



EVA RIEGER

# Frida Leider

Sängerin im Zwiespalt ihrer Zeit

OLMS

Eva Rieger  
Frida Leider



Eva Rieger

# Frida Leider

Sängerin im Zwiespalt ihrer Zeit

Unter Mitarbeit  
von Peter Sommeregger

Mit einem Vorwort  
von Stephan Mösch



Georg Olms Verlag  
Hildesheim · Zürich · New York  
2017

Umschlagbild:  
Frida Leider als Brünnhilde in *Die Walküre*  
von Richard Wagner, Hamburg 1922

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt.  
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des  
Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages  
unzulässig. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen,  
Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung  
und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese  
Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über  
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

2. Auflage 2017  
© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2016  
[www.olms.de](http://www.olms.de)  
Satz: Satzstudio Winkens, Wegberg  
Umschlaggestaltung: Irina Rasimus, Köln  
E-Book  
ISBN 978-3-487-42188-9

»Ein Historiker sitzt nicht über vergangene Zeiten zu Gericht. Er sucht vielmehr, aus der Perspektive einer anderen Zeit, seiner eigenen, das Zurückliegende zu begreifen.«

*Jürg Stenzl*<sup>1</sup>

»Abends hören wir in der Staatsoper die *Walküre*. In Wagners berückend schöne Musik klingen von draußen die Marschrhythmen vorbeiziehender Stahlhelmkolonnen, die in Berlin ihren großen Tag hatten.«

*Joseph Goebbels, Tagebuch v. 5.3.1933*



# *Inhalt*

Vorwort von Stephan Mösch	9
Einleitung	13
1 Kindheit und Jugend	17
2 Ein Star wird geboren: 1922–1928 – London	35
3 Bayreuth 1928-1932	53
– Exkurs: <i>Der »Führer« und die Wagnerliebe</i>	57
4 Vor 1933: Erfolgreich im In- und Ausland	75
5 1933 und danach	93
6 Der Druck steigt: 1934–1936	109
7 »Ich kam und ging als Fremde«: 1937–1940	131
8 Die dunklen vierziger Jahre	151
9 Zusammenbruch und Aufbau	169
10 Die letzten Jahre	191
11 »Ein ewiges Opferbringen«: Auftreten und Gesangsstil	207
12 Künstler im politischen Umfeld – ein Resümee	221
Anmerkungen	235
Rollenverzeichnis	254
Literaturliste, Abkürzungen, Bildnachweis	255
Personenregister	263



## Vorwort

Die Klage darüber, dass es keine angemessenen Wagner-SängerInnen gibt, ist so alt wie die Partien, um die sie kreist. Wagner selbst hat alle Voraussetzungen dafür geschaffen. Zu Beginn seiner Laufbahn schrieb er Aufsätze, die die Idee des dramatischen Gesanges aus der italienischen Belcanto-Tradition entwickeln. Was er zur selben Zeit komponierte, sah anders aus: Insbesondere den Sopran- und Tenorstimmen mutete er Unzumutbares zu – schon in *Die Feen* und *Das Liebesverbot*. Seine wachsende kompositorische Erfahrung machte es den Stimmen nicht leichter. »Erbarm' dich mein«: Tannhäusers Verzweiflungsrufe könnten sich auch in Richtung dessen richten, der so unerbittlich forderte – und zwar keineswegs nur in Hinblick auf Kondition oder Behauptungsvermögen gegenüber dem Orchester.

Was die dramatische Sopranstimme betrifft, liegt eine Schwierigkeit darin, dass Wagner zwei genuin verschiedene Stimmtypen vereint und von derselben Sängerin erwartet. Die Problematik wurde früh erkannt und von der Gesangspädagogik diskutiert. Otto Iro, einer der eloquentesten und publizistisch aktiven Gesangslehrer in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sprach von einer »Doppelforderung«, für die nur in äußerst seltenen Fällen stimmphysiologische Voraussetzungen gegeben seien. Die Mehrzahl aller Wagner-Sängerinnen im sogenannten dramatischen Fach, bewältigt ihre Partien nicht wegen, sondern trotz ihrer stimmlichen Möglichkeiten. Daran hat sich von Wagners Zeiten bis heute nichts geändert. Was sich verändert hat, ist das Umfeld, in dem sich Wagner-Stimmen behaupten müssen. Viele Parameter, die den Klang des Orchesters betreffen, gehören dazu. Ebenso die Ausbildungswege von Dirigenten, die baulichen und akustischen Voraussetzungen vieler Theater, veränderte Vorstellungen von Regie und Bühnenbild. Nicht zuletzt auch grundlegende Veränderungen des Sängerberufes an sich. Marktmechanismen drücken auf das Tempo stimmlicher Entwicklung. Und nicht nur das: eine Form von Stimmhygiene wie sie noch bis weit ins 20. Jahrhundert hinein üblich war und durch den regelmäßigen Wechsel von unterschiedlichen Partien (und Stilen) zustande kam, ist kaum noch möglich. Auch dafür sind der Markt und seine Mechanismen verantwortlich.

Das schließt bedeutende Rollenporträts nicht aus. Es gab sie, und es gibt sie. Die aktuelle Situation fordert allerdings zu einer kritischen Analyse der Vergangenheit heraus. Was können wir lernen, vom Wagner-Gesang früherer Generationen? Die Berlinerin Frida Leider, Jahrgang 1888, deren Karriere vor 100 Jahren begann, gilt bis heute als bedeutendste dramatische Sopranistin ihrer Zeit, und da ihre Zeit weithin als bedeutendste des Wagner-Gesanges angesehen wird, als wichtigste überhaupt. Zumindest aus Deutschland. Darauf könnte man sich vermutlich sogar mit Verehrern von Helen Traubel oder Kirsten Flagstad einigen. Die Bedeutung von Frida Leider war so groß, dass Walter Legge – einer der wichtigsten und künstlerisch skrupulösesten Schallplattenproduzenten des Jahrhunderts – nach dem Zweiten Weltkrieg keinen *Ring des Nibelungen* aufnehmen wollte: Gemessen an dem was Frida Leider, Alexander Kipnis, Friedrich Schorr, Franz Völker und andere in Wagners Partien geleistet hätten, mache eine solche Aufnahme keinen Sinn (mehr). Und es war der Musikschriftsteller Wolf Rosenberg, der darauf hinwies, dass Lauritz Melchior, der führende Heldentenor seiner Zeit, als Tristan neben Frida Leider viel inspirierter klingt als neben Kirsten Flagstad, nämlich durch einen gemeinsamen Stilwillen gefördert. Man kann das anhand historischer Aufnahmen überprüfen – und nachvollziehen.

Gewiss: Frida Leiders Gesang wirkt in vielem heute fremd. Semantische Virtuosität als singende Wortausdeutung wurde erst eine Generation später zur Messlatte. Auch ging es bei ihr um innere Erregung und weniger um die bei heutigen Könnern übliche vibrierende Nervosität des Singens. Eine Seelenkunst, noch keine Nervenkunst. Was man unter Identifikation versteht und erwartet, hat sich seitdem grundlegend gewandelt. Aber Frida Leiders Gesang wirkt in vielem heute auch nahe. So sehr der Stil Distanz suggeriert, so sehr rückt die Wärme der Stimme das Anliegen der Figuren an den Hörer heran. Und auch darin packt uns dieses Singen heute: Über alle technische Souveränität und italienische Schulung hinaus kann man hören, wie Passivität – verstanden als innere Bereitschaft, als Zulassen physiologischer Prozesse – wirksam wird und Energie freisetzt.

Es ist für heutige Ohren aufschlussreich, wie konsequent Frida Leider ihrer Stimme folgt. Man kann das insbesondere bei Live-Mitschnitten aus London oder New York hören. Selbst wenn Lauritz Melchior seinen Klang mit breitester Selbstverständlichkeit ausfährt, wenn das Orchester dynamisch gefährlich zulegt: Sie bleibt sich treu. Das heißt, sie folgt ihrer eigenen sängerischen Grammatik, die allein die musikalische Physiogno-

mie der Rolle erschließt. Verkürzt gesagt: Frida Leider singt mit der Stimme, die sie hat, nicht mit einer, die sie gerne hätte. Schnelle Tempi pariert sie mit flexibler Agogik; Farben wirken auch im Forte nicht abgepresst, sondern gestaltet, geformt.

Frida Leiders Gesang, keine Frage, gehört zum kulturellen Gedächtnis. Gerade deshalb erstaunt, ja erschreckt, wie wenig er noch bekannt ist. Und es erstaunt, dass es nach der 1959 erschienenen Autobiographie der Sängerin im deutschsprachigen Raum keinen Versuch geben hat, ihr Leben in einer wissenschaftlich fundierten Darstellung einzufangen. Dieses Leben war nicht im äußeren Sinn spektakulär. Aber es ist in vielem aufschlussreich für die Zeit, von der es durchfurcht wurde. Frida Leider gehörte zu einer Generation, die zwei Weltkriege im Bewusstsein eines erwachsenen Menschen erlebte. Sie feierte Erfolge in den USA und in ganz Europa, aber sie war insofern typisch deutsch, als sie glaubte, zwischen dem Bereich ihrer Kunst und der Politik des Nationalsozialismus trennen zu können. Sie glaubte das lange – und obwohl sie mit dem jüdischen, 1938 emigrierten Konzertmeister der Berliner Staatsoper verheiratet war. Mit ihren Denkmustern zerbrach ihre sängerische Laufbahn. Frida Leider, die im Gegensatz zur gleichaltrigen Lotte Lehmann nicht emigrierte, gab die Oper auf, als ihr klar werden musste, dass Anpassung nicht genügte und dass es auch in der Kultur keine politikfreien Räume gibt.

Das vorliegende Buch schließt also eine Lücke. Es rückt Frida Leider als Sängerin und Künstlerin aber auch als Figur der Zeitgeschichte wieder ins Bewusstsein. Es nutzt dafür vielfach bislang unbekannte Quellen. Zu wünschen sind ihm Leser, die bereit sind, aus Kunst und Leben von Frida Leider zu lernen – und eigene Schlüsse zu ziehen. Es dürften Schlüsse sein, die mit künstlerischer, aber auch menschlicher Verantwortung zu tun haben. Nicht nur in düsteren Zeiten.

*Stephan Mösch*



## *Einleitung*

Der junge Mann, der den Schallplattenladen in London führte, legte eine Aufnahme mit der von ihm so verehrten Sopranistin Frida Leider auf den Plattenteller. Da hörte er, wie eine ältere Dame zu ihrer Begleiterin sagte: »Oh, that's our darling Frida!« Verblüfft sprach er sie an und erfuhr, dass die beiden Schwestern die Primadonna seit ihren Auftritten in London verehrt und gekannt hatten. Colin Deane wurde sogleich zum Tee eingeladen und es entspann sich eine Freundschaft, wie sie oft unter Opernfreunden zu finden ist: man kommt sich über die Stimme geliebter Sänger und Sängerinnen näher. Als die Autorin Stella Margetson und ihre Schwester Colleen verstarben, erbte Colin Deane den Nachlass: Briefe, Fotos und zahllose Kritiken, liebevoll in Alben eingeklebt. Ein Aufenthalt im griechischen Kalamata, in einem im dortigen Stil gebauten Haus, umgeben von Oliven- und Zypressenbäumen, gab die nötige Ruhe, um den Schatz einzusehen.

Der Gründer und Leiter der in Berlin ansässigen Frida-Leider-Gesellschaft e.V., Peter Sommeregger, hatte mir vor einigen Jahren den Mitschnitt einer Rundfunksendung aus dem Jahr 1960 geschenkt, in dem die Sängerin über ihr Leben spricht, versetzt mit Aufnahmen aus ihrer Gesangskarriere. Das war elektrisierend. Doch wäre dies von dürftigem Wert gewesen, gäbe es nicht reelle Gründe, die Leistung und das Wirken dieser Künstlerin nachzuzeichnen. Neben der herausragenden künstlerischen Interpretation, die sie zu einer der bedeutendsten Sängerinnen ihrer Zeit machte, steht die sachliche Darstellung ihrer 1959 veröffentlichten Autobiografie. Hier begegnet man keiner von der eigenen Größe berauschten Primadonna, die die Memoirenliteratur bedienen wollte, sondern einer kultivierten und nachdenklichen Künstlerin, die trotz ihrer Zusammenarbeit und Freundschaft mit Musikern von Weltrang immer dieselbe ernsthafte Person blieb. Ihr Bericht ist darüber hinaus das zeitgeschichtliche Dokument einer Karriere, die mit harter Arbeit, Begeisterung und Glück begann, in der NS-Zeit unter dem Druck der Depression und Illusionslosigkeit einen Niedergang erfuhr, um nach dem Krieg wieder einen Aufstieg zu nehmen, wenn auch anders als zuvor. Frida Leiders Krise fand nicht statt, weil die Stimme versagte, sondern weil sie von den politischen Ereignissen überrollt wurde und sich davon nicht erholen konnte.

Das Leben einer Künstlerin, deren Stimme nach dem heutigen technischen Maßstab nur noch unzulänglich erklingt, sollte nicht nur Opernliebhaber, Gesangsspezialisten und musikhistorisch engagierte Leser interessieren. Es verdient einen größeren Rahmen, denn auf der Höhe ihres internationalen Ruhms musste sich Frida Leider zurückziehen und hatte ein Comeback als Liedsängerin – in einem Genre, in dem sie zwar exzellierte, aber in dem sie an ihre Erfolge, die sie vor allem als Wagnersängerin errungen hatte, nicht mehr anknüpfen konnte. Damit rückt derjenige, dem sie ihren Karriereknick zu »verdanken« hatte – Adolf Hitler und mit ihm die NS-Politik – in den Fokus. 1938 würdigte er ihre phänomenale Leistung in Bayreuth durch ein persönliches Geschenk, ließ sie aber als »jüdisch Versippte« nicht weitersingen. Ein fanatischer Anhänger der Wagnerschen Musik und Schriften zerstörte also ihre Karriere, die sie sich ausgerechnet mit Wagnerpartien in und über Europa hinaus aufgebaut hatte. Wenn im Folgenden auf Hitlers Rolle eingegangen wird, soll das keine Personalisierung der NS-Zeit bedeuten, die von der gesamten NS-Bewegung getragen wurde. Dennoch erhält Hitler eine Art Sonderrolle aufgrund seiner persönlichen Beziehung zum Werk Richard Wagners. Hier trafen sich der Diktator und die Sängerin: die eine vermochte es, ihr Publikum durch ihre vertiefte Darstellung der Wagnerschen Rollen zu erschüttern, der andere identifizierte sich nicht nur mit der Wagnerschen Musik, sondern mit Wagners Leben und dessen Denken.

Wer den Sammelband *Das musikalische Selbstportrait* aus dem Jahr 1963 zur Hand nimmt, in dem Künstler und Künstlerinnen über ihre Karriere berichten, wird verblüfft feststellen, dass die NS-Zeit so gut wie ausgeklammert bleibt.<sup>1</sup> Es ist begreiflich, dass diejenigen, die sich dem Regime angedient hatten, darauf verzichten, darüber zu berichten. Maria Ivogün hat lediglich einen einzigen Satz für den von ihr sogenannten »großen Einschnitt der Geschichte Deutschlands« übrig – vielleicht, weil sie als Ehefrau von Michael Raucheisen viele Vorzüge genoss, die das Regime zu bieten hatte.<sup>2</sup> Bruno Walter, der einer der Hauptleidtragenden war, schweigt dazu. Was bewog die Menschen fast zwanzig Jahre nach Kriegsende, die Vergangenheit ruhen zu lassen? Diese Frage führt ins Leben Frida Leiders hinein, die an dem Konflikt zwischen Karriere und Politik fast zerbrach. Sie, die häufig selbst für eine Jüdin gehalten wurde und als Ehefrau eines jüdischen Musikers in eine unlösbare Problematik geriet, schreibt in ihrer Autobiographie vom »nationalsozialistischen Ungeist«, beschreibt die Bombardements und Zerstörungen, die der Krieg verursachte, und erwähnt die Zumutungen, die zu ihrem Nervenzusam-

menbruch und zum Ende ihrer Karriere in Bayreuth führten, aber sie deutet die Hintergründe nur an. Dass sie in dem Bedürfnis nach künstlerischer Vollkommenheit ausgerechnet an den Ort Bayreuth strebte, wo die Nationalsozialisten sich die Klinke in die Hand gaben, führte in die persönliche Katastrophe.

Um diese Jahre zu verstehen, muss das Schweigen aufgebrochen werden. Dies ist schon vielfach geschehen, aber es gibt noch immer Klärungsbedarf. Es geht auch um die Frage, ob Musik als ein eigenständiges, in sich geschlossenes System zu verstehen ist, oder ob sie von sozialen und gesellschaftlichen Bezügen eingefärbt ist. Kann man auf dem ästhetischen Eigensinn der Kunst beharren und alles andere ausklammern?

Wenn im Folgenden neben der Lebensbeschreibung der Sängerin versucht wird, herauszufinden, wie sie mit den Zumutungen des »tausendjährigen Reichs« umging, dann muss man auf der Gegenseite suchen, welche Rolle der Wagnerschen Musik bei der Gestaltung der NS-Ideologie zudedacht war. Es geht nicht nur um eine chronologische Reise durch Frida Leiders Leben, sondern auch um eine multiperspektivische Verschränkung zweier kultureller Ebenen, die ihre Karriere kulturgeschichtlich in den Kontext der politischen Ereignisse stellt. Wagner bildet das Medium, aus dem Adolf Hitler ebenso wie die Sängerin schöpfen konnten, und er dient neben der biografischen Nachzeichnung des Lebens der Sängerin als Referenzfigur für den so gegensätzlichen Umgang mit seinem Werk in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts. Leiders Lebensreise verdeutlicht nicht zuletzt die Komplexität von Lebensentscheidungen, und es zeigt sich, dass schlichte Schwarzweiß-Erklärungen nicht genügen, um die Widersprüche und Ambiguitäten der Vergangenheit zu begreifen.

Noch ein Wort zu den beiden Ausgaben von Frida Leiders Autobiographie »Das war mein Teil«. Die erste Auflage, die von ihr autorisiert wurde, erschien 1959. Sechs Jahre nach ihrem Tod regte eine ihrer ehemaligen Schülerinnen beim Ostberliner Henschel Verlag an, das Buch neu aufzulegen. Die Nachlassverwalterin erteilte die Genehmigung, aber aus ideologischen Gründen wurden Kürzungen vorgenommen. Sie betreffen diejenigen Stellen, in denen Frida Leider die russischen Soldaten nach Kriegsende kritisiert. Die Neuauflage enthält ihrerseits einen neuen Text von Frida Leider, »Aus dem Nachlaß« genannt. Daher wird zwischen beiden Auflagen unterschieden (FL I und FL II).

Herzlicher Dank geht an Peter Sommeregger, der durch seine Sammlung an Frida-Leider-Memorabilia und sein Sachwissen zur Entstehung

## *Einleitung*

dieses Buches beitrug. Hannes Heer und Bärbel Schrader halfen bei Recherchen, Jessica Karstens gab als Urenkelin Rudolf Demans wichtige Informationen über seine Familie. Hannelore Abt korrigierte das Manuskript, dafür gebührt ihr ebenso Dank wie meiner Lektorin Doris Wendt. Dagny Beidler lieferte während der gesamten Herstellung der Studie wertvolle Hinweise und Korrekturen.

## 1 *Kindheit und Jugend*

»Ihre Darstellung der Isolde hat mich oftmals so erschüttert, daß ich mich bei den Stehplätzen im Opernhaus auf den Boden setzen musste. Ich war so weggetreten, dass es mir physisch schwerfiel, mich von der Menge zu entfernen und auf die kalte, nasse Straße zu begeben, wo der Alltag langsam zurückkehrte.«<sup>1</sup> Das schrieb der britische Autor Vincent Sheean über Opernaufführungen mit Frida Leider, und er war beileibe nicht der Einzige, der von ihrem Gesang bewegt wurde. »Ich würde ihre Isolde nicht versäumt haben, und wenn es Kieselsteine geregnet hätte«, schrieb Friedelind Wagner, eine Enkelin Richard Wagners.<sup>2</sup> Frida Leider galt und gilt als eine der bedeutendsten Sopranistinnen ihrer Generation. Die Hochdramatische, die Weltruhm erlangte, zählte zu den größten Isolden des Jahrhunderts, und sie gehörte zu den wenigen Sängern, die die Herausforderungen einer Gluck-, Mozart- und Verdi- ebenso wie die einer Wagnerpartie bewältigten. In New York lobte man ihre »unbeschreibliche Magie der Wahrhaftigkeit.«<sup>3</sup>

Es war ihr Ziel, die Wagnerschen Rollen mit Hilfe des Belcanto-Gesangs zu gestalten. Unermüdlich arbeitete sie an sich, und die Schönheit des Gesangs war ihr ebenso wichtig wie die differenzierte Darstellung auf der Bühne. Sie feierte Triumphe u.a. in London, New York, Paris, Mailand, Bayreuth, Stockholm, Buenos Aires und natürlich in Berlin. Nach dem Zweiten Weltkrieg erwarb sie sich Verdienste als Pädagogin sowie als Regisseurin. Dies gelang ihr nicht nur durch die Gabe ihrer herausragenden Stimme, sondern durch Werte wie Fleiß, Disziplin und den Glauben an sich selbst. Während andere Sänger und Sängerinnen ihre Autobiographien gerne mit Auftritten und Lobeshymnen aus der Presse füllen, ging sie nüchtern und gerecht mit sich um. Klatsch und Tratsch liebte sie nicht, schon gar nicht auf Kosten anderer. Sie trieb das Publikum zu Begeisterungstürmen, und blieb dabei mit beiden Füßen auf dem Boden. In ihrer Autobiographie spart sie große Abschnitte ihres Lebens aus. Und so bleibt die Frage: Wer war diese Künstlerin?

Ein seltsamer Zufall hat 1888 zu einem »Sängerjahr« geführt, denn Elisabeth Schumann, Tito Schipa, Fanny Heldy, Mariano Stabile, Heinrich Schlusnus, Friedrich Schorr und Lotte Lehmann kamen wie Frida Leider alle innerhalb dieser zwölf Monate zur Welt. Am 18. April in Ber-

lin, der Hauptstadt Preußens und des Deutschen Reiches geboren, wuchs sie in eine Stadt hinein, die einen wirtschaftlichen, kulturellen und wissenschaftlichen Aufschwung sondergleichen erlebte. Das Wilhelminische Kaiserreich hatte sich zur Großmacht entwickelt. Aus einem europäischen Mittelstaat war eine Nation geworden, die im Außenhandel hinter Großbritannien den zweiten Platz in der Welt einnahm. 1890 arbeiteten bereits mehr Deutsche in der Industrie als in der Landwirtschaft. In der Hauptstadt zeigten sich die Folgen des Wirtschaftswunders. Es wurde fieberhaft gebaut, im Zentrum des politischen Geschehens und des industriellen Aufstiegs wuchsen Wohngebäude und Fabriken, Geschäfte und Kaufhäuser, Banken und Großunternehmen empor. Neue Theater, Bibliotheken und Museen entstanden, die Straßen wurden breiter und prunkvoller. Die »Kaiserstadt« stellte ihre militärische Macht immer wieder zur Schau und beschwor mit Denkmälern, Statuen, Prachtstraßen und Prunkgebäuden eine Identifikation mit der eigenen Größe. Das Reichstagsgebäude wurde 1894 erbaut, der Berliner Dom 1905. Zeitungsauerer, Flaneure, Berufstätige, Hausfrauen, Prostituierte bevölkerten die Straßen. Berlin zog damit auch Künstler jeder Couleur an sich: Schriftsteller, Schauspieler, Musiker, Maler.

Die zu Geld und Einfluss gelangten Schichten benötigten Dienstboten, Handwerker, Fabrik- und Heimarbeiter, und die Ansiedlung neuer Industrien lockte Zehntausende aus dem Hinterland in die Metropole. Frida Leiders 1869 geborene Mutter Anna Elisabeth Redlich gehörte zu den begeisterten jungen Leuten, die vom Lande kamen und an Berlin große Erwartungen stellten. Ihr Vater, ein Landschullehrer, war früh verstorben, was ihre eigene Fortbildung vermutlich einschränkte und den späteren Wunsch nach einer guten Ausbildung für die Tochter – zumal das einzige Kind – verstärkte. Nach Beendigung ihrer Schulzeit reiste sie von der Lausitz in die Metropole, um Arbeit zu finden. Dort stieß sie auf den jungen Handwerker Carl Ernst Leider, der aus Angermünde im Landkreis Uckermark stammte und wie sie seine Heimat in Brandenburg verlassen hatte, um sein Glück in der Großstadt zu machen. Er hatte zahlreiche Geschwister und war als Ältester gezwungen, so rasch wie möglich Geld zu verdienen. Ausgebildet als Zimmermann, fand er in Berlin bald eine Anstellung.

Die Heirat im August 1887 war notwendig, weil Frida schon unterwegs war. Am 18. April 1888 wurde sie in der Granseer Straße 9 am Arkonaplatz im Ortsteil Mitte geboren, einige Wochen nach dem Tod Kaiser Wilhelms I., der nach kurzer Krankheit im Alten Palais Unter den

Linden gestorben war. Die Orte des Sterbens und der Geburt liegen einen halbstündigen Spazierweg voneinander entfernt. Die Ehe ihrer Eltern wird nicht einfach gewesen sein: Die bildungsbestrebte Mutter hatte einen Mann aus dem Kleinbürgertum geheiratet, der wenig verdiente, so dass das Geld knapp war. Verständlicherweise wünschte sie sich für die Tochter ein besseres Leben als das Ihre, und vermutlich war es ihr Ehrgeiz, den sie nun auf die Tochter projizierte, der Fridas späteren Wunsch, beruflich voranzukommen, so stark prägte.

Als Kind lernte Frida nicht nur die Annehmlichkeiten der Großstadt kennen, sondern auch das Leben auf dem Lande. Zur Erholung wurde sie auf einen Bauernhof geschickt, der der Familie ihrer Tante gehörte. Dort gab es weder Gas noch elektrisches Licht. Auch landwirtschaftliche Maschinen fehlten, alles musste mit körperlicher Kraft erledigt werden. Um ein Stück Butter herzustellen, stand ihre Tante stundenlang am Butterfass und stampfte den abgeschöpften Rahm. Die Gespräche drehten sich um die »Sorge um das tägliche Brot«. So wurden dem Mädchen die elementaren Dinge des (Über)lebens auf dem Lande nahegebracht, was ihre Angst vor Armut verstärkte, die ihr späteres Leben prägen sollte.

Gerne zog die Schülerin mit ihrer Freundin Elly Fechner durch den Menschenstrudel der Berliner Straßen, wobei sie sich an den prunkvollen Gebäuden und dem lebhaften Verkehr nicht sattsehen konnten. Eine Pferdedroschke kam aus Kostengründen nicht in Frage, Fahrräder galten für das weibliche Geschlecht als unschicklich und die ersten elektrischen Straßenbahnen fuhren noch selten, so dass viel zu Fuß erforscht wurde. Oft baten sie die Fahrer von Pferdedroschken am Arkonaplatz, sie kostenlos ein Stückchen mitzunehmen. Und Frida lief stundenlang mit den Leierkastenmännern von Hof zu Hof und tanzte mit anderen Kindern zur Musik, was die Bewohner animierte, mehr Groschen hinunter zu werfen.

Fünfhundert Meter von Frida Leiders Wohnort entfernt befindet sich die Zionskirche, wo sie sich oft auf eine hintere Bank setzte und bei Hochzeiten zuschaute; zuweilen flossen Tränen der Rührung. Die Sonntage waren hingegen eine langweilige Angelegenheit: das Kleid war frisch gestärkt, so dass es sie beim Spielen behinderte.

Mit ihren Eltern besuchte sie den Zirkus Renz und begeisterte sich an den Vorführungen mit Pferden, den Lichteffekten und den Clowns. Als Höhepunkt galten ihr Besuche des Berliner Praters. Dort wurden täglich »Spezialitäten-Vorstellungen« und kleinere Theaterstücke, Varieté, Singspiele, Possen, Operetten, Pantomime und Marionettenspiel geboten. Frida musste schon mittags mit Elly dort sein, um einen der preiswer-

teren Tische zu reservieren und mit allen Mitteln zu verteidigen, denn ihre Mütter konnten sich nichts Teures leisten. Diese kamen endlich um 14 Uhr mit großen Kuchenpaketen und brühten den gleichfalls mitgebrachten Kaffee vor Ort auf. Der Prater war billiger als die Kneipen und Cafés in der Innenstadt, was seine Popularität noch verstärkte. Für das künstlerisch wache Mädchen waren die Aufführungen besonders faszinierend. Während eines Varietés sang ein Komiker den Refrain »Wenn die Eva Wäsche hat, wäscht sie nur ein Feigenblatt«. Ihr Vater war wenig begeistert, als sie ihm dies abends vortrug.

Aber das Leben bestand nicht nur aus Unterhaltung. »Das Motto meiner Kindheit lautete ›Sparsamkeit‹ und ›Fleiß‹«<sup>4</sup>, schreibt sie, denn sie wurde angehalten, die Schule ernst zu nehmen. Um die Jahrhundertwende gab es neben den Gymnasien sogenannte Frauenschulen, in denen das Abitur für die »höheren Töchter« nicht vorgesehen war und die nach einem eingeschränkten Lehrplan unterrichteten. Fridas Eltern hatten sich aber vorgenommen, sie für die Höhere Schule vorbereiten zu lassen, und sie meldeten sie am 1882 erbauten großen Königlichen Luisen-Gymnasium an, das zu den ersten Schulen in Preußen gehörte, an denen junge Frauen das Abitur erwerben konnten. Die Töchter der gehobenen Berliner Bürgerkreise besuchten die Schule, die schon deswegen ein entsprechend hohes Ansehen besaß. 1896, Frida war acht Jahre alt, legten die ersten sechs Schülerinnen ihre Reifeprüfung für die Universität ab. Das wurde von der damaligen Frauenbewegung mit großer Freude registriert, während noch zehn Jahre später die Berliner Oberlehrer einen Bund zur Bekämpfung der Frauenemanzipation bildeten und die These von der »erzieherischen Minderwertigkeit« der Lehrerin verbreiteten.<sup>5</sup>

Da man die Schule erst nach einer Aufnahmeprüfung besuchen durfte, erhielt Frida Privatunterricht in Französisch, was für die Eltern sicherlich ein finanzielles Opfer darstellte. Fast täglich lief das Mädchen zur Wohnung ihrer Lehrerin am Vinetaplatz und lernte dort die Sprache rasch, obwohl ein frecher Papagei sie abzulenken versuchte, indem er an ihren Zöpfen knabberte. Sie bestand die Aufnahmeprüfung an der Luisenschule mit »sehr gut«.

Mit dreizehn Jahren erlebte sie ihren ersten Opernbesuch. Das »Theater des Westens«, 1896 als Schauspielstätte geplant, wurde bereits zwei Jahre darauf als Opernbühne genutzt, und Frida sah Verdis *Troubadour*. Nachdem der Vorhang sich gesenkt hatte, verharnte sie sprachlos auf ihrem Platz und musste mit sanfter Gewalt zum Aufstehen überredet werden. »Der erste musikalische Funke war entfacht«, schreibt sie über die-

ses Erlebnis.<sup>6</sup> Die Königliche Oper hingegen blieb ihr verschlossen, da die Billette zu teuer waren. Sie studierte dafür intensiv die Litfaßsäulen und war bald mit allen Opern und deren Besetzungen vertraut, und sie kaufte sich Postkarten von Opernstars wie Emmy Destinn, Frieda Hempel oder Geraldine Farrar, die sie fantasievoll kolorierte, ob das nun die Brillantschnallen auf den Schuhen, die langen weißen Glacéhandschuhe, ein Perlendiadem oder raffinierte Kleiderfransen waren. Diese Primadonnen faszinierten und bezauberten sie, und sie identifizierte sich mit ihnen. Nach dem zweiten Weltkrieg sollte ihr Geraldine Farrar Care-Pakete schicken, was Frida rührte, da sie die Sängerin nie persönlich kennengelernt hatte.

Für die Eltern war klar, dass Frida ein Lehrerinnenseminar besuchen würde. Bei dieser Entscheidung wird wieder der Wunsch der Mutter Befehl gewesen sein, bedeutete doch der Lehrerberuf finanzielle Absicherung. Aber es kam anders, denn völlig unerwartet verstarb Fridas Vater. Er beging Selbstmord – das jedenfalls behauptete Friedelind Wagner, die mit Frida jahrzehntelang eng befreundet war.<sup>7</sup> Frida Leider selbst verschweigt dies in ihrer Autobiografie. Was dieser plötzliche Tod für die Mutter bedeutet haben muss, lässt sich nur erahnen. Als Witwe eines Handwerkers stand sie mit einem Schläge fast mittellos da. Sie und die Tochter rückten nun enger zusammen, und Frida verdiente nach dem Schulunterricht durch Nachhilfestunden ein wenig dazu. Ihre Abschlussprüfung bestand sie trotz dieser Erschwernis mit Auszeichnung.

Wie sollte es weitergehen? Der Besuch der Rackowschen Handelsschule bot sich an, wo sich Frida auf eine kaufmännische Praxis vorbereitete. Sie nahm dann eine Stelle bei der Darmstädter Bank an, die ihren Sitz schon 1873 an die Spreemetropole verlegt hatte. Dort gehörte sie zu den ersten weiblichen Angestellten. Es war die Zeit, da der Arbeitsmarkt nach Verkäuferinnen und Bürogehilfinnen verlangte. Neue Geräte wie beispielsweise die Schreibmaschine veränderten die Büroarbeit. »Hier waren flinke und geschickte Hände gefragt, das Arbeitstempo stieg gewaltig. Die Männer mit weißen Hemdkragen in den adretten Anzügen, die bisher am Stehpult und an aufgeräumten Schreibtischen die Büroarbeit monopolisierten, hatten zu solchen Veränderungen wenig Lust.«<sup>8</sup> Dass Frauen, die bislang in Telefonzentralen gearbeitet hatten, nun in Läden und Kontorsäle einzogen, ließ manchen Mann polemisieren, der damals noch die Frauen als Eindringlinge betrachtete.<sup>9</sup> Die Berufsorganisationen der kaufmännischen Angestellten sprachen von einer schweren »sozialen und sittlichen Gefahr für unser gesamtes Volksleben«.<sup>10</sup> Solche

Aussagen störten Frida nicht; schlimmer waren die alle sechs Monate fälligen Kassenabschlüsse, die sie aufgrund der vielen Überstunden und der Nachtarbeit sehr anstregten.

Unaufhörlich schlich sich das Verlangen nach musikalischer Betätigung in ihr Leben ein, und sie war glücklich, als ihre Mutter ein Klavier kaufte, damit die Tochter sich selbst zum Gesang begleiten konnte. Sie nahm Klavierunterricht, und als Frida erfuhr, dass Hugo Rüdell, der Dirigent des Berliner Hofopernchors, nach neuen Stimmen für den Chor suchte, sprach sie sich Mut zu, drang zu ihm vor und ließ ihre Stimme prüfen. Er erkannte sofort, dass sie einen dramatischen Sopran besaß, und riet ihr, sich ausbilden zu lassen. Dieser Rat reichte, um der Mutter hochbeschwingt zu erklären, dass sie Opernsängerin werden wollte. Das war ein Schock, denn als Bankangestellte hatte sie Anspruch auf eine Pension – damals für eine Frau ein Geschenk des Himmels. Aber Frida ließ nicht locker und nahm zweimal wöchentlich nach Dienstschluss Unterricht bei einer Gesangslehrerin. Die Neunzehnjährige sang in einem Hauskonzert bereits die Arie »Stride la vampa« der Azucena aus dem Verdischen *Troubadour*. Als sie merkte, dass sie sich stimmlich bis zur Heiserkeit anstregte, wechselte sie die Lehrkraft. Auch mit dem nächsten Lehrer war sie unzufrieden und sie stand kurz davor, das Singen aufzugeben. In der Oper, deren Besuch ihr so viel bedeutete, hörte sie einmal die Altistin Marie Götze (1865-1922), die seit 1892 fest an der Berliner Hofoper verpflichtet war, wo sie 1909 in der Berliner Premiere von Richard Strauss' *Elektra* die Klytemnästra sang. Frida war von ihrer modulationsfähigen Stimme und ausdrucksstarken Darstellung fasziniert und bat sie, ihre Stimme zu prüfen. Marie Götze stuft sie als Altistin ein, was Frida jedoch nicht überzeugte.

Wenn sie nahe daran war, zu verzagen und aufzugeben, dachte sie immer wieder an ein Konzert in der Philharmonie, bei dem sie Emmy Destinn erlebt hatte. Destinn war einer der führenden dramatischen Soprane ihrer Zeit, und Frida hörte begeistert ihren »dramatisch bewegten, dabei silbernen Sopran, mit unerhörtem technischen Glanz geführt. Sie war obendrein eine schöne Frau: der Inbegriff der gefeierten Primadonna.«<sup>11</sup> Diese Verbindung einer technisch perfekt geführten Stimme mit der Erscheinung der Diva machte einen unauslöschlichen Eindruck auf sie und steigerte ihren Wunsch, es dieser Sängerin nachzutun. Man mag diese Identifikation hinterfragen, die Leider in ihrer Autobiographie betont, aber die Rolle von Vorbildern ist bekanntlich eine starke Motivation und macht die Aussage glaubwürdig.

Es war mehr als anstrengend, neben der Büroarbeit die Stimme fortzubilden. Aber ihr Ehrgeiz war angestachelt: »Meine Stimme beherrschte mich Tag und Nacht.«<sup>12</sup> Sie ließ sich jetzt von einer Koloratursängerin unterrichten, die die Stimme lockerte und entkrampfte. Plötzlich schlug sie an – ein Glücksgefühl, nachdem sie so lange nach einer Lösung für ihre Gesangsprobleme gesucht hatte. Sie sparte nun jeden Pfennig, um in die Oper und ins Theater zu gehen. »Ich habe meinen Weg gemacht, weil ich nie wußte, ob ich am nächsten Tag etwas zu essen haben werde«, sagte sie einmal.<sup>13</sup> Sie war zeitlebens überzeugt, dass der Kampf gegen die Armut jemanden mit unbeirrt hohen Zielen letztlich positiv prägen kann.

Ein künstlerischer Höhepunkt, den sie nie vergaß, war ein Gastspiel von Eleonora Duse. Die Schauspielerin benutzte weder Masken noch Schminke oder Requisiten und verzichtete auf die gebräuchlichen Bühnenposen. Das trug ihr Kritik, aber auch Anerkennung ein. Frida Leider war von ihrer Bühnenpräsenz, der dezenten Gestik und der klassischen Haltung tief beeindruckt – dies alles sollte ihr eigenes Markenzeichen werden. Ähnliches fand sie bei einem der ersten weiblichen Filmstars, Asta Nielsen, deren Ausstrahlung sie im Kino hinriss. Wie Duse benutzte Nielsen eine zurückhaltende Körpersprache, die dennoch eine große Beredtheit besaß. Auch die Operettendiva Fritzi Massary wurde von Frida Leider bewundert. Der Dirigent Bruno Walter befand, Massary richte »alle Kräfte ihrer spannungsvollen Natur, ohne irgendwelche Mittel einer populären Routine, auf das Wesentliche ihrer Aufgabe.«<sup>14</sup> Immer wieder faszinierten sie solche Künstlerinnen, die das Veräußerlichte, zu stark Akzentuierte ablehnten und auf die konventionelle Theatralik verzichteten.

1914 war Frida Leider verzweifelt, weil sie merkte, wie die Doppelbelastung sie körperlich erschöpfte. Neben ihrer beruflichen Tätigkeit nahm sie weiter Gesangsunterricht, aber die Kräfte reichten nicht für einen Abschluss der Ausbildung, der in eine künstlerische Praxis hätte führen können. Es fehlte die Erarbeitung eines Opernrepertoires, um sich bei einer Bühne bewerben zu können. Nach ihrer Berechnung würde sie noch dreitausend Mark benötigen, aber die konnte sie nicht aufbringen; wahrhaftig störend war dabei der durch den Beruf verursachte Zeit- und Kräfterangel. Genau zu diesem Zeitpunkt wurde ihrer Mutter eine kaufmännische Stellung angeboten, ein Glücksfall sondergleichen. Etwaige Zweifel an deren nötigen Fähigkeiten wurden durch Frida ausgeräumt, die versprach, ihr abends bei der Durchsicht der Bücher beizustehen. Die

Mutter behielt die Stellung neun Jahre lang, was Frida eine Zeit des Lernens, Übens und Trainierens sicherte.

Als Frida Leider die Anzeigen von Korrepetitoren durchsuchte, stieß sie auf Smaragda von Eger-Berg, die 1886 geborene jüngere Schwester des Komponisten Alban Berg (1885–1935). Eger-Berg hatte mit ihrem Bruder das Klavierspiel erlernt, 1907 geheiratet, war jedoch wenige Monate später aus der Ehe ausgebrochen. Ihr Bruder, ehemaliger Privatschüler Arnold Schönbergs, hatte die Komposition seines *Wozzeck* und seiner *Lulu* noch vor sich, war aber bereits über die Grenzen Österreichs hinaus bekannt. Smaragda arbeitete in Berlin als Korrepetitorin und musste sich finanziell durchschlagen, so dass Alban ihr oft aushalf. Das Verhältnis zwischen den Geschwistern war nicht frei von Irritationen, denn Smaragda war eine bekennend lesbisch lebende Frau. Sie und ihre Freundin May Keller genossen den Ruf, »Krachs zu schlagen, Szenen heraufzubeschwören, Scandale zu entfesseln«, wie Alban Berg einmal schrieb.<sup>15</sup> Dennoch ist in seinen Korrespondenzen das Bemühen deutlich, die Homosexualität seiner Schwester nicht zu pathologisieren, wie es zu jener Zeit in der wissenschaftlichen Literatur geschah, sondern offen damit umzugehen.<sup>16</sup> Frida fühlte sich in Smaragdas bohemienhaften Kreisen wohl. Sie hatte nie Probleme mit Außenseitern oder Minderheiten, und es entstand nach ihren Worten eine »jahrelange treue« Freundschaft. Später, um 1921, spielte ihr Smaragda Auszüge aus *Wozzeck* vor. Die Korrepetitorin war ihrerseits vermutlich von Fridas Arbeitsethos angetan. Sie beklagte sich einmal bei Alban über schlechte Sänger und schrieb ihm, es sei kein Vergnügen, »mit irgendeinem unkultivierten unmusikalischen Sänger die blödesten Operetten oder minderwertige Tanzmusik durch (zu)bleuen«, obwohl es ein »schönes Taschengeld« abwerfe.<sup>17</sup> Da Frida ihr später ein Zeugnis ausstellte, das sie für eine Bewerbung in Wien benötigte, ist davon auszugehen, dass zumindest die Stunden für beide gewinnbringend waren. Frida Leider schrieb: »Mit Frau v. Eger studierte ich fast mein gesamtes hochdramatisches Repertoire und habe sie dabei als strenge Rhythmikerin und geistvolle Ausarbeiterin kennen gelernt. Diesen hervorragenden Eigenschaften hatte ich es zu verdanken, dass ich nach kurzer Studierzeit ein grosses Repertoire bewältigen konnte.«<sup>18</sup>

Es war eigentlich ein Glück für Frida Leider, dass sie die Last der Berufstätigkeit erfahren hatte, denn sie erlebte nun den Unterricht als Geschenk und nützte jede Minute aus, um die Stimme zu festigen und sich ein Repertoire zu erarbeiten. Bald hatte sie vierzehn große Partien gründlich studiert und geübt. Sie nahm ihren ganzen Mut zusammen und mel-

dete sich bei der Agentur Mertens, da 1915 die Theater nach dem ersten Kriegsjahr 1914 wieder geöffnet worden waren und man Gesangskräfte benötigte. Tatsächlich erhielt sie einen Vertrag für das Opernhaus in Halle, wobei man ihr eine »welterschütternde Kriegsgage« in Höhe von monatlich 150 Mark zusagte. »Ich war sechsundzwanzig Jahre alt, voll glühendem Enthusiasmus und von einem Willen, der alle Grenzen sprengen wollte. Aber daß ich auch einen Schminkkasten hätte haben müssen, Theaterwäsche, Perücken und vieles andere, kam mir nicht in den Sinn.«<sup>19</sup> Sie sollte ausgerechnet die Venus in Wagners *Tannhäuser* singen – eine mehr als schwierige Aufgabe für eine Anfängerin. Nach der ersten Probe fragte die Garderobiere nach ihrem Theatertrikot, den passenden Schuhen und der Perücke. Diese Dinge mussten von den Sängerinnen selbst gestellt werden, eine Tradition, die noch auf dem Beruf lastete und die Frauen gegenüber ihren männlichen Kollegen benachteiligte. Fridas Mutter sprang ein und schickte rasch das Benötigte.

Die Generalprobe war ein Fiasko, weil unter anderem die Bänder ihrer Sandalen nicht hielten und traurig herabgingen – eine peinliche Panne. Bei der Premiere hingegen spürte Leider nach den ersten Takten ein großes Glücksgefühl, als würde sie vom Orchesterklang getragen, aber auch vom Dirigenten, der ihr ermutigend zunickte. Sie merkte jedoch, dass sie im Darstellerischen absolut unerfahren war. Obwohl sie sich Sympathien bei den Kollegen erwarb, die mit ihr probten und ihr beistanden, war sie schauspielerisch noch zu unbeholfen, und es war folgerichtig, dass das Engagement hakte und man ihr kündigte. Sie blieb aber noch eine Weile in der Stadt, denn der Erste Kapellmeister hatte ihre Begabung erkannt und probte mit ihr die Hauptrolle aus Wagners *Tristan und Isolde*.

Als ein Agent der Nürnberger Oper zu Besuch kam und sie ihm vorsang, engagierte er sie als Brünnhilde für Richard Wagners Oper *Die Walküre*. Sie bat um zwei Monate Aufschub, um die Partie zu erlernen. Die Hallenser Kollegen und Kolleginnen halfen ihr – so Marie Hösl, die alles mit ihr durchging: musikalisch, darstellerisch und technisch. Die Stütze wurde geübt, der Ausdruck geschärft, ihre Bewegungen analysiert und überarbeitet, und so vorbereitet, reiste sie nach Nürnberg, begleitet von einer bissigen Bemerkung des Hallenser Intendanten: »So eine Frechheit ist mir bei einer Anfängerin überhaupt noch nicht vorgekommen.«<sup>20</sup>

Die Vorstellung lief großartig. In Nürnberg versammelten sich damals angehende Stars wie Heinrich Schlusnus sowie die Dirigenten Robert Heger und Clemens Krauss, die später ihre Kollegen an der Berliner

Staatsoper werden sollten.<sup>21</sup> Schlusnus saß im Zuschauerraum und hörte sie zum ersten Mal. Er war hingerissen von der unbekanntenen Kollegin, besonders von ihrem strahlenden Walkürenruf »Hojotoho«, der ihm unvergessen blieb. Angesichts ihrer Begabung, die er spontan erkannte, war er enttäuscht, dass sie nicht blieb. Der Nürnberger Direktor hätte sie gerne fest engagiert, aber Leider war klar, dass ihr noch die Erfahrung fehlte, um ein vollgültiges Rollenrepertoire singen zu können. Damit hielt sie sich an ihr großes Vorbild, die Sängerin Lilli Lehmann, die in ihrer Autobiographie schildert, wie sie den »Provinzweg« wählte, um sich allmählich zu steigern.

Auf die Nachricht von der Kündigung in Halle schrieb ihr die Mutter: »Wenn du nicht weiter weißt, komm nach Hause.« Frida dazu: »Dieses Wort hat in meinem Leben eine große Rolle gespielt.«<sup>22</sup> Die unabdingbare mütterliche Fürsorge war ihr ein sicherer Anker, und als man ihr später zu einer Emigration riet, veranlasste sie die Erinnerung daran, ihrerseits der Mutter beizustehen und sie nicht allein zurückzulassen.

Die Monate vergingen, ohne dass ein Engagement in Sicht war, was sie deprimierte. Dann endlich kam ein Angebot aus Rostock, und sie erhielt nach dem Vorsingen sofort einen Vertragsentwurf auf drei Jahre. So lange wollte sie sich nicht binden, denn die Erfahrungen in Nürnberg hatten ihr gezeigt, dass sie die Stufen des Erfolgs schneller erklimmen konnte. Daher willigte sie nur auf zwei Jahre ein, wobei sie die Erhöhung der Gage von 200 Mark auf 250 und 300 im zweiten Jahr durchsetzte. Sie stand schon auf der Treppe zum Ausgang, weil der Intendant bei 200 Mark blieb, bis sie durch den Ruf der Sekretärin über das Geländer zurückgeholt wurde: ein Zeichen ihres wachsenden Selbstvertrauens in die eigene Leistung. Wie sollte sie aber fünf Monate, die vor ihr lagen, ohne Einkommen überbrücken? Verträge, die die Theaterferien einschlossen, gab es noch nicht, was eine soziale Härte darstellte. Das Glück wollte es, dass sie eine Nachzahlung für die Kriegsgage der vergangenen Spielzeit erhielt. Damit zahlte sie ihre Perückenschulden, kaufte der Mutter einen seidenen Sonnenschirm und kleidete sich neu ein.

Schon jetzt war die Faszination der Wagnerschen Rollen stark: »Ich war wild darauf, in die Wagnersche Welt hineinzutauchen«<sup>23</sup>. In der zweiten Rostocker Saison 1917 übernahm sie die Kundry aus Richard Wagners letzter Oper *Parsifal*, wagte sich aber immer noch nicht an die Partie der Isolde aus *Tristan und Isolde* heran. Sie erhielt eine gute bis begeisterte Presse, und das Publikum quittierte ihre Darstellung mit anhaltendem Applaus. Zum ersten Mal sang sie die Marschallin im *Rosen-*