quellen aus anderen Ländern heran. Er nimmt sein Material, seien es estnische Presseartikel oder die Meos-Erinnerungen, durchweg für bare Münze. So greift er auf einen längeren Artikel Elem Treiers zurück<sup>1817</sup> und verwendet unter anderem die dort beschriebenen Geschichten vom „Frauenfreikauf“ und vom Korjus-Krug sowie die märchenhafte Schilderung der drei starken Korjus-Brüder und ihrer Abenteuer. In seinem Buch nehmen Meos' Erinnerungen über dessen Jugendfreundschaft mit Miliza Korjus und ihrer Familie viel Raum ein – die detaillierten Beschreibungen des gemeinsamen Musizierens gelten Jõekallas als wahrheitsgetreue Berichterstattung über Lern- und Übungsinhalte und musikalische Präferenzen. Auch die Meos-Erzählung von der „Amati-Geige“ wird unhinterfragt übernommen.<sup>1818</sup> Die Korjus-Biographie setzt sich bei Jõekallas zusammen aus einer „estnischen“ Jugend, die durch die Übernahme der Meos-Angaben einen wesentlich längeren Zeitraum umfasst, einer glanzvollen Zeit an der Berliner Staatsoper mit einer grossen Anzahl erster Rollen und der ebenfalls glänzenden und durch den Autounfall abrupt beendeten Hollywood-Karriere.

Widersprüche, die auffallen und zur Recherche gleichsam einladen, werden nicht aufgelöst, statt dessen sind sie augenscheinlich sogar willkommen, um das Leben der Korjus mit dem Nimbus des Geheimnisvollen umgeben zu können. Dennoch stellt sich die Frage, warum Jõekallas eine Reihe typischer estnischer Narrative stillschweigend übergang, die ihm mit dem Fundus des Musik- und Theatermuseums und bei seinem betonten jahrzehntelangen Sammeln zur Verfügung standen. Ein Beispiel dafür ist die Legende vom gemeinsamen Triumph Korjus/Richard Tauber in dem Film *Der Student*

<sup>1815</sup> Jõekallas: *Unustamatu Miliza Korjus*.

<sup>1816</sup> Grotjahn: Eine „Stimme von fast männlicher Färbung“, S. 299 ff.

<sup>1817</sup> Eesti Ekspress 13.09.2001 – vgl. Kapitel *Herkunftslegenden*.

<sup>1818</sup> Auf die falschen Datierungen, Namensangaben (z.B. *von Foelsch*), Zusammenhänge (z.B. von Schillings als Direktor der Berliner Staatsoper) kann hier nicht detailliert eingegangen werden.

von Prag, die bei Jõekallas keinerlei Erwähnung findet<sup>1819</sup>. Unter welcher Prämisse also wurde das Material zusammengestellt? Korjus ist in der Sichtweise dieses Buches der grosse, sowohl „volkstümliche“ als auch mysteriöse Star. Legenden, die diesem Blickwinkel entsprechen, finden demzufolge Verwendung. Das damit festgeschriebene projektive Wunschbild entspricht der Rezeptivität eines Kreises von Verehrern und Fans. Sängerinnenlegenden werden auf diese Weise fixiert und weitergetragen, und Korjus bleibt im kulturellen Gedächtnis als *Lerche von Tondi*.<sup>1820</sup>

*Die Quintessenz meiner Arbeit ist es, dem sängerischen Werk den ihm gebührenden zentralen Platz zu widmen. Im Fall Korjus kann auf zahlreiche Tonaufnahmen zurückgegriffen werden, die ihre Stimme und ihren Vortrag direkt erfahrbar machen. Erst im Kontext mit dieser unikalen Lebensleistung erhalten Biographie und Legendenanalyse Bezug und Gewicht. Wenn in zwei ausführlichen und an hervorgehobener Stelle platzierten Kapiteln sowohl auf Geschichte und Entwicklung von Korjus' Plattenaufnahmen als auch auf ihre Gesangstechnik eingegangen wird, dann vor allem um dieser Zielsetzung willen, die Sichtweise auf die Sängerin nicht Legenden und Projektionen zu überlassen, sondern sie selbst als Subjekt in den Mittelpunkt zu stellen.*

---

<sup>1819</sup> Diese Legende kann auf einen von Jüri Kruus verfassten Text einer Melodia-Schallplatte *Miliza Korjus* aus dem Jahre 1973 zurückverfolgt werden, lässt sich aber allein schon durch Internet-Recherchen heute leicht widerlegen. (Vgl. z.B. Illustrierter Filmkurier 2389 unter <http://retroadv.re.funpic.de/img/75>, Stand Juni 2009). Jüri Kruus schrieb eine Empfehlung zu Jõekallas' Buch.

<sup>1820</sup> Jõekallas nimmt dieses Motiv der Meos-Erinnerungen weitläufig auf: Korjus, die von den Kadetten der im Stadtteil Tondi befindlichen Militärschule als *Tondi ööbik* bezeichnet worden sein soll. (Jõekallas: *Unustamatu*, S. 43 ff.).

# ANHANG

## ABKÜRZUNGEN

EAA – Eesti Ajalooarhiiv Tartu (Estnisches Historisches Archiv Tartu)

ERA – Eesti Riigiarhiiv (Estnisches Staatsarchiv)

TLA – Tallinna Linnaarhiiv (Tallinner Stadtarchiv)

EMBL – Eesti Muusika Biograafiline Leksikon

ETBL – Eesti Teatri Biograafiline Leksikon

## LITERATUR-, FILM- UND TONTRÄGERVERZEICHNIS

*Abbati, Armanda degli*: Uinu (Noten). Tartu, Postimehe trükk o.J.

*Abbati, Armanda degli*: Prudente riserbo! Rohkem ettevaatust! (Noten). Opala trükk, o.O., o.J.

*Achmatowa* s. АХМАТОВА

*Adorno, Theodor W.*: Briefe an die Eltern 1939–1951. Hrsg. Christoph Gösde. Frankfurt am Main, Suhrkamp 2003

*Adorno, Theodor W.*: Einleitung in die Musiksoziologie. Frankfurt, Suhrkamp 1975

*Album Ehstländischer Ansichten*. Hrsg. Wilh. Siegf. Stavenhagen. Mitau, 1867

*Alfred Sällik*. Hrsg. Merike Saarepera. Tallinn, Teatri- ja Muusikamuuseum 1970

*Allgemeine deutsche Real-Encyclopädie für die gebildeten Stände* (Conversations-Lexikon). In zwölf Bänden. Leipzig, Brockhaus 1830

*Altrussische Heiligenleben*. Hrsg. Konrad Onasch. Berlin, Union 1977

*Arro, Elmar*: Vana aja muusikud. Tallinn 2005

*Arschinoff, Peter*: Geschichte der Machno-Bewegung. Münster, Unrast 1998

*Astafjew* s. АСТАФЬЕВ

*Baberowski, Jörg*: Verbrannte Erde. Stalins Herrschaft der Gewalt. München, C.H. Beck, 2012

*Barton, Ruth*: Hedy Lamarr. The most beautiful Woman in Film. Lexington/K., University Press of Kentucky, 2010

*Baudrillard, Jean*: Der symbolische Tausch und der Tod. Berlin, Matthes & Seitz 2011

*Baudrillard, Jean*: Warum ist nicht alles schon verschwunden? Berlin, Matthes & Seitz, 2012

- Behrman, Samuel Nathaniel*: People in a Diary. A Memoir. Boston, Little/Brown 1972
- Benjamin, Walter*: Allegorien kultureller Erfahrung. Ausgewählte Schriften 1920–1940. Leipzig, Reclam 1984
- Berger, Erna*: Auf Flügeln des Gesangs. Berlin, Henschel 1990
- Berliner Adressbücher*. Jahrgänge 1932–1936
- Berthold Goldschmidt: Komponist und Dirigent*. Hrsg. Peter Petersen u. d. Arbeitsgruppe Exilmusik der Universität Hamburg am Musikwiss. Inst. d. Univ. Hamburg. (Musik im „Dritten Reich“ und im Exil, Bd. 7) Hamburg, von Bockel Verlag, 2. Auflage. 2003
- Besetzte Bilder: Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945–1955*, Hrsg. Karin Moser. Wien, Filmarchiv Austria 2005
- Bestushew, Alexander*: Eine Reise nach Reval. Berlin, Rütten & Loening, 1992
- Beuth, Reinhard*: Julia Varady: Primadonna in Berlin, In: Die Deutsche Oper Berlin, hrsg. von Gisela Huwe, Berlin, Quadriga Verlag 1984
- Bibliothek der Unterhaltung und des Wissens*. Stuttgart, Deutsche Verlagsgesellschaft, diverse Jahrgänge
- Bigger Than Life: 100 Jahre Hollywood. Eine jüdische Erfahrung*. Publikation zur gleichnamigen Ausstellung im Jüdischen Museum Wien (19.10.2011–15.4.2012). Hrsg. Werner Hanak-Lettner i.A. d. Jüdischen Museums Wien. Berlin, Bertz + Fischer, 2011
- Bing, Rudolf*: 5000 Abende in der Oper. München, Kindler 1973
- Biographische Sozialisation*. Hrsg. Erika M. Hoerning. Stuttgart, Lucius & Lucius 2000
- Blok* s. Блок
- Bodisco, Theophile von*: Versunkene Welten. Weissenhorn, Konrad 1997
- Boorstin, Daniel J.*: Das Image. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1987
- Borchard, Beatrix*: Eine Anti-Diva? Zur Rezeption Pauline Viardot-Garcias im 19. Jahrhundert. In: Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Hrsg. Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt, Thomas Seedorf. Schliengen, edition argus 2011. Forum Musikwissenschaft Bd. 7. S. 114–125
- Borchard, Beatrix*: Lücken schreiben oder: Montage als biographisches Verfahren. In: Biographie schreiben. Göttinger Gespräche zur Geschichtswissenschaft Bd. 18. Hrsg. von Hans Erich Bödeker. Göttingen, Wallstein 2003. S. 211–242
- Borchard, Beatrix*: Mit Schere und Klebstoff. In: Musik und Biographie: Festschrift für Rainer Cadenbach. Hrsg. Cordula Heymann-Wentzel, Johannes Laas. Würzburg, Königshaus & Neumann 2004. S. 30–45
- Borchard, Beatrix*: Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim. Biographie und

Interpretationsgeschichte. Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 5. Wien, Böhlau 2007

*Botstein, Leon:* Hollywood und die Geburt des audiovisuellen Amerika. In: *Bigger than Life: 100 Jahre Hollywood. Eine jüdische Erfahrung.* Publikation zur gleichnamigen Ausstellung im Jüdischen Museum Wien (19.10.2011 – 15.4.2012) Hrsg. Werner Hanak-Lettner. Berlin, Bertz + Fischer 2011. S. 22–29

*Bourdieu, Pierre:* Die biographische Illusion. In: *Biographische Sozialisation.* Hrsg. Erika M. Hoerning. Stuttgart, Lucius & Lucius 2000. S. 51–60

*Bourdieu, Pierre:* Die feinen Unterschiede: Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft. Frankfurt am Main, Suhrkamp 1987.

*Breslin, Herbert, Anne Midgette:* *The king and I: The uncensored Tale of Luciano Pavarotti's Rise to Fame by his Manager.* Edinburgh, London: Mainstream 2004, Kindle Edition

*Brüggemann, Karsten:* Die Gründung der Republik Estland und das Ende des „Einen und unteilbaren Russlands“ Diss., Wiesbaden, Harrassowitz 2002

*Bulgakow, Michail:* Die weisse Garde. Berlin, Volk und Welt 2. Auflage. 1980

*Bunin, Iwan:* Mitjas Liebe. Berlin, S. Fischer 1925

*Cecilie, (Kronprinzessin):* Erinnerungen. Leipzig, Koehler, 1930

*Chaliapin, an autobiography as told to Maxim Gorky.* With suppl. correspondence and notes. Hrsg. Nina Froud, James Hanley. New York, Stein & Day, 1967

*Clement, Berta:* Hauptmanns Puck. Stuttgart, Weise 1897

*Constantin Gold-Film-Bilder.* Album 2. Constantin-Zigarettenfabrik Dresden, o.J. – um 1932

*Cotrubas, Ileana:* Opernwahrheiten. Wien, Holzhausen 1999

*Dal Monte s. ДАЛЬ МОНТЕ*

*Debord, Guy:* Die Gesellschaft des Spektakels. Berlin, Tiamat 1996

*Deleuze, Gilles:* Das Bewegungs-Bild. Kino 1. Frankfurt, Suhrkamp 1997

*Deleuze, Gilles:* Das Zeit-Bild. Kino 2. Frankfurt, Suhrkamp 1997

*Die Deutsche Oper Berlin.* Hrsg. Gisela Huwe. Berlin, Quadriga 1984

*Deutsches Bühnenjahrbuch.* Berlin, Jahrgänge 1926–1936

*Drewniak, Boguslaw:* Das Theater im NS-Staat. Düsseldorf, Droste 1983

*Droescher, Georg:* Die vormals königlichen jetzt preussischen Staatstheater zu Berlin: Statistischer Rückblick auf die künstlerische Tätigkeit und die Personalverhältnisse während der Zeit vom 1. Januar 1886 bis 31. Dezember 1935. Berlin, Otto Elsner 1936

*Eco, Umberto:* Im Labyrinth der Vernunft. Leipzig, Reclam 1989

*Eesti Arvudes*. Tallinn, Riigi Statistika Keskbüroo, 1934

*Eesti ja Maailm XX. Sajandi Kroonika*. Bd.1 1.1.1900–16.6.1940. Tallinn, Eesti Entsüklopeediakirjastus, 2007

*Eesti Kasarmud*. Tallinn, Tänapäev 2008

*Eesti keele seletav Sõnaraamat*. Tallinn, Eesti Keele Sihtasutus 2009

*Eesti Koolimajad*. Tallinn, Tänapäev, 2011

*Eesti Muusika Biograafiline Leksikon*. Tallinn, Eesti Entsüklopeediakirjastus, 2007

*Eesti Rahvakultuuri Leksikon*. Hrsg. Ants Viires. Tallinn, Eesti Entsüklopeediakirjastus 1995

*Eesti riigi avaliku- ja kultuurielu tegelased 1918–1938*. Tallinn 1939

*Eesti Statistika*. Tallinn, Riigi Statistika Keskbüroo, 1929

*Eesti Taluhäärberid*. Hrsg. Heiki Pärdi. Bd. 1–3 Tallinn, Tänapäev 2005, 2007, 2010

*Eesti Teatri Biograafiline Leksikon*. Tallinn, Eesti Entsüklopeediakirjastus 2000

*Ehrenburg, Ilja*: Visum der Zeit. Leipzig, Reclam 1982

*Estonia lauluteatri rajajad*. Tallinn, Eesti Raamat 1981

*Fallada, Hans*: Kleiner Mann – was nun? Berlin, Aufbau 1980

*Felseneck, Marie von*: Ohne Talent. Berlin, Weichert o.J. (um 1910)

*Fetting, Hugo*: Die Geschichte der Deutschen Staatsoper. Berlin, Henschelverlag 1955

*Fetz, Bernhard*: Die vielen Leben der Biographie: Interdisziplinäre Aspekte einer Theorie der Biographie. In: Die Biographie – Zur Grundlegung ihrer Theorie. Hrsg. Bernhard Fetz. Berlin, De Gruyter 2009. S. 3–66

*Fetz, Bernhard*: Struktur statt Psychologie: Die „Anti-Biographie“ als biographisches Modell. In: Theorie der Biographie: Grundlagentexte und Kommentar. Hrsg. Bernhard Fetz, Wilhelm Hemecker. Berlin, De Gruyter 2011. S. 361–369

*Finist, der edle Falke*: Russische Zaubermärchen. Moskau, Raduga 1985

*Fischer-Dieskau, Dietrich*: Hugo Wolf. Leben und Werk. Berlin, Henschel 2003

*Flower, N.*: Georg Friedrich Händel. Leipzig, K.F.Koehler, 1925

*Foelsch, Kuno*: Magnetfeld und Induktivität einer zylindrischen Spule. Diss., TH Braunschweig, 1935. In: Archiv für Elektrotechnik XXX, 1936, Heft 3

*Fontane, Theodor*: Der Stechlin. Berlin, Verlag Das Neue Berlin, 1954

*Fromm, Bella*: Als Hitler mir die Hand küsste. Berlin, Rowohlt 1993

*Fuchs, Viktor*: Die Kunst des Singens. Kassel, Bärenreiter 1967

*Gabler, Neal*: Das Leben, ein Film: Die Eroberung der Wirklichkeit durch das Entertainment. Berlin, Berlin Verlag, 1999

*Goethe, Johann Wolfgang*: Goethes Gedichte: Auswahl in zeitlicher Folge. Leipzig,

Insel 1947

*Glaise-Horstenau, Edmund von*: Die Katastrophe. Zürich, Leipzig, Wien, Amalthea 1929

*Goldschmidt, Alfons*: Moskau 1920. Berlin, Dietz 1987

*Gothaischer Genealogischer Hofkalender* nebst diplomatisch-statistischen Jahrbuche. Jahrgänge 1869–1907. Gotha, Perthes

*Grabar, Leonid*: Gestalten. Riga, Allgemeiner Buchverlag, o.J.

*Grotjahn, Rebecca*: Diva, Hure, Nachtigall: Sängerinnen im 19. Jahrhundert. In: Hochschule für Musik Köln: „Frauen in der Musikgeschichte“. Dokumentation der Ringvorlesung im Sommersemester 2001. Hrsg. Susanne Rode-Breymann. Köln o.J. (2002). S. 41–55, 124–127

*Grotjahn, Rebecca*: „Ein Lied wie dieses muss gebracht werden, ausgestattet – wie ein Theaterstück.“ Willi Forst und die Inszenierung des Singens. In: Willi Forst: Ein Filmstil aus Wien. Hrsg. Armin Loacker. Wien, Filmarchiv Austria 2003. S. 165–187

*Grotjahn, Rebecca*: Eine „Stimme von fast männlicher Färbung“: Zarah Leander und die nationalsozialistische Geschlechterordnung. In: Performativität und Performance: Geschlecht in Musik, Theater und MedienKunst. Hrsg. Martina Oster, Waltraud Ernst, Marion Gerards. Focus Gender Bd. 8. Münster, Lit 2008. S. 299–309

*Grotjahn, Rebecca*: Frauenberuf Sängerin: Ein Thema musikwissenschaftlicher Frauen- und Geschlechterforschung. In: Rheinische Sängerinnen des 20. Jahrhunderts. Hrsg. Thomas Synofzik, Susanne Rode-Breymann. Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte Bd. 164. Kassel, Merseburger 2003. S. 25–33

*Grotjahn, Rebecca*: Koketterie und Wahnsinn. Zur Weiblichkeit des Koloraturgesanges. In: Oper aktuell Bd. XXVII. / Bayerische Staatsoper 2004/2005. Hrsg. Gesellschaft zur Förderung der Münchner Opern-Festspiele, Intendanz d. Bayerischen Staatsoper. München, Stiebner. 2004. S. 70–75

*Grotjahn, Rebecca*: “The most popular woman in the World”. Die Diva und die Anfänge des Starwesens im 19. Jahrhundert. In: Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Interdisziplinäre Untersuchungen zu einem kulturellen Phänomen des 19. und 20. Jahrhunderts. Hrsg. Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt, Thomas Seedorf. Schliengen, edition argus 2011. Forum Musikwissenschaft Bd. 7. S. 74–97

*Grotjahn, Rebecca*: Notationskunde oder die Speicherung des Stars in den Medien. In: Musiktheorie. Zeitschrift für Musikwissenschaft 24/2010. S. 328–340

*Grotjahn, Rebecca*: „Die Singstimmen scheiden sich ihrer Natur nach in zwei grosse Kategorien“. Die Konstruktion des Stimmgeschlechts als historischer Prozess. In:

- Puppen, Huren, Roboter: Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930. Hrsg. Katharina Hottmann, Sabine Meine. Schliengen, edition argus 2005. S. 34–57
- Grotjahn, Rebecca*: Die Soubrette Antonie Held und ihr Kontrakt mit dem Hoftheater zu Hannover. In: *Viva Voce* 59 2001/2002. S. 19–22
- Grotjahn, Rebecca*: Stimmbesitzer und Sängerdarsteller. Die Inszenierung des Singens auf der Musiktheater-Bühne in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. In: *Frankfurter Zeitschrift für Musikwissenschaft* 14 (2011), fzmw.de (Stand März 2013), S. 1–25
- The *Great Waltz*. Press Book. Hollywood, MGM, 1938
- Gurtschenko* s. Гурченко
- Hacks, Peter*: Die Massgaben der Kunst: Gesammelte Aufsätze 1959-1994. Hamburg, Edition Nautilus 1996
- Haffner, Herbert*: Furtwängler. Berlin, Parthas 2006
- Hagemann, Carl*: Die Kunst der Bühne. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt 1922
- Hanak-Lettner, Werner*: Bigger than Life: 100 Jahre Hollywood. Eine jüdische Erfahrung. In: *Bigger than Life. 100 Jahre Hollywood. Eine jüdische Erfahrung*. Publikation zur gleichnamigen Ausstellung im Jüdischen Museum Wien (19.10.2011–15.4.2012). Hrsg. Werner Hanak-Lettner i.A. d. Jüdischen Museums Wien. Berlin, Bertz + Fischer, 2011. S. 10–21
- Hanak-Lettner, Werner*: Stars. Oder: Die strengen Gesetze des Kinohimmels. In: *Bigger than Life. 100 Jahre Hollywood. Eine jüdische Erfahrung*. Publikation zur gleichnamigen Ausstellung im Jüdischen Museum Wien (19.10.2011–15.4.2012). Hrsg. Werner Hanak-Lettner i.A. d. Jüdischen Museums Wien. Berlin, Bertz + Fischer, 2011. S. 56–61
- Hanak-Lettner, Werner*: Where the other Picture Companies are. Hollywood finden und erfinden. In: *Bigger than Life. 100 Jahre Hollywood. Eine jüdische Erfahrung*. Publikation zur gleichnamigen Ausstellung im Jüdischen Museum Wien (19.10.2011–15.4.2012). Hrsg. Werner Hanak-Lettner i.A. d. Jüdischen Museums Wien. Berlin, Bertz + Fischer, 2011. S. 48–55
- Harbou, Thea von*: Das Haus ohne Tür und Fenster. Berlin, Ullstein 1920
- Hartmann, Rudolf*: Das geliebte Haus. München, Deutscher Taschenbuch Verlag 1979
- Heimatstimmen*: Ein baltisches Jahrbuch. Reval, Franz Kluge. 2. Jahrgang 1906, 5. Jahrgang 1912
- Henck, Herbert*: Hermann Heiss: Nachträge einer Biographie. Deinstedt, Kompost 2009
- Hoffmann, Freia*: Die Klavierlehrerin: Caroline Krähler und ein literarisches Stereotyp.

- In: Musik und Biographie: Festschrift für Rainer Cadenbach. Hrsg. Cordula Heymann-Wentzel. Würzburg, Königshaus & Neumann 2004. S. 149–161
- Horak, Jan-Christopher*: Reisch führt Regie: Song of Scheheradzade. In: Walter Reisch. Film schreiben. Hrsg. Günter Krenn. Wien, Filmarchiv Austria 2004. S. 218–241
- Horkheimer, Max und Theodor W. Adorno*: Dialektik der Aufklärung. Leipzig, Reclam 1989
- A Hundred Great Estonians of the 20<sup>th</sup> Century*. Tallinn, Estonian Encyclopaedia publishers, 2002
- Hügel, Hans-Otto*: Das selbstentworfene Bild der Diva. Erzählstrategien in der Autobiographie von Sarah Bernhardt. In: Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Hrsg. Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt, Thomas Seedorf. Schliengen, edition argus 2011. Forum Musikwissenschaft Bd. 7. S. 37–57
- Hügel, Hans-Otto*: „Weisst Du wieviel Sterne stehen“? Zu Begriff, Funktion und Geschichte des Stars. In: Musikermymen: Alltagstheorien, Legenden und Medieninszenierungen. Hrsg. Claudia Bullerjahn. Musik-Kultur-Wissenschaft Bd. 2. Hildesheim, Olms 2002. S. 265–293
- Hunnius, Monika*: Mein Weg zur Kunst. Heilbronn, Eugen Salzer 1925
- Jõekallas, Jaak*: Unustamatu Miliza Korjus. Tallinn, Pegasus 2012
- Kaarsen, Magda* (Pseudonym für Th. v. Bodisco): Skizzen. (Erzählungen) Reval, Kluge & Ströhm 1895
- Kärner, Jaan*: Estonia kuuskümmend aastat. Tallinn 1925
- Kalm, Mart*: Eesti 20. sajandi arhitektuur. Tallinn, Sild 2002
- Katz, Ephraim*: The Film Encyclopedia. New York, Harper Perennial 1994
- Keitz, Ursula von*: Überwältigt überwältigend. Walter Reischs Frauenfiguren. In: Walter Reisch. Film schreiben. Hrsg. Günter Krenn. Wien, Filmarchiv Austria 2004. S. 281–300
- Kende, Götz Klaus* – s.u. Scanzoni
- Kesting, Jürgen*: Die grossen Sänger. Bd. II. Hamburg, Hoffmann und Campe 2008
- Kesting, Jürgen*: Die grossen Sänger unseres Jahrhunderts. Düsseldorf, Econ 1993
- Kesting, Jürgen*: Maria Callas. München, Econ Taschenbuch, 3. Auflage. 2000
- Keyserling, Graf Hermann*: Das Reisetagebuch eines Philosophen, Darmstadt 1920
- Kittler, Friedrich A.*: Gramophone, film, typewriter. Stanford/California, Stanford University Press 1999
- Köstenberger, Julia*: The Great Waltz. Filmisch transportierte Österreichbilder 2. In: Besetze Bilder. Film, Kultur und Propaganda in Österreich 1945–1955. Hrsg. Karin

- Moser. Wien, Filmarchiv Austria 2005. S. 303–322
- Kolodin, Irving*: The Story of the Metropolitan Opera 1883–1950. New York, Knopf 1953
- Kommunismi Kuriteod Eesti lisanimestik: 1940–1990*, 8/1. Eesti Represseeritute Registri Büroo 2010
- Kompus, Hanno*: Das malerische Estland. Kopenhagen, C.A.Reitzel, 1936
- Kopiez, Reinhard*: „Singers are late beginners.“ Sangerbiographien aus Sicht der Expertiseforschung. Eine Schwachstellenanalyse sangerischer Ausbildungsverlaufe. In: Musikpädagogische Forschungsberichte 1996. Hrsg. H. Gembris, R.-D.Kraemer, G. Maas. Augsburg, Wissner 1997. S. 37–56
- Korjus, Miliza*: Light. (USA) Privately printed 1944
- Kõrvits, Harri*: Tiit Kuusik. Tallinn, Eesti Riiklik Kirjastus 1963
- Kos, Wolfgang*: Superstars der Kunst. Von Makart zu Warhol, Beuys und Hirst. In: Makart. Ein Künstler regiert die Stadt. (Katalog zur Ausstellung Wien Museum 9.6.–16.10.2011) Hrsg. Ralph Gleis. München, Prestel 2011. S. 126–135
- Kracauer, Siegfried*: Die Angestellten. Leipzig/Weimar, Kiepenheuer 1981
- Krauss, Werner*: Das Schauspiel meines Lebens: einem Freund erzählt. Eingel. von Carl Zuckmayer. Stuttgart, Henry Goverts 1958
- Kreisler, Georg*: Ich war Familie. In: Walter Reisch: Film schreiben. Hrsg. Günter Krenn. Wien, Filmarchiv Austria 2004. S. 7–16
- Kris, Ernst u. Otto Kurz*: Die Legende vom Künstler. Frankfurt, Suhrkamp 1995
- Kronprinzessin Cecilie: In mehr als hundert Bilddokumenten*. Zum Besten der Cecilienhilfe. Hrsg. von Georg Schuster. Berlin, Richard Schröder, o.J. (1932)
- Krusche, Friedemann*: Theater in Magdeburg. Bd. 2: Ein Streifzug durch das 20. Jahrhundert. Halle, Mitteldeutscher Verlag 1994/95
- Krusten, Pedro*: Kaugelviibija kaekõrval. Tallinn 2006
- Künstler-Almanach*. Berlin, Ritter. Ausgaben 1933–1935
- Künstler-Almanach des Rundfunks*. Berlin o.J. (um 1933)
- Kürschners Deutscher Literatur-Kalender 1906*. Leipzig, Göschen’sche Verlagsbuchhandlung 1906
- Kutsch, Karl J. und Leo Riemens*.: Grosses Sängerlexikon. Bern/München, Saur, 3.erw. Aufl. 1999
- Laane, Karl*: Tallinna Kalmistud. Tallinn, Maalehe Kirjastus 2002
- Laar, Mart*: Estland im Zweiten Weltkrieg. Tallinn, Grenader 2005
- Laar, Mart*: Der rote Terror: Repressalien der sowjetischen Besatzungsmacht in Estland.

- Tallinn, Grenader 2005
- Lamparski, Richard*: Whatever became of ...? Fifth Series. New York, Bantam 1974
- Laurits, Kaido*: Saksa Kultuuroomavalitsus Eesti vabariigis 1925–1940. Tallinn 2008
- Leete, Art*: Muutused ja meelega. Tallinn 2007
- Leider, Frida*: Das war mein Teil. Berlin, Henschelverlag. 1981
- Lesage, Alain René*: Gil Blas von Santillana. Leipzig, Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1979
- Lüdig, Endla*: Peter Paul Lüdig. Toronto, Estonian Publishing Company. 1995
- Lüdig, Mihkel*: Mälestused. Tallinn, Eesti Raamat 1969
- Maixdorff, Carl von*: In russischer Gewalt: Selbsterlebtes aus dem Beginn des Weltkrieges, Leipzig, Reclam 1915
- Männik-Kirme, Maris*: Karl Leichter. Tallinn 2002
- Marpurg, Friedrich Wilhelm*: Legende einiger Musikheiligen. Photomechanischer Nachdruck der Ausgabe von 1786. Leipzig, Edition Peters 1980
- Meyer zu Heringdorf, Detlef*: Das Charlottenburger Opernhaus von 1912 bis 1961. Diss., Berlin 1988
- Meyers Konversations-Lexikon*. Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut, 5. Auflage. 1895–97
- Mikk-Krull, Olga*: Minu elu muusikaradadel. Tallinn, Eesti Raamat 1972
- Moser, Edda*: Die Stimme, das ist wie ein Diamant, und den muss man schleifen. Interview mit Karsten Wenner. In: Rheinische Sängerinnen des 20. Jahrhunderts: Eine Dokumentation in Wort und Ton. Hrsg. Thomas Synofzik, Susanne Rode-Breyman. Kassel, Merseburger 2003. Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte Bd. 164. S. 231–242
- Moore, Gerald*: Bin ich zu laut? Erinnerungen eines Begleiters. Kassel, Bärenreiter 2003
- Musset, Alfred*: Emmeline. Novellen. Leipzig, Reclam 1958
- Der Neue Pitaval*: Eine Sammlung der interessantesten Criminalgeschichten aller Länder aus älterer und neuerer Zeit. Begründet von Criminaldirector Dr. Hitzig, fortgesetzt von Dr. A. Vollert. Neue Serie, 9. Bd. Leipzig, Brockhaus 1874
- Oboussier, Robert*: Berliner Musik-Chronik 1930–1938. Zürich, Atlantis 1969
- Opernführer*. Hrsg. Ferdinand von Strantz. Berlin, Weichert o.J., um 1913
- Orwell, George*: 1984. Frankfurt/Berlin, Ullstein 1976
- Pahomov, George und Nickolas Lupinin*: The Russian Century. Lanham, University Press of America, 2008

- Paustowskij, Konstantin*: Jenseits des Regenbogens: Erzählungen. Berlin, Aufbau 1978
- Pedak, Peter*: Margarita Voites. Tallinn, Kunst 2010
- Pedusaar, Heino*: Jenny Siimon. Tallinn, Eesti Raamat 1983
- Pedusaar, Heino*: Kive Estonia alusmüürist. Tallinn, Varrak 2006
- Pedusaar, Heino*: Tardunud helide maailm. Tallinn, Koolibri 2007
- Piper, Ernst*: Alfred Rosenberg: Hitlers Chefideologe, München, Pantheon 2007
- Plissetskaja* s. Плисецкая
- Poliitilised arreteerimised Eestis: 1940–1988/* Bd. 1 und 2. Hrsg. Leo Õispuu. Tallinn, Eesti Represseeritute Registri Büroo 1996
- Põldmäe, Mare*: Aarne Viisimaa. Tallinn 2000
- Prieberg, Fred K.*: Musik im NS-Staat. Frankfurt/M, Fischer Taschenbuch 1982
- Propp* s. Пропп
- Pusta, Kaarel Robert*: Kehra metsast maailma. Saadiku päevik. Kirjad kinnisest majast. Tallinn, Eesti Päevaleht/Akadeemia 2010
- Quander, Georg*: 250 Jahre Opernhaus Unter den Linden. Frankfurt 1992
- Radamsky, Sergei*: Der verfolgte Tenor: Mein Sängerleben zwischen Moskau und Hollywood. München, R.Piper 1972
- Rahvastikuprobleeme Eestis*. Riigi Statistika Keskbüroo 1937
- Razakow* s. Раззаков
- Raschkowskij* s. Рашковский
- Reiman, Liina*: Rambivalgus süttib. Lund (Sweden), Eesti Kirjanike Kooperatiiv 1956
- Reinhardt, Gottfried*: Der Apfel fiel vom Stamm. München, Langen Müller 1992
- Reisch, Walter*: Manuskript und Drehbuch. In: Walter Reisch: Film schreiben. Hrsg. von Günter Krenn. Wien, Filmarchiv Austria 2004. S. 60–65
- Resnevic-Signorelli, Olga*: Eleonora Duse. Berlin, Deutscher Verlag, 1942
- Revalscher Kalender*. Reval, Ausgaben 1930–1934
- Rheinische Sängerinnen des 20. Jahrhunderts*: Eine Dokumentation in Wort und Ton. Hrsg. Thomas Synofzik, Susanne Rode-Breymann. (Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte Bd. 164) Kassel, Merseburger 2003.
- Riemer, Willy*: Composers, Celebrities and Cultural Memory: Walter Reisch's Musical Biopics. In: Walter Reisch: Film schreiben. Hrsg. von Günter Krenn. Wien, Filmarchiv Austria 2004. S. 301–340
- Riigi Telefonivõrgu Abonentide Nimekiri*. Tallinn, 1925, 1929, 1930, 1935, 1937, 1939
- Riikline Aadress-Raamat* 1925. Tallinn, Riigi Statistika Keskbüroo, 1925
- Rimski-Korssakow, Nikolai*: Chronik meines musikalischen Lebens. Berlin/Stuttgart,

- Deutsche Verlags-Anstalt 1928
- Rinne, Arthur*: Laulud ja aastad. Tallinn, Kodumaa 1973
- Risi, Clemens*: Die Posen der Diva. Inszenierung und Wahrnehmung der Aussergewöhnlichen heute: Anna Netrebko gegen Edita Gruberova. In: Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Hrsg. Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt, Thomas Seedorf. Schliengen, edition argus 2011. Forum Musikwissenschaft Bd. 7. S. 195–206
- Rocket Encyclopedia*. Hrsg. John W. Herrick. Los Angeles, Aero Publish 1959
- Rosvaenge, Helge*: Lache Bajazzo. München/Wien, Wilhelm Andermann 1953
- Roth, Joseph*: Orte. Leipzig, Reclam 1990
- Rubinstein, Anton*: Erinnerungen aus fünfzig Jahren. Leipzig, Senff 1893
- Rubinstein, Arthur*: Mein glückliches Leben. Frankfurt am Main, S.Fischer 1980
- Sada aastat Estonia muusikalavastusi kavalehted*. Tallinn 2007
- Sandrock, Adele*: Mein Leben. Berlin, Buchwarte-Verlag 1940
- Scanzoni, Signe*: Der Prinzipal: Clemens Krauss. Hrsg. Clemens-Krauss-Archiv Wien. Text S. Sacanzoni, Recherchen G.K. Kende. Tutzing, Schneider 1988
- Scheppers, Christian*: Margarete Teschemacher: Stationen ihres Lebens und Wirkens nach 1945. In: Rheinische Sängerinnen des 20. Jahrhunderts: Eine Dokumentation in Wort und Ton. Hrsg. Thomas Synofzik, Susanne Rode-Breymann. Kassel, Merseburger 2003. Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte Bd. 164. S. 183–189
- Schibanow* s. Шибанов
- Schmitz-Berning, Cornelia*: Vokabular des Nationalsozialismus. Berlin, de Gruyter 2000
- Schnauber, Cornelius*: Spaziergänge durch das Hollywood der Emigranten. Zürich, Arche 2001
- Schnauber, Cornelius*: Walter Reisch und die Dramaturgie des klassischen deutschen Dramas in dem Hollywood-Film „Niagara“. In: Walter Reisch: Film schreiben. Hrsg. von Günter Krenn. Wien, Filmarchiv Austria 2004. S. 242–253
- Schneiderei, Otto*: Richard Tauber: Ein Leben – eine Stimme. Berlin, Lied der Zeit, 1976
- Seedorf, Thomas*: Violettas Szene oder Die vokale Selbstinszenierung der Diva. In: Diva – Die Inszenierung der übermenschlichen Frau. Hrsg. Rebecca Grotjahn, Dörte Schmidt, Thomas Seedorf. Schliengen, edition argus 2011. Forum Musikwissenschaft Bd. 7. S. 172–183
- Shaw, George Bernard*: Erste Hilfe für Kritiker. Essays. Leipzig/Weimar, Kiepenheuer 1985

*Sokolowa s. Соколова*

*Soussloff, Catherine M.:* Der Künstler im Text – Die Rhetorik des Künstlermythos. In: *Leben als Kunstwerk: Künstlerbiographien im 20. Jahrhundert.* Von Alma Mahler und Jean Cocteau zu Thomas Bernhard und Madonna. Hrsg. Christopher F. Laferl, Anja Tippner. Bielefeld, transcript 2011. S. 29–58

*Stadler, Friedrich (Hg.):* Vertrieben Vernunft II, Teilband 2, Münster, Lit Verlag 2004

*Staatsoper Berlin:* Almanach 1936 bis 1939. Hrsg. Julius Kapp. Leipzig, Max Beck 1939

*Steiner, Ines:* Ohne Seele, ohne Herz, nur Papier? Intermedialität, Mythologie und Genderperformanz in Walter Reischs Wien-Film „Silhouetten“. In: *Walter Reisch: Film schreiben.* Hrsg. von Günter Krenn. Wien, Filmarchiv Austria 2004. S. 154–200

*Stix, Lydia:* Die andere Lulu: Das bewegte Leben einer Künstlerin in unserer Zeit. Zürich, Stuttgart, Werner Classen, 1980

*Stoettinger, Elisabeth:* Oral history – wahre Erinnerung oder Konfabulation: Validität und Reliabilität von Zeitzeugenberichten aus psychologischer Sicht. In: *Trugschlüsse und Umdeutungen.* Hrsg. Christian Giordano (Freiburger Sozialanthropologische Studien). Münster, Berlin, Lit 2009. S. 131–146

*Storm, Theodor:* Sämtliche Werke. Zweiter Band. Berlin, Aufbau 1956

*Strauss, Richard und Clemens Krauss:* Briefwechsel. Hrsg. Götz Klaus Kende u. Willi Schuh. München, Beck, 1963

*Suleyman, Muhsin:* Miliza Korjus. In: *Oper 1977. Grosse Sänger – ein Stück Operngeschichte.* Ein Jahrbuch der Zeitschrift „Opernwelt“. Hrsg. Imre Fabian. Seelze, Velber/Friedrich 1977. S. 23

*Sutherland, Joan:* A Prima Donna's Progress. Washington, Regnery 1997

*Synofzik, Thomas:* Anni Andrassy – eine unstete Karriere. In: *Rheinische Sängern des 20. Jahrhunderts: Eine Dokumentation in Wort und Ton.* Hrsg. Thomas Synofzik, Susanne Rode-Breymann. Kassel, Merseburger 2003. Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte Bd. 164. S.49–54

*Synofzik, Thomas:* Ruth Jost-Arden – Das Scheitern einer Opernkariere. In: *Rheinische Sängern des 20. Jahrhunderts: Eine Dokumentation in Wort und Ton.* Hrsg. Thomas Synofzik, Susanne Rode-Breymann. Kassel, Merseburger 2003. Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte Bd. 164. S.55–59

*Tallinn im 20. Jahrhundert.* Hrsg. Eesti Arhitektuurmuuseum. Tallinn, Huma o.J. (um 1990)

*Tallinna Riiklik Konservatoorium.* Tallinn, Eesti Raamat, 1979

- Tammsaare, Anton Hansen*: Ma armastasin sakslast. Tartu, Noor Eesti o.J. (1935)
- Tammsaare, Anton Hansen*: Tõde ja õigus. Bd. IV. Tallinn, Eesti Raamat 1969
- Teljakowskij s. Теляковский*
- Tiomkin, Dimitri*: Please don't hate me. (With Prosper Buranelli) New York, Doubleday 1959
- Töchter-Album*. Hrsg. Berta Wegner-Zell. Neue Folge, 6. Bd. Glogau, Carl Flemming o.J. (um 1904)
- Tornius, Valerian*: Die baltischen Provinzen. Leipzig/Berlin, Teubner, 1915
- Tõnson, Helga*: Raimund Kull. Tallinn, Eesti Raamat 1969
- Tõnson, Helga*: Meta Kodanipork. Tallinn, Eesti Raamat 1974
- Tschernyschewski, Nikolai*: Was tun? Berlin/Weimar, Aufbau 1986
- Ülevain, Maren*: Ununenud lauluõpetaja Ludmilla Hellat-Lemba. Tallinn, ohne Verlag, 2008
- Unsold, Melanie*: Musikalische Biographik – eine Bestandsaufnahme. In: Rheinische Sängerrinnen des 20. Jahrhunderts: Eine Dokumentation in Wort und Ton. Hrsg. Thomas Synofzik, Susanne Rode-Breyman. Kassel, Merseburger 2003. Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte Bd. 164. S. 15–23
- Unsere Filmsterne*. Hrsg. A. Binder. Berlin, Buch-Film-Verl., o.J. (1920)
- Ursuleac, Viorica*: Singen für Richard Strauss. Erinnerungen und Dokumente. Ergänzt von Roswitha Schlötterer. Wien, Döblinger 1986
- Väike Eesti-Saksa Sõnaraamat*. Tallinn, Roto 1991
- Variety Movie Guide*. Ed. Derek Elley. London, Hamlyn 1996
- Vera, Julio*: The Red Carpet Treatment. Kinopaläste für eine „klassenlose Gesellschaft“. In: Bigger than Life. 100 Jahre Hollywood. Eine jüdische Erfahrung. Publikation zur gleichnamigen Ausstellung im Jüdischen Museum Wien (19.10.2011–15.4.2012). Hrsg. Werner Hanak-Lettner i.A. d. Jüdischen Museums Wien. Berlin, Bertz + Fischer, 2011. S. 62–67
- Veltmann, Alma*: „Estonia“ lavalt laia maailma. Tallinn, Faatum 2007
- Vieira, Mark A.*: Greta Garbo. New York, Harry N. Abrams 2005
- Vieira, Mark A.*: Hollywood Dreams made real: Irving Thalberg and the Rise of MGM. New York, Abrams 2008
- Vieira, Mark A.*: Irving Thalberg: Boy Wonder to Producer Prince. Berkeley/Los Angeles/London, Univ. of California Press 2009
- Walter, Bruno*: Thema und Variationen. Frankfurt/M, S.Fischer 1960
- Walter, Michael*: Hitler in der Oper. Deutsches Musikleben 1919–1945. Stuttgart,

- Metzler 2000 – PDF-Datei unter [www.uni-graz.at/michael.walter](http://www.uni-graz.at/michael.walter)
- Weber, Karl Julius*: Demokritos: hinterlassene Papiere eines lachenden Philosophen. In 12 Bd. – Leipzig, Hendel, 1927
- Wedel, Michael*: Der deutsche Musikfilm: Archäologie eines Genres 1914–1945. München, Richard Boorberg (edition text + kritik) 2007
- Wehr, Wesley*: The Accidental Collector. Seattle, Univ. of Washington Press 2004
- Weinschenk, H.E.*: Künstler plaudern. Berlin, Wilhelm Limpert 1938
- Weller* s. Беллер
- Welzer, Harald*: Das kommunikative Gedächtnis: eine Theorie der Erinnerung. München, Beck 2008
- Wera Cholodnaja* s. Вера Холодная
- Wiedemann, F.J.*: Eesti-Saksa Sõnaraamat/Estnisch-deutsches Wörterbuch. Tartu, Eesti Kirjanduse Seltsi kirjastus 1923
- Wir von der Oper*. Ein kritisches Theater-Bilderbuch. Hrsg. Walter Firner. Einleitung Oscar Bie. München, F. Bruckmann 1932
- Wischnewskaja, Galina*: Galina. München/Zürich, Piper 2004
- Wistinghausen, Walter von*: Aus meiner näheren Umgebung. Tallinn, Avita 1995
- Wohlbrück, Olga*: Karriere. Berlin, Verlag des Vereins der Bücherfreunde 1892
- Wuorimaa, Aarne*: Wabariigi poisipõlv. Tallinn, Eesti Päevalehe 2004
- Zellermayer, Ilse Elisa*: Drei Tenöre und ein Sopran. Berlin, Henschel 2000
- Zietz, Peer*: Franz Heinrich Schwechten: Ein Architekt zwischen Historismus und Moderne. Stuttgart, Menges 1999
- 
- Астафьев, Виктор*: Затеси. Москва, Эксмо 2008
- Ахматова, Анна*: Собрание сочинений в шести томах. Москва, Эллис Лак 1999
- Блок Александр*: Избранное. Москва, Олимп 1997
- Васильев, Александр*: Русская мода. Москва 2006
- Веллер, Михаил, Андрей Буровский*: Гражданская история Безумной Войны. Москва, Астрель 2010
- Вера Холодная*. Москва, Искусство 1995
- Гурченко Людмила*: Аплодисменты. Москва, Современник 1987
- Даль Монте, Тотти*: Голос над миром. Москва, Искусство 1966
- Достоевская, Анна*: Воспоминания. Москва 2002
- Плисецкая М.* Я, Майя Плисецкая. Москва, АСТ 1994
- Пропп Владимир*: Морфология волшебной сказки. Москва, Лабиринт 2009

*Соколова Элеонора*: Удивительная легенда «Большого вальса». Unveröffentlichtes Manuskript, o.J., Wienbibliothek

*Раззаков Федор*: Гибель советского кино, Москва, Эксмо 2008

*Рашковский, Александр, Семен Лейферов*: Мэтр музыкальной вяткию. In: Заметки по еврейской истории. 2005/8

*Теляковский В. А.*: Дневники директора императорских театров. Москва, «Артист. Режиссер. Театр» 2002

*Шибанов Г.*: Нестор Городовенко. Киев 2001

*Знаменитые Люди Санкт Петербурга*. Биографический словарь Санкт Петербург 2003

### **Zeitschriften/Zeitungen:**

#### *estnischsprachig:*

Ajakiri Kõigile, Edasi, Eesti Ekspress, Elu, Esmaspäev, Kaja, Maret, Meie Tee, Muusika, Muusikaleht, Nädal Pildis, Naistemaailm, Päevaleht, Postimees, Põhja-Eesti, Raadioleht, Rahva Sõna, Rahvaleht, Sakala, Sirp, Sirp ja Vasar, Tallinna Post, Teater, TUNA, Uudisleht, Vaba Maa, Õhtuleht

#### *englischsprachig:*

The Bacquet, The Billboard, The Birmingham News-Age Herald, Box Office, Broadcast Live, Chronicles/San Francisco, Cross and Cockade, Daily/Vancouver, Desert Magazine, Evening Telegram/Toronto, Examiner/San Francisco, The Hollywood Reporter, Film Daily, Gramophone, The London Mercury, Los Angeles Evening Herald, Los Angeles Times, Motion Picture, The Musical Times, Neva News, New York Times, New York World Telegram, News/Dallas, News/Detroit, News/Santa Barbara, News Press Morn./St. Barbara/Cal., Opera News, Pacific Coast Musician, The Pittsburgh Press, Script/Beverly Hills, The Stage, Star/Washington, St. Petersburg Times/Florida, Telegram/San Bernardino, Time, Times Star/Corington, Times-Herald/Washington DC, Tribune/New Orleans, Tribune/Oakland, Union/San Diego, Variety

#### *deutschsprachig:*

Allgemeine Musikzeitung, Archiv für Elektrotechnik, Baltische Monatsschrift, Berliner Börsen-Zeitung, Berliner Illustrierte, Berliner Lokal-Anzeiger, Berliner Morgenpost, Berliner Tageblatt, Berliner Zeitung am Mittag, Deutsche Allgemeine Zeitung, Deutsche Monatsschrift für Russland der Baltischen Monatsschrift, Der Deutsche Rundfunk, Dresdner Anzeiger, Dresdner Nachrichten, Film-Kurier, Filmwelt, Der Freiheitskampf,

Funkstunde, Germania, Hannoverischer Anzeiger, Hannoverischer Kurier, Illustrierte Wochenpost, Illustrierter Filmkurier, Der Jungdeutsche, Kreuzzeitung, Magdeburger General-Anzeiger, Magdeburger Tageszeitung, Magdeburger Zeitung, Magdeburgische Zeitung, Magdeburger Abendblatt, Nationalsozialistische Monatshefte, Neue Freie Presse/Wien, Neue Zeitschrift für Musik, Neues Magdeburger Tageblatt, Neues Wiener Journal, Neues Wiener Tageblatt, Ostland. Revalsche Zeitung, Schöneberg-Friedenauer Lokal-Anzeiger, Schweizerische Musikzeitung, Signale für die Musikalische Welt, Sonntags-Zeitung fürs Deutsche Haus, Der Spiegel, Der Tag, Viva Voce, Völkischer Beobachter, Volksstimme/Magdeburg, Vossische Zeitung, Weltwoche, Der Westen, Wiener Zeitung, Zeitschrift für Musik

*französischsprachig:*

Pour Vous, Midinette, Les Annales Politiques et Littéraires

*russischsprachig:*

Вести дня, Вести неделя плюс, Советское кино, День, Вестник, Молодежь Эстонии, Старый нарвский листок, Вести неделя плюс, Зеркало недели, Заметки по еврейской истории, Российская газета, Школа жизнь

### **Theater- und Filmprogramme, Werbematerial:**

Estonia Teater 1934/35, 1935, 1935/36, 1938/39. Tallinn, Konzert- und Theaterprogramme, His Masters Voice/Electrola, RCA Victor Records – Kataloge, Prospekte 1930er und 40er Jahre, Broschüren „Staatstheater Berlin“ Saison 1934/35 und 1935/36, Illustrierter Filmkurier 2389/Der Student von Prag, 1935

### **Filme:**

*Amadeus.* USA 1984. Regie Milos Forman. Mit F.Murray Abraham, Tom Hulce, Elizabeth Berridge

*Ave Maria.* Deutschland/Italien, UFA/Itala Film Universum 1936. Regie Johannes Riemann. Mit Benjamino Gigli, Käthe von Nagy, Erna Berger

*Burgtheater.* Deutschland 1936. Regie Willi Forst. Musik Peter Kreuder. Mit Werner Krauss, O.W. Fischer, Olga Tschechowa, Hans Moser

*Caballeria del Imperio.* Mexiko 1942. Regie Miguel Contreras Torres. Mit Medea de Novara, Miliza Korjus, René Cardona, Pedro Vargas, Ernesto Roemer (Dirigent)

*Die Drei von der Tankstelle.* Deutschland/UFA 1930. Drehbuch Franz Schulz, Paul Frank, Regie Wilhelm Thiele, Musik Werner R. Heymann. Mit Heinz Rühmann, Lilian Harvey, Willy Fritsch

*Drusja i gody.* Sowjetunion/Lenfilm 1965. Drehbuch Leonid Sorin, Regie Wiktor Sokolow, Musik W. Basner. Mit Aleksandr Grawe, Natalja Welitschko, Jurij Jakowljew

*Ein Lied geht um die Welt.* Deutschland/Rio-Film 1933. Drehbuch Ernst Neubach. Regie Richard Oswald. Mit Joseph Schmidt, Charlotte Ander, Viktor de Kowa

*Ein Stern fällt vom Himmel.* Österreich/Styria 1934. Drehbuch Arthur Rebner, Fritz Zoreff, Regie Max Neufeld, Musik Hans May. Mit Joseph Schmidt

*Everybody Sing.* USA/MGM 1938. Regie Edwin L. Marin, Mit Judy Garland, Allan Jones, Reginald Owen

*The Great Waltz.* USA/MGM 1938. Drehbuch Samuel Hoffenstein, Walter Reisch. Regie Julien Duvivier. Musik Johann Strauss, Dmitri Tiomkin. Mit Luise Rainer, Fernand Gravet, Miliza Korjus

*Heut' ist der schönste Tag in meinem Leben.* Österreich/Globe 1936. Regie Richard Oswald, Musik Hans May. Mit Joseph Schmidt

*Ich und die Kaiserin.* Deutschland 1933. Drehbuch Walter Reisch, Robert Liebmann. Regie u. Musik Friedrich Holländer. Mit Lilian Harvey, Heinz Rühmann, Conrad Veidt, Mady Christians

*Der Kongress tanzt.* Deutschland/UFA 1931. Drehbuch Norbert Falk, Robert Liebmann, Regie Erik Charell, Musik Werner R. Heymann. Mit Lilian Harvey, Willy Fritsch, Paul Hörbiger, Conrad Veidt

*Love Parade.* USA/Paramount 1929. Drehbuch Guy Bolton, Ernst Vajda, Regie Ernst Lubitsch. Mit Jeanette Mac Donald, Maurice Chevalier

*Louise.* Frankreich 1939. Regie Abel Gance. Originalmusik Gustave Charpentier, mit Grace Moore, Georges Thill, André Pernet

*Maskerade.* Österreich/Sascha-Film/Tobis 1934. Drehbuch Walter Reisch. Regie u. Drehbuch Willi Forst. Mit Paula Wessely, Olga Tschechowa, Adolf Wohlbrück

*Maschenka.* Sowjetunion/Mosfilm 1942. Regie Juli Raisman. Mit Walentina Karawajewa, Michail Kusnezow

*The Merry Widow.* USA/MGM 1934. Regie Ernst Lubitsch, Mit Jeanette MacDonald, Maurice Chevalier

*Monte Carlo.* USA/Paramount 1930. Regie Ernst Lubitsch, Mit Jeanette MacDonald, Jack Buchanan

*Moskwa slesam ne werit.* Sowjetunion/Mosfilm 1979. Drehbuch Walentin Tschernych, Regie Wladimir Menschow, Musik Sergej Nikitin. Mit Wera Aljentowa, Aleksej Batalow, Irina Murawjewa

*One Hour with you.* USA/Paramount 1932. Drehbuch Samson Raphaelson. Regie Ernst

Lubitsch. Musik Oscar Strauss, Richard A. Whiting. Mit Jeanette MacDonald, Maurice Chevalier

*The Smiling Lieutenant*. USA/Paramount 1931. Regie Ernst Lubitsch. Mit Maurice Chevalier, Claudette Colbert, Miriam Hopkins

*Der Student von Prag*. Deutschland 1935. Regie Arthur Robison. Mit Adolf Wohlbrück, Dorothea Wieck, Theodor Loos

*Sweethearts*. USA/MGM 1938. Regie W.S. van Dyke. Musik Victor Herbert. Mit Jeanette MacDonald, Nelson Eddy

*Wenn Du jung bist, gehört dir die Welt*. Österreich/Haas Film 1934 Drehbuch Ernst Neubach, Regie Richard Oswald, Musik Hans May, Karl May. Mit Joseph Schmidt

*Weselye Rebjata*. Sowjetunion/Moskowskogo Kinokombinat 1934. Drehbuch N. Erdman, Regie Grigorij Aleksandrow, Musik I. Dunajewskij. Mit Ljubow Orlowa, Leonid Utjesow

*Wolga-Wolga*. Sowjetunion/Mosfilm 1938. Drehbuch & Regie Grigorij Aleksandrow, Musik I. Dunajewskij, Mit Ljubow Orlowa, Igor Ilinskij, Wladimir Wolodin

*Zauber der Boheme*. Österreich/Intergloria 1937. Drehbuch Alfred Gerasch, Ernst Marischka. Regie Geza von Bolvary. Musik Paul Huhn, Robert Stolz. Mit Jan Kiepura, Marta Eggerth, Paul Kemp

*Zwei in einer grossen Stadt*. Deutschland/Tobis-Filmkunst 1942. Regie Volker von Collande. Musik von Willi Kollo und Adolf Steimel. Mit Monika Burg, Karl John, Käte Haack

*Zirk*. Sowjetunion/Mosfilm 1936. Drehbuch & Regie Grigorij Aleksandrow, Musik I. Dunajewskij. Mit Ljubow Orlowa, Wladimir Wolodin

### **Schallplatten, CDs (Tonträger incl. von Begleitmaterial, booklets, Plattentexten):**

*ABC der Gesangskunst in Deutschland. Historisches Gesangslexikon Teil 3*. (2 CD) Hamburger Archiv für Gesangskunst/Line Music 2000

*Aleksander Arder*. Melodija 1974, LP

*Alfred Schnittke*. Symphony Nr. 1, Conductor G. Rozdestvensky. Moskau, GRAMZAPIS 1987, CD

*Ariadne auf Naxos*. Gesamtaufnahme ohne Vorspiel. 1935, Krauss, Ursuleac, Rosvaenge, Berger, Korjus. Cantus Classisc 2005, 2 CD

*Artur Rinne laulab*. Melodija 1983, LP

*Berühmte Tenöre der 30er Jahre*. AAD 1992, CD

*Celebrated Italian Singers*. Historical recording. Supraphon 1966

*Dmitri Smirnow*. Sobraniye Sapisej IV. Melodija 1988, LP

*Eesti väljapaistvaid Lauljaid I*. Melodija 1968 (4 LP, u.a. Mikk-Krull, Torokoff-Tiedeberg, Rungi, Loo-Talvari)

*Eesti väljapaistvaid Lauljaid II*. Melodija 1970 (6 LP, u.a. Siimon, Korjus)

*Eesti Helisalvestised 1939*, EMTA 2009, 2 CD

*Erna Berger*. Opernarien und Operettenlieder. EMI 1990, CD

*Erna Berger*. Historische Aufnahmen aus den Jahren 1942–1945. Lieder. Michael Raucheisen, Klavier. 3 CD, Magma 1990

*Four Famous Sopranos of the Past: Sack, Korjus, Berger, Kern*. Historic Records, AAD 1997, CD

*Four Famous Sopranos of the Past: Schöne, Jokl, Eisinger, Szabo*. Lebendige Vergangenheit. AAD 1998, CD

*Galli-Curci*. Prima Voce. Nimbus Records, UK 1990, CD

*Gitta Alpar*. Lebendige Vergangenheit. AAD/Preiser Records 1996, CD

*Hempel*. Prima Voce. Nimbus Records, UK 2000, CD

*Karl Ots*. Melodija 1972, LP

*Leo Blech*. The World's leading Interpreters of Music/Conductors. Melodia 1982, LP

*The Marchesi School*. The Harold Wayne Coll. Vol. 25, Symposium Records England, CD

*Margarethe Siems*. Grosse Sänger der Vergangenheit. Historische Aufnahmen. Eterna 1968, LP

*Maria Cebotari*. Grosse Sänger der Vergangenheit. Historische Aufnahmen. Eterna 1970, LP

*Maria Cebotari*. Musical Heritage. Melodija 1986, LP

*Maria Ivogün*. Lebendige Vergangenheit. AAD/Preiser Records 1994, CD

*Maria Mjuller (= Müller)*. Melodija 1970, LP

*Marta Eggerth & Jan Kiepura*. Die Stars von Bühne und Film. Dacapo. (2 LP) Electrola o.J. (um 1975?)

*Mastera „bel kanto“*. Wtoraja seria. (5 LP) Melodija 1970

*Miliza Korjus*. Melodija 1973, LP (Opernarien)

*Miliza Korjus*. Melodija 1973, LP (Strauss-Walzer, Bravourstücke, „Warum“)

*Miliza Korjus* (2 LP) Melodija 1975

*Miliza Korjus*. RiTonis 1990, LP

*Miliza Korjus*. Remembering. (4 CD). Estonia 2005

*Miliza Korjus*. Hänssler classic/living voices. The Art of Coloratura. 2004, CD

*Miliza Korjus III. Lebendige Vergangenheit.* Preiser Records 2006, CD  
*Miliza Korjus. Night in Vienna with Johann Strauss.* Venus Recordings 1968, LP  
*Miliza Korjus. Toivoklassikot.* EMI Finnland 1986, LP  
*Mozart: Die Zauberflöte. Gesamtaufnahme 1937/38.* Beecham, Roswaenge, Lemnitz, Berger, Strienz, Hüscher. Naxos 2000, 2 CD  
*Mozart: Die Zauberflöte. Gesamtaufnahme 1937.* Keilberth, von Manowarda, Ludwig, Piltti, Eipperle, Schmitt-Walter, Cantus Classics, 2 CD  
*Olga Lund. Melodija* 1975, LP  
*Pedusaar: Kive ... – Begleit-CD*  
*Prima Donna Assoluta: Margarita Voites.* 2 CD. Peter Pedak  
*Rahvusooper Estonia 100.* Estonian Record Production 2006, CD  
*Tetrazzini. Prima Voce.* Nimbus Records, UK 1990, CD  
*Veera Nelus. Melodija* 1972, LP

### **Archive, Bibliotheken, Sammlungen**

Privatsammlung Roberto Maroccoi,  
 Stadtarchiv Magdeburg, Zentrum für Telemann-Pflege und -Forschung Magdeburg,  
 Geheimes Staatsarchiv Preussischer Kulturbesitz Berlin, Landesarchiv Berlin,  
 Stadtmuseum Berlin/Theatersammlung, Deutsches Filminstitut Frankfurt am Main,  
 Deutsche Kinemathek Berlin, Stiftung Deutsches Rundfunkarchiv Frankfurt am Main,  
 Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Wienbibliothek, Wiener Staatsoper/Archiv, Salzburger  
 Festspiele/Archiv,  
 Schweizer Nationalbibliothek Bern,  
 Gosfilmfond Russland/Moskau, Musej Oborony i Blokady St. Petersburg,  
 Metropolitan Opera/Archiv, Carnegie-Archiv, New York,  
 Estnische Nationalbibliothek, Tallinner Stadtarchiv, Estnisches Staatsarchiv Tallinn,  
 Estnisches Historisches Archiv Tartu, Estnisches Musik- und Theatermuseum Tallinn,  
 Polnisches Staatsarchiv Warschau

## DISKOGRAPHIE

Anmerkung: Diese Auflistung ist fokussiert auf die frühen Korjus-Aufnahmen der 30er und 40er Jahre. Auf Grund unterschiedlicher Labels und Zusammenkoppelungen variieren die Nummerierungen oder fehlen teilweise. Die Schreibweise folgt hier den Angaben der Originalquellen.

**1934**

MOZART/DIE ZAUBERFLÖTE /Königin der Nacht/*Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen*

Berliner Funkorchester/Johannes Müller

Electrola E.H. 898

MOZART/DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL/*Konstanze/Martern aller Arten*

Orchester d. Berliner Staatsoper/Franz Schönbaumsfeld

Electrola E.H. 898

MEYERBEER/DINORAH /*Dinorah/Du leichter Schatten/Schattentanz (Ombre légère)*

Orchester d. Staatsoper Berlin/Franz Schönbaumsfeld

Electrola E.H. 905, HMV C 2770

OFFENBACH/HOFFMANNS ERZÄHLUNGEN/LES CONTES  
D'HOFFMANN/*Olympia/Phöbus stolz im Sonnenwagen (Les oiseaux dans la charmille)*

Orchester d. Staatsoper Berlin/Franz Schönbaumsfeld

Electrola E.H. 905, HMV C 2770

VERDI/RIGOLETTO/*Gilda/Teurer Name (Caro nome)*

Mitglieder d. Orchesters d. Staatsoper Berlin/Edmund Nick

Electrola E.H. 867

ROSSINI/DER BARBIER VON SEVILLA/IL BARBIERE DI SIVIGLIA/*Rosinas Kavatine/Frag ich mein beklommnes Herz (Una voce poco fa)*

Mitglieder d. Orchesters d. Staatsoper Berlin/Edmund Nick

Electrola E.H. 867, HMV C 2688

A. ADAM/LE TOREADOR/*Coraline/Ach Mama, ich sag es dir /Bravour-Varitationen mit obligater Flöte/nach Mozarts „Ah! Vous dirai-je maman“*

Berliner Funk-Orchester/Johannes Müller

Electrola E.H. 876, 994, HMV C 2688

ALEXANDER ALABIEV(ALABIJEV)/*Die Nachtigall/Соловей/Altrussisches Volkslied mit Koloratur-Variationen* von J.Müller

Berliner Funk-Orchester/Johannes Müller

Electrola E.H. 876

v. WEBER/*Aufforderung zum Tanz*, op. 65

Orchester d. Staatsoper Berlin/Franz Schönbaumsfeld

Electrola E.H.887, HMV C 2721

CHOPIN/*Mädchens Wunsch(Das Ringlein)*, Mazurka, op. 74/1

Orchester d. Berliner Staatsoper/Franz Schönbaumsfeld

Electrola E.H. 887, HMV C 2721

JOHANNES MÜLLER/DAS MÄDELE VON BIBERACH/*Jetzt gang i ans Brünnele/Koloratur-Variationen über Drei Röslein*

Berliner Funk-Chor & Orchester/Johannes Müller

Electrola E.H. 863, 996

JOHANN STRAUSS II/ *Frühlingstimmen-Walzer* op. 410

Orchester d. Staatsoper Berlin/ Ludwig Rüh

Electrola E.H. 860, HMV C 2664

PROCH/*Deh torna mio bene/Thema & Variationen* op. 164

Berliner Funk-Orchester/Johannes Müller

Electrola E.H. 860, HMV C 2664

## 1935

AUS DEM FILM *DER STUDENT VON PRAG*/ MACKEBEN/*Warum?*

Berliner Funkorchester/Theo Mackeben

HMV EC 3426

AUS DEM FILM *DER STUDENT VON PRAG*/MACKEBEN/*Es zogen zwei Spielleute im Lande herum*

Berliner Funkorchester/Theo Mackeben

RICHARD STRAUSS/ARIADNE AUF NAXOS Gesamtaufnahme ohne Vorspiel  
(11.6.35)

Orchester d. Reichssenders Berlin/Clemens Krauss; Viorica Ursuleac, Helge Roswaenge, Erna Berger, Miliza Korjus als Najade

VERDI/DIE SIZILIANISCHE VESPER/LES VEPRES SICILIENNES/Elenas Bolero/*Wie soll ich euch, ihr Frauen, danken (Mercé, dilette amiche)*

Mitglieder d. Orchesters d. Staatsoper Berlin/Bruno Seidler-Winkler

Electrola E.H. 914

GOUNOD/MIREILLE /Mireille/*Vöglein/Holde Nachtigall (O légère hirondelle)/*  
Koloratur-Walzer

Mitglieder d. Orchesters d. Staatsoper Berlin/Bruno Seidler-Winkler

Electrola E.H. 914

JOHANN STRAUSS II/INDIGO UND DIE 40 RÄUBER/*Tausend und eine Nacht/Walzer* op. 346

Orchester der Berliner Staatsoper/Bruno Seidler-Winkler

HMV C 2784

EVA DELL'ACQUA /*La Villanelle/(Schwalben zur Heimat ziehen)*

Orchester d. Staatsoper Berlin/Bruno Seidler-Winkler

HMV C 2784

JULIUS BENEDICT/*Carnival of Venice (Carnevale di Venezia)*

CHOPIN/*Nocturne* op. 37 Nr. 1

Bruno Seidler-Winkler

CHOPIN/*Nocturne* op. 9 Nr. 2 (O Nacht, o Träume)

Bruno Seidler-Winkler

CHOPIN/*Nocturne* op. 37 Nr. 1

Bruno Seidler-Winkler

ROSSINI/*La Danza/Tarantella Napolitana*

Orchester d. Staatsoper Berlin/Bruno Seidler-Winkler

Electrola E.H. 937, HMV C 2813

DENZA *Funiculi Funicula*

Orchester d. Staatsoper Berlin/Bruno Seidler-Winkler  
Electrola E.H. 937, HMV C 2813

ARDITI *Il Bacio, Kuss-Walzer*

Orchester d. Staatsoper Berlin/Franz Schönbaumsfeld  
Electrola E.H. 908

ARDITI *Parla! Walzer*

Orchester d. Staatsoper Berlin/Franz Schönbaumsfeld  
Electrola E.H. 908

### 1936

RIMSKY-KORSAKOV/DIE ZARENBRAUT/ЦАРСКАЯ НЕБЕЦТА/Marfa/*In  
Nowgorod wir wohnten*

Mitglieder d. Orchesters d. Staatsoper Berlin/Bruno Seidler-Winkler  
Electrola E.H. 994

VERDI/ERNANI/Elvira/*Ernani, rette mich (Ernani, involami)*

Mitglieder d. Orchesters d. Staatsoper Berlin/Bruno Seidler-Winkler  
Electrola E.H. 994

RIMSKY-KORSAKOV/SADKO/САДКО/Indischer Gast/*Die Südsee birgt in tiefen  
Felsenhöhlen/Hindu-Lied*

Orchester d. Staatsoper Berliner/Bruno Seidler-Winkler, mit Barnabas von Geczy,  
Violine

RIMSKY-KORSAKOV/DER GOLDENE HAHN/ЗОЛОТОЙ ПЕТУШОК/Königin  
von Schemacha/*Ein milder Strahl der Morgensonne, Hymne an die Sonne*

Orchester d. Staatsoper Berlin/ Bruno Seidler-Winkler, mit Barnabas von Geczy, Violine  
Electrola E.H. 996

DONIZETTI/DIE ZIGEUNERIN/LA ZINGARA/*Das Laub nur zum Lager (La zingara,  
la zingara. Fra l'erbe cosparsa)* Nr. 1 aus „Ispirazioni viennesi“

Orchester d. Staatsoper Berlin/Bruno Seidler-Winkler  
HMV DB 4443

DELIBES/LAKME/Lakme/*Ach, es ist der Gott der Jugend (Ah, C'est le dieu de la  
jeunesse)* Duett

Orchester d. Staatsoper Berlin/Bruno Seidler-Winkler, Marcel Wittrich  
HMV D.B. 4443

VERDI/RIGOLETTO /Gilda/*Liebe ist Seligkeit (E il sol dell'anima)* Duett  
Orchester d. Staatsoper Berlin/Bruno Seidler-Winkler/Helge Roswaenge  
HMV DB 4458

DELIBES/LAKME/Lakme/ *Weisse Durga, bleicher Schiwa (Candida durga)*  
Orchester d. Staatsoper Berlin/Bruno Seidler-Winkler  
Electrola E.H. 961, HMV C 2839

DELIBES/LAKME/Lakmé/*Seht ihr des Paria Tochter? (Dov' è l'indiana bruna?)*  
Glöckchenarie  
Orchester d. Staatsoper Berlin/Bruno Seidler-Winkler  
Electrola E.H. 961, HMV C 2839

DONIZETTI/LUCIA DI LAMMERMOOR/Lucia/*Gerechter Himmel! Ich hörte sprechen. (Il dolce suono)* Wahnsinnsszene  
Orchester d. Staatsoper Berlin/Bruno Seidler-Winkler

*Potpourri Oper/Operette*

Orchester d. Staatsoper Berlin/Bruno Seidler-Winkler, Margarete Klose, Margarita Perras, Anni Frind, Hedwig Jungkurth, Marcel Wittrich, Walter Ludwig, Gerhard Hüsich, Wilhelm Strienz

WILHELM TAUBERT *Der Vogel im Walde* op. 158/1  
Orchester d. Staatsoper Berlin/Bruno Seidler-Winkler

DELIBES *Die Mädchen von Cadiz/Bolero*  
Orchester d. Staatsoper Berlin/Bruno Seidler-Winkler  
HMV C 2857

MORITZ MOSZKOWSKI *Liebe kleine Nachtigall/ Serenade* op. 15 Nr. 1  
Orchester d. Staatsoper Berlin/Bruno Seidler-Winkler  
HMV C 2857

**1938**

AUS DEM FILM *THE GREAT WALTZ*:

JOHANN STRAUSS II/*There will come a time (O schöner Mai* op. 374)

M.G.M. Studio Orchestra/Dimitri Tiomkin, arrang. D. Tiomkin, Violinsolo Toscha Seidel

JOHANN STRAUSS II/*There will come a time (O schöner Mai* op. 374)

M.G.M. Studio Orchestra/Nat.W. Finston, arrang. D. Tiomkin, Violonsolo Toscha Seidel  
HMV Victor 4411

JOHANN STRAUSS II/*Tales of the Vienna Wood* op. 325

M.G.M. Studio Orchestra/Dimitri Tiomkin, arrang. D. Tiomkin

JOHANN STRAUSS II/*Tales of the Vienna Wood* op. 325

M.G.M. Studio Orchestra/Dimitri Tiomkin, arrang. D. Tiomkin, Violinsolo Toscha Seidel

JOHANN STRAUSS II/*Tales from the Vienna Wood* op. 325

M.G.M. Studio Orchestra/Nat.W.Finston, arrang. D. Tiomkin, Violinsolo Toscha Seidel

JOHANN STRAUSS II/*Only you (Die Fledermaus)*

M.G.M. Studio Orchestra/Dimitri Tiomkin, arrang. D. Tiomkin, George Houston

JOHANN STRAUSS II/*One day when we were young (DER ZIGEUNERBARON/Wer uns getraut/op. 511)*

HMV Victor 4411

M.G.M. Studio Orchestra/Dimitri Tiomkin, arrang. D. Tiomkin, Violinsolo Toscha Seidel

JOHANN STRAUSS II/*One day when we are young (DER ZIGEUNERBARON/Wer uns getraut/op. 511)*

M.G.M. Studio Orchestra/Nat.W. Finston, arrang. D. Tiomkin, Violinsolo Toscha Seidel

JOHANN STRAUSS II/*Finale*

M.G.M. Studio Orchestra/Dimitri Tiomkin, arrang. D. Tiomkin

## 1942

AUS DEM FILM *CABALLERIA DEL IMPERIO/ PARDAVE/ El Ruisenor/Walzer*

Victor Orchestra/Ernst Roemer

AUS DEM FILM *CABALLERIA DEL IMPERIO/BELLINI/NORMA/Norma/Casta Diva*

Victor Orchester/Ernst Roemer

JOHANN STRAUSS II/DIE FLEDERMAUS *Laughing song*  
RCA Victor Orchestra

**1945**

JOHANN STRAUSS II/*Wine, women and song*, Walzer, op. 333  
RCA Victor Orchestra/Giuseppe Bamboschek

JOHANN STRAUSS II/*One Thousand and one nights*, Walzer op. 346  
RCA Victor Orchestra/Giuseppe Bamboschek, arrang. G. Bamboschek

STRAUSS *On the beautiful blue Danube* op. 314  
RCA Victor Orchestra/Giuseppe Bamboschek, arrang. G. Bamboschek

**1946**

MOZART/ EXSULTATE JUBILATE/*Alleluja*, KV 165  
Live performance, Hollywood Bowl/Robert Stolz

**1947**

JOHANN STRAUSS II/*Roses from the south* op. 388  
RCA Victor Orchestra/Antal Dorati, arrang. A. Dorati  
HMV C 3898

JOHANN STRAUSS II/*Artists Life* op. 316  
RCA Victor Orchestra/Antal Dorati, arrang. A. Dorati  
HMV C 3898

JOHANN STRAUSS II/*Treasure waltz*, op. 418  
RCA Victor Orchestra/Antal Dorati, arrang. A. Dorati

JOHANN STRAUSS II/*Vienna blood*, op. 354  
RCA Victor/Antal Dorati, arrang. A. Dorati

JOHANN STRAUSS II/*Emperor waltz*, op. 437  
RCA Victor Orchestra/Giuseppe Bamboschek, arrang. G. Bamboschek

## 1950

CHAPI/*Las Carcerelas*

?/*Vocalise*

- diese beiden Stücken ohne weitere Angaben auf der LP "MILIZA KORJUS"  
*Estland/RiTonis 1990*

WAGNER/TRISTAN UND ISOLDE/Isoldes Liebestod

Santa Monica Civic Symphony/Arthur Lange

Mexican radio record. 26.3.50 (LP VOCE 52, CD LYS 001/93)

## 1966-1968

VENUS-Langspielplatten:

MILIZA, 1966

DIVINE MUSIC, 1967

VIKING NIGHTINGALE, 1968 (u.a. mit Meyerbeers *Camp of Silesia* und Korjus  
Fassung der für Jenny Lind komponierten Vielka-Arie)

QUEEN OF MELODY, 1968 – Rossini/Il Barbiere .../Rosina/Una voce poco fa,  
Verdi/Rigoletto/Gilda/Caro nome, Thomas/Mignon/Polonaise, Benedict/Carnival of  
Venice, Tschaikowsky/Queen of Spades/Evening/Duet, Tschaikowsky/Joan of  
Arc/Forgive (Farewell), Johann Strauss II/Gipsy Baron/Gypsy song, Verdi/La  
Traviata/Addio del Passato, Rimsky-Korsakov/The rose has charm'd the nightingale

NIGHT IN VIENNA WITH JOHANN STRAUSS, 1968 – Strauss II – On the Beautiful  
Blue Danube (16.51 min – Fassung mit Korjus und ihrem "little feathered friend  
*William*") - Venetian Barcarolle/A Night in Venice – Die Fledermaus/Czardas – Die  
Fledermaus/Adeles song (Spiel' ich die Unschuld vom Lande) – Die  
Fledermaus/Laughing Song (Mein Herr Marquis)– The Gypsy Baron/Wedding Cake  
Polka (with a live, singing bird accompaniment) – Vienna Lullaby

## PHOTOS



Das Haus auf der Toompuisteet 17, in dem Miliza Korjus von 1927–1929 mit Vater,  
Stiefmutter und später Schwester Tatjana lebte.  
Aufnahme vom 3.11.2010, MF



Das von Carl Johann Korjus erbaute Haus auf der Aia-Strasse, in den 1930er Jahren von Arthur Korjus und seiner Familie bewohnt.

Aufnahme vom 12.11.2010, MF



Der Saal des Tallinner Kommerzgymnasiums für Mädchen – hier absolvierte Korjus  
einen ihrer frühen Auftritte.  
Aufnahme vom 5.02.2012, MF



Der Estonia-Konzertsaal.  
Postkarte um 1930, Sammlung MF



Milizas Mutter Anna Korjus, ihre Schwester Tamara Tschernolinskaja und deren zwei kleine Söhne wohnten in diesem Haus auf der St. Petersburger Wassili-Insel, 8. Linie, Nummer 27 und kamen hier während der Blockadezeit ums Leben.

Aufnahme vom 17.11.2010, MF

Soprane Sopranos



Miliza Korjus

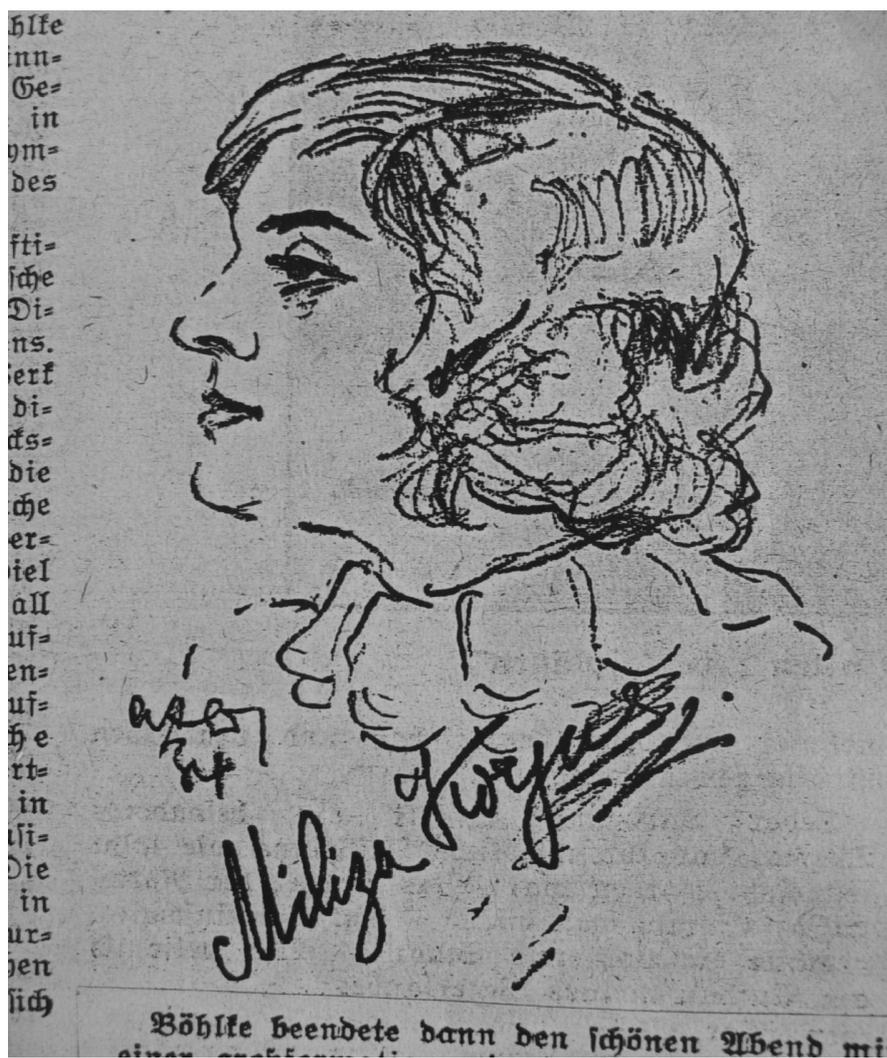
KOLORATURSOPRAN SOPRANO

**Engagement:**  
Städtische Oper Berlin

**Adresse:**  
Berlin-Wilmersdorf  
Bonnerstr. 6

**Repertoire:** Opera: Gilda, Traviata, Rosine, Martha, Königin der Nacht, Konstanze, Salome, Zerbinetta, Philine, Maria (Regimentschülerin)

Präsentation im Künstler-Almanach (Lexikon für  
Bühne, Konzert, Film und Funk; Berlin, Ritter 1934)



Korjus-Konterfei aus dem Magdeburger Abendblatt vom 10.4.1934 (anlässlich des 6. Symphoniekonzertes)



**Miliza, Korjus, die Berliner Nachtigall**

Starpostkarte aus der Berliner Zeit, Sammlung MF



MILIZA KORJUS

nus läht — prantslane Fernand Gravey, oli viimane siiski tuntud näitleja, kuna aga Miliza Korjusel olid „Suures valsis“ esimesed sammud filmi alal. Tema osa oli niisugune, mis jättis teie mitmesugustele oletustele: Kuid lauljatar viib raudse järjekindlusega oma osa läbi ja lõpuks on film valmis, aga veel pole esietendusel olnud, veel pole publik avaldanud oma arva-

Photo zum Artikel in der estnischen Zeitschrift Maret, März 1939



Sowjetische Sammelkarten zum *Great Waltz* aus den 40er Jahren, Sammlung MF



Sowjetisches Kinoplatat von 1960, Sammlung MF



Venus-Schallplatte *Night in Vienna with Johann Strauss* (Venus Recordings 1968),  
Sammlung MF



Schallplatte *Miliza Korjus* (Melodija 1973) mit Walzern und Bravourstücken,  
Sammlung MF