

Biographisch-musikalische Studien zu Arnold Schönbergs Schülerinnen

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades

Doctor of Philosophy (PhD)

an der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz

vorgelegt von

Elisabeth Kappel, Bakk.art. BA MA MA

Graz, im November 2018

Matrikelnummer: 09173816

Studienkennzahl: V 094 316 (Musikwissenschaft)

Betreut von: Univ.Prof. Dr. Peter Revers

Univ.Prof. Dr. Andreas Dorschel

em. Univ.Prof. MMag. Dr. Hartmut Krones

Danksagung

Danken möchte ich zuallererst meiner Familie, die mit Verständnis und Geduld meine zeit- und kostenintensiven Recherchen unterstützt hat.

Herzlicher Dank gilt meinen Betreuern Peter Revers, Andreas Dorschel und Hartmut Krones für ihre wertvollen Anregungen. Dankbar bin ich auch meiner institutionellen Heimat, der Universität für Musik und darstellende Kunst Graz, die einige meiner zahlreichen Forschungsreisen mittels Stipendien gefördert hat.

Mein Dank richtet sich auch an die vielen Institutionen und Einzelpersonen, von denen ich hier nur einige wenige nennen möchte: das Arnold Schönberg Center in Wien und hier vor allem Eike Feß und Therese Muxeneder; die MitarbeiterInnen der Los Angeles Public Library (Central Library), die für mich quasi über Nacht die durch einen (Jahrzehnte zurückliegenden) Löschwasserschaden zusammengeklebten Seiten von unzähligen Ausgaben des *Pacific Coast Musician* in Teamarbeit lösten; die MitarbeiterInnen New York Public Library for the Performing Arts (Music Division), der Österreichischen Nationalbibliothek (Musiksammlung) und des Musikarchivs der Akademie der Künste Berlin, die mir ermöglichten, mein selbst auferlegtes hohes Material-Sichtungs-Pensum bei zeitlich begrenzten Aufenthalten zu bewältigen; Sabine Feisst, durch die ich Dika Newlin ein wenig persönlich kennenlernen konnte und die mir auch einige von Newlins Kompositionen zur Verfügung gestellt hat; Donna Arnold (University of North Texas), die mich durch ihre Erinnerungen an Newlins Multimedia-Phase teilhaben ließ; weiters Irene Suchy und Monika Voithofer (Archiv der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik), Eleonore Hauer-Rona (Club der Wiener Musikerinnen), Regina Busch (Alban Berg-Stiftung), sowie unzählige hilfsbereite Bibliotheksbedienstete wie Tara C. Craig (Columbia University Library), Nell Chenault (Virginia Commonwealth University Libraries), Sara Nodine (Florida State University Library) und Wendy Sistrunk (Mu Phi Epsilon Library & Archives).

Kurzzusammenfassung

Die vorliegende Abhandlung untersucht Leben und Werk der bisher nur marginal behandelten Komponistinnen unter Arnold Schönbergs Schülerinnen und stützt sich dabei hauptsächlich auf bislang unerforschte Materialien. Der Fokus liegt darauf, die Werke dieser Frauen ausfindig zu machen und zu beschreiben, sowie deren musikalische Aktivitäten aufzuzeigen. Darüber hinaus wird die jeweilige Beziehung zu Arnold Schönberg dargestellt. Im Mittelpunkt stehen Leben und Werk der beiden Komponistinnen Dika Newlin (1923–2006), Schönbergs vermutlich jüngste Schülerin, und Vilma Webenau (1875–1953), seine wahrscheinlich erste Schülerin, denen sehr umfangreiche Kapitel gewidmet sind. Die weiteren Kapitel beleuchten u. a. Pauline Alderman, Ramona Blair, Henriëtte Bosmans, Annabel Comfort, Jean Coulthard, Gertrud Fuhrmann, Pia Gilbert, Käthe Horner, Dorothea Kelley, Lovina Knight, Lois Lautner, Elizabeth Merz Butterfield, Olga Novakovic, Harriet Payne, Natalie Prawossudowitsch, Constance Shirley und Elinor Remick Warren. Darüber hinaus betrachtet die Studie Schönberg als Lehrer und enthält eine aktualisierte Aufstellung aller bekannten SchülerInnen, inklusive einer hohen Anzahl neu entdeckter Personen.

Abstract

The present thesis surveys the life and work of the women composers among Arnold Schönberg's students, who until now have not thoroughly been investigated. Mainly drawing upon previously unexplored materials, the principal aim is to explore and describe works as well as to reveal the musical activities of these women. Furthermore, their relationship to Schönberg is also examined. The research focuses mainly on the life and work of the two composers Dika Newlin (1923–2006), Schönberg's probably youngest student, and Vilma Webenau (1875–1953), his first student, to whom very extensive chapters are dedicated. The following chapters shed light on his other students, such as Pauline Alderman, Ramona Blair, Henriëtte Bosmans, Annabel Comfort, Jean Coulthard, Gertrud Fuhrmann, Pia Gilbert, Käthe Horner, Dorothea Kelley, Lovina Knight, Lois Lautner, Elizabeth Merz Butterfield, Olga Novakovic, Harriet Payne, Natalie Prawossudowitsch, Constance Shirley and Elinor Remick Warren. In addition, the study discusses Schönberg as a teacher and provides an up-to-date list of all known students, including many newly discovered ones.

Inhaltsverzeichnis

EINLEITUNG	1
ARNOLD SCHÖNBERG ALS LEHRER – SEINE SCHÜLERINNEN	6
1. Literatur zu Schönbergs Lehrtätigkeit.....	11
2. Schönbergs Einstellung zu Frauen.....	12
3. Schönbergs SchülerInnen	15
3.1. Neu aufgefundene SchülerInnen	20
3.2. Bestätigte SchülerInnen	27
3.3. Neue fragliche SchülerInnen.....	31
3.4. Gesamtliste der SchülerInnen Schönbergs.....	33
I. BIOGRAPHISCH-MUSIKALISCHE DETAILSTUDIEN	
DIKA NEWLIN (1923–2006)	51
A. BIOGRAPHISCHES.....	51
1. Ausbildung und beruflicher Werdegang.....	51
2. Selbstverständnis und Persönlichkeit	56
3. Komponistin.....	58
4. Pädagogin	62
5. Autorin.....	65
6. Performerin.....	67
6.1. Klavier.....	67
6.2. Julia Morrison	68
6.3. Multimedia.....	69
6.4. Punkrock und Vokalistin	70
6.5. Film.....	73
7. Dika Newlin und Arnold Schönberg	75
7.1. Autorin.....	78
7.2. Pädagogin	80
7.3. Interpretin	83
7.4. Newlins Werke.....	84
7.5. Schönberg über Newlin	88
B. WERKE.....	92
8. Aufführungen, Aufnahmen und Drucke	97
8.1. Aufführungen.....	97
8.2. Aufnahmen	98
8.3. Drucke	99

9. Allgemeine Anmerkungen	100
9.1. Zugrundeliegende Texte	103
9.2. Schönberg	105
10. Einzelbetrachtungen der Werke.....	106
10.1. Systematischer Überblick.....	106
10.2. Chronologische Reihung.....	115
10.3. Songs	187
ANHANG DIKA NEWLIN	193
Publikationen von Dika Newlin	193
Korrespondenz mit Arnold Schönberg.....	200
1939	200
1940	201
1941	202
1942	205
1943	205
1944	206
1945	208
1947	209
1948	211
1949	213
1950	217
1951	218
1959	219
VILMA WEBENAU (1875–1953)	221
A. BIOGRAPHISCHES.....	221
1. Musikalische Ausbildung.....	221
1.1. Pianistin; Cäcilia Frank.....	221
1.2. Arnold Schönberg in Wien und Berlin	223
1.3. Fritz Cortolezis in München.....	224
2. Adressen.....	226
3. Musiklehrerin und Vortragende; Club der Wiener Musikerinnen.....	232
3.1. Webenaus Unterkünfte	237
3.2. Olga Hueber-Mansch.....	237
3.3. Vertonte Gedichte	238
3.4. Nachruf.....	239
4. Diverses.....	239
4.1. Name	239
4.2. Selbstverständnis und Persönlichkeit.....	241
4.3. Finanzielle Lage.....	241
4.4. Abbildungen.....	242
5. Vilma Webenau und Arnold Schönberg	242
5.1. Briefe und Postkarten an Arnold Schönberg.....	242
5.2. Arnold Schönbergs Adressverzeichnisse	248
5.3. Webenaus Werke.....	250
6. Vilma Webenau in Briefen	252
6.1. Schreiben an Schönberg.....	254

6.2. Mathilde Kralik	254
6.3. Korrespondenz mit der Staatsoper	256
6.4. Internationale Gesellschaft für Neue Musik	257
6.5. Österreichische Nationalbibliothek	258
B. WERKE	261
7. Aufführungen und Drucke	265
7.1. Vereinigungen; AKM	265
7.2. Aufführungen	270
7.3. Gedruckte Werke	286
8. Allgemeine Anmerkungen zum kompositorischen Nachlass	287
8.1. Zugrundeliegende Texte	288
8.2. Datierung	296
8.3. Musikanalytische Betrachtung	310
9. Einzelbetrachtungen der Werke	311
9.1. Opern/Musikdramatische Werke	311
9.2. Orchesterwerke	360
9.3. Kammermusik	372
9.4. Werke für Klavier solo	378
9.5. Melodramen	384
9.6. Lieder	393
ANHANG VILMA WEBENAU	430
Schreiben von und an Vilma Webenau	430
1. Briefe und Postkarten an Arnold Schönberg	430
2. Korrespondenz mit der Staatsoper (ÖSTA)	436
3. Korrespondenz mit der IGNM	440
4. ONB, Musiksammlung	442
5. Club der Wiener Musikerinnen	445
 II. BIOGRAPHISCH-MUSIKALISCHE FALLSTUDIEN	
PAULINE ALDERMAN (1893–1983)	447
Werke	451
KÄTHE HORNER (1898–1976)	456
LOVINA KNIGHT (1909–1997)	464
Werke	473
LOIS LAUTNER (1900–1979?)	475
Werke	480
OLGA NOVAKOVIC (1884–1946)	483
Olga Novakovic und Arnold Schönberg	490
Interpretin	494
Konzert- und Vortragstätigkeit vor dem Unterricht bei Schönberg	494
Olga Novakovic im „Verein für musikalische Privataufführungen“	495
Veranstaltungen außerhalb des „Vereins“	498
Pädagogin	512
Werke	516

HARRIET PAYNE (1911–1997)	520
Werke	527
NATALIE PRAWOSSUDOWITSCH (1899–1988)	540
Natalie Prawossudowitsch und Arnold Schönberg	541
Werke	545
CONSTANCE SHIRLEY (1917–2004)	551
Constance Shirley und Arnold Schönberg	553
Aufführungen und Auszeichnungen	560
Werke	570

III. BIOGRAPHISCH-MUSIKALISCHE STICHPROBEN

RAMONA BLAIR (MATHEWSON, 1918–2004)	576
Werke	578
HENRIËTTE BOSMANS (1895–1952)	580
Werke	583
MARGERETE BROWN	588
ANNABEL COMFORT (1903–1990)	589
Werke	590
JEAN COULTHARD (1908–2000)	593
Werke	594
GERTRUD FUHRMANN (1869–?)	600
Werke	601
BLANCHE GARBER (CALLAWAY, CA. 1913–?)	602
PIA GILBERT (1921–2018)	604
Werke	605
MELBA GLOECKLER (1918–2002)	607
DOROTHEA KELLEY (1906–2009)	608
Werke	612
ELIZABETH MERZ BUTTERFIELD (1896–1947)	614
Werke	615
ALICE SCHWENK (1887–1964)	622
ANNETTE SLOTNIKOW	624
ALICE VAN HESSEN	625
ELINOR REMICK WARREN (1900–1991)	626
Werke	627
ABSCHLIEBENDE BEMERKUNGEN	632

QUELLEN- UND LITERATURVERZEICHNIS	634
Einleitung	635
Arnold Schönberg als Lehrer – seine SchülerInnen.....	635
Weitere Literatur zu Arnold Schönberg als Lehrer.....	639
Schönbergs Schriften	639
Publikationen zu Schönbergs Lehrtätigkeit.....	644
I. Biographisch-musikalische Detailstudien.....	659
Dika Newlin.....	659
Vilma Webenau.....	666
II. Biographisch-musikalische Fallstudien.....	672
Pauline Alderman.....	672
Käthe Horner.....	674
Lovina Knight.....	675
Lois Lautner.....	677
Olga Novakovic.....	678
Harriet Payne.....	683
Natalie Prawossudowitsch.....	685
Constance Shirley.....	686
III. Biographisch-musikalische Stichproben	688
Ramona Blair	688
Henriëtte Bosmans.....	690
Margerete Brown.....	694
Annabel Comfort.....	694
Jean Coulthard.....	696
Gertrud Fuhrmann.....	698
Blanche Garber.....	698
Pia Gilbert.....	699
Melba Gloeckler.....	700
Dorothea (Bestor) Kelley.....	700
Elizabeth Merz Butterfield.....	702
Alice Schwenk.....	704
Annette Slotnikow.....	704
Alice Van Hessen.....	705
Elinor Remick Warren.....	705

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Arnold Schönberg als Lehrer – seine SchülerInnen

Tabelle 1: Hauptquellen für das Auffinden weiterer SchülerInnen.....	18
Tabelle 2: Neu aufgefundene SchülerInnen.....	21
Tabelle 3: Bestätigte SchülerInnen.....	28
Tabelle 4: Neue fragliche SchülerInnen.....	32
Tabelle 5: Gesamtliste der SchülerInnen Schönbergs.....	33

I. Biographisch-musikalische Detailstudien

Dika Newlin

Tabelle 6: Tonträger.....	67
Tabelle 7: Filme mit Newlins Beteiligung.....	75
Tabelle 8: Werke von Dika Newlin.....	94
Tabelle 9: Veranstaltungen mit mehreren Werken Newlins.....	97
Tabelle 10: Aufnahmen von Newlins Werken.....	99
Tabelle 11: Erhaltene Werke.....	102
Tabelle 12: Zugrundeliegende Texte.....	103
Tabelle 13: eventuell unter Schönberg entstandene Werke.....	105
Tabelle 14: Opern.....	107
Tabelle 15: Orchesterwerke.....	107
Tabelle 16: Kammermusik.....	108
Tabelle 17: Chorwerke.....	109
Tabelle 18: Klavierwerke.....	109
Tabelle 19: Lieder.....	110
Tabelle 20: Melodramen.....	112
Tabelle 21: Geistliche Werke.....	113
Tabelle 22: Multimedia-Kompositionen.....	114
Tabelle 23: Newlins namentlich bekannte Populärmusik-Songs.....	190

Vilma Webenau

Tabelle 24: Auftritte als Pianistin.....	223
Tabelle 25: Webenaus Wohnorte und Adressen.....	227
Tabelle 26: Webenau als Vortragende.....	234
Tabelle 27: Webenau im Club der Wiener Musikerinnen.....	236
Tabelle 28: Webenaus Wohnorte – eventuell über den Club der Wiener Musikerinnen.....	237
Tabelle 29: Namensvarianten.....	241
Tabelle 30: Vilma Webenaus Briefe und Postkarten an Arnold Schönberg.....	243
Tabelle 31: Webenau in Schönbergs Adressverzeichnissen.....	248
Tabelle 32: Erhaltene Briefe und Postkarten.....	253
Tabelle 33: Werke.....	262
Tabelle 34: Transkription von Webenaus Werke-Anmeldungs-Bögen (AKM, 1949).....	267
Tabelle 35: Nachweisbare Aufführungen.....	271
Tabelle 36: Aufführungen wahrscheinlich (Reinschrift, Abschrift).....	282
Tabelle 37: Aufführungen wahrscheinlich (Großbuchstaben).....	283
Tabelle 38: Aufführungen wahrscheinlich (Adressen).....	283
Tabelle 39: Bei AKM gemeldet, aber keine Aufführung nachweisbar (exkl. Opern).....	284
Tabelle 40: Wahrscheinlich (vergeblich) eingereichte Werke.....	286
Tabelle 41: Gedruckte Werke.....	287
Tabelle 42: TextdichterInnen bei Webenau.....	289
Tabelle 43: Werke mit unbekanntem TextdichterInnen.....	292
Tabelle 44: Lieder ohne Angabe der Komponistin.....	293
Tabelle 45: Werke mit Texten von Vilma Webenau.....	293
Tabelle 46: Webenaus außermusikalisch inspirierte Instrumentalwerke.....	294
Tabelle 47: Datierung aufgrund von Aufführungen und Drucken.....	296
Tabelle 48: Datierung aufgrund von Briefen und Einreichungen.....	297
Tabelle 49: Datierung aufgrund einer angegebenen Adresse.....	299
Tabelle 50: Webenaus Werke ohne vorhandenes Autograph.....	300
Tabelle 51: Aufgrund des Schriftbildes eher früh entstandene Werke (bis etwa 1920 bzw. 1912).....	301
Tabelle 52: Aufgrund des Schriftbildes wahrscheinlich ab etwa 1920 entstandene Werke.....	305

Tabelle 53: Aufgrund des Schriftbildes wahrscheinlich ab Mitte der 1930er Jahre entstandene Werke ..	305
Tabelle 54: Aufgrund des Schriftbildes wahrscheinlich sehr spät entstandene Werke.....	306
Tabelle 55: Webenaus Namensvarianten in Briefen etc.	308
Tabelle 56: Webenaus Namensvarianten in Zusammenhang mit ihren Adressen.....	309
Tabelle 57: Opern/Musikdramatische Werke	313
Tabelle 58: Orchesterwerke.....	361
Tabelle 59: Kammermusik	373
Tabelle 60: Werke für Klavier solo.....	379
Tabelle 61: Werke mit Sprechstimme	385
Tabelle 62: Lieder.....	393
Tabelle 63: Lieder-Gruppierungen ohne speziellen Titel	396

II. Biographisch-musikalische Fallstudien

Tabelle 64: Werke von Pauline Alderman.....	451
Tabelle 65: Werke von Lovina Knight.....	474
Tabelle 66: Werke von Lois Lautner.....	482
Tabelle 67: Werke von Olga Novakovic	516
Tabelle 68: Werke von Harriet Payne	527
Tabelle 69: Werke von Natalie Prawossudowitsch.....	545
Tabelle 70: Natalie Prawossudowitsch: Aufnahmen.....	549
Tabelle 71: Constance Shirley: Aufführungen und Preise.....	566
Tabelle 72: Werke von Constance Shirley	571

III. Biographisch-musikalische Stichproben

Tabelle 73: Werke von Ramona Blair Mathewson	579
Tabelle 74: Werke von Henriëtte Bosmans	585
Tabelle 75: Werke von Annabel Comfort	592
Tabelle 76: Werke von Jean Coulthard	595
Tabelle 77: Werke von Gertrud Fuhrmann.....	601
Tabelle 78: Werke von Pia Gilbert.....	605
Tabelle 79: Werke von Dorothea Kelley.....	612
Tabelle 80: Werke von Elizabeth Merz Butterfield	617
Tabelle 81: Werke von Elinor Remick Warren.....	627

Einleitung

Am Beginn der Studie stand das Vorhaben, das vorhandene Bild einer männlich-dominierten Schönberg-Schule zu hinterfragen und Leben und Werk der Komponistinnen unter Arnold Schönbergs SchülerInnen zu erforschen.¹ Die bis dato geringe wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Thema macht eine isolierte Betrachtung der Frauen notwendig, auch wenn dies die meisten Komponistinnen wahrscheinlich ablehnen. Stellvertretend mag hier eine Äußerung von Pia Gilbert (1921–2018) stehen, in der sie zur Ausgrenzung von Komponistinnen und Neuer Musik Stellung nimmt, da man sich ihrer auf diese Art bequem entledigt:

„[A] red flag goes up for me when I hear women composers, women anything. I feel anybody is supposed to be a composer. They don't say men composers. And I mind the distinction, even though I know it's helpful. I don't like any kind of segregationist approach to music or musicians or composers, or what have you. I'm sorry that there are so many modern music festivals. I feel that modern music should be integrated into music programs and that people should not be comfortable and make it convenient for themselves to have a little segregated festival and get rid of it that way.“²

Ausgangspunkt der vorliegenden Untersuchung war eine von Sointu Scharenberg erstellte Liste, die alle zu Anfang des 21. Jahrhunderts bekannten SchülerInnen Arnold Schönbergs erfasst.³ Laut dieser unterrichtete Schönberg in seiner jahrzehntelangen Lehrtätigkeit mehr als 300 Personen; etwa ein Drittel davon ist weiblich.⁴ Schönberg selbst spricht 1950 von „certainly more than a thousand pupils“.⁵

Generell stellt sich die Frage, wann eine Person als Jemandes SchülerIn anzusehen ist. In diesem Zusammenhang spielt sicher eine Rolle, in welcher Form (Einzelunterweisung, Seminar, Vortragsreihe etc.) und über welchen Zeitraum Unterricht stattfand. Selbstverständlich kann auch eine nur kurze Unterrichtszeit oder der Besuch eines Vortrags ausreichen, um etwa einen Einfluss auf die Kompositionsweise zur Folge

¹ Schönberg war der Meinung, dass nur sehr wenige seiner SchülerInnen KomponistInnen wurden: „There remain, from the many hundreds of pupils, only 6–8 who compose.“ Handschriftliche Bemerkung Schönbergs auf einem Brief von Alfred Leonard, 9. Juli 1945, zit. nach Dorothy Lamb Crawford, „Arnold Schoenberg in Los Angeles“, *The Musical Quarterly* 86, Nr. 1 (Frühjahr 2002), S. 20. Vgl. auch Schönbergs Aufsatz „The Blessing of the Dressing“ (1948), in dem er die zwei Amerikaner Gerald Strang und Adolph Weiss zu dieser kurzen Liste hinzufügt.

² Pia Gilbert, „*Life in Several Keys*“. *Interviewed with Richard Cándida Smith*, Oral History Program, University of California, Los Angeles 1988, S. 484–485. Vgl. zu Gilbert das Kapitel in Abteilung III. Biographisch-musikalische Stichproben.

³ Sointu Scharenberg, *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken 2002, S. 322–333.

⁴ Nicht bei allen Personen ist der Vorname und damit das biologische Geschlecht bekannt. Dazu kommen etwa 130 „ungesicherte“ SchülerInnen (Scharenberg, *Überwinden der Prinzipien*, S. 334).

⁵ Arnold Schönberg, „The Task of the Teacher“ (März 1950), Arnold Schönberg Center Wien, Textdatenbank, ID T74.02.

zu haben. Auch kann sich jemand als SchülerIn einer Person (im Sinne von ‚einer Schule zugehörig‘) betrachten, ohne jemals bei dieser Unterricht gehabt zu haben. Untersuchungsgegenstand der vorliegenden Studie sind alle jene Komponistinnen, für die in irgendeiner Form Unterricht bei Schönberg nachweisbar ist. Ob eine Schülerschaft vorliegt, lässt sich im Fall von Schönberg oft nur über Umwege herausfinden, da gerade im Bereich Privatunterricht SchülerInnenlisten nicht vorhanden bzw. verfügbar sind: Zu nennen sind hier etwa Erwähnungen in Briefen oder Eintragungen in Kalendern, Adressverzeichnissen und Visitenkarten; Schönberg beispielsweise notierte „paid“ inklusive Betrag neben einzelne Namen, was auf eine zumindest einmalige Unterweisung schließen lässt. Als KomponistIn gilt, wenn eine Person als solche/r schriftlich festgehalten ist, mindestens eine Komposition vorliegt oder eine öffentliche Aufführung nachweisbar ist.⁶

Am Beginn der Studie stand eine Reihe von Frauen, die von diversen Publikationen als Schülerinnen Schönbergs sowie als Komponistinnen angeführt werden.⁷ Bei einigen von ihnen stellte sich im Laufe der Recherchen heraus, dass sie gar nie Komponistinnen waren (z. B. Käthe Horner); dass sie sich im Laufe ihres Lebens aus diversen Gründen von der produzierenden Tätigkeit als Komponistin abgewendet haben (z. B. Dorothea Kelley, Lovina Knight und Lois Lautner) oder erst in einem Stadium zu Schönberg gingen, als sie gar nicht mehr komponierten (Pauline Alderman); und dass sie vielleicht nicht als Schönbergs Schülerinnen im engeren Sinne anzusehen sind, da sie nur für einen sehr kurzen Zeitraum bei ihm Unterricht nahmen bzw. etwa nur Vorträge besuchten oder sich nicht als seine Schülerinnen betrachteten (z. B. Henriëtte Bosmans, Jean Coulthard und Elinor Remick Warren). Darunter sind auch Frauen, deren etwaige Schülerschaft bei Schönberg und/oder Tätigkeit als Komponistin auch nach

⁶ Definition nach Eva Marx und Gerlinde Haas, *210 Österreichische Komponistinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Biographie, Werk und Bibliographie – ein Lexikon*, Salzburg und Wien 2001, S. 8.

⁷ U. v. a. Scharenberg, *Überwinden der Prinzipien*; Sabine Feisst, *Schoenberg's New World: The American Years*, New York 2011; bzw. die zahlreichen Publikationen zu Schönbergs Lehrtätigkeit (vgl. dazu das Literaturverzeichnis). Die von Susanne Wosnitzka angegebene Zahl von mehr als 50 *Kompositionsschülerinnen* allein in Wien (Susanne Wosnitzka, „Gemeinsame Not verstärkt den Willen“ – Netzwerke von Musikerinnen in Wien“, *Musikerinnen und ihre Netzwerke im 19. Jahrhundert*, hg. von Annkatrin Babbe und Volker Timmermann, Oldenburg 2016 (Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 12), S. 131–148, hier S. 143) ist eine Missinterpretation von Anna Benedikts Magisterarbeit zu Schönbergs Wiener Schülerinnen. Wosnitzka bezieht sich hier vermutlich auf die bei Benedikt erfasste wahrscheinliche Gesamtanzahl seiner Wiener Schülerinnen (Anna Benedikt, „Ich wäre stolz, von Ihnen und Ihren Schülern bis zu einem gewissen Grad anerkannt zu sein als ‚Schönberg-Schülerin‘.“ *Arnold Schönbergs Wiener Schülerinnen*, Magisterarbeit, Universität Wien 2008, S. 55).

eingehenden Recherchen nicht geklärt ist (z. B. Margerete Brown, Blanche Garber und Harriet Payne). Vier Künstlerinnen studierten jeweils mehrere Jahre lang bei Schönberg und widmeten ihr Leben (hauptsächlich) der Komposition: Dika Newlin, Natalie Prawossudowitsch, Constance Shirley und Vilma Webenau. Das ursprüngliche Vorhaben, in der vorliegenden Studie nur die letztgenannten Komponistinnen eingehend zu behandeln, ist im Zuge der fortschreitenden Recherchen dem Bestreben gewichen, Leben und Werk aller betreffenden Künstlerinnen zu beleuchten.

Länge und Inhalte der einzelnen Kapitel variieren aufgrund der unterschiedlichen Quellenlagen erheblich: Einerseits sind Informationen in unterschiedlichem Ausmaß hinsichtlich Menge und Gewichtung vorhanden, so dass oft ein unausgewogenes Verhältnis bei der Darstellung von Leben und Werk resultiert. Beispielsweise sind in einigen Fällen kaum biographische Hinweise vorhanden – was manchmal auch mit der Verifizierbarkeit der gesuchten Person zusammenhängt –, jedoch Details über einzelne Werke. Andererseits entstanden sehr ausführliche und detaillierte Kapitel über bisher kaum dokumentierte Künstlerinnen (z. B. Vilma Webenau, Käthe Horner und Olga Novakovic). So ist beispielsweise das kompositorische Œuvre von Vilma Webenau gesammelt überliefert, aber kaum etwas zu Leben oder Aufführungen; dahingegen ist bei Dika Newlin, die biographisch gut erfassbar ist, nur ein Teil der Werke bekannt. Zum Teil aufgrund einseitig vorhandener bzw. fehlender Quellen sind bei einigen der erforschten Frauen oftmals irrelevant erscheinende Details sehr ausführlich dargestellt, um im Sinne von Dokumentarbiographien nachfolgende Arbeiten zu erleichtern. So enthält beispielsweise das Kapitel über Vilma Webenau eine detaillierte Aufstellung ihrer vielen Wohnadressen, um dadurch eventuell Rückschlüsse auf die Entstehung ihrer Kompositionen ziehen zu können. Kapitel über Komponistinnen, mit deren Leben und Werk sich schon andere intensiv auseinandergesetzt haben und über die bereits Monographien und/oder informative Artikel erschienen sind, wurden verhältnismäßig knapp und übersichtlich gehalten (z. B. Henriëtte Bosmans, Jean Coulthard und Elinor Remick Warren). Aus diesen Ungleichgewichten ergibt sich eine Unterteilung in Detailstudien, Fallstudien und Stichproben. Je nach Umfang bzw. inhaltlicher Ausrichtung sind die Kapitel den verschiedenen Abteilungen zugeordnet. Innerhalb dieser erfolgt die Sortierung alphabetisch.

Die Kapitel sind möglichst gleich aufgebaut, um einerseits Lücken besser erkennbar zu machen und andererseits die Orientierung in den teilweise sehr umfangreichen Ausführungen zu erleichtern. So gibt es jeweils einen biographischen und einen werk-

(bzw. musik-)bezogenen Teil, in dem sich (so vorhanden) nachweisbare Aufführungen und weitere Angaben zu den einzelnen Werken finden. Musikanalytische Untersuchungen sind nicht Teil der vorliegenden Studie, da diese erst die Grundlage für zukünftige Auseinandersetzungen mit den Werken dieser Künstlerinnen schafft. Jedes Kapitel beinhaltet auch einen Abschnitt über die jeweilige Beziehung zu Schönberg.

Die Abteilung „Biographisch-musikalische Detailstudien“ besteht aus den beiden sehr umfangreichen Kapiteln über die Komponistinnen Dika Newlin und Vilma Webenau. Bezüglich Dika Newlin (1923–2006) gibt es ob ihrer relativ späten Lebenszeit und ihrer produktiven Tätigkeiten (vor allem an Universitäten) vergleichsweise viel Material. Dahingegen sind nur äußerst wenige ihrer Kompositionen erhalten. Der zum Kapitel gehörige Anhang beinhaltet eine umfassende Literaturliste sowie relevante Auszüge aus Newlins Korrespondenz mit Schönberg. Das Kapitel über Vilma Webenau (1875–1953), Schönbergs erste Schülerin, fällt äußerst detailliert aus, da sie eine bisher kaum dokumentierte Künstlerin ist. Zwar ist ihr kompositorisches Œuvre wie etwa bei Harriet Payne und Natalie Prawossudowitsch gesammelt erhalten, doch ist keines der Werke datiert. In den Einzelbetrachtungen der Werke sind zusätzlich alle vertonten Texte angeführt, da die Komponistin einen Großteil davon selbst verfasste und diese deshalb außerhalb der Autographen nirgendwo zugänglich sind. Der Anhang zu diesem Kapitel enthält die vollständigen Transkriptionen sämtlicher aufgefundenen Briefe von und an Webenau. Die diversen Quellensituationen bzw. die Überlieferung des kompositorischen Werkes hinsichtlich Datierbarkeit resultieren auch im werkbezogenen Abschnitt in unterschiedlichen Vorgangsweisen: So sind etwa die Werke bei Vilma Webenau nach Gattungen geordnet, weil kaum Entstehungsdaten bekannt sind; bei Dika Newlin ist ein annähernd chronologischer Aufbau möglich, weshalb sich einführende bzw. zusammenfassende Anmerkungen hier *vor* den Einzelbetrachtungen finden und nicht wie bei Webenau zwischen diesen.

Die „biographisch-musikalischen Fallstudien“ umfassen Komponistinnen und Musikerinnen, bei denen sich eine ausführlichere Beleuchtung aufgrund bisher unzureichender Dokumentation als sinnvoll darstellt und die Quellensituation dies auch einigermaßen zulässt. So ermöglichen etwa im Fall von Harriet Payne viele aufgefundene Informationen ein ausführlicheres Kapitel – wenn auch nicht vollständig geklärt werden konnte, ob sie überhaupt zu Schönbergs Schülerinnen zählte.

Als „biographisch-musikalische Stichproben“ sind jene Künstlerinnen angeführt, bei denen eine detaillierte Besprechung entweder aufgrund schon vorliegender Publika-

tionen nicht notwendig erscheint oder wegen der spärlichen Quellenlage nicht möglich ist.

Dem Hauptteil über Schönbergs Schülerinnen vorangestellt ist ein einführendes Kapitel über Arnold Schönberg als Lehrer. Neben einem kurzen Überblick über seine Lehrstationen finden sich darin einige ausgewählte, auf seine Lehre bezogene Äußerungen Schönbergs und seiner SchülerInnen, um den Pädagogen Schönberg zu porträtieren. Schönbergs Lehrtätigkeiten an sich stehen hier nicht zur Diskussion; das Quellen- und Literaturverzeichnis enthält diesbezüglich eine sehr umfangreiche Publikationsliste (inklusive unveröffentlichter Schriften). Einem kurzen Abschnitt über Schönbergs Einstellung zu Frauen bzw. seine generellen Ansichten über geschlechter-spezifische Unterschiede folgt eine Auflistung aller namentlich bekannten SchülerInnen Schönbergs – inklusive beinahe 300 im Zuge der Recherchen zur vorliegenden Studie ‚neu‘ entdeckter Personen, die noch nicht in der bis dato umfangreichsten Aufstellung⁸ berücksichtigt wurden.

Das Quellenverzeichnis ist der Übersicht halber der Kapitel-Abfolge entsprechend untergliedert, d. h. es gibt für jede besprochene Person – der individuellen Quellenlage angepasst – ein eigenes Verzeichnis. Die einzelnen Aufstellungen beinhalten großteils Verweise auf diverse Archivmaterialien und zeitgenössische Periodika; in den wenigsten Fällen existieren ausführliche Lexikonartikel, Aufsätze oder sogar ganze Bücher, die sich mit den Künstlerinnen auseinandersetzen. Grundlage für die vorliegende Studie sind in erster Linie Primärquellen, daher erleichterte die fortgeschrittene Digitalisierung – etwa der Schönberg-Korrespondenz durch das Arnold Schönberg Center Wien oder der von Friedrich Hofmeister herausgegebenen *Musikalisch-literarischen Monatsberichte* sowie historischer österreichischer Zeitungen durch die Österreichische Nationalbibliothek und unzähliger Publikationen mittels Projekten wie Google Books oder Internet Archive – die Recherche bei der äußerst schwierigen Quellenlage mit bei allen Personen völlig unterschiedlichen Voraussetzungen sowie dem gleichzeitig sehr umfangreichen Themengebiet.

Die wenigsten der hier vorgestellten, bemerkenswerten Komponistinnen und Musikerinnen wurden bisher in der Literatur berücksichtigt. Die vorliegende Studie beinhaltet eine umfangreiche Dokumentation bislang unerforschter Materialien, die eine wesentliche Grundlage für weitere Untersuchungen bilden soll.

⁸ Scharenberg, *Überwinden der Prinzipien*, 2002.

Arnold Schönberg als Lehrer – seine SchülerInnen

Schönbergs private Unterrichtstätigkeit begann wahrscheinlich im Jahr 1898 oder 1899.¹ Im Dezember 1902 nahm er auf Empfehlung Richard Strauss' eine Lehrstelle am Stern'schen Konservatorium in Berlin an, und ab Oktober 1904 unterrichtete er an der Schule der Reformpädagogin Eugenie Schwarzwald (1872–1940). Im Studienjahr 1910/11 war er Privatdozent an der Wiener Akademie für Musik und Darstellende Kunst, und darauf folgend ein weiteres Mal am Stern'schen Konservatorium in Berlin (bis 1914). In den Jahren 1917–1920 lehrte er wieder an den Schwarzwald'schen Schulanstalten und im Wintersemester 1920/21 in Amsterdam; daneben gab er ab 1918 in Mödling Privatunterricht. Anschließend leitete er 1925–1933 eine Meisterklasse für Komposition an der (Preußischen) Akademie der Künste zu Berlin. Im ersten Studienjahr in den USA, 1933/34 unterrichtete Schönberg für das Malkin Conservatory in Boston und New York, im anschließenden Sommer privat in Chautauqua, New York.² Ab Herbst 1934 gab er in Los Angeles Kurse in seinem Haus; in den beiden darauffolgenden Sommern und im dazwischenliegenden Studienjahr 1935/36 lehrte er an der University of Southern California (USC) und ab Herbst 1936 an der University of California at Los Angeles (UCLA). Nach seiner Emeritierung 1944 unterrichtete er noch privat.³

¹ Überliefert lediglich anhand der autobiographischen Notiz der Komponistin Vilma Webenau in das Fotoalbum *Dem Lehrer Arnold Schönberg*, welches Schönbergs SchülerInnen ihm 1924 zum 60. Geburtstag schenkten. Dort gibt sie an: „Meines Wissens war ich Schönbergs erster Privatschüler (von 1898 oder 99 an).“ Arnold Schönberg Center Wien (ASC), Bildarchiv, ID 3251. Vgl. dazu das Kapitel über Vilma Webenau in Abteilung I. Biographisch-musikalische Detailstudien.

² In einem Brief von Arnold Schönberg an Hans Heinz Stuckenschmidt und seine Frau Margot Hinnenberg-Lefèvre vom 21. Mai bzw. 29. August 1947 heißt es: „Im Juli [1934] giengen [sic] wir nach Chautauqua, N. Y. einem sommeraufenthalt [sic], wo auch Kurse in vielen Fächern gehalten wurden. Ich habe aber dort nicht unterrichtet.“ (ASC, Briefdatenbank, ID 4458.) Schönberg bezieht sich hier offensichtlich nur auf die Abhaltung von Kursen, gab aber zumindest Dorothea Kelley (zu dieser Zeit noch verheiratete Bestor) und Elizabeth Merz Butterfield Privatstunden. Siehe z. B. Christopher Gibbs, „Summer 1934: Schoenberg in Chautauqua“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 11, Nr. 2 (November 1988), S. 150; vgl. auch die beiden Kapitel zu Kelley und Merz Butterfield.

³ Eine umfassende und detaillierte Aufarbeitung von Schönbergs Lehrtätigkeit findet sich bei Sointu Scharenberg, *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken 2002. Für Schönbergs amerikanische Zeit siehe insbesondere das 6. Kapitel in Sabine Feisst, *Schoenberg's New World: The American Years*, New York 2011, S. 201–234 und 318–331 (Anmerkungen), zu den SchülerInnen in Deutschland z. B. Thomas Phleps, „Zwölfköpfiges Theater – ‚Wiener Schüler‘ und Anverwandte in NS-Deutschland“, *Geächtet, verboten, vertrieben. Österreichische Musiker 1934 – 1938 – 1945*, hg. von Hartmut Krones, Wien 2013 (Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg 1), S. 211–249. Zu Schönbergs Lehrpersönlichkeit siehe z. B. Feisst, *Schoenberg's New World*, S. 228–230; Dika Newlin, *Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections, 1938–1976*, New York 1980, passim; Dorothy Lamb Crawford, „Arnold Schoenberg in Los Angeles“, *The Musical Quarterly* 86, Nr. 1 (Frühjahr 2002), S. 22–30; Manuela Schwartz, „Arnold Schönbergs pädagogischer Einfluß und seine

Über Schönbergs Haltung zum Unterrichten ist Unterschiedliches überliefert. Anfang der 1930er Jahre beispielsweise klagte er einem Bankangestellten, von dem er sich das Organisieren einer regelmäßigen finanziellen Zuwendung erhoffte: „seit wenigstens hundert Jahren bin ich sicher der einzige Komponist meines Ranges, der noch nicht vom Erträgnis seines Schaffens leben kann, ohne durch Unterricht sich sein Brot verdienen zu müssen.“⁴ Aber etwa ein Jahr später bezeichnet er das Lehren als „Leidenschaft“, die er nicht aufgeben kann:

„Ich bin hieher [sic] gekommen um zu lehren. Denn lehren ist vielleicht die einzige meiner Leidenschaften, die ich vergebens an mir zu bekämpfen versucht habe. [...] Lehrer bin ich aus Leidenschaft, und wenn ich nur 1000mal gesagt habe: ‚Nun habe ich fast vierzig Jahre unterrichtet‘ und es kommt ein neuer Schüler, so vergesse ich sofort alle guten Vorsätze und stürze mich ins neue Abenteuer.“⁵

Im Jahr 1940 schreibt er an den Leiter des Music Departments der UCLA: „but most I will enjoy returning to my classes“.⁶ Gegen Ende seines Lebens, zurückblickend auf das vergangene halbe Jahrhundert, gibt Schönberg zu, dass er zwar aus finanziellen Gründen unterrichtet, es ihn aber in hohem Maße erfüllt hat:

„In my fifty years of teaching I have taught certainly more than a thousand pupils. Though I had to do it in order to make a living, I must confess, that I was a passionate teacher, and the satisfaction of giving to beginners as much as possible of my own knowledge was probably a greater reward than the actual fee I received. This was also the reason why I accepted so many pupils who could not pay, even if they had not the background to study with me.“⁷

Felix Greissle sieht weder „ökonomische“ noch „pädagogische“, sondern eigennützige Motive, wieso Schönberg so viele SchülerInnen um sich scharte; seiner Meinung nach „brauchte er eine Umgebung, in der sein Schaffen und Denken Widerhall fand“:

„Schönberg [...] brauchte [Schüler], und zwar nicht aus ökonomischen Gründen, wie man aus dem Umstand, dass er so viele Schüler hatte, entnehmen könnte. Aber es waren auch keine pädagogischen Gründe, obwohl Schönberg eine grosse pädagogische Begabung hatte. Da er in der Öffentlichkeit keine Anerkennung fand, brauchte er Schüler, die anhänglich und begeistert waren, nicht unbedingt begabt; er brauchte eine Umgebung, in der sein Schaffen und Denken Widerhall fand. Es mag durchaus sein, dass Schönberg, der sehr religiös war, bei dem Bedürfnis nach treuen Schülern das Bild von Jesus und seinen Jüngern vor Augen hatte. Schönberg war sich dieses Bedürfnisses bewusst: ‚Wenn ich meine Schüler nicht gehabt hätte – ich weiss nicht, was aus mir

Rezeption in den USA“, *Geächtet, verboten, vertrieben. Österreichische Musiker 1934 – 1938 – 1945*, hg. von Hartmut Krones, Wien 2013 (Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg 1), S. 464–470.

⁴ Brief von Arnold Schönberg an Joseph Asch, 24. Mai 1932, ASC, Briefdatenbank, ID 2239.

⁵ Arnold Schönberg, „(Deutscher) Entwurf einer Rede für eine Rezeption in New York“, Oktober 1933, ASC, Textdatenbank, ID T25.04 (Hervorhebung im Original).

⁶ Telegramm von Arnold Schönberg an Leroy W. Allen, [November? 1940], ASC, Briefdatenbank, ID 2306.

⁷ Arnold Schönberg, „The Task of the Teacher“ (März 1950), ASC, Textdatenbank, ID T74.02.

geworden wäre.⁶ [...] Schönberg war nicht so sehr am Schüler selbst interessiert, als an der Klärung einer Sache, und im Zusammenhang damit, an der Anerkennung seines musikalischen Denkens. In diesem Sinne geschah Schönbergs Lehren aus reinem Egoismus. Nicht so sehr der Schüler wurde unterrichtet, als vielmehr der Lehrer Schönberg selbst. Nur durch seine Schüler hindurch vermochte Schönberg seine fundamentale musikalische Bildung und die Grösse seines Werks erlangen.⁸

Damit erklärt sich Greissle, wieso Schönberg Anton Webern näher stand als Alban Berg: „Despite of all the fights Schoenberg was closer to Webern than to Berg – for one reason: He found that Webern was more under his spell (in seinem Bann), more devoted to him and a captive than Berg – Schoenberg needed this.“⁹ Diese „Devotion“ bekam Schönberg auch von seinen amerikanischen Studierenden. Pia Gilbert überliefert, dass beim Gruppenunterricht in seinem Haus „you could feel it in the room: enormous devotion from the students. Just complete dedication“, was sie auch von John Cage bestätigt bekam.¹⁰

Hinsichtlich der Annahme von weniger begabten SchülerInnen überliefert Greissle, dass Schönberg in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts „would have taken almost anybody. He was in very bad circumstances“.¹¹ Dessen ungeachtet hatte Schönberg in Bezug auf sein Honorar bekanntlich noble Vorstellungen; so schrieb er etwa 1906 an Alban Berg: „ich verlange von *den* Schülern, die mich irgendwie interessieren, stets nur[,] dass sie das bezahlen, was ihnen möglich ist, also eventuell auch gar nichts.“¹² Daran anknüpfend überließ es Schönberg den TeilnehmerInnen des Seminars für Komposition an der Schwarzwaldschule Ende der 1910er Jahre, „[d]ie Höhe des Honorars für das Kursjahr [...] durch Selbsteinschätzung, seinen Verhältnissen oder denen seiner Versorger entsprechend [zu bestimmen]“.¹³ Greissle zufolge nahm er (privat) als zahlende auch untalentierte SchülerInnen an, um im Gegenzug begabte unentgeltlich unterrichten zu können, wie es bei ihm selbst der Fall war:

⁸ Felix Greissles unveröffentlichte Schönberg-Biographie *Arnold Schönberg: Versuch eines Porträts*, S. 123–124, ASC, Felix Greissle Collection B6.

⁹ Felix Greissle im Interview mit George Perle, 12. November 1970, S. 57, ASC, Felix Greissle Collection B2, Box 3.

¹⁰ Pia Gilbert, *Life in Several Keys. Interviewed by Richard Cándida Smith*, Oral History Program, University of California, Los Angeles 1988, S. 345. Vgl. dazu auch die Äußerung von John Cage weiter unten.

¹¹ Felix Greissle im Interview mit George Perle, 12. November 1970, S. 13, ASC, Felix Greissle Collection B2, Box 3.

¹² Brief von Arnold Schönberg an Alban Berg, 15. September 1906, ASC, Briefdatenbank, ID 5930, zit. nach *Briefwechsel der Wiener Schule*, Bd. 3: *Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg, Teilband I: 1906–1917*, hg. von Juliane Brand, Christopher Hailey und Andreas Meyer, Mainz 2007, S. 1.

¹³ Seminar für Komposition, Bogen für Herbst 1918, Punkt 4, siehe ASC, Bildarchiv, ID 3795; abgebildet in *Arnold Schönberg, 1874–1951: Lebensgeschichte in Begegnungen*, hg. von Nuria Nonno-Schoenberg, Klagenfurt: Ritter 1992, S. 152 und Scharenberg, *Überwinden der Prinzipien*, S. 147.

„He [Schönberg] had classes of three or four. In a class of three there were two who interested him and who had no money. The third had money, but didn't interest him. He was obligedx [sic] to sit there a[nd] pay for all three. In my class was a Cort van der Linden. We never heard anything about him. He was very rich and really Schoenberg fleeced him. The other two weren't paying.“¹⁴

Im Rahmen seiner Anstellung als Leiter der Kompositionsklasse in Berlin war die finanzielle Lage seiner SchülerInnen freilich kein Grund, jemanden nicht am Unterricht teilhaben zu lassen. Im Herbst 1932 schreibt Schönberg an die Preußische Akademie der Künste:

„ich bin bezüglich der Honorarzahungen meiner Schüler in grosser Verlegenheit. Ich weiss nicht, was ich ihnen raten soll. Es ist heute kaum einer in der Lage das Honorar zu bezahlen und ich muss aufrichtig sagen, dass es mir schwer fällt, jemanden aus diesem Grund vom Unterricht auszuschliessen.“¹⁵

Auch am Beginn seiner Zeit in den USA war Schönberg der Meinung, dass „die begabtesten Schüler“ an seinem Unterricht „[natürlicherweise] unentgeltlich (und unterstützt) teilnehmen [...] können“.¹⁶ Im Jahr 1950 gibt er an, dass er auswählen müsse „from those who are talented and promising and unfortunately, those who can pay my fee“.¹⁷ Wie das vorangehende Zitat andeutet, unterschied Schönberg zwischen talentierten und zahlungskräftigen SchülerInnen. Gewiss wollte er begabte Studierende unterweisen;¹⁸ der Komponist und Pianist George Antheil überliefert diesbezüglich, dass Schönberg gerade von seinem Wert für weniger gute SchülerInnen überzeugt war:

„he [Schönberg] would as soon teach a pupil of little talent as one of great talent. Perhaps, even, sooner. Finally, he explained this. They need me more. It is better that they will at least now know the difference between right and wrong.“¹⁹

¹⁴ Felix Greissle im Interview mit George Perle, 12. November 1970, S. 11, ASC, Felix Greissle Collection B2, Box 3. Vgl. auch Felix Greissle, *Arnold Schönberg: Versuch eines Porträts*, S. 122: „Damals [als Schönberg Greissle als Schüler annahm; Anm.: 1920] erfuhr ich dann, wie Schönberg die Bezahlung seines Unterrichts regelte. Zahlende Schüler liess er den Preis selbst bestimmen; für solche, die kein Geld besaßen, liess er von reichen Schülern mitbezahlen: Er hatte eine Reihe von Studenten, die meistens vom Ausland kamen, über Geld verfügten und für eine Stunde anständig bezahlten; von denen verlangte Schönberg, dass sie ein oder zwei arme Österreicher mitzuhören liessen. Ich hatte das Glück, mit Kurt van der Linden zuzuhören, der Schönberg von früher her kannte und nichts gegen mein Hospitieren einzuwenden hatte; der zweite war Rudolf Serkin, der aber nur kurze Zeit bei Schönberg studierte.“ ASC, Felix Greissle Collection B6.

¹⁵ Brief von Arnold Schönberg an Alexander Amersdorffer, 1. Oktober 1932, ASC, Briefdatenbank, ID 5914.

¹⁶ Brief von Arnold Schönberg an Hanns Eisler, 16. Juli 1934, ASC, Briefdatenbank, ID 2730.

¹⁷ Brief von Arnold Schönberg an Jacob Lateiner, 17. April 1950, ASC, Briefdatenbank, ID 5420.

¹⁸ Vgl. z. B. den Brief von Gerald Strang an E. G. Stricklen, 6. November 1935, ASC, Gerald Strang Collection, Folder „USC (1935–1936), (Strang 15)“: „He prefers, naturally, to teach the highly talented.“

¹⁹ George Antheil, „Arnold Schoenberg“, o. J. [spätestens 1967], Hervorhebung im Original. ASC, Gertrud Schoenberg Collection, Folder „Articles, etc. (Prepublication Galleys, etc.), A–R“.

Gegen Ende seines Lebens wurde für Schönberg die Begabung potentieller (Privat-)SchülerInnen immer wichtiger; dem Leiter einer Musikhochschule in Illinois antwortet er auf dessen Anfrage, dass er zwar grundsätzlich über den Sommer nicht mehr unterrichte, aber bei „interessanten“ Studierenden gerne Ausnahmen mache:

„Usually I do not teach much in summer. But if it is something which interests me I would consider it. I would accept a student only for a minimum duration of 5 weeks and a minimum number of ten lessons, for which I would charge a total of \$150.00,^[20] payable in advance at the beginning of the teaching.

I hope you send me an interesting case, for which I am always very grateful, because, though I am very tired: I like to teach talented ones.“²¹

Schönberg war der Überzeugung, dass er eine kompositorische Begabung anhand der Persönlichkeit seines Gegenübers erkennen konnte: „It is not necessary for me to see much of a pupil’s work; I can tell his talent by speaking with him and seeing him. And I am rarely disappointed.“²² Ähnliches berichtet Felix Greissle, wenn er sich an sein eigenes ‚Aufnahmegespräch‘ als Privatschüler im Jahr 1920 erinnert:

„Ich kam also an diesem Tag zu ihm, und er unterzog mich einer unglaublichen Prüfung – nie bin ich durch eine derart schwere Prüfung gegangen; nicht nur auf Gehör, sondern auch auf andere Dinge, auf meine Einstellung – mein ganzes Leben musste ich ihm erzählen. [...] plötzlich [öffnet sich] die Tür, und es erscheint Wulli, Schönbergs Wolfshund; er kommt vertraut auf mich zu – Besuchern gegenüber verhielt er sich eigentlich nicht so. In diesem Moment sagt Schönberg: ‚Sie können mein Schüler werden.‘ Sehr überrascht sagte ich: ‚Herr Schönberg, ich bin leider nicht gekommen, um bei Ihnen Stunden zu haben, ich habe kein Geld, ich kann nicht ...‘ – ‚Niemand hat Sie gefragt, ob Sie Geld haben! Nächsten Montag werden Sie kommen und Ihre erste Stunde haben!‘“²³

Seinen späteren Schüler Roberto Gerhard, der sich brieflich bei ihm vorstellte, lässt Schönberg im Jahr 1923 entsprechend wissen: „Die letzte Entscheidung, ob ich jemanden als Schüler annehme, liegt meist an dem persönlichen Eindruck, den ich von ihm bekomme, und darum sehe ich die Menschen gerne vorher.“²⁴ Auch später ging Schönberg bei der Annahme von PrivatschülerInnen vom persönlichen Eindruck aus; einem eventuell zukünftigen Schüler schreibt er:

²⁰ \$ 150,- entsprechen im Jahr 2018 etwa \$ 2600,-.

²¹ Brief von Arnold Schönberg an Halsey Stevens, 15. Februar 1941, ASC, Briefdatenbank, ID 3546. Antwort auf dessen Brief vom 30. Januar 1941 (ID 12124).

²² Bestor, Dorothea N.: „Schoenberg Teaches: An Interview with Arnold Schoenberg“, *Musical Review* 3 (Oktober 1934), S. 3.

²³ Felix Greissle in den Notizen zu seiner Schönberg-Biographie *Arnold Schönberg: Versuch eines Porträts*, S. 120–121, ASC, Felix Greissle Collection B6. Vgl. auch Felix Greissle im Interview mit George Perle, 12. November 1970, S. 10, ASC, Felix Greissle Collection B2, Box 3.

²⁴ Brief von Arnold Schönberg an Roberto Gerhard, 4. November 1923, ASC, Briefdatenbank, ID 957.

„I depend very much on personal impressions: Would it not be the best, you come to see me once, show me what you write, tell me everything about you and let us find out how far we agree.“²⁵

Schönberg war sehr von seinen eigenen pädagogischen Fähigkeiten überzeugt. „[N]obody left me without having got something“, gibt er 1938 einem Studenten gegenüber an.²⁶ Es war ihm durchaus bewusst, dass er viele angehende KomponistInnen von ihrer ursprünglichen Lebensplanung abgebracht hat; er betrachtete dies sogar als eines seiner größten Verdienste: „I always called it one of my greatest merits to have discouraged the greatest majority of my pupils from composing.“²⁷ Eher hatte er die meisten seiner hunderten SchülerInnen „treated [...] in a manner that showed them I did not think too much of their creative ability“, weshalb sich seiner Auffassung nach nur eine Handvoll KomponistInnen unter seinen SchülerInnen finden.²⁸ Dies bestätigt auch John Cage, der Schönberg dessen ungeachtet sehr veehrte:

„In all the time I studied with Schoenberg, he never once led me to believe that my work was distinguished in any way. He never praised my compositions, and when I commented on other students' work in class he held my comments up to ridicule. And yet I worshipped him like a god.“²⁹

1. Literatur zu Schönbergs Lehrtätigkeit

„Der Lehrer. Sämtliche Beiträge von seinen Schülern“ (1912)³⁰ ist der Beginn einer langen Reihe von Publikationen zu Arnold Schönberg als Pädagogen. Seine (größtenteils österreichischen) SchülerInnen widmeten ihm danach noch zwei weitere für sich stehende Sammlungen: 1924 das Fotoalbum *Dem Lehrer Arnold Schönberg* mit autobiographischen, handschriftlichen Kurzeinträgen seiner SchülerInnen zu seinem 50.

²⁵ Arnold Schönberg an Harold S. Lutz, 19. Juni 1941, ASC, Briefdatenbank, ID 3604.

²⁶ Arnold Schönberg an Arthur W. Locke, 25. Mai 1938, ASC, Briefdatenbank, ID 7769. Antwort auf dessen Brief vom 23. Mai 1938 (ID 13892) bzw. auch Bezug nehmend auf einen früheren Brief Lockes vom 16. Mai 1938 (ID 13893).

²⁷ Handschriftliche Bemerkung Schönbergs auf einem Brief von Alfred Leonard, 9. Juli 1945, zit. nach Dorothy Lamb Crawford, „Arnold Schoenberg in Los Angeles“, *The Musical Quarterly* 86, Nr. 1 (Frühjahr 2002), S. 20. Später erscheint eine entsprechende Textstelle in Schönbergs Aufsatz „The Blessing of the Dressing“ (1948). Ein ähnlicher Ausspruch findet sich bereits in Schönbergs Beitrag „Die Jugend und ich“ (1923): „Aber auch mit dem Anregen überschätzt man mich. Meine Schüler werden bestätigen können, dass ich eher abreg.“ Siehe ASC, Textdatenbank, ID T34.31.

²⁸ Arnold Schönberg, „The Blessing of the Dressing“ (1948), ASC, Textdatenbank, ID T30.02.

²⁹ Zit. nach Crawford, „Arnold Schoenberg in Los Angeles“, S. 21.

³⁰ Beitrag im Buch *Arnold Schönberg. Mit Beiträgen von Alban Berg, Paris von Gütersloh, K. Horwitz, Heinrich Jalowetz, W. Kandinsky, Paul Königer, Karl Linke, Robert Neumann, Erwin Stein, Ant. v. Webern, Egon Wellesz* (München 1912), S. 75–90.

Geburtstag;³¹ zehn Jahre später das gedruckte Buch *Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag, 13. September 1934* (Wien 1934). Eine umfangreiche Literaturliste mit Publikationen, die in unterschiedlicher Weise Schönbergs Lehrtätigkeit thematisieren – biographische Darstellungen, Analyse seiner Lehrmethoden, -inhalte und Unterrichtsmaterialien, Berichte von SchülerInnen etc. – findet sich im Quellen- und Literaturverzeichnis („Weitere Literatur zu Arnold Schönberg als Lehrer“). Überblicksmäßig sind hier auch Schönbergs pädagogische Schriften dargestellt. Auffallend ist, dass nicht wenige der SchülerInnen selbst ihre Erinnerungen an den Unterricht publizierten; einige davon stammen von in der vorliegenden Studie diskutierten Frauen (Pauline Alderman, Dorothea Bestor bzw. Kelley, Lovina Knight, Lois Lautner, Dika Newlin, Natalie Prawossudowitsch und Constance Shirley).

2. Schönbergs Einstellung zu Frauen

Da die vorliegende Studie sich mit den SchülerInnen Schönbergs auseinandersetzt, findet sich an dieser Stelle ein kurzer Abschnitt über Schönbergs generelle Ansichten zu geschlechterspezifischen Unterschieden, soweit sich diese aus diversen Äußerungen und Handlungen interpretieren lassen.

Nach Felix Greissle (1894–1982), zunächst Schönbergs Schüler in Wien und später Ehemann seiner Tochter Gertrud, stimmte Schönberg den frauenfeindlichen Ansichten in Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* (1903) zu:

„Schönbergs Verhältnis zu Frauen und Männern war durch Weiningers Schrift Geschlecht und Charakter stark beeinflusst. Dieses Buch, das Weinger im Alter von zweiundzwanzig Jahren schrieb, eroberte damals gleichsam die Welt. Weinger konstatierte in seiner Abhandlung, dass das Geschlecht den Charakter festlege, dass die Frau gegenüber dem Manne minderwertig sei. Über Weinger, dessen Buch auch Weberns Verhältnis zu Schönberg beeinflusste, sagte Schönberg einmal: ‚Was ich gesucht habe, hat er gefunden.‘“³²

Weiter vermerkt Greissle: „An den Kammermusik-Sonntagen in Schönbergs Haus war es Frauen nahezu verboten, zuzuhören.“³³ In Zusammenhang mit einem Disput mit der Sängerin Martha Winternitz-Dorda äußert sich Schönberg generalisierend: „Überhaupt:

³¹ Siehe ASC, Bildarchiv, IDs 3231–3296, teilweise abgebildet in *Arnold Schönberg, Lebensgeschichte in Begegnungen*, S. 232–236, bzw. in Jerry McBride, „Dem Lehrer Arnold Schönberg“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 8, Nr. 1 (Juni 1984), S. 31–38.

³² Felix Greissle, *Arnold Schönberg. Versuch eines Porträts*, [1970/1974?–1982], maschinenschriftliche Fassung, S. 26 (Hervorhebung im Original). Vgl. auch die Erwähnung Weiningers im Vorwort von Schönbergs *Harmonielehre* in allen Auflagen bis 1949. Schönberg selbst besaß ein Exemplar von dessen Buch *Geschlecht und Charakter* (Wien 1903) aus dem Jahr 1908.

³³ Felix Greissle, *Arnold Schönberg. Versuch eines Porträts*, [1970/1974?–1982], S. 27.

Lügen ja alle Frauenzimmer besser, als die Männer die Wahrheit sagen.“³⁴ Ähnliches schreibt er wenige Wochen vor der Hochzeit an seine zweite Frau Gertrud: „ihr Frauen sagt nicht einmal die Wahrheit, wenn sie für euch günstiger ist“.³⁵ In einem Taschenkalender von 1911/1912 sind Aphorismen von Schönberg abgedruckt; eine handelt vom seiner Meinung nach leicht zu befriedigenden Ehrgeiz von Frauen:

„Frauen sind ehrgeizig, verstehen es aber auch, sich zu bescheiden. Ihrem Streben nach dem Höchsten sind sie bereit alles aufzuopfern, alles hinzugeben. Ist ihr Ziel aber unerreichbar, erlangen sie die gleiche Seligkeit, indem sie rasch mit dem Nächstbesten vorlieb nehmen – wenn der ihnen nur den Hof macht.“³⁶

Vielleicht lässt sich auch aus seinen musikdramatischen Werken ableiten, dass Schönberg dem weiblichen Geschlecht gewisse negative Charakteristika zuschrieb – so ist das „Weib“ in *Die glückliche Hand* op. 18 (1910–1913) „mit den denkbar schlechtesten Eigenschaften ausgestattet, die der damaligen Frauenfeindlichkeit eines Strindberg oder Weininger entsprochen haben mag – falsch, hübsch und verführerisch“.³⁷ Die Libretti von *Erwartung* op. 17 (1909) und *Von Heute auf Morgen* op. 32 (1928–1929) – mit einer extremen Gefühlsschwankungen ausgesetzten bzw. einer ihren Mann gleichermaßen betrügenden weiblichen Titelrolle – stammen von Frauen, Marie Pappenheim und Gertrud Schönberg (unter dem Pseudonym Max Blonda).³⁸ Dika Newlins Auffassung nach habe Schönberg eine antiquierte Einstellung zum weiblichen Geschlecht: „[...] I know that, despite his fondness for young ladies, he doesn't want them for helpers. He believes woman's place is in the home, quite after the fashion of the old country.“³⁹

³⁴ Arnold Schönberg, *Berliner Tagebuch*, hg. von Josef Rufer, Frankfurt am Main 1974, S. 13.

³⁵ Brief von Arnold Schönberg an Gertrud Kolisch, 15. Juli 1924 (ASC, Briefdatenbank, ID 1068). Dagegen lässt sich sagen, dass die Widmungen Schönbergs z. B. in Gertruds Kalender äußerst liebevoll und wertschätzend sind, vgl. ASC.

³⁶ Konzert-Taschenbuch für die Saison 1911/1912, hg. von Konzert-Bureau Emil Gutmann München, S. 104–106, 104, ASC, Box „Diaries 1900–1915 copies“, Folder „Diary 1911–12“, Blatt 53, bzw. ASC, Textdatenbank, T14.13, T22.18 und T27.04.

³⁷ Marion Lamberth, *Interaktion von Leben und Werk bei Schönberg. Analysiert anhand seiner Ehekrise des Jahres 1908*, Bern: Peter Lang 2008, S. 168. Bezüglich dieser negativen Merkmale der Frau in *Die glückliche Hand* geht Felix Greissle von „eine[r] Anspielung auf das Verhältnis, das zwischen der ersten Frau Schönberg und dem Maler Gerstl bestand“, aus. Felix Greissle, *Arnold Schönberg – Versuch eines Porträts (Attempt at a portrait)*, Ms. [o. S.], ASC, Felix Greissle Collection B3.

³⁸ Für das Libretto von *Erwartung* gab es von Schönberg keinerlei Vorgaben, wie lange vermutet wurde, vgl. den Einführungstext zu dieser Komposition Schönbergs von Therese Muxeneder, <https://schoenberg.at/index.php/de/joomla-license/terwartungl-op-17-1909>, Stand: 24. Juli 2018, aufgerufen am 24. Oktober 2018.

³⁹ Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 203 (Eintrag vom 29. März 1940).

Bezüglich seiner Ansichten über komponierende Frauen berichtet Karl Kraus, der ein Anhänger von Weiningers Schrift war, 1916 in einem Brief an Sidonie von Nádherný, dass Schönberg diesen wohl keine musikalische Kreativität zutraut:

„Heute war Schönberg bei mir [...]. Ich habe ihm Dora[Pejačević]s Verwandlung^[40] gezeigt. Er findet natürlich, daß eine Frau keine *Schöpferin* von Musik sein kann, *lobte* aber die Komposition, besonders eine Stelle. Er ist sehr dafür, daß ich es aufführe.“⁴¹

Anhand einer Annonce von Constance Shirley ist überliefert, dass Schönberg offenbar auch noch in den 1940er Jahren zwischen (komponierenden) Männern und Frauen unterschied: Darin ist ein Lob Schönbergs – „she [Shirley] deserves recognition as one of the first rank“ – durch den Zusatz „among the ladies“ deutlich abgeschwächt;⁴² denn Schönberg scheint damit recht deutlich zu sagen, dass er das Können von (bzw. seiner) weiblichen Kompositionsstudierenden bzw. Komponistinnen geringer als das ihrer männlichen Kollegen einschätzt.

Wenn sich aus diesen Äußerungen eine gewisse Herabsetzung herauslesen lässt, sprechen Schönbergs Taten in Bezug auf künstlerisch produktive Frauen vielleicht andere Worte; Tatsache ist, dass er vor allem in seiner Zeit in den USA mehrere förderte: Im Winter 1933 gab es 75 Einreichungen für zwei Stipendien am Malkin Conservatory in Boston; beide vergab Schönberg – der persönlich die Auswahl traf – an Frauen, Annabel Comfort und Lois Lautner.⁴³ Ein weiteres Stipendium erhielt (neben Béla Rózsa) Lovina Knight. Im Mai 1945 zählt er Dika Newlin zu den talentiertesten amerikanischen KomponistInnen.⁴⁴ Und schon 1939 nannte er neben Newlin noch Blanche Garber und Constance Shirley auf die Frage nach guter aktueller amerikanischer Musik.⁴⁵ Im Fall von Jean Coulthard setzte er sich für die Publikation

⁴⁰ *Verwandlung* op. 37b für Singstimme und Orchester von der kroatischen Komponistin Dora Pejačević (1885–1923).

⁴¹ Brief von Karl Kraus an Sidonie von Nádherný, 13. November 1916, siehe Karl Kraus, *Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin, 1913–1936*, Bd. 1, Göttingen: Wallstein 2005, S. 446 (Hervorhebungen im Original).

⁴² *The Pacific Coast Musician* 32, 17. April 1943, S. 21, online verfügbar unter https://books.google.at/books?id=J30_AAAAMAAJ, aufgerufen am 26. Dezember 2017, sowie *Music and Dance in California and the West*, hg. von Richard Drake Saunders, Hollywood 1948, S. 298. Siehe Schönbergs vollständige Äußerung im Kapitel über Constance Shirley (Abteilung II. Biographisch-musikalische Fallstudien).

⁴³ Vgl. z. B. R. Wayne Shoaf, „The Schoenberg-Malkin Correspondence“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 13, Nr. 2 (November 1990), S. 164–257, hier S. 249.

⁴⁴ Arnold Schönberg an Roy Harris, 17. Mai 1945 (ASC, Briefdatenbank, ID 4150).

⁴⁵ Arnold Schönberg an Douglas Moore, 30. November 1939 (ASC, Briefdatenbank, ID 3242). Dieser Brief ist eine Antwort auf das Schreiben Moores vom 15. November 1939 (ID 13435).

ihrer Werke ein und empfahl sie seinem Musikverlag.⁴⁶ Der Komponistin Lautner bot Schönberg sogar unentgeltliche Unterrichtsstunden an.⁴⁷ In Bezug auf die (in mehr oder weniger öffentlichem Rahmen) Vorstellung seiner KompositionsschülerInnen sind insgesamt nur sehr wenige Gelegenheiten überliefert. Interessanterweise sind bei den meisten davon Frauen vertreten: bei beiden Konzerten in Wien 1907 und 1908 Vilma Webenau, bei zwei Konzerten in Berlin 1929 und 1931 Natalie Prawossudowitsch, sowie bei einem Empfang in Los Angeles 1940 gleich fünf von sieben Programmpunkten: Blanche Garber, Melba Gloeckler, Dika Newlin, Constance Shirley und Annette Slotnikow. Darüber hinaus fungierte er als „faculty adviser“ der internationalen Frauen-Musikverbindung Sigma Alpha Iota an der UCLA.⁴⁸

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Schönberg vermutlich tatsächlich der Meinung war, dass ‚normale‘ Frauen entsprechend der damaligen Ansicht keine den Männern adäquate kreative Kompetenz haben, dass es aber durchaus Ausnahmen gibt.

3. Schönbergs SchülerInnen

Wer ist überhaupt als ‚SchülerIn‘ Schönbergs aufzufassen? Hanns Jelinek (1901–1969) etwa erlaubte sich diese Bezeichnung nicht: „Wenn ich mich auch nicht Ihren Schüler nennen darf – die drei Monate in der Schwarzwaldschule (1918) geben mir nicht das Recht dazu – so waren Sie mir doch Vorbild und Lehrer“.⁴⁹ Egon Wellesz wollte sich unbedingt als Schüler Schönbergs verstanden wissen: „Wenn ich aber nur ein Jahr bei Ihnen gelernt habe, so bin ich doch Ihr Schüler, weil ich durch Sie die Methode musikalisch zu denken gelernt habe.“⁵⁰ Elinor Remick Warren weist eine Lehrer-Schülerin-Beziehung von sich, da sie „nur“ Vorlesungen bei ihm zuhause besucht habe.⁵¹ Ähnlich sieht das Pia Gilbert, die sich nicht wie viele ihrer KollegInnen die Bezeichnung ‚SchülerIn Schönbergs‘ anmaßen würde, da sie keinen Einzelunterricht besucht hatte: „Even if they’ve just sat in on one class, they are not at all embarrassed to say they were a student of Schoenberg’s. And this always gets me, because I would

⁴⁶ William Bruneau und David Gordon Duke, *Jean Coulthard: A Life in Music*, Vancouver: Ronsdale 2005, S. 61; Feisst, *Schoenberg’s New World*, S. 214.

⁴⁷ Lois Lautner, „Arnold Schoenberg in Kammern“, *Michigan Quarterly Review* 6, Nr. 1 (Winter 1967), S. 27, online verfügbar unter <http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0006.001:08>, aufgerufen am 18. November 2015.

⁴⁸ Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 90 (Anm. 1).

⁴⁹ Brief von Hanns Jelinek an Arnold Schönberg, 20. Juli 1949, ASC, Briefdatenbank, ID 10887.

⁵⁰ Brief von Egon Wellesz an Arnold Schönberg, [1912], ASC, Briefdatenbank, ID 18329.

⁵¹ Vgl. Virginia Bortin, *Elinor Remick Warren: A Bio-Bibliography*, Westport, CT 1993, S. 50; siehe auch das Kapitel zu Elinor Remick Warren in Abteilung III. Biographisch-musikalische Stichproben.

never say that.“⁵² Jelinek, Wellesz und Warren berufen sich auf die zeitliche Komponente, Warren (da ablehnend) vermutlich zusätzlich auf die Bedeutung von SchülerIn im Sinne von AnhängerIn oder AdeptIn. Alban Berg notiert in diesem Sinne 1924: „Herbst 1904 | Beginn des Unterrichts und von da ab bis zu meiner Verheiratung | Mai 1911 | und darüber hinaus bis an mein | Lebensende | Schüler Arnold Schönbergs“.⁵³ Irene Bien, ebenfalls Schülerin Schönbergs in Wien nach 1900, steht dieser „Ehrentitel“ gleichermaßen zu, wie sie findet:

„[I]ch wäre stolz, von Ihnen und Ihren Schülern bis zu einem gewissen Grad anerkannt zu sein als ‚Schönberg-Schülerin‘. [...] Für mich allein wünsche ich es mir [...] [I]mmer wieder fühl’ ich es, wie ganz anders ich denken gelernt seit jener Zeit. [...] Ich fühle es beim Betrachten, beim Anhören eines Kunstwerks, wie sehr Ihre wundervoll lebendige Art, die Dinge anzusehen, immer wieder in mir nachwirkt. Und so denke ich, werden Sie mir nicht böse sein, wenn ich mir stolz sage, dass jener Ehrentitel auch mir gebührt“.⁵⁴

Den vorangehenden Äußerungen entsprechend unterschied Schönberg Felix Greissle zufolge zwischen SchülerInnen und Nicht-SchülerInnen:

„Schoenberg considered pupils more as disciples. Those who went to the course Schoenberg did not consider pupils. Pupils were the ones who were intimates, the ones who stuck him through thick and thin.“⁵⁵

Aus einem Schreiben Schönbergs geht hervor, dass er tatsächlich dieser Auffassung war, denn er verwehrt sich gegen Wellesz’ oben angeführte Bekundung: einerseits wohl zusammenhängend mit der Dauer des Unterrichts sowie mit Arbeitseifer und Talent der SchülerInnen; andererseits aber auch mit Loyalität ihm gegenüber:

„He still calls himself a pupil of mine – or at least never protested against being called one – though he never should have pretended it. The truth is that he was during 1 (one single) year together with another young musician – Rudolf Weirich – counterpoint, elementary counterpoint and nothing else. He worked very little and extremely poorly, while Weirich was brilliant. [...] Wellesz who had written perhaps a year ago a biography [...] of mine at this time still acted as a friend and admirer of my music. [...] I admit that he did this very well and I find the whole book very well written. But a little later he turned to be my enemy.“⁵⁶

⁵² Gilbert, *Life in Several Keys*, S. 588.

⁵³ Alban Bergs autobiographischer Eintrag in das Album *Dem Lehrer Arnold Schönberg*, ASC, Bildarchiv, ID 3234.

⁵⁴ Brief von Irene Bien an Arnold Schönberg, 16. März 1911, ASC, Briefdatenbank, ID 15385.

⁵⁵ Felix Greissle im Interview mit George Perle, 12. November 1970, S. 42–43, ASC, Felix Greissle Collection B2, Box 3.

⁵⁶ Arnold Schönberg, „Dr. Egon Wellesz“, 10. April 1944, für eine geplante „Autobiographie in Begegnungen“, ASC, Textdatenbank, ID T42.03.

Darüber hinaus kann sich jemand als SchülerIn einer Person – im Sinne von ‚einer Schule zugehörig‘ – bezeichnen und deren Denk- oder etwa Kompositionsweise übernehmen, ohne jemals Unterricht bei dieser gehabt zu haben.⁵⁷

Im Folgenden sind sämtliche Personen angeführt, für die in irgendeiner Weise (eventueller) Unterricht nachweisbar ist. Für die Zusammenstellung war nicht relevant, ob es sich um private (Einzel-)Unterweisung, Unterricht in Klassen oder in Form von einmaliger Beratung handelt.⁵⁸ Ausgehend von der umfangreichen Auflistung bei Scharenberg war für die vorliegende Studie vorrangig, zusätzliche SchülerInnen auszumachen bzw. fragliche zu bestätigen; die genauen Unterrichtsdaten standen dabei nicht im Vordergrund.

Schönberg war davon überzeugt, mehr als 1000 Personen unterrichtet zu haben; Scharenberg nennt in ihrer Studie etwa 320 und dazu etwa 130 ungesicherte SchülerInnen.⁵⁹ Durch umfassende Recherchen vor allem in Schönbergs Nachlass und in Sekundärsammlungen (Satellite Collections) im Arnold Schönberg Center Wien (ASC; vgl. Tabelle 1) ließen sich für die vorliegende Studie zusätzlich mehrere hundert Personen ‚neu‘ als SchülerInnen Schönbergs eruieren (siehe Tabelle 2) und ein Großteil der bei Scharenberg als „ungesichert“ oder fraglich genannten SchülerInnen⁶⁰ als tatsächliche SchülerInnen bestätigen (siehe Tabelle 3). Weitere aufgefundene Personen besuchten nur möglicherweise Schönbergs Unterricht (siehe Tabelle 4), sodass mit vorliegender Studie nun mehr als 700 SchülerInnen erfasst sind (siehe Tabelle 5).

⁵⁷ Dies trifft natürlich auch umgekehrt zu, vgl. z. B. Ludwig Holtmeier: „[S]pricht man von einer Berliner Schule, kann nicht die Summe aller Schönberg-Schüler gemeint sein. Der Begriff bezeichnet die Gruppe von Komponisten, die das Materialverständnis der Wiener Schule aufgegriffen und weiterentwickelt haben“. Ludwig Holtmeier, „Einleitung“, *Arnold Schönbergs „Berliner Schule“*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 2002 (Musik-Konzepte 117/118), S. 3.

⁵⁸ (Lehr-)Personen können auf unterschiedliche Art prägen – nicht unbedingt abhängig von der Zeitspanne des Unterrichts.

⁵⁹ Vgl. Scharenberg, *Überwinden der Prinzipien*, S. 322–377. Unter den insgesamt 456 gelisteten Namen (326 plus 130) werden einige mehrfach genannt; außerdem finden sich auch unter den ‚gesicherten‘ SchülerInnen einige fragliche. Scharenbergs Angaben zu überprüfen bzw. zu korrigieren war nicht vorrangig; eventuelle Abweichungen in den verschiedenen Quellen sind in den Anmerkungen kenntlich gemacht.

⁶⁰ Die „ungesicherten“ SchülerInnen finden sich auf S. 334; die ‚fraglichen‘ gliederte Scharenberg in die Aufstellung der SchülerInnen ein – erst in der biographischen Aufarbeitung (S. 344–377) ist eine Schülerschaft der entsprechenden Personen z. B. durch die Anmerkung „Schüler Schönbergs?“ in Frage gestellt.

Tabelle 1: Hauptquellen für das Auffinden weiterer SchülerInnen

Quelle	Anmerkungen
Schönbergs Nachlass: - Briefe - Kartei-, Visitenkarten und Adressregister - Kalender - Notizbücher - Unterrichtsmaterialien	Arnold Schönberg Center Wien (ASC); teilweise digitalisiert Unterrichtsmaterialien: hier v. a. Folder „UCLA – Teaching I/II“
Sekundärsammlungen zu Schönbergs Nachlass, v. a. Unterrichtsmaterialien von Schönbergs AssistentInnen an der UCLA	Satellite Collections, ASC; AssistentInnen Clara Silvers, Leonard Stein und Gerald Strang: CS: Clara Steuermann Collection GS: Gerald Strang Collection LS: Leonard Stein Collection EC: Edmond Cykler Collection
Publikationen zu Schönbergs Lehrtätigkeit	hier vor allem: Sch: Sointu Scharenberg, <i>Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951</i> , Saarbrücken 2002 Feisst: Sabine Feisst, <i>Schoenberg's New World: The American Years</i> , New York 2011 Erinnerungen: die jeweiligen Personen haben Reminiszenzen an Schönbergs Unterricht publiziert (vgl. Quellen- und Literatur- verzeichnis) weitere nur mittels Nachnamen, z. B. Crawford, Goodman, Kröpfl, Newlin (= <i>Schoenberg Remembered</i>), Schwartz und Shoaf (siehe zu den vollständigen bibliographischen Angaben Anm. 3 bzw. das Literaturverzeichnis)

Schönbergs Kalender, Adress- und Notizbücher sowie diverse Unterrichtsmaterialien von Schönberg und seinen AssistentInnen an der UCLA sind im Archiv des ASC einsehbar. So diese – wie das bei sehr vielen Briefen, Adresskarteien und bei einem Teil der Unterrichtsmaterialien Schönbergs der Fall ist – digitalisiert verfügbar sind, ist die Identifikationsnummer (ID) angeführt, unter der sie in der Briefdatenbank bzw. im Bildarchiv des ASC aufzufinden sind.

In der nachfolgenden Aufstellung sind grundsätzlich nur diejenigen Personen enthalten, bei denen eindeutig von Unterricht auszugehen ist: etwa aufgrund einer erhaltenen Hausaufgabe, Abschlussprüfung oder der Nennung auf einer Beurteilungsliste bzw. durch briefliche oder sonstige schriftliche Bekundungen. So ist etwa Serge Frank aufgrund eines Empfehlungsschreibens Schönbergs vom 10. April 1946 als Schüler belegt: „Serge Frank [...] has studied with me, seriously for about one year, musical composition“. Ruth Pallock beispielsweise ist unter anderem anhand eines Kalendereintrags vom 6. März 1942 sowie eines Briefes Schönbergs vom 15. Dezember 1943 als Schülerin identifizierbar: „3 private pupils [...] Ruth Pallock [...] 2nd lesson March 10“ bzw. „we entered in your copy of the ‚Models for Beginners‘ all the errors and misprints, [sic] we found while you studied with me. [...] Why do you not come any

longer to my classes?“ . Aufschlussreich sind neben Briefen und Unterrichtsmaterialien die Visitenkarten in Schönbergs Nachlass, da Schönberg diese öfters annotierte: „paid“, „former student“ etc. weisen eindeutig auf eine Schülerschaft hin. Margerethe Lohman etwa hielt auf der Rückseite ihrer Visitenkarte ihre Präferenz bezüglich der Unterrichtszeiten fest: „For choice of time see other side; First Choice Tuesday, Late afternoon or evening | Thursday, Late afternoon or evening“.⁶¹ In Schönbergs Adressregistern finden sich Anmerkungen in Bezug auf SchülerInnen eher selten.⁶² Die ebenfalls neu, jedoch als fragliche SchülerInnen aufgefundenen Personen (Tabelle 4) sind zwar z. B. in Schönbergs Adresskarteien ohne eindeutige Annotation enthalten; meist liegt aber eine z. B. briefliche Anfrage wegen Unterrichts vor, oder die Personen werden in engem Zusammenhang mit SchülerInnen genannt.

Die Zahl der Unbekannten, vor allem im Bereich der PrivatschülerInnen, bleibt dennoch groß. So finden sich etwa in Schönbergs Adresskarteien und Kalendern unzählige Namen, die sich nicht eindeutig zuordnen lassen. Es ist anzunehmen, dass sich darunter noch weitere SchülerInnen befinden: Im Grunde könnten fast hinter jedem Namen ohne entsprechenden Hinweis (Architekt, Kindermädchen etc.) potentielle SchülerInnen stecken, jede Uhrzeit mit Namen kann theoretisch eine Privatstundenvereinbarung sein. Darüber hinaus machen es die unterschiedlichsten Handschriften etwa auf Hausarbeiten teilweise unmöglich, Namen richtig zu entziffern.

Das Verhältnis zwischen männlichen und weiblichen SchülerInnen Schönbergs ist etwa 4:3 – unabhängig vom öffentlichen bzw. privaten Unterricht und von der Unterrichtsform sowie von Ort bzw. Zeit betrachtet. Genaue Zahlen sind hierzu jedoch nicht nennbar: Zwar ermöglichten die Recherchen die Vervollständigung vieler Namen, doch ist trotzdem etwa ein Fünftel der geschlechtsbestimmenden Rufnamen nicht bekannt; andererseits lassen sich Namen wie Leslie oder Sidney bzw. Sydney nicht eindeutig einem biologischen Geschlecht zuordnen.⁶³

⁶¹ Visitenkarte von Margerethe Lohman, ASC, Bildarchiv, ID 2377.

⁶² Ausnahmen sind z. B. Tally und („Student UCLA“ bzw. „Kursschülerin in Boston“). Öfters zu finden sind Bezeichnungen wie Kopist, Arzt, Wäscherei, Klavierstimmer etc.

⁶³ Viele Nennungen (z. B. auf Beurteilungslisten) bestehen nur aus Nachnamen; in anderen Fällen lassen sich Vor- (aber auch Nach-)Namen nicht ganz zweifelsfrei entziffern. Insgesamt ist von etwa 150 Personen der Vorname nicht bekannt oder zuordenbar. Darüber hinaus sind manchmal Vor- und Nachname nicht eindeutig voneinander zu unterscheiden und erst im Kontext als dem einen oder anderen zugehörig erkennbar (z. B. Wanda Klaus). Manchmal ermöglichen jedoch Angaben wie „Mr“ und „Miss“ bzw. „Mrs“ eine eindeutige Zuordnung. Die Rufnamen Frances und Francis beispielsweise sind heute (auch abhängig vom Herkunftsland der Person) mehr oder weniger geschlechtsunspezifisch in Gebrauch; in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts kann man jedoch im

SchülerInnen, die ihren Namen änderten, sind grundsätzlich unter dem Namen angeführt, unter dem sie bei Schönberg studierten. Daher sind diese doppelt gelistet: Abrams/Geiringer, Bestor/Kelley, Butterfield/Merz Butterfield,⁶⁴ Herbert/Seligmann, Russell/Wagner, Silvers/Steuermann und Truding/Wassertrudinger. Auch weitere Namen finden sich wegen abweichender Schreibweise bei Scharenberg eventuell zweifach in der Liste, da sich nicht immer ausschließen lässt, dass unterschiedliche Personen dahinter stecken:⁶⁵ Endicott/Hanson, Oblott/Simon und Luna Davids/Lema Davis bzw. Barnett/Barrett, [?] Brown, Ferri/Ferris, Kvaas/Kvans, Langlie, Leitner/Lightner, Linson/Linsor, Lichels [sic?]/Marguente, Paulien/Paulsen, Rapoport/Rappaport, Schafer/Shafer, Shaler/Shales und Stanezuk [sic?]/Stonenik.

In den Anmerkungen finden sich Daten zum Unterricht, wobei nur die belegbaren Jahre angegeben sind. Die für die Identifizierung als (eventuelle) SchülerInnen jeweils herangezogenen Quellen stehen dahinter in möglichst abgekürzter Form in Klammern (vgl. Tabelle 1). Bei Diskrepanzen bezüglich Unterrichtsdaten etc. sind diese ebenfalls stichwortartig angegeben. Aus Gründen der Übersicht wird in vorliegender Studie auf eine zusätzliche ausformulierte und detaillierte Begründung der neu aufgefundenen bzw. bestätigten Personen verzichtet.

3.1. Neu aufgefundene SchülerInnen

Durch umfangreiche Recherchen für die vorliegende Studie ließen sich fast 300 Personen neu als SchülerInnen Schönbergs identifizieren (siehe Tabelle 2). Dabei handelt es sich hauptsächlich um seine amerikanischen Studierenden. Die Liste führt 291 SchülerInnen an, wobei einige möglicherweise doppelt genannt bzw. eventuell einer anderen Gruppierung zuzuordnen sind: Mildred Lightner ist wahrscheinlich dieselbe Person wie [Mildred] Leitner, die sich auch in der Liste der vorher ungesicherten und nun bestätigten SchülerInnen findet.⁶⁶ Die neu aufgefundene

amerikanischen Sprachraum davon ausgehen, dass es sich bei Francis um einen Mann und bei Frances um eine Frau handelt.

⁶⁴ Elizabeth Merz Butterfield nahm bei Schönberg Unterricht, als sie bereits mit Sidney Butterfield verheiratet war, daher ist sie hier unter B gelistet. In der Abteilung „Biographisch-musikalische Fallstudien“ ist sie unter M eingeordnet, da sie schon unter dem Familiennamen Merz kompositorisch aktiv war sowie ihren Mädchennamen auch weiterhin trug. Jean Coulthard (verh. Adams) und Elinor Remick Warren (verh. Griffin) beispielsweise verwendeten als Komponistinnen weiterhin ihren Geburtsnamen; bei Lois Lautner sind keine Kompositionen unter ihrem Mädchennamen Wilson bekannt.

⁶⁵ Scharenberg gibt bei den ungesicherten SchülerInnen keine Unterrichtszeiträume an.

⁶⁶ Vermutlich falsche Niederschrift aufgrund Verwechslung englischer mit deutscher Aussprache.

Schülerin Rapoport ist womöglich identisch mit [?] Rappaport (vgl. Tabelle 4).⁶⁷ Warren Langlie entspricht wahrscheinlich Von Langlie. Die hier angeführte Leona [sic?] Simmons ist eventuell mit der unter den bestätigten SchülerInnen genannten Dorothy Simmons zu tauschen.⁶⁸ Bis zu acht Personen gehören möglicherweise statt in die Auflistung der neu aufgefundenen in jene der bestätigten SchülerInnen (Tabelle 3), da es sich bei ihnen eventuell um schon bei Scharenberg als ungesichert genannte SchülerInnen handelt. Alle betreffenden Personen finden sich bei Scharenberg in abweichender Schreibweise, ohne Vornamen und ungefähren Unterrichtszeitraum, weshalb ein Identitätsvergleich nicht möglich ist.⁶⁹ Der Komponist Milton Babbitt wird bei Alfred Goodman als Schüler Schönbergs genannt;⁷⁰ da dieser wohl nur öffentliche Vorträge in New York besucht hat, ist er hier nicht angeführt.

Tabelle 2: Neu aufgefundene SchülerInnen

Nachname	Vorname	Anmerkungen
Abrams	Bernice	1934/35–ca. 1937, privat und USC, UCLA (GS; Sch; Crawford: Abrahms); später Shapiro bzw. Geiringer, Klein
Abrams	Esther	1942?, UCLA (LS)
Achron	Marie	(Feisst, S. 92)
Adams	Robert D. W.	1935, USC (Feisst, S. 206)
Aiden [sic?]	Donald H.	1935 (EC)
Allen	Curtis	1940–1941, UCLA (LS; Clara Steuermann Collection)
Amberman [sic?]	Zach	1940–1941, UCLA (LS)
Armstrong	Curtis	privat (Bildarchiv, ID 1903: „Paid 30,-“)
Aschner	Felice	ca. 1917/18 (Bildarchiv, IDs 4008, 4021)
Austin	Jean [sic?]	1942?, UCLA (LS)
Bainbridge	[?]	UCLA (CS)
Baker	Richard	1939–1941, UCLA (LS)
Ballen	[?]	UCLA (CS)
Bardelli	[?]	1942, UCLA (LS)
Barfield	Omega [sic]	1938, UCLA (LS)

⁶⁷ Der Unterrichtszeitraum deckt sich. R. Wayne Shoaf gibt für seine Schlussfolgerungen jedoch keine genauen Quellen an, wodurch sich eine Identität bestätigen lassen würde.

⁶⁸ Bei welcher der beiden Frauen es sich um die bei Scharenberg als ungesichert angeführte Person [?] Simmons handelt, ist nicht bekannt.

⁶⁹ [?] Barnett = [?] Barrett, ungesichert?; Horace G. Ferris = [?] Ferri, ungesichert?; [?] Kvaas = [?] Kvas, ungesichert?; Marguerite Lichels [sic?] = [?] Marguente, ungesichert?; Ray Linson = [?] Linsor, ungesichert?; Arnice Paulsen = [?] Paulien, ungesichert?; Paul Shaler = [?] Shales, ungesichert?; Sophia Stanezuk [sic?] = [?] Stonenik, ungesichert? Vornamen und Unterrichtszeitraum für einen Identitätsvergleich sind durch Scharenberg nicht überliefert.

⁷⁰ Goodman, S. 69. Goodman unterscheidet nicht ganz eindeutig zwischen SchülerInnen und NachfolgerInnen; in einer ersten Gruppe („pupils“ und „disciples“) nennt er neben Milton Babbitt neun weitere Personen: bei einigen (Adolphe Weiss, Leon Kirchner, David Raksin) geht aus dem Geschriebenen eindeutig die Schülerschaft hervor, bei anderen fehlen die erklärenden Worte in Bezug auf den Unterricht bei Schönberg (Gerald Strang, Richard Hoffmann, Richard Markowitz, Ralph Rainger, Hugo Friedhofer und Albert Sendrey). Bei Babbitt steht diesbezüglich: „besuchte einige Vorträge, die Schönberg in New York hielt“. Bei einer zweiten Gruppierung gibt Goodman klar an, dass sie nie bei Schönberg studierten (die Zwölf-ton-Komponisten Ben Weber, Harold Seletsky und Ernst Haramaty). Weiter führt er in einer ersten Kategorie („pupils“ und „disciples“) an, ohne aber deren Schülerstatus betreffende Informationen beizufügen.

	Marie	
Barnett	[?]	UCLA (CS); = Sch: [?] Barrett?
Batchelder	Mrs. [Alice Emma] Coleman	ca. 1935 (Schwartz, S. 468, Anm. 69)
Batchelder	Mr. [Ernest Allan]	ca. 1935 (Schwartz, S. 468, Anm. 69)
Baumeister	Dorothea	1942, UCLA (LS)
Beckman	Irving	zwischen 1946 und 1950 (Briefdatenbank, IDs 4383 und 10132)
Benatzky	R.	ca. 1917 (Schönbergs Notizbücher)
Berger	Rosa	ca. 1918 (Bildarchiv, IDs 4019, 4021)
Bernard	Robert	1940–1941, UCLA (LS)
Bernstein	Dorare [sic?]	1942?, UCLA (LS)
Bernstein	Irvin A.	1940–1941, UCLA (LS)
Billingsby	W. [sic?] B.	1942?, UCLA (LS)
Blake	Jack	USC und UCLA (Catherine Parsons Smith und Cynthia Richardson, <i>Mary Carr Moore, American Composer</i> , 1987, S. 123)
Blake	John	1942?, UCLA (LS)
Blozham [sic?]	Uragland [sic?]	1942?, UCLA (LS)
Blunden	Virginia [sic?]	1942, UCLA (LS, CS)
Borkenhagen	[?]	UCLA (CS)
Bowler	W. June	1938, UCLA (LS)
Braden	[?]	UCLA (CS)
Bradford	Jozie [sic?]	1938, UCLA (LS)
Branstein/ Braunstein	Josef	ca. 1917/1918 (Schönbergs Adress- und Notizbücher; Bildarchiv, ID 4019)
Bredahl	[?]	1944, UCLA (CS)
Brenner	[?]	UCLA (CS)
Bright	Robert	1940–1942, UCLA (LS)
Brill	[?]	1940–1941, UCLA (LS)
Brockmann	Ray	1935 (EC)
Brown	Lillian	1942?, UCLA (LS); = Folder „UCLA – Teaching I“ bzw. CS: [?] Brown?
Brown	Marge	1942?, UCLA (LS); = Folder „UCLA – Teaching I“ bzw. CS: [?] Brown?
Buchanan	Jamis [sic?]	1942, UCLA (LS)
Buhlig	Richard	ca. 1935 (Schwartz, S. 468, Anm. 69)
Bunt	William L.	(Bildarchiv, ID 1994: „Pupil“)
Burian	Franz	ca. 1918 (Schönbergs Adressbücher)
Burian	Irene	(Bildarchiv, IDs 4019, 4021)
Busch	Grete	ca. 1917 (Schönbergs Notizbücher)
Buttolph	[?]	1934 (Briefdatenbank, ID 2487)
Callé	E. [sic?]	ca. 1917 (Schönbergs Notizbücher)
Canada	[männlich]	1945 privat (Schönbergs Kalender)
Chance [sic?]	[?]	1942?, UCLA (LS)
Chasman	[?]	1944, UCLA (CS)
Chernis	Jay	(Bildarchiv, IDs 2020, 2343, 2007)
Cole	Lorenza	1940–1941, UCLA (LS)
Cook	[?]	1940–1941, UCLA (LS)
Cotcher	[?]	1944, UCLA (CS)
Covo	Rose	ca. 1918 (Bildarchiv, ID 4023)
Crune [sic?]	Evelyn	1942?, UCLA (LS)
Cumming	Richard	spätestens 1936 (Briefdatenbank, ID 10487)
Damon	[weiblich]	1942?, UCLA (LS)
Danis	[?]	UCLA (CS)
Danz	Louis	privat (Bildarchiv, ID 2052: „Paid 30,- Friday“)

Daskoff	[?]	1944, UCLA (CS)
Davis	Evan	1940–1941; UCLA (LS)
Day	Martha	privat (Bildarchiv, ID 2059: „paid“)
Decker	Karl	ca. 1918 (Bildarchiv, IDs 4024, 4021)
Delavega	A.	1947 (Schönbergs Kalender)
Dessauer	Hans	ca. 1917 (Schönbergs Notizbücher)
Di Vall	Bob	1942?, UCLA (LS)
Doherty	Anette	1941 (Schönbergs Kalender)
Doran	Marilyn	1941–1944, UCLA (LS; CS)
Driscoll	[?]	1940–1941, UCLA (LS)
Dustin	Bill	1942?, UCLA (LS)
Eckel [sic?]	Vinona [sic?]	1938, UCLA (LS)
Ehlers	Alice	vor 1913 (Elisabeth Th. Hilscher in <i>Österreichisches Musiklexikon</i> ; Markus Grassl, „Webern conducted Bach best of all“. Die Wiener Schule und die Alte Musik“, <i>Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule</i> , hg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien 2002, S. 517, Anm. 36)
Eimer [sic?]	[?]	(CS)
Eisner	Bruno	ca. 1917 (Schönbergs Notizbücher: durchgestrichen)
Ellersieck	Edith	1940–1941, UCLA (LS, CS)
Emley	[?]	UCLA (CS)
English	Edith	1942?, UCLA (LS)
Ferris	Horace G.	1939/40, 1942?, UCLA (LS, Folder „Reception / Lecture / (Concert) featuring works of Mr. Schoenberg’s students“; Newlin, S. 10); = Sch: [?] Ferri, ungesichert?
Fidelsberger	Emil	ca. 1917/1918 (Schönbergs Notizbücher, Bildarchiv, IDs 4026, 4021)
Foulkes	Gertrude	1940–1942, UCLA (LS)
Frank	Serge	1943 (Briefdatenbank, IDs 7052, 7053; Bildarchiv, ID 2127: „private student, 1943“)
Frank	Serge	zwischen 1943 und 1946 (Briefdatenbank, IDs 7052, 7053)
Fränkel	Friedrich	ca. 1918 (Briefdatenbank, ID 4026)
Frauendienst	Hans	ca. 1917 (Schönbergs Notizbücher)
Freedman	[?]	UCLA (CS)
Freer	[?]	1939, UCLA (LS)
Friedhofer	Hugo	1934–1935 (Goodman, S. 69; Briefdatenbank, ID 2487)
Friedman [sic?]	Edith	1942?, UCLA (LS)
Geiringer	Karl	(Crawford, S. 43, Anm. 93)
Gerscovici [sic?]	Salomon	ca. 1918 (Bildarchiv, ID 4027)
Gerstl	Olga	ca. 1917 (Schönbergs Notizbücher)
Gilbert	Pia	frühestens 1947 (Gilbert, S. 344–345)
Glazer	Frank	1934 privat (Feisst, S. 203; Shoaf, S. 252: [?] Glazer, ev. New York)
Goldschmied	Ada	ca. 1918 (Bildarchiv, ID 4027)
Goldschmied	Alice	ca. 1918 (Bildarchiv, ID 4027)
Gordon [sic?]	Miriam	1940–1941, UCLA (LS; Folder „UCLA – Teaching II“: [?] Gordon)
Gottlieb	Hedda	ca. 1918 (Bildarchiv, ID 4027)
Gottlieb	Lou	frühe 1940er Jahre, UCLA (Feisst, S. 214)
Granes [sic?]	Mildred	1938, UCLA (LS)
Grassi	A.	1940–1941, UCLA (LS)
Gross	Robert	(Schwartz, S. 469; Feisst, S. 323, Anm. 102: „informal instruction“)
Großmann	Stefi	ca. 1918 (Bildarchiv, ID 4027)
Guin	John	1940–1941, UCLA (LS)
Gundelices [sic?]	Eleanore	1938, UCLA (LS)
Guttmann	[?]	ca. 1917 (Schönbergs Notizbücher)

Haikin [sic?]	Judith	1938, UCLA (LS)
Harris	[?]	UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“)
Hassler	Hazel	UCLA (CS)
Hastings	[?]	1937 (Schönbergs Kalender)
Haudenschild	W.	1940–1941, UCLA (LS)
Heidenreich	[?]	1940–1941, UCLA (LS)
Heller	Hans Ewald	ca. 1917 (Schönbergs Notizbücher)
Henderson	Skitch	UCLA (Feisst, S. 214)
Henley [sic?]	Miriam	ca. 1939–1941, UCLA (LS)
Hinterhofer	Grete	ca. 1918 (Schönbergs Adressbücher)
Hodgson	Hugh	1936 (Schönbergs Kalender)
Hoffman	[?]	1937 (Schönbergs Kalender)
Holdenraber	Raimund	ca. 1918 (Bildarchiv, ID 4028)
Hovey	Tamara	ca. 1942–1944, UCLA (Tamara Hovey-Gold Collection); = CS: [?] Hovey?; später Hovey-Gold
Hurst	Alberta	1941–1942, UCLA; 1944 privat (Schönbergs Kalender; Bildarchiv, ID 4072; LS)
Hyman	Maurice	1942?, UCLA (LS)
Ireene	Robert	1939, UCLA (LS)
Ives	Maurice	1942?, UCLA (LS)
Jarrison	Henry	1940–1941, UCLA (LS)
Jensen [sic?]	Francie [sic?]	1938, UCLA (LS)
Johnson	Idelle	1940–1941, UCLA (LS Sch: [?] Johnson, ungesichert)
Jolley	Bob	1942?, UCLA (LS)
Jones	Mildred Meyer	1942?, UCLA (LS)
Jovey	Dorothy	1942?, UCLA (LS)
Julber	Ovadi/Ovady	1936 (Schönbergs Kalender Briefdatenbank: ID 23015)
Kämpfner	Bernhard	ca. 1917 (Schönbergs Notizbücher)
Karlsson	Margit	UCLA, 1944 (CS)
Kaylin	[?]	1934 (Briefdatenbank: ID 2487)
Kimball	[?]	UCLA (CS)
Kinoshita	[weiblich]	1942?, UCLA (LS)
Kirsch	Bernard	1938, UCLA (LS)
Klein	Lily	ca. 1918 (Bildarchiv, ID 4009)
Koenig	Doris	1942?, UCLA (LS)
Kogoj	Marius	ca. 1918 (Schönbergs Adressbücher; Antonicek, S. 547)
Kohn	Marie	1939 (Folder „UCLA – Teaching I“)
Kohn	Paul Jos.	ca. 1918 (Schönbergs Adressbücher)
Kornauth	Egon	ca. 1917 (Schönbergs Notizbücher)
Kraus	Cilea	1918/19 (Bildarchiv, ID 2743)
Kumnick	[?]	1944, UCLA (CS)
Kvaas	[?]	UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“); = Sch: [?] Kvans, ungesichert?
Lagise [sic?]	[?]	1939, UCLA (LS)
Langlie	Warren Melvin	1940–1950, UCLA und privat (Feisst, S. 213; CS; Schönbergs Kalender 1947); = Sch: Von Langlie? ⁷¹
Laserson	Vera	1942 privat (Schönbergs Kalender)
Lateiner	Jacob	1950 privat (Briefdatenbank IDs 13423, 5420, 13424; Bildarchiv, ID 2342: „Pupil“)
Law	Alex	(Bildarchiv, IDs 2343, 2020, 2007)
Lichels [sic?]	Marguerite	UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“); = Sch: [?] Marguente, ungesichert?

⁷¹ Scharenberg zitiert in ihrer Studie zwar Warren Melvin Langlies Dissertation *Schoenberg as a Teacher*, welche sie als wahrscheinlich „erste wissenschaftliche Arbeit zum Themenkomplex ‚Schönberg als Lehrer‘“ bezeichnet (S. 30), stellt aber nicht den Zusammenhang zu ihm als Schüler Schönbergs her.

Lichty	Jeane	1942?, UCLA (LS)
Liebenthal	Erna	ca. 1917 (Schönbergs Notizbücher)
Lifshin [sic?]	[weiblich]	1942?, UCLA (LS)
Lightner	Mildred	ca. 1939–1941, UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“; LS); = Mildred Leitner?
Linson	Ray	1940–1941, UCLA (LS; Sch: = [?] Linsor, ungesichert?)
Locky [sic?]	Leslie Eleanor	1942?, UCLA (LS)
Lohman	Margarethe	privat (Bildarchiv, ID 2377)
Lyle	[weiblich]	1942?, UCLA (LS)
Mahnkey	[?]	UCLA (CS)
Manning	Kathleen Lockhart	(Bildarchiv, ID 2394: „paid 30,-“)
Matzner	[?]	ca. 1917 (Schönbergs Notizbücher)
Maury	Lowndes	1933/34, Boston/New York (Briefdatenbank, ID 2292)
Mayer [sic?]	Sylvia	1938, UCLA (LS)
McGee	Kathryn	1944, UCLA (CS)
Melnick	Helen	1942?, UCLA (LS)
Meltzer	Eugene	1940–1942, UCLA (LS)
Merrick	Scott	1942?, UCLA (LS)
Micheli	Dorothy	1938–1941, UCLA (LS)
Miller	C. H.	1941, UCLA (Briefdatenbank, ID 3598)
Mills	F.	UCLA (GS)
Monroe [sic?]	Jane	1940–1941, UCLA (LS)
Moore	[?]	1940–1941, UCLA (LS)
Moritz	Evemaria [sic?]	1942?, UCLA (LS)
Myers	Flora S.	1938–1939, UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“; LS)
Nachod	Erwin	um 1911 (Bildarchiv, ID 3949)
Nask	[?]	UCLA (CS)
Nemmers	Erwin Esser	privat (USC Thornton School of Music, Box 9, Folder 15)
Neustädter-Geyer	Ellen	ca. 1917 (Schönbergs Notizbücher)
Newman	Alfred	1937 privat (Schönbergs Kalender; Feisst, S. 117: 1936–1938)
Nixon	Roger	1948 privat (Schönbergs Kalender)
O’Connor	S. B.	1938, UCLA (LS)
Offner	[?]	1924, UCLA (LS)
Omey	[?]	UCLA (CS)
Osta	Emilio	privat (Bildarchiv, ID 2460: „paid 30,-“)
Pallock	Ruth	1942–1943 privat (Kalender 1942; Briefdatenbank, ID 3918; Bildarchiv, ID 2463; „private student 1943“)
Palmer	[?]	UCLA (CS)
Pamer	Fritz	ca. 1918 (Schönbergs Adressbücher)
Parrott	Lucy	spätestens 1942, UCLA (Erinnerungen)
Pattison	Sylvia [sic?]	1940–1942, UCLA (LS)
Paulsen	Arnice	1940–1941, UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“; LS); = Sch: [?] Paulien, ungesichert?
Pfeffer [sic?]	Walter	1918/19 (Bildarchiv, ID 3779)
Platt	[?]	1948 privat (Schönbergs Kalender)
Pokrikowsky	Hans	(Bildarchiv, ID 3949)
Poulsen	Lorraine	1940–1942, UCLA (LS)
Powell	Edward	1936–1937, 1941 und 1944 privat (Schönbergs Kalender; Feisst, S. 208 und 324, Anm. 112: 1936, 1941 und 1944)
Presley	James	1942?, UCLA (LS)
Price	[?]	1939, UCLA (LS)
Prindle	Sumner	privat (Bildarchiv, ID 2501: „not paid“)
Pullen	[?]	UCLA (CS)
Rabinowitch	Esther	1940–1941, UCLA (LS)
Rainger	Ralph	1936–1937 (Schönbergs Kalender; Erinnerungen Gertrud Schönberg; Newlin, S. 31, Anm. 10 und S. 226, Anm. 83; Feisst, S. 119)

Raphaelson	Samson, sen. (Joel?)	1944 privat (Schönbergs Kalender)
Rapoport	[weiblich]	1934 (Briefdatenbank, ID 2667; Bildarchiv, ID 2516)
Rathburn	Eldon	1945? (Briefdatenbank, ID 3889; Eldon Rathburn Collection)
Ratner	Leonard	Ende 1930er, UCLA (Feisst, S. 213)
Reher	Sven	1939–1942, UCLA (LS)
Rehor	Clara Anna	1939–1941, UCLA (LS)
Repay	Ted [eig. Tad]	1937 (Schönbergs Kalender; Bildarchiv, ID 3856)
Reynolds	Rob[...]	1942?, UCLA (LS)
Rhoads	[?]	1942?, UCLA (LS)
Rink	Ann	1942?, UCLA (LS)
Roberts	Muriel	1942?, UCLA (LS)
Robertson	Leroy	1936, USC (University of Utah Collection; Feisst, S. 207)
Robin	Leo	1937 (Feisst, S. 208; Crawford, S. 41, Anm. 72: 1936–1939); = Schönbergs Kalender: [?] Robin bzw. Robbin?
Robin	Nathaniel	privat? (Bildarchiv, ID 3856: „student“); = Schönbergs Kalender 1937: [?] Robin bzw. Robbin?
Rosé	Alfred	ca. 1917 (Schönbergs Notizbücher)
Ruile [sic?]	Irene [sic?]	1940–1941, UCLA (LS)
Rush	Milton	1920er Jahre (Feisst, S. 38)
Russo	[?]	1944, UCLA (CS)
Ruud	[?]	1941–1942, UCLA (LS)
Rydell	Bonnie	1940–1942 (LS, CS)
Samuels	Ira	1940–1941, UCLA (LS)
Sasonkin	Manus	1950 (Feisst, S. 215; Bildarchiv, ID 2572)
Schallenberg [sic?]	William	1940–1941, UCLA (LS)
Scheer	Leo	spätestens 1945, ev. 1937 (Briefdatenbank, IDs 2921, 15592)
Schick	Grete	ca. 1918 (Bildarchiv, ID 4016)
Schönberg	Gertrud	ca. 1917 (Schönbergs Notizbücher)
Schwarz	A. [sic?]	ca. 1918 (Bildarchiv, ID 4016)
Schwenk	Alice	ca. 1918 (Bildarchiv, ID 4016)
Scrugg	June	1938, UCLA (LS)
Semler	Hans	ca. 1918 (Bildarchiv, ID 4015)
Shaler	Paul	1940–1941 (LS); = Sch: [?] Shales, ungesichert?
Sheer	[männlich]	1945 privat (Schönbergs Kalender)
Sheets	Walter	1942 privat (Schönbergs Kalender)
Shilkret	Nathaniel	1934, New York (Crawford, S. 11; Feisst, S. 203; Shoaf, S. 252: ev.)
Simmons	Leona [sic?]	1942?, UCLA (LS); = Sch: [?] Simmons, ungesichert? ⁷²
Slater	[weiblich]	1941, UCLA (Briefdatenbank, ID 3598)
Smith	Jeanne	1938, UCLA (LS)
Smyth	Harold P.	1935 (EC)
Solomon	Walter	1939–1941, UCLA (LS)
Southerland	Gordon	1935, USC (Briefdatenbank, ID 2906; GS)
Spiller	[?]	1942?, UCLA (LS); vermutlich nicht Myroslaw Spiller
Stalea [sic?]	[weiblich]	1941, UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“)
Stalling	Carl W.	privat (Bildarchiv, ID 2644: „paid“)
Stanezuk [sic?]	Sophia	1938, UCLA (LS); = Sch: [?] Stonenik, ungesichert?
Starbird	Arthur	1923–1924 (Feisst, S. 38; Briefdatenbank, IDs 951, 1015)
Starkey	[?]	UCLA (GS)
Steinbach	Georg	1918/19 (Rosemary Hilmar, „Alban Berg’s Studies with Schoenberg“, <i>Journal of the Arnold Schoenberg Institute</i> 8,

⁷² Da Scharenberg bei den ungesicherten SchülerInnen weder Vornamen noch ungefähren Unterrichtszeitraum angibt, könnte es sich bei der neu aufgefundenen Schülerin statt um Leona [sic?] Simmons gleichermaßen um Dorothy Simmons handeln.

		Nr. 1 [Juni 1984], S. 7–29, hier S. 37)
Stone	Louise	1935 (EC; Bildarchiv, ID 2670)
Stumm	Pauline Borradaile	1935 (EC; Bildarchiv, ID 2678)
Sykes	James	1936, USC (Feisst, S. 207; Briefdatenbank, ID 12184)
Tetrick	Gwendolyn	1942?, UCLA (LS)
Theor [sic?]	[?]	UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“)
Thubb [sic?]	Eleanor	1938, UCLA (LS)
Travers	Toni/Tony	(Bildarchiv, ID 2709: „Schüler“)
Tremblay	George	1934–ca. 1936, privat (Schönbergs Kalender; Feisst, S. 208; Bildarchiv, ID 2710)
Trerice	Victor	privat (Bildarchiv, ID 2711: „paid“)
Tureck	Rosalyn	1949 (Feisst, S. 215; Briefdatenbank: IDs 13587 und 7667)
Urbach	[weiblich]	bis 1944 (Briefdatenbank, ID: 3976)
Van Denian	Mary O.	1942, UCLA (LS)
Vélez	José	1947 privat (Schönbergs Kalender; Briefdatenbank, z. B. ID 17975)
Wähler	Ella	ca. 1918 (Schönbergs Kalender)
Watza	Leopold	1904/05 (Newsletter 22, März–August 2010, S. 4–5)
Waxman	Franz	1945 privat (Schönbergs Kalender)
Weihn [sic?]	[?]	UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“)
Weinbaum	Angelina Lipinskaja	1938, UCLA (LS)
Weiss	Alfred	ca. 1917 (Schönbergs Notizbücher)
Weiss	Elina	1942, UCLA (LS)
Weisstein	Miriam	1942, UCLA (LS)
Werndorf	Etta	ca. 1917 (Schönbergs Notizbücher)
Wessel	Mark	1922–1923 (Feisst, S. 38; Briefdatenbank, IDs 18342, 19413)
Whitely	Blake	1942?, UCLA (LS)
Wiedfield	Ernst	(Bildarchiv, ID 3949)
Williams	Harry	1940–1942, UCLA (LS)
Williams	Velma	1942, UCLA (LS; CS)
Wilner	[?]	UCLA (CS)
Winters	Lucille	1942?, UCLA (LS)
Wolf	[?]	1912 (Schönbergs Kalender)
Wolfe	[?]	1944, UCLA (CS)
Wottitz	Rozsi	1918/19 (Bildarchiv, ID 3792: o. J.)
Zahn	Willard	1942, UCLA (LS)
Zahrney [sic?]	Lunlee [sic?]	1938, UCLA (LS)
Zak	[?]	1937 privat (Schönbergs Kalender)
Ziegler [sic?]	Evelyn [sic?]	1942, UCLA (LS)
Zuandt	[?]	UCLA (CS)
Zwicker	Hedl	ca. 1918 (Bildarchiv, ID 4020)

3.2. Bestätigte SchülerInnen

Fast 100 der bei Scharenberg etwa 130 ungesicherten Personen ließen sich mittels Recherchen als SchülerInnen Schönbergs bestätigen (siehe Tabelle 3). Auch diese Liste von 90 Personen ist nicht feststehend: Mildred Leitner, die bei Scharenberg als ungesichert angeführt und nun mithilfe von Schönbergs Unterrichtsmaterialien als Schülerin bestätigt ist, ist vermutlich identisch mit Mildred Lightner in der Liste der neu

aufgefundenen SchülerInnen.⁷³ Betreffend Thelma Leaton nennt Scharenberg in ihrer Auflistung eine Thelma Linton als Schülerin in Los Angeles sowie [?] Leaton als ungesichert, wobei es sich höchstwahrscheinlich um ein und dieselbe Person handelt.⁷⁴ Statt Dorothy Simmons könnte auch Leona [?] Simmons in nachfolgende Auflistung gehören.⁷⁵ Eventuell ist die Liste der bestätigten SchülerInnen um bis zu acht wegen abweichender Schreibweise schon in der Aufstellung für neu aufgefundene SchülerInnen genannte Namen zu ergänzen.⁷⁶

Tabelle 3: Bestätigte SchülerInnen

Nachname	Vorname	Anmerkungen
Abraham	Peter	1939–1941, UCLA (LS; Bildarchiv, ID 1866: „student of UCLA 1938–41“; Sch: fraglich)
Anderson	[?]	1940–1941, UCLA (LS; Sch: ungesichert)
Atwater	[?]	UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; Sch: ungesichert)
Ball	Everett	1939, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; Sch: ungesichert)
Barker	Helen	1939, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; Sch: ungesichert)
Beale	Bonnie Jean	1938–1939 (Folder „UCLA – Teaching I“, „UCLA – Teaching II“; Sch: ungesichert)
Blair	Ramona	1939–1941 (Schönbergs Adressbücher, Briefdatenbank, ID 3514; LS; Sch: ungesichert); auch als Romona, Romana
Boswell	Rachel	1938, UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“; LS; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)
Brown	Betty Belle	(GS); = Sch: [?] Brown, 1935?; = Folder „UCLA – Teaching I“ bzw. CS: [?] Brown?
Brown	Helen E.	1938–1939, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; LS; Sch: ungesichert); = CS: [?] Brown?
Burkley	Francis	1937–1938 (Briefdatenbank, ID 3678; Feisst, S. 214; Sch: ungesichert)
Burston	Justin	1938, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; LS; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)
Cantor	Montague	1934, New York (Schönbergs Notizbücher; Sch: fraglich)
Carfagno	Simon	1935 privat; 1939–1941, UCLA (EC; Bildarchiv, IDs 2007, 2020, 2343; Folder „UCLA – Teaching I“, „UCLA – Teaching II“; LS; Briefdatenbank, IDs 22587, 3612, 3695, 22756; Sch: ungesichert)
Castellini	Giovanni	ca. 1929/30 (Briefdatenbank, ID 6881; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)
Clarke	Peggy	1939–1941, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“, „UCLA – Teaching II“; LS; Sch: ungesichert)
Comfort	Annabel	1934, New York (Schönbergs Kalender; Sch: Anabel)
Coyner	Rosamond	1940–1941 (Folder „UCLA – Teaching II“; LS; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)
Cutler	Alec	1939–1941, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; LS; Briefdatenbank,

⁷³ Vermutlich falsche Niederschrift aufgrund Verwechslung englischer mit deutscher Aussprache.

⁷⁴ Scharenberg arbeitete den Namen Thelma Leaton wohl nicht mehr in die Liste ein bzw. korrigierte nicht den eventuellen Entzifferungsfehler, womit [?] Leaton (ungesichert) und Thelma Linton herausgefallen wären; unabhängig von der Liste findet sich nämlich bei Scharenberg die Abbildung einer Prüfungsarbeit von Thelma Leaton (S. 315).

⁷⁵ Scharenberg gibt nur den Familiennamen ohne Unterrichtszeitraum an.

⁷⁶ [?] Barnett = [?] Barrett; ungesichert?; Horace G. Ferris = [?] Ferri, ungesichert?; [?] Kvaas = [?] Kvans, ungesichert?; Marguerite Lichels [sic?] = [?] Marguente, ungesichert?; Ray Linson = [?] Linsor, ungesichert?; Arnice Paulsen = [?] Paulien, ungesichert?; Paul Shaler = [?] Shales, ungesichert?; Sophia Stanezuk [sic?] = [?] Stonenik, ungesichert? Vornamen und Unterrichtszeitraum für einen Identitätsvergleich sind durch Scharenberg nicht überliefert.

		ID 3598: Cuttler; Sch: Alex, ungesichert)
Danenberg	Emil C.	1940–1941, 1942?, UCLA (LS; Bildarchiv, ID 2051: „former student“; Sch: Dannenberg, ungesichert)
Dauids	Ina M.	1934–1935 (Bildarchiv, ID 2056: „Paid 30,-“; Feisst, S. 204; Sch: Ida, ungesichert)
Davis	Lema	1923–1924 (Schönbergs Kalender; Briefdatenbank, IDs 1647, 941; Bildarchiv, ID 2057: „ehemalige Schülerin“; Sch: Luna Davids, ungesichert); wahrscheinlich in <i>Dem Lehrer Arnold Schönberg</i> enthalten (Bildarchiv, ID 3244)
Eischen	Marjorie	1934–1935 (Schönbergs Kalender; Briefdatenbank, 7. November 1934, ID 2487; Bildarchiv, ID 2090; EC; Sch: evtl. 1935)
Estep	Don (Donald)	1940–1941, 1942?, UCLA (GS; LS; Sch: Donald, ungesichert)
Farris	Ragene	1938–1942, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; LS; Sch: R., ungesichert)
Fine	Sidney	1934, New York (Schönbergs Notizbücher, Sch: Sydney, ungesichert)
Garber	Blanche	1938–1940, 1941?, UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“; LS; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)
Gloeckler	Melba	1938–1940, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; LS; Sch: Meeba, ungesichert)
Griselle	Thomas	1934, New York (Schönbergs Notizbücher; Sch: fraglich)
Grose [sic?]	[?]	UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“; Sch: Grose, ungesichert)
Haffenden	Robert	1938, UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“; LS; Sch: Halfenden, ungesichert)
Halford	Morre	1938, UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“; LS; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)
Hall	Florence	Folder „UCLA – Teaching I“, „UCLA – Teaching II“; LS; Sch: ungesichert)
Halliday	John R.	1939, UCLA; 1937 privat? (Folder „UCLA – Teaching I“; Briefdatenbank, ID 2884; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)
Halma	Harold	1940–1942, UCLA, 1942–1943 Assistent (Folder „UCLA – Teaching II“; LS; Briefdatenbank, IDs 3728 und 3902; Feisst, S. 209–210; Bildarchiv, ID 2191: „pupil UCLA and assistant“; Sch: Howard Halma, ungesichert)
Harvey	Elizabeth	1940–1941, UCLA (LS; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)
Hein	Karl	1918/19 (Bildarchiv, ID 3751; Sch: [?], Kurt [?]; ohne Dat., ohne Testat)
Hochmuth	Julius	1934, New York (Shoaf, S. 251; Sch: fraglich)
Hourer	Iruneshi [sic?]	UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“; Sch: Isuneshi, ungesichert); eventuell [?] Iruneshi Hourer? ⁷⁷
Hunziker	Elizabeth	1938–1939, UCLA (LS; Sch: Elisabeth Merz Hunziker, ungesichert [Verwechslung mit Elizabeth Merz Butterfield])
Jeter	Beryl R.	1935 (EC; Sch: evtl. 1935)
Johnson	Betty	1940–1941, UCLA (LS; Sch: [?] Johnson, ungesichert)
Jurey	Ed	1940–1941, UCLA (LS; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)
Kalford	[männlich]	UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)
Kaufmann	[?]	UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; Sch: ungesichert)
Kay	Howard	1939, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“, „UCLA – Teaching II; Sch: ungesichert)
Keller	Lue Alice	UCLA, privat (Folder „UCLA – Teaching II“; Bildarchiv, ID 2282: „paid“)
Krutz	[?]	UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; Sch: ungesichert)
Lautner	Lois	1934, Boston/New York (Erinnerungen; Shoaf, S. 252; Sch: ungesichert)
Leaton	Thelma	1939 (Folder „UCLA – Teaching I“; LS; Sch: ohne Vornamen,

⁷⁷ Bis auf eine Ausnahme – „Marguerite“ – finden sich auf der als Quelle dienenden Liste ansonsten ausschließlich Nachnamen, deshalb könnte es sich bei „Iruneshi [sic?] Hourer“ auch um einen zweiteiligen Nachnamen handeln.

		ungesichert ⁷⁸); = Sch: Thelma Linton?
Leitner	Mildred	UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“; Sch: ungesichert); = Mildred Lightner?
Linthicum [sic?]	Beth	1938, UCLA (Folder: „UCLA – Teaching II“; LS; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)
Locke	Arthur	1938, UCLA und 1938 oder 1939 privat (Briefdatenbank, IDS 13893, 13892, 7769, 13894; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)
March	Edith	1939, UCLA (Folder: „UCLA – Teaching I“; Sch: ungesichert)
Menk	Mary	1934, New York (Schönbergs Notizbücher; Sch: 1934, fraglich)
Meyer	Francis A.	1939, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; Sch: Meyers, ungesichert)
Molenaar	J.	1942?, UCLA (LS; Sch: [?] Molenaar, ungesichert)
Mulieri	Aida	1938–1941 (Folder „UCLA – Teaching I“; LS; Sch: ohne Vornamen, ungesichert bzw. Aida Mulien: Studienjahr 1939)
Newell	Wilbur	1940–1941 (Folder „UCLA – Teaching II“; LS; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)
Nielson	[?]	UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; Sch: ungesichert)
Raksin	David	1936–1937 privat (Schönbergs Kalender; Bildarchiv, ID 2509: „paid“, ID 3856: „movie; student“; Erinnerungen; Crawford, S. 15; Feisst, S. 119; Sch: ungesichert)
Ronan	Frances	1939, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; Sch: ungesichert)
Rózsa	Béla	1934, New York (Schönbergs Notizbücher; Sch: Rózsa, fraglich); auch Rozsar, Roszar, Rozar
Schlatter	Eda	1939–1941, UCLA (Folder UCLA – Teaching I“, „Teaching II“; LS; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)
Shafer	Halda	1938–1939, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; LS; Sch: ohne Vornamen, ungesichert sowie Halda Schafer, ungesichert)
Shatto	Ted	ca. 1939–1941 (Folder „UCLA – Teaching II“; LS; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)
Shirley	Constance	1938–1944, UCLA (LS; CS; Sch: ungesichert)
Shriver	Henry Clay	1939–1941, UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“; LS; Briefdatenbank, ID 3742; Newlin, S. 292, Anm. 33; Sch: ohne Vornamen, ungesichert; Feisst, S. 293, Anm. 563: Student von Gerald Strang)
Simmons	Dorothy	1938, UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“; LS); = Sch: [?] Simmons, ungesichert? ⁷⁹
Simon	Oblott/ Albert	1934, New York (Schönbergs Kalender; Shoaf, S. 252; Sch: Simon Oblott, fraglich) ⁸⁰
Slotnikow	Annette	1938–1941, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“, „UCLA – Teaching II“; LS; Sch: ungesichert)
Smalley	Lillian (-Louise)	1939, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; LS; Sch: Lillian, ungesichert)
Spitzer	Esther	1934, New York (Schönbergs Notizbücher; Sch: fraglich)
Stanton	Royal W.	1938–1939, UCLA (LS; Sch: W. Royal Staton, ungesichert)
Steiner	Jenny	(Bildarchiv, ID 3949; Sch: evtl. vor 1911)

⁷⁸ Thelma Leaton steht nur deshalb auf der Liste der neu bestätigten SchülerInnen, da Scharenberg sie in ihrer Aufstellung unter diesem Namen nicht nennt (sondern stattdessen unter den Namen Thelma Linton bzw. [?] Leaton, vgl. Anm. 74.

⁷⁹ Da Scharenberg bei den ungesicherten SchülerInnen weder Vornamen noch ungefähren Unterrichtszeitraum angibt, könnte es sich bei der bestätigten Schülerin statt um Dorothy Simmons gleichermaßen um Leona [sic?] Simmons handeln.

⁸⁰ Es ist nach wie vor nicht ganz geklärt, ob Simon der Vor- oder der Nachname ist. Auf der entsprechenden Seite in Schönbergs Adressverzeichnis mit seinen New Yorker KursschülerInnen sind zwar die Namen meist in der Abfolge ‚Nachname Vorname‘ und die Nachnamen teilweise in Großbuchstaben notiert, woraus Simon eindeutig als Nachname ersichtlich wäre; doch fallen Montague Cantor und Sidney Fine aus dieser Ordnung heraus: Spitzer Esther [...] Menk Mary [...] Montague CANTOR [...] SIDNEY FINE [...] HOCHMUTH Julius [...] SIMON Oblott [...] Rozsa Bela [...] Griselle Thomas [...] COMFORT Anabel“. R. Wayne Shoaf führt Simon als Familiennamen an und nennt als Vornamensvariante Albert.

Stoddard	Mary Ellen	1938–1939, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; „UCLA – Teaching II“; LS; Sch: ungesichert)
Talbert	Eugene	1938, UCLA (LS; ev. Folder „UCLA – Teaching II“); = Sch: [?] Talbert, ungesichert?
Tally	Robert	1938–1941, UCLA (Folder „USC – Teaching II“; LS; Bildarchiv, ID 4056: „Student UCLA“; Sch: [?] Talley, ungesichert)
Tanner	Curtis	1939, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; LS; Sch: ohne Vornamen, ungesichert sowie Tanna Curtis, ungesichert)
Tartaglio	Mario	1939, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; Sch: ohne Vornamen, ungesichert sowie Mario Dartaglin, ungesichert)
Tozner	[?]	UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)
Tsuneiski	Florence	1939, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; Sch: ungesichert)
Twiford	[?]	UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; Sch: ungesichert)
Tyler	B.	1938, UCLA (LS; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)
Van Hessen	Alice	1936–1939, UCLA (unveröffentlichte Erinnerungen; Folder „UCLA – Teaching I“, „UCLA – Teaching II“; LS; Sch: ungesichert)
Van Way	Janice	1939, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)
Wagner	Russell William	1939, UCLA (Erinnerungen; Feisst, S. 211; LS: [männlich] Wagner; Sch: [?] Wagner, ungesichert); später William Russell
Walker	Elizabeth C.	1938, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“, „UCLA – Teaching II“; LS; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)
Whaley	[?]	UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; Sch: ungesichert)
Yarbrough [sic?]	Belte [sic?]	1940–1941, UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“; LS; Sch: [?] Yarborough, ungesichert)

3.3. Neue fragliche SchülerInnen

Rund 35 weitere Personen könnten eventuell ebenfalls zu Schönbergs SchülerInnen zu zählen sein (siehe Tabelle 4). Eine davon findet sich möglicherweise bereits unter den neu aufgefundenen SchülerInnen (Tabelle 2): Bei [?] Rappaport handelt es sich wahrscheinlich um die Schülerin [?] Rapoport.⁸¹ In dieser Liste finden sich zu einem großen Teil Personen, die aufgrund von Briefen als potentielle SchülerInnen anzusehen sind. Viele davon zeigten schriftliches Interesse an Privatstunden – eindeutige Terminvereinbarungen oder Bestätigungen anderer Art sind in diesen Fällen aber nicht erhalten. Lora Perry Chesnut, [?] Gassner [sic?], Robert Slunger [sic?] und Mary Elizabeth White kommen in Schönbergs Adresskarteien und Notizbüchern in eindeutigem Zusammenhang mit Unterricht vor; da Schönberg ihre Namen durchgestrichen hat,⁸² sind sie als nur fragliche SchülerInnen anzusehen. Robert Heywood, Austin Myrle, John Nef, Otto Simon und Cecil Smith sind lediglich durch

⁸¹ Aufgrund des deckungsgleichen Unterrichtszeitraumes, vgl. Anm. 67.

⁸² Nicht bei Lora Perry Chesnut. Schönberg hat auch andere in der Gesamtliste (Tabelle 5) genannte Namen ausgestrichen; bei diesen Personen ist aber aufgrund von eingetragenen Geldbeträgen (auch 0,--) anzunehmen, dass sie Schönbergs Unterricht wenigstens eine Zeit lang besuchten (z. B. Emy Estermann und Viktor Ullmann).

die Schlagworte „student, pupil“ von Seiten des ASC als solche identifiziert. Bei Ann Daly und Lillian Paige liegt nur durch ihre Bostoner Adressen die Vermutung einer Schülerschaft nahe; bei Cécilie Thornton aufgrund der Notierung auf der gegenüberliegenden Seite eines Stundenplanes. Allan Creighton, [?] Hoffmann, Richard Markowitz, Albert Sendrey und Summer S. Weil werden in Publikationen als (eventuelle) SchülerInnen angeführt; auf welcher Grundlage diese Nennungen beruhen, ist nicht bekannt.⁸³ Margery B. Alley, William Van den Berg und Delphine Wagner werden in Zusammenhang mit einer Party genannt, bei der vermeintlich nur SchülerInnen sowie das Abas Quartett zugegen waren.⁸⁴

Tabelle 4: Neue fragliche SchülerInnen

Nachname	Vorname	Anmerkungen
Alley	Margery B.	1935? (EC)
Brown	Margerete	1934? (Briefdatenbank, ID 6665)
Buxbaum	Friedrich	vor 1924? (<i>Dem Lehrer Arnold Schönberg</i> , Bildarchiv, ID 3272)
Chesnut	Lora Perry	(Bildarchiv, ID 2021: „Say’s she’s not joined the class.“)
Coker	W. [männlich]	1950? (Briefdatenbank, ID 5444)
Corton	Thomas	1936, USC? (USC Thornton School of Music, Box 9, Folder 15)
Creighton	Allan	1934, New York? (Shoaf, S. 252)
Daly	Ann	1934, Boston? (Bildarchiv, ID 4114)
Gassner [sic?]	[?]	ca. 1917? (Schönbergs Notizbücher: durchgestrichen)
Gershwin	George	Mai 1937? (Crawford S. 17 bzw. S. 40, Anm. 66)
Heifetz	[Olga?, weiblich]	1936? (Briefdatenbank, ID 2856)
Heywood	Robert	(Bildarchiv, ID 4079)
Hoffmann	[?]	1934, New York? (Shoaf, S. 252)
Lutz	Harold S.	1941? (Briefdatenbank, ID 3604)
Markowitz	Richard	1944? (Goodman, S. 69; Schönbergs Kalender: 27. Juni 1944: Mark... [sic])
Myrle	Austin	(Bildarchiv, ID 1915)
Nardone	Alba	1934? (Briefdatenbank, ID 2726)
Nef	John	(Bildarchiv, ID 4079)
Paige	Lillian M.	1933/34, Boston? (Bildarchiv, z. B. ID 2462)
Payne	Harriet	1937? (Briefdatenbank, IDs 2701, 2912, 2917)
Rappaport	[?]	1934, New York? (Shoaf, S. 252); = Rapoport?
Rodrek	Beatrice	1934? (Briefdatenbank, ID 2588)
Schoeller	Marjorie	1936, USC? (USC Thornton School of Music, Box 9, Folder 15)
Sendrey	Albert	(Goodman, S. 69)
Shaw	Edna Baylor	1936? (Briefdatenbank, ID 2797)
Sholtz	Jeanne	vor 1938? (Briefdatenbank, ID 1875)
Simon [sic?]	Otto	(Bildarchiv, ID 4079)
Slunger [sic?]	Robert	privat? (Bildarchiv, ID 2757: „(doubtful)“, durchgestrichen)
Smith	Cecil	(Bildarchiv, ID 4079)
Talbert	Phebe	(Bildarchiv, ID 2685: „Studentin, die bei Nuria am Abend bleibt“;

⁸³ Goodman bzw. Shoaf. Wie schon oben angemerkt, geht bei Goodman nicht eindeutig hervor, welche der angeführten Komponisten bei Schönberg Unterricht nahmen. Demnach könnten Markowitz und Sendrey seine Schüler gewesen sein. Sendrey kommt in Feissts Publikation *Schoenberg’s New World* ebenfalls vor; eine Schülerschaft erwähnt Feisst aber nicht.

⁸⁴ Siehe Edmond Cykler Collection, ASC. Weitere anwesende Personen waren teilweise Ehepartner, wie etwa Richard A. Stumm.

		Schönbergs Kalender: „nachts für Nuria“; = Sch: [?] Talbert, ungesichert?
Thornton	Cäcilie	Mödling? (Bildarchiv, ID 4022)
Van den Berg	William	1935? (EC)
Wagner	Delphine	1935? (EC)
Weil	Summer S.	1934, New York? (Shoaf, S. 252: Mrs. Weil; Schönbergs Adressbücher); = Sch: [?] Summer, ungesichert?
White	Mary Elizabeth	privat? (Bildarchiv, ID 2757: „(doubtful)“, durchgestrichen)

3.4. Gesamtliste der SchülerInnen Schönbergs

Aufgrund der drei vorangehenden Aufstellungen von neu aufgefundenen, bestätigten sowie neuen fraglichen SchülerInnen enthält die Gesamtliste der namentlich bekannten SchülerInnen nun mehr als 700 Personen (Tabelle 5). Von den 751 gelisteten Namen sind einige wie schon oben ausgeführt aus diversen Gründen doppelt genannt bzw. ungesichert.⁸⁵

Tabelle 5: Gesamtliste der SchülerInnen Schönbergs

Nachname	Vorname	Anmerkungen
Abraham	Peter	1939–1941, UCLA (LS; Bildarchiv, ID 1866: „student of UCLA 1938–41“; Sch: fraglich)
Abrams	Bernice	1934/35–ca. 1937, privat und USC, UCLA (GS; Sch; Crawford: Abrahams); später Shapiro bzw. Geiringer, Klein
Abrams	Esther	1942?, UCLA (LS)
Achron	Joseph	1934, New York? (Shoaf, S. 252; Sch: evtl. Hollywood, → Marie?)
Achron	Marie	(Feisst, S. 92)
Adams	Robert D. W.	1935, USC (Feisst, S. 206)
Aiden [sic?]	Donald H.	1935 (EC)
Alderman	Pauline	1934–1935 (Erinnerungen; Sch: 1935)
Allen	Curtis	1940–1941, UCLA (LS; Clara Steuermann Collection)
Allen	Leroy W.	1935 (Sch; Bildarchiv, ID 1887: „paid“)
Allers	Lola	10/1918–06/1919 (Sch)
Alley	Margery B.	1935? (EC)
Allina	Erich	10/1918–11/1918 (Sch)
Amberman [sic?]	Zach	1940–1941, UCLA (LS)
Anderson	[?]	1940–1941, UCLA (LS; Sch: ungesichert)
Apostel	Hans Erich	1922–1923 (Sch)
Armstrong	Curtis	privat (Bildarchiv, ID 1903: „Paid 30,-“)
Arts	[?]	ungesichert (Sch)
Aschner	Felice	ca. 1917/18 (Bildarchiv, IDs 4008, 4021)
Atwater	[?]	UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; Sch: ungesichert)
Austin	Jean [sic?]	1942?, UCLA (LS)

⁸⁵ Zehn Namen stehen definitiv doppelt auf der Liste – wegen Namensänderung: Abrams/Geiringer, Bestor/Kelley, Butterfield/Merz Butterfield, Herbert/Seligmann, Russell/Wagner, Silvers/Steuermann und Truding/Wassertrudinger; unsichere Abfolge von Vor- und Nachnamen: Endicott/Hanson und Oblott/Simon; andere Schreibweise bei Scharenberg: Luna Davids/Lema Davis. Bei bis zu 14 weiteren Namen lässt sich eine Identität nicht bestätigen, da Scharenberg bei den ungesicherten SchülerInnen keine Unterrichtszeiträume angibt.

Bach	Ida E.	1935 (EC, Sch)
Bachrich	Ernst	06/1916–09/1917 privat, 10/1918–06/1919 (Sch)
Bainbridge	[?]	UCLA (CS)
Baker	Israel	evtl. Chicago 1946 (Sch)
Baker	Richard	1939–1941, UCLA (LS)
Ball	Everett	1939, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; Sch: ungesichert)
Ballen	[?]	UCLA (CS)
Barakovich	Edith	ungesichert (Sch)
Bardelli	[?]	1942, UCLA (LS)
Barfield	Omega [sic] Marie	1938, UCLA (LS)
Barker	Helen	1939, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; Sch: ungesichert)
Barlow	Wayne	1935, USC (Feisst, S. 206; Sch: UCLA)
Barnett	[?]	UCLA (CS); = Sch: [?] Barrett?
Barrett	[?]	1935? (Sch); = [?] Barnett?
Batchelder	Mrs. [Alice Emma] Coleman	ca. 1935 (Schwartz, S. 468, Anm. 69)
Batchelder	Mr. [Ernest Allan]	ca. 1935 (Schwartz, S. 468, Anm. 69)
Baumeister	Dorothea	1942, UCLA (LS)
Beale	Bonnie Jean	1938–1939 (Folder „UCLA – Teaching I“, „UCLA – Teaching II“; Sch: ungesichert)
Beckman	Irving	zwischen 1946 und 1950 (Briefdatenbank, IDs 4383 und 10132)
Beil	Johanna	10/1918–06/1919 (Sch)
Bellamy	[?]	ungesichert (Sch)
Benatzky	R.	ca. 1917 (Schönbergs Notizbücher)
Beresowsky	George	1939–1941 (Folder „UCLA – Teaching I“; LS; Sch: Serge Berezovsky, Studienjahr 1939)
Berg	Alban	Herbst 1904–05/1911 (Sch)
Bergel	Bernd	1931–1933 (Sch)
Berger	Rosa	ca. 1918 (Bildarchiv, IDs 4019, 4021)
Bernard	Robert	1940–1941, UCLA (LS)
Bernstein	Dorare [sic?]	1942?, UCLA (LS)
Bernstein	Irvin A.	1940–1941, UCLA (LS)
Bestor	Dorothea	1934 Chautauqua (Erinnerungen; Sch); später Kelley
Biels	[?]	ungesichert (Sch)
Bien	Irene	vor 1908 (Sch)
Bienenfeld	Elsa	vor 1904 (Kröpfl; Sch: Archiv der HdK)
Billingsby	W. [sic?] B.	1942?, UCLA (LS)
Blair	Ramona	1939–1941 (Schönbergs Adressbücher; Briefdatenbank, ID 3514; LS; Sch: ungesichert); auch als Romona, Romana
Blake	Jack	USC und UCLA (Catherine Parsons Smith und Cynthia Richardson, <i>Mary Carr Moore, American Composer</i> , 1987, S. 123)
Blake	John	1942?, UCLA (LS)
Blassey	[?]	ungesichert (Sch)
Blau	Karl	1911–1912 (Sch; Bildarchiv, ID 3949)
Blitzstein	Marc	02/1927–07/1927 (Sch)
Blozham [sic?]	Uragland [sic?]	1942?, UCLA (LS)
Blumberg	[?]	ungesichert (Sch)
Blumberg	Betty	1939–1941, UCLA („UCLA – Teaching I“; LS; Sch: Studienjahr 1939)
Blumberg	Leon	Studienjahr 1939 (Folder „UCLA – Teaching I“; Sch)
Blunden	Virginia [sic?]	1942, UCLA (LS, CS)
Borkenhagen	[?]	UCLA (CS)

Bosmans	Henriëtte H.	1920–1921, Niederlande (Sch)
Boswell	Rachel	1938, UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“; LS; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)
Bould	[?]	1935 (Sch)
Bowler	W. June	1938, UCLA (LS)
Braden	[?]	UCLA (CS)
Bradford	Jozie [sic?]	1938, UCLA (LS)
Branstein/ Braunstein	Josef	ca. 1917/1918 (Schönbergs Adress- und Notizbücher; Bildarchiv, ID 4019)
Bredahl	[?]	1944, UCLA (CS)
Brenner	[?]	UCLA (CS)
Breuer	Hugo	10/1918–06/1919 (Sch)
Breuer	Otto	10/1918–06/1919 (Sch)
Bright	Robert	1940–1942, UCLA (LS)
Brill	[?]	1940–1941, UCLA (LS)
Brockmann	Ray	1935 (EC)
Brodsky	Lydia	10/1918–06/1919, 04/1919–06/1919 (Sch)
Broekman	[?]	1920–1921 (Sch)
Brown	[?]	1935 (Sch); = Betty Belle Brown?
Brown	Betty Belle	(GS); = Sch: [?] Brown, 1935?; = Folder „UCLA – Teaching I“ bzw. CS: [?] Brown?
Brown	Helen E.	1938–1939, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; LS; Sch: ungesichert); = CS: [?] Brown?
Brown	Lillian	1942?, UCLA (LS); = Folder „UCLA – Teaching I“ bzw. CS: [?] Brown?
Brown	Marge	1942?, UCLA (LS); = Folder „UCLA – Teaching I“ bzw. CS: [?] Brown?
Brown	Margerete	1934? (Briefdatenbank, ID 6665)
Brunner [?]	Egon	ungesichert (Sch)
Brüstiger	Leo	10/1918–12/1919, 02/1920–03/1920 (Sch)
Buchanan	Jamis [sic?]	1942, UCLA (LS)
Buhlig	Richard	ca. 1935 (Schwartz, S. 468, Anm. 69)
Bunt	William L.	(Bildarchiv, ID 1994: „Pupil“)
Burian	Franz	ca. 1918 (Schönbergs Adressbücher)
Burian	Irene	(Bildarchiv, IDs 4019, 4021)
Burkley	Francis	1937–1938 (Briefdatenbank, ID 3678; Feisst, S. 214; Sch: ungesichert)
Burston	Justin	1938, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; LS; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)
Busch	Grete	ca. 1917 (Schönbergs Notizbücher)
Butterfield	Elisabeth Merz	1934 Chautauqua
Buttolph	[?]	1934 (Briefdatenbank, ID 2487)
Butts	Elayne	Studienjahr 1939 (Folder „UCLA – Teaching I“; Sch)
Buxbaum	Friedrich	vor 1924? (<i>Dem Lehrer Arnold Schönberg</i> , Bildarchiv, ID 3272)
Cage	John Milton Jr.	1934–1936, privat, USC und UCLA (Feisst, S. 210; Sch: 1934–1935)
Callé	E. [sic?]	ca. 1917 (Schönbergs Notizbücher)
Campbell	Hugh	1938–1939 (Folder „UCLA – Teaching I“, „UCLA – Teaching II“; LS; CS; Sch: Studienjahr 1939)
Canada	[männlich]	1945 privat (Schönbergs Kalender)
Cantor	Montague	1934, New York (Schönbergs Notizbücher; Sch: fraglich)
Carfagno	Simon	1935 privat; 1939–1941, UCLA (EC; Bildarchiv, IDs 2007, 2020, 2343; Folder „UCLA – Teaching I“, „UCLA – Teaching II“; LS; Briefdatenbank, IDs 22587, 3612, 3695, 22756; Sch: ungesichert)
Carlson	Alfred	nach 1944 (Feisst, S. 215; Sch: 1936; Schwartz, S. 469:

		Carlsen)
Carpenter	Patricia	1942–1949, UCLA und privat (Sch; Bildarchiv, ID 2012)
Cartmill	Gordon	(Sch: Archiv der HdK)
Castellini	Giovanni	ca. 1929/30 (Briefdatenbank, ID 6881; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)
Chance [sic?]	[?]	1942?, UCLA (LS)
Chasman	[?]	1944, UCLA (CS)
Chernis	Jay	(Bildarchiv, IDs 2020, 2343, 2007)
Chesnut	Lora Perry	(Bildarchiv, ID 2021: „Say’s she’s not joined the class.“)
Clark	Edward	1911–1914 (Sch)
Clarke	Peggy	1939–1941, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“, „UCLA – Teaching II“; LS; Sch: ungesichert)
Clausen	Leslie B.	1934–1935 (Briefdatenbank, ID 2487; EC; Bildarchiv, ID 2025; Sch: 1935)
Coker	W. [männlich]	1950? (Briefdatenbank, ID 5444)
Cole	Lorenza	1940–1941, UCLA (LS)
Comfort	Annabel	1934, New York (Schönbergs Kalender; Sch: Anabel)
Cook	[?]	1940–1941, UCLA (LS)
Cook	Tom D.	1934 (Sch)
Cort van der Linden	Rudolf A. D.	2 Monate 1920/21, Mai–September 1921 privat (Sch)
Corton	Thomas	1936, USC? (USC Thornton School of Music, Box 9, Folder 15)
Cotcher	[?]	1944, UCLA (CS)
Coulthard	Jean	1942 (Feisst, S. 214; Sch: 1941)
Covo	Rose	ca. 1918 (Bildarchiv, ID 4023)
Cowell	Henry	evtl. vor 1932, Berlin
Coyner	Rosamond	1940–1941 (Folder „UCLA – Teaching II“; LS; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)
Creighton	Allan	1934, New York? (Shoaf, S. 252)
Crown	John	1935 (Sch)
Crune [sic?]	Evelyn	1942?, UCLA (LS)
Culberston	[?]	1935 (Sch)
Cumming	Richard	spätestens 1936 (Briefdatenbank, ID 10487)
Cutler	Alec	1939–1941, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; LS; Briefdatenbank, ID 3598: Cuttler; Sch: Alex, ungesichert)
Cykler	Edmund A.	1935 (Sch; Bildarchiv, ID 2047; Schwartz: Edwin)
Dagost	Vincent	Studienjahr 1939 (Folder „UCLA – Teaching I“; Sch)
Daly	Ann	1934, Boston? (Bildarchiv, ID 4114)
Dammert	Hansjörg	10/1927–09/1930 (Sch)
Damon	[weiblich]	1942?, UCLA (LS)
Danenberg	Emil C.	1940–1941, 1942?, UCLA (LS; Bildarchiv, ID 2051: „former student“; Sch: Dannenberg, ungesichert)
Danis	[?]	UCLA (CS)
Danz	Louis	privat (Bildarchiv, ID 2052: „Paid 30,- Friday“)
Dartaglin	Mario	ungesichert (Sch); = Mario Tartaglio
Daskoff	[?]	1944, UCLA (CS)
Davenport	Frank	ungesichert (Sch)
Davids	Ina M.	1934–1935 (Bildarchiv, ID 2056: „Paid 30,-“; Feisst, S. 204; Sch: Ida, ungesichert)
Davids	Luna	ungesichert (Sch); = Lema Davis
Davis	Evan	1940–1941; UCLA (LS)
Davis	Lema	1923–1924 (Schönbergs Kalender; Briefdatenbank, IDs 1647, 941; Bildarchiv, ID 2057: „ehemalige Schülerin“; Sch: Luna Davids, ungesichert); wahrscheinlich in <i>Dem Lehrer Arnold Schönberg</i> enthalten (Bildarchiv, ID 3244)
Day	Martha	privat (Bildarchiv, ID 2059: „paid“)
De Avirett	Abby	1935 (EC; Bildarchiv, ID 1919: „Paid 30“; Sch: Avirett, Abby

		de); auch Averitt
Decker	Karl	ca. 1918 (Bildarchiv, IDs 4024, 4021)
Delavega	A.	1947 (Schönbergs Kalender)
Dent	Edward J.	evtl. Berlin? (Sch)
Dessauer	Hans	ca. 1917 (Schönbergs Notizbücher)
Deterpa	Mary	zwischen 1938 und 1941, 1942?, UCLA (LS; Sch: zwischen 1938 und 1941)
Deutsch	Friedrich	?–1920 (Sch); ab 1936 Frederick Dorian
Deutsch	Karl Alfred	1932 (Sch)
Deutsch	Max	1913–Krieg, 10/1918–1922; 1920–1921 Assistent (Sch)
Di Vall	Bob	1942?, UCLA (LS)
Diamant	Lily	10/1918–06/1919 (Sch)
Dicker	Frida	10/1918–06/1919 (Sch)
Dodd	[?]	ungesichert (Sch)
Doherty	Anette	1941 (Schönbergs Kalender)
Dolbin	Benedict Friedrich	1908–09, 1912–17 (Sch)
Doran	Marilyn	1941–1944, UCLA (LS; CS)
Driscoll	[?]	1940–1941, UCLA (LS)
Duse	Ken	Studienjahr 1939 (Folder „UCLA – Teaching I“; Sch)
Dustin	Bill	1942?, UCLA (LS)
Eckel [sic?]	Vinona [sic?]	1938, UCLA (LS)
Eddy	[?]	ungesichert (Sch)
Eggerstein	Dean	ungesichert (Sch)
Ehlers	Alice	vor 1913 (Elisbaeth Th. Hilscher in <i>Österreichisches Musiklexikon</i> ; Markus Grassl, „Webern conducted Bach best of all“. Die Wiener Schule und die Alte Musik“, <i>Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule</i> , hg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien 2002, S. 517, Anm. 36)
Ehrmann	Richard L.	1917–1918 (Bildarchiv, IDs 4021, 4025; Sch)
Eimer [sic?]	[?]	(CS)
Eischen	Marjorie	1934–1935 (Schönbergs Kalender; Briefdatenbank, 7. November 1934, ID 2487; Bildarchiv, ID 2090; EC; Sch: evtl. 1935)
Eisler	Hanns	1919–1923 privat, 1920–1921 Assistent (Sch)
Eisner	Bruno	ca. 1917 (Schönbergs Notizbücher: durchgestrichen)
Elbagen	Edgar	10/1918–05(06)1919 (Sch)
Ellersieck	Edith	1940–1941, UCLA (LS, CS)
Ellis	[?]	ungesichert (Sch)
Emley	[?]	UCLA (CS)
Enders	Hans	1916–1917 privat, 1917–1918 (Sch)
Endicott	Hanson	siehe Henry Endicott Hanson
Engel (Engel-Miller)	Berta	1917–1918 (Sch)
English	Edith	1942?, UCLA (LS)
Eppling	[?]	ungesichert (Sch)
Estep	Don/Donald	1940–1941, 1942?, UCLA (GS; LS; Sch: Donald, ungesichert)
Estermann	Emy	10/1919–01/1920 (Sch)
Farris	Ragene	1938–1942, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; LS; Sch: R., ungesichert)
Fath	Heinrich	10/1919–06/1920, 1921–1922 (Sch)
Ferri	[?]	ungesichert (Sch); = Ferris?
Ferris	Horace G.	1939/40, 1942?, UCLA (LS, Folder „Reception / Lecture / (Concert) featuring works of Mr. Schoenberg’s students“; Newlin, S. 10); = Sch: [?] Ferri, ungesichert?
Feuer	Grete	10/1919–04/1920 (Sch)

Fidelsberger	Emil	ca. 1917/1918 (Schönbergs Notizbücher, Bildarchiv, IDs 4026, 4021)
Fine	Sidney	1934, New York (Schönbergs Notizbücher, Sch: Sydney, ungesichert)
Foulkes	Gertrude	1940–1942, UCLA (LS)
Frank	Marta Maria	1918 privat (Sch)
Frank	Serge	1943 (Briefdatenbank, IDs 7052, 7053; Bildarchiv, ID 2127: „private student, 1943“)
Fränkel	Friedrich	ca. 1918 (Briefdatenbank, ID 4026)
Frauendienst	Hans	ca. 1917 (Schönbergs Notizbücher)
Freedman	[?]	UCLA (CS)
Freer	[?]	1939, UCLA (LS)
Friedhofer	Hugo	1934–1935 (Goodman, S. 69; Briefdatenbank, ID 2487)
Friedman [sic?]	Edith	1942?, UCLA (LS)
Friedrich	Joachim-Carl	1928–1933 (Sch)
Fuchs	Gustav	10/1919–06/1920 (Sch)
Fuhrmann	Gertrud	1927 Hospitantin (Sch)
Gál	Erna	Nachmittagskurse (Sch)
Galitzenstein	Ernst	1910–1911 (Sch)
Garber	Blanche	1938–1940, 1941?, UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“; LS; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)
Gassner [sic?]	[?]	ca. 1917? (Schönbergs Notizbücher: durchgestrichen)
Geiringer	Karl	(Crawford, S. 43, Anm. 93)
Geiringer	Bernice	siehe Abrams, Bernice
Gerhard	Roberto	1923–1928 (Sch)
Gerscovici [sic?]	Salomon	ca. 1918 (Bildarchiv, ID 4027)
Gershwin	George	Mai 1937? (Crawford S. 17 bzw. S. 40, Anm. 66)
Gerstl	Olga	ca. 1917 (Schönbergs Notizbücher)
Gilbert	Pia	frühestens 1947 (Gilbert, S. 344–345)
Glazer	Frank	1934 privat (Feisst, S. 203; Shoaf, S. 252: [?] Glazer, ev. New York)
Gloeckler	Melba	1938–1940, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; LS; Sch: Meeba, ungesichert)
Glücklich	Zdenka	1917–1918 (Bildarchiv, ID 4027; Sch: Zenka Glücklich-Frischmann)
Goehr	Rudolf	evtl. Hospitant (Sch)
Goehr	Walter R. A.	1926–1928 (Sch)
Goldschmied	Ada	ca. 1918 (Bildarchiv, ID 4027)
Goldschmied	Alice	ca. 1918 (Bildarchiv, ID 4027)
Gordon	[männlich]	1934, Boston (Shoaf, S. 252; Sch: [?] Gordon)
Gordon [sic?]	Miriam	1940–1941, UCLA (LS; Folder „UCLA – Teaching II“: [?] Gordon)
Gottlieb	Hedda	ca. 1918 (Bildarchiv, ID 4027)
Gottlieb	Lou	frühe 1940er Jahre (Feisst, S. 214)
Grab	Hermann	evtl. 1921 (Sch)
Granes [sic?]	Mildred	1938, UCLA (LS)
Grant	G. H.	ungesichert (Sch)
Grant	U. S.	ungesichert (Sch)
Grassi	A.	1940–1941, UCLA (LS)
Greissle	Felix	1920–1921 (Sch)
Griselle	Thomas	1934, New York (Schönbergs Notizbücher; Sch: fraglich)
Gröbel	Harry	10/1918–06/1919 (Sch)
Gronostay	Walter	1926–1928 (Sch)
Großmann	Stefi	ca. 1918 (Bildarchiv, ID 4027)
Grose [sic?]	[?]	UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“; Sch: Grose, ungesichert)
Gross	Robert	(Schwartz, S. 469; Feisst, S. 323, Anm. 102: „informal instruction“)

Guin	John	1940–1941, UCLA (LS)
Gundelices [sic?]	Eleanore	1938, UCLA (LS)
Guttman	[?]	ca. 1917 (Schönbergs Notizbücher)
Haffenden	Robert	1938, UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“; LS; Sch: Halfenden, ungesichert)
Haikin [sic?]	Judith	1938, UCLA (LS)
Halász	Margit	10/1919–03/1920 (Bildarchiv: ID 3799; Sch: Halirsz)
Halford	Morre	1938, UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“; LS; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)
Hall	Florence	Folder „UCLA – Teaching I“, „UCLA – Teaching II“; LS; Sch: ungesichert)
Halliday	John R.	1939, UCLA; 1937 privat? (Folder „UCLA – Teaching I“; Briefdatenbank, ID 2884; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)
Halma	Harold	1940–1942, UCLA, 1942–1943 Assistent (Folder „UCLA – Teaching II“; LS; Briefdatenbank, IDs 3728 und 3902; Feisst, S. 209–210; Bildarchiv, ID 2191: „pupil UCLA and assistant“; Sch: Howard Halma, ungesichert)
Hammer	Regi	10/1918–06/1919 (Sch)
Hanks	June	1939–1941 (Folder „UCLA – Teaching I“; LS; Sch: Studienjahr 1939)
Hannenheim	Norbert von	1929–1932 (Sch)
Hanson	[?]	ungesichert (Sch); = Endicott Hanson?
Hanson	Henry Endicott	1947–1949 (Bildarchiv, ID 4849; Sch: Hanson Endicott, 1936); = Sch: [?] Hanson, ungesichert?
Harms	Käthe	10/1918–06/1919 (Sch)
Harris	[?]	UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“)
Harrison	[?]	ungesichert (Sch)
Harrison	Lou Silver	ca. 1941, UCLA (Sch; Feisst, S. 211: 1943; Crawford, S. 27: 1941–1942 privat)
Harvey	Elizabeth	1940–1941, UCLA (LS; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)
Hassler	Hazel	UCLA (CS)
Hastings	[?]	1937 (Schönbergs Kalender)
Haudenschild	W.	1940–1941, UCLA (LS)
Hauser	Richard	?–1925 (Sch)
Hawk	Mary	Studienjahr 1939 (Folder „UCLA – Teaching I“; Sch)
Heidenreich	[?]	1940–1941, UCLA (LS)
Heifetz	[Olga?, weiblich]	1936? (Briefdatenbank, ID 2856)
Hein	Karl	1918/19 (Bildarchiv, ID 3751; Sch: [?], Kurt [?]; ohne Dat., ohne Testat)
Heinbach	Georg	1918/19, 1920 (Bildarchiv, ID 3752; Sch: 01/1920–06/1920)
Heller	Hans Ewald	ca. 1917 (Schönbergs Notizbücher)
Heller	Rudolf	1911 (Sch; Bildarchiv, ID 3949)
Henderson	Skitch	UCLA (Feisst, S. 214)
Henley [sic?]	Miriam	ca. 1939–1941, UCLA (LS)
Herbert	Walter	siehe Seligmann, Walter Herbert
Herschel	Helene	10/1918–06/1919, 10/1919–04/1920 (Sch)
Heywood	Robert	(Bildarchiv, ID 4079)
Hinterhofer	Grete	ca. 1918 (Schönbergs Adressbücher)
Hladisch	Eduard R.	Unterrichtszeitraum nicht bekannt (Sch)
Hochmuth	Julius	1934, New York (Shoaf, S. 251; Sch: fraglich)
Hodgson	Hugh	1936 (Schönbergs Kalender)
Hoffman	[?]	1937 (Schönbergs Kalender)
Hoffmann	[?]	1934, New York? (Shoaf, S. 252)
Hoffmann	Richard	1947–1951, 1948–1951 Assistent (Sch)
Holdengräber	Raimund	ca. 1918 (Bildarchiv, ID 4028)
Hooker	[?]	ungesichert (Sch)
Horner	Käthe	1918–1920 (Sch); später Travnicek

Horwitz	Karl	1904–1908/09 (Sch)
Hourer	Iruneshi [sic?]	UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“; Sch: Isuneshi, ungesichert); eventuell [?] Iruneshi Hourer? ⁸⁶
Hovey	Serge	1937 privat; 1944, UCLA? (Tamara Hovey-Gold Collection; Schönbergs Kalender; Sch: Unterrichtszeitraum nicht bekannt); = CS: [?] Hovey?
Hovey	Tamara	ca. 1942–1944, UCLA (Tamara Hovey-Gold Collection); = CS: [?] Hovey?; später Hovey-Gold
Howell	Julia	1935 (EC; Sch; Bildarchiv, ID 2242)
Hunziker	Elizabeth	1938–1939, UCLA (LS; Sch: Elisabeth Merz Hunziker, ungesichert [Verwechslung mit Elizabeth Merz Butterfield])
Hurst	Alberta	1941–1942, UCLA; 1944 privat (Schönbergs Kalender; Bildarchiv, ID 4072; LS)
Hustred	[?]	ungesichert (Sch)
Hyman	Maurice	1942?, UCLA (LS)
Ireene	Robert	1939, UCLA (LS)
Ivanow	O. de	?–1908 (Sch)
Ives	Maurice	1942?, UCLA (LS)
Jachimecki	Zdzislaw	1904–1905 (Sch)
Jack	[?]	1935 (Sch)
Jalowetz	Heinrich	1904–1908 (Sch)
Jarrison	Henry	1940–1941, UCLA (LS)
Jeiteles	Grete	ab 1917?, 10/1918–06/1919 (Schönbergs Notizbücher; Sch: 10/1918–06/1919)
Jelinek	Hanns	10/1918–06/1919 (Sch)
Jemnitz	Sándor	11/1913–06/1915 (Sch)
Jensen [sic?]	Francie [sic?]	1938, UCLA (LS)
Jeter	Beryl R.	1935 (EC; Sch: evtl. 1935)
Jett	Katherine	1939–1941, UCLA (LS; bei Sch: Studienjahr 1939)
Johnson	Betty	1940–1941, UCLA (LS; Sch: [?] Johnson, ungesichert)
Johnson	Idelle	1940–1941, UCLA (LS Sch: [?] Johnson, ungesichert)
Jolley	Bob	1942?, UCLA (LS)
Jones	Mildred Meyer	1942?, UCLA (LS)
Jovey	Dorothy	1942?, UCLA (LS)
Julber	Ovadi/Ovady	1936 (Schönbergs Kalender Briefdatenbank: ID 23015)
Jurey	Ed	1940–1941, UCLA (LS; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)
Kaap	Theodore	1939–1941 (LS; Sch: Kaab, zwischen 1938 und 1941)
Kalford	[männlich]	UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)
Kaltenborn	Fritz	08/1919–03/1922 privat (Sch)
Kaltenborn	Hugo	1919–1922 (Sch)
Kämpfner	Bernhard	ca. 1917 (Schönbergs Notizbücher)
Kapellen	[weiblich]	1920–1921 (Sch)
Karlsson	Margit	UCLA, 1944 (CS)
Kassowitz	Gottfried	1914–1916, 10/1918–06/1919 (Sch)
Kaufmann	[?]	UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; Sch: ungesichert)
Kaupy	Olga	10/1918–06/1919 (Sch)
Kay	Howard	1939, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“, „UCLA – Teaching II“; Sch: ungesichert)
Kaylin	[?]	1934 (Briefdatenbank: ID 2487)
Kayser	Hans	Unterrichtszeitraum nicht bekannt (Sch)
Keller	[?]	1936 (Sch: Archiv der HdK)
Keller	Alfred	01.10.1927–07/1930 (Sch)

⁸⁶ Siehe Anm. 77.

Keller	Lue Alice	UCLA, privat (Folder „UCLA – Teaching II“; Bildarchiv, ID 2282: „paid“)
Kelley	Dorothea	siehe Bestor, Dorothea
Kim	Earl	1939–1941, UCLA (LS; Sch: 1940–1941)
Kimball	[?]	UCLA (CS)
Kinoshita	[weiblich]	1942?, UCLA (LS)
Kirchner	Leon	1937–1938 und 1940–1941, UCLA (Newlin, S. 243, Anm. 2; LS: 1940–1941; Sch: ?–1938; Crawford, S. 26)
Kirsch	Bernard	1938, ULCA (LS)
Kirschner	Marianne	10/1919–06/1920 (Sch: privat)
Klarfeld	Pauline	1917–1919 (Sch)
Klaus	Wanda	1939–1941, UCLA (LS; Sch: Studienjahr 1939)
Klein	Fritz Heinrich	1917–1918 (Sch)
Klein	Lily	ca. 1918 (Bildarchiv, ID 4009)
Klein	Markus	1918/19? (Bildarchiv, ID 3761: durchgestrichen; Sch: 10/1918 – ohne Testat)
Klemperer	Otto	ca. 1935 (EC; Sch: Mitte 30er Jahre; Crawford: ab April 1936)
Klenau	Paul A. von	nach dem I. Weltkrieg (Sch)
Klingsberg	[?]	ungesichert (Sch)
Kneplers	Margarethe	10/1918–06/1919 (Sch)
Knight	Lovina May	1934, Boston/New York (Erinnerungen; Bildarchiv, IDs 2300 und 4127: „Kurschülerin in Boston“; Sch)
Koenig	Doris	1942?, UCLA (LS)
Koffler	Jósef	1921–1924 (Sch)
Kogoj	Marius	ca. 1918 (Schönbergs Adressbücher; Antonicek, S. 547)
Kohn	Marie	1939 (Folder „UCLA – Teaching I“)
Kohn	Paul Jos.	ca. 1918 (Schönbergs Adressbücher)
Kolisch	Rudolf	1919–1922 privat (Sch)
Kolisko	Robert	1911 (Sch)
Komeiser	Edith	10/1919–06/1920 (Bildarchiv, ID 3802; Sch: Komeisch bzw. Komeiser [?])
Königer	Paul	1911–1912 (Sch)
Koning	Helen	1920–1921 (Sch)
Koref	Martha	10/1918–05(06)/1919 (Sch); später Ullmann
Korn	Peter Jona	1941–1942, UCLA (Sch)
Kornauth	Egon	ca. 1917 (Schönbergs Notizbücher)
Kosel	[?]	ungesichert (Sch)
Kowalska	Lili	10/1918–06/1919, 10/1919–06/1920 (Sch)
Kranz	Malvida	10/1919–06/1920 (Sch: Malvide)
Kraus	Cilea	1918/19 (Bildarchiv, ID 2743)
Kraus	Ernst	1910–1911 (Sch: Kraus[e])
Kraus	Else C.	10/1918–06/1919 (Sch); auch 1910/11 an der Wiener Akademie? (<i>Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule</i> , hg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien 2002, S. 590)
Krüger	Viktor	1904–1907 (Sch)
Krutz	[?]	UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; Sch: ungesichert)
Kuhlen	Florence	Studienjahr 1939 (Folder „UCLA – Teaching I“; Sch)
Kumnick	[?]	1944, UCLA (CS)
Kvaas	[?]	UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“); = Sch: [?] Kvans, ungesichert?
Kvans	[?]	ungesichert; = [?] Kvaas?
Lagise [sic?]	[?]	1939, UCLA (LS)
Lämmermann	Otto	10/1918–06/1919 (Bildarchiv, IDs 3765, 4010; Sch: Lämmermann)
Langlie	Von	(Sch: lt. Peter Gradenwitz)
Langlie	Warren	1940–1950, UCLA und privat (Feisst, S. 213; CS; Schönbergs

	Melvin	Kalender 1947); = Sch: Von Langlie? ⁸⁷
Langstaff	Martha	Studienjahr 1939, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; LS; Sch)
Laserson	Vera	1942 privat (Schönbergs Kalender)
Lateiner	Jacob	1950 privat (Briefdatenbank IDs 13423, 5420, 13424; Bildarchiv, ID 2342: „Pupil“)
Lautner	Lois	1934, Boston/New York (Erinnerungen; Shoaf, S. 252; Sch: ungesichert)
Law	Alex	(Bildarchiv, IDs 2343, 2020, 2007)
Leaton	Thelma	1939 (Folder „UCLA – Teaching I“; LS; Sch: ohne Vornamen, ungesichert); = Sch: Thelma Linton?
Leinert	Friedrich	1931 privat (Sch)
Leitner	Hans Josef	01/1919–06/1919 (Sch)
Leitner	Mildred	UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“; Sch: ungesichert); = Mildred Lightner?
Lendvai-Dircksen	[?]	ungesichert (Sch)
Letzter	[?]	ungesichert (Sch)
Levant	Oscar	1935–1938 (Feisst, S. 208 und 321, Anm. 69; Schönbergs Kalender; Sch: 1935–1937)
Lewin	Melitta	1902–1903 Hauptfach (Sch)
Lichels [sic?]	Marguerite	UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“); = Sch: [?] Marguente, ungesichert?
Lichty	Jeane	1942?, UCLA (LS)
Liebenthal	Erna	ca. 1917 (Schönbergs Notizbücher)
Lifshin [sic?]	[weiblich]	1942?, UCLA (LS)
Lightner	Mildred	ca. 1939–1941, UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“; LS); = Mildred Leitner?
Limonick	Nathalie	1944, UCLA und danach privat (Feisst, S. 213; CS; Sch: ca. 1936)
Linke	Karl	1909–1912 (Sch)
Linson	Ray	1940–1941, UCLA (LS; Sch: = [?] Linsor, ungesichert?)
Linsor	[?]	ungesichert (Sch); = Linson?
Linthicum [sic?]	Beth	1938, UCLA (Folder: „UCLA – Teaching II“; LS; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)
Linton	Thelma	Los Angeles (Sch); = Leaton, Thelma?
Locke	Arthur	1938, UCLA und 1938 oder 1939 privat (Briefdatenbank, IDS 13893, 13892, 7769, 13894; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)
Locky [sic?]	Leslie Eleanor	1942?, UCLA (LS)
Login	Ethel	Studienjahr 1939, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; LS; Sch)
Lohman	Margarethe	privat (Bildarchiv, ID 2377)
Löhner	[?]	vor 1924 (Sch)
Lutz	Harold S.	1941? (Briefdatenbank, ID 3604)
Lyle	[weiblich]	1942?, UCLA (LS)
Mahler	Friedrich	10/1919–03/1920 (Sch)
Mahler	Hans	10/1918–03/1919 (Sch)
Mahnkey	[?]	UCLA (CS)
Malsio	José	Unterrichtszeitraum nicht bekannt (Sch)
Manning	Kathleen Lockhart	(Bildarchiv, ID 2394: „paid 30,-“)
March	Edith	1939, UCLA (Folder: „UCLA – Teaching I“; Sch: ungesichert)
Marguente	[?]	ungesichert (Sch); = Marguerite Lichels [sic?]?
Markley	[?]	1935
Markowitz	Richard	1944? (Goodman, S. 69; Schönbergs Kalender: 27. Juni 1944: Mark... [sic])

⁸⁷ Siehe Anm. 71.

Massarek	Hedwig	10/1919–05/1920 (Sch); eventuell schon seit 1917 (Schönbergs Notiz- und Adressbücher)
Masted	Edna M.	1939, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; Sch: Ednalt)
Matzner	[?]	ca. 1917 (Schönbergs Notizbücher)
Maury	Lowndes	1933/34, Boston/New York (Briefdatenbank, ID 2292)
May	Walter	01/1927–12/1929 (Sch)
Mayer	Hans	10/1919–03/1920 (Sch)
Mayer [sic?]	Sylvia	1938, UCLA (LS)
McBride	[?]	ungesichert (Sch)
McCroy	[?]	ungesichert (Sch)
McGee	Kathryn	1944, UCLA (CS)
Melnick	Helen	1942?, UCLA (LS)
Meltzer	Eugene	1940–1942, UCLA (LS)
Menk	Mary	1934, New York (Schönbergs Notizbücher; Sch: 1934, fraglich)
Merkelbach	[?]	ungesichert (Sch)
Merrick	Scott	1942?, UCLA (LS)
Merz Butterfield	Elizabeth	siehe Butterfield, Elizabeth Merz
Meyer	Francis A.	1939, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; Sch: Meyers, ungesichert)
Micheli	Dorothy	1938–1941, UCLA (LS)
Miller	C. H.	1941, UCLA (Briefdatenbank, ID 3598)
Mills	F.	UCLA (GS)
Moenck	Johannes E.	01/1927–12/1929 (Sch)
Molenaar	J.	1942?, UCLA (LS; Sch: [?] Molenaar, ungesichert)
Moller	Alice	10/1918–06/1919, 10/1919–06/1920
Monroe [sic?]	Jane	1940–1941, UCLA (LS)
Moore	[?]	1940–1941, UCLA (LS)
Moran	Margaret	Studienjahr 1939 (Folder: „UCLA – Teaching I“; Sch)
Moritz	Evemaria [sic?]	1942?, UCLA (LS)
Morley	Melina	Studienjahr 1939 (Folder „UCLA – Teaching I“; LS; Sch)
Mulieri	Aida	1938–1941 (Folder „UCLA – Teaching I“; LS; Sch: ohne Vornamen, ungesichert bzw. Aida Mulien: Studienjahr 1939)
Myers	Flora S.	1938–1939, UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“; LS)
Myrle	Austin	(Bildarchiv, ID 1915)
Nachod	Erwin	um 1911 (Bildarchiv, ID 3949)
Nardone	Alba	1934? (Briefdatenbank, ID 2726)
Nask	[?]	UCLA (CS)
Nef	John	(Bildarchiv, ID 4079)
Nelson	Robert Uriel	1936 und 1948 (Feisst, S. 215: nach 1944; Erinnerungen; Sch: 1936; Schwartz: 1936 und 1948)
Nemmers	Erwin Esser	privat (USC Thornton School of Music, Box 9, Folder 15)
Neumann	Hans	10/1918–06/1919 (Sch)
Neumann	Robert	1907–1909 (Sch)
Neustädter-Geyer	Ellen	ca. 1917 (Schönbergs Notizbücher)
Newell	Wilbur	1940–1941 (Folder „UCLA – Teaching II“; LS; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)
Newlin	Dika	1938–1941, ab 1939 privat, ab 1940 Assistentin (Folder „UCLA – Teaching I“, „UCLA – Teaching II“; Briefdatenbank; Erinnerungen; LS; Sch: 1936–ca. 1939)
Newman	Alfred	1937 privat (Schönbergs Kalender; Feisst, S. 117: 1936–1938)
Nielson	[?]	UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; Sch: ungesichert)
Nixon	Roger	1948 privat (Schönbergs Kalender)
Novakovič	Olga	10/1918–06/1919, 10/1919–1921 privat (Sch)
O’Connor	S. B.	1938, UCLA (LS)
Oblott	Simon	1934 (Sch); = Simon, Oblott
Oesterreicher	Walter	10/1918–03/1919 (Sch)
Offner	[?]	1924, UCLA (LS)

Olmsted	Evelyn	1939–1941 (LS; Sch: Olmstat; zwischen 1938 und 1941)
Omey	[?]	UCLA (CS)
Osta	Emilio	privat (Bildarchiv, ID 2460: „paid 30,-“)
Paige	Lillian M.	1933/34, Boston? (Bildarchiv, z. B. ID 2462)
Pallock	Ruth	1942–1943 privat (Kalender 1942; Briefdatenbank, ID 3918; Bildarchiv, ID 2463; „private student 1943“)
Palmer	[?]	UCLA (CS)
Pamer	Fritz	ca. 1918 (Schönbergs Adressbücher)
Parrott	Lucy	spätestens 1942, UCLA (Erinnerungen)
Pattison	Sylvia [sic?]	1940–1942, UCLA (LS)
Paulien	[?]	ungesichert (Sch); = Paulsen?
Paulsen	Arnice	1940–1941, UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“; LS); = Sch: [?] Paulien, ungesichert?
Payne	Harriet	1937? (Briefdatenbank, IDs 2701, 2912, 2917)
Pella	Paul	1917–1919 (Sch)
Perelmann	Leo	1912 (Sch)
Perpessa	Charilaos	01/1927–12/1929 (Sch)
Pfeffer [sic?]	Walter	1918/19 (Bildarchiv, ID 3779)
Pisk	Paul Amadeus	1917–1919 privat (Sch)
Platt	[?]	1948 privat (Schönbergs Kalender)
Plohn	Louise	10/1919–06/1920 (Sch)
Pokrikowsky	Hans	(Bildarchiv, ID 3949)
Pollack	Lisl	ungesichert (Sch)
Polnauer	Josef	1909–1911, 1917–1920 Assistent (Sch)
Poulsen	Lorraine	1940–1942, UCLA (LS)
Powell	Edward	1936–1937, 1941 und 1944 privat (Schönbergs Kalender; Feisst, S. 208 und 324, Anm. 112: 1936, 1941 und 1944)
Prager	Arthur	ungesichert (Sch)
Prawossudowitsch	Natalie	1929–1931 (Erinnerungen u. a.; Sch: N. Pravossudovitch)
Presley	James	1942?, UCLA (LS)
Price	[?]	1939, UCLA (LS)
Prindle	Sumner	privat (Bildarchiv, ID 2501: „not paid“)
Pullen	[?]	UCLA (CS)
Rabinowitch	Esther	1940–1941, UCLA (LS)
Rainger	Ralph	1936–1937 (Schönbergs Kalender; Erinnerungen Gertrud Schönberg; Newlin, S. 31, Anm. 10 und S. 226, Anm. 83; Feisst, S. 119)
Raksin	David	1936–1937 privat (Schönbergs Kalender; Bildarchiv, ID 2509: „paid“, ID 3856: „movie; student“; Erinnerungen; Crawford, S. 15; Feisst, S. 119; Sch: ungesichert)
Rankl	Karl	12/1918–08/1921, privat 1922–1925? (Sch)
Ranta	Sulho	1930 (Sch)
Raphaelson	Samson, sen. (Joel?)	1944 privat (Schönbergs Kalender)
Rapoport [sic]	[weiblich]	1934 (Briefdatenbank, ID 2667; Bildarchiv, ID 2516)
Rappaport	[?]	1934, New York? (Shoaf, S. 252); = Rapoport?
Rathburn	Eldon	1945? (Briefdatenbank, ID 3889; Eldon Rathburn Collection)
Ratner	Leonard	Ende 1930er, UCLA (Feisst, S. 213)
Ratz	Erwin	1917–1920, bzw. 01/1919–06/1919, 10/1919–06/1920 (Sch)
Raymond	Jean	1939, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; LS; Sch: Raymon)
Reher	Sven	1939–1942, UCLA (LS)
Rehor	Clara Anna	1939–1941, UCLA (LS)
Reich	Fritz	1932 (Sch)
Reichenbach	Hermann	ungesichert (Sch)
Reif	Gertrud	10/1918–05/1919 (Sch)
Reimers	Heinrich	1902–1903 Nebenfach (Sch)
Reitler	Josef	ca. 1902 (Bildarchiv, ID 2531; Sch: 1903)

Renner	Roger	1939–1941 (Folder „UCLA – Teaching I“; LS; Sch: Studienjahr 1939)
Repay	Ted [eig. Tad]	1937 (Schönbergs Kalender; Bildarchiv, ID 3856)
Rethi	Elisabeth	Winter 1910 – Frühjahr 1911 (Sch)
Reynolds	Rob[...]	1942?, UCLA (LS)
Rhoads	[?]	1942?, UCLA (LS)
Rink	Ann	1942?, UCLA (LS)
Robbins	Rena	1939–1941 (Folder „UCLA – Teaching I“; LS; Sch: Studienjahr 1939); auch als Robins, Robnis
Roberts	Muriel	1942?, UCLA (LS)
Robertson	Leroy	1936, USC (University of Utah Collection; Feisst, S. 207)
Robin	Leo	1937 (Feisst, S. 208; Crawford, S. 41, Anm. 72: 1936–1939); = Schönbergs Kalender: [?] Robin bzw. Robbin?
Robin	Nathaniel	privat? (Bildarchiv, ID 3856: „student“); = Schönbergs Kalender 1937: [?] Robin bzw. Robbin?
Rodrek	Beatrice	1934? (Briefdatenbank, ID 2588)
Ronan	Frances	1939, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; Sch: ungesichert)
Rosé	Alfred	ca. 1917 (Schönbergs Notizbücher)
Rosenman	Leonard	1947 (Crawford, S. 41, Anm. 71; Feisst, S. 12; Sch: Rosenmann)
Rothmaier	Arnold	Studienjahr 1939 (Folder „UCLA – Teaching I“; Sch)
Rothweiler	Helmut	10/1929–09/1932 (Sch)
Rózsa	Béla	1934, New York (Schönbergs Notizbücher; Sch: Rósza, fraglich); auch Rozsar, Roszar, Rozar
Rufer	Josef	02/1919–1922 privat, 1925–1933 Assistent
Ruggiero	Michael	1939–1941 (Folder „UCLA – Teaching I“; LS; Sch: Ruggiere; Studienjahr 1939)
Ruile [sic?]	Irene [sic?]	1940–1941, UCLA (LS)
Rush	Milton	1920er Jahre (Feisst, S. 38)
Russell	William	siehe Wagner, Russell William
Russo	[?]	1944, UCLA (CS)
Ruud	[?]	1941–1942, UCLA (LS)
Rydell	Bonnie	1940–1942 (LS, CS)
S’Era	[?]	ungesichert (Sch)
Sachs	Benno	Unterrichtszeitraum nicht bekannt (Sch)
Samuels	Ira	1940–1941, UCLA (LS)
Sanders	Paul F.	1920–1921 (Sch)
Sandrich	Mark Jr.	1944 privat (Schönbergs Kalender; Sch: 40er Jahre)
Sasonkin	Manus	1950 (Feisst, S. 215; Bildarchiv, ID 2572)
Schacht	Peter	1927–1933 (Sch)
Schafer	Halda	ungesichert (Sch); = Shafer
Schallenberg [sic?]	William	1940–1941, UCLA (LS)
Scheer	Leo	spätestens 1945, ev. 1937 (Briefdatenbank, IDs 2921, 15592)
Schick	Grete	ca. 1918 (Bildarchiv, ID 4016)
Schieberthe	H.	ungesichert (Sch)
Schiff	Gertrud	10/1918–06/1919 (Sch)
Schlatter	Eda	1939–1941, UCLA (Folder UCLA – Teaching I“, „Teaching II“; LS; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)
Schlichter	Dolly	10/1919–06/1920 (Sch)
Schlichter	Viktor	10/1919–06/1920 (Sch)
Schmid	Erich	11/1930–05/1931 (Sch)
Schmid	Josef	vor 1912 (Sch)
Schoeller	Marjorie	1936, USC? (USC Thornton School of Music, Box 9, Folder 15)
Schönberg	Gertrud	ca. 1917 (Schönbergs Notizbücher)
Schwarz	A. [sic?]	ca. 1918 (Bildarchiv, ID 4016)
Schwarz	Magda	10/1919–03/1920 (Sch)

Schwenk	Alice	ca. 1918 (Bildarchiv, ID 4016)
Scrugg	June	1938, UCLA (LS)
Seligmann	Walter Herbert	1919–1922 privat (Sch); später Walter Herbert
Semler	Hans	ca. 1918 (Bildarchiv, ID 4015)
Sendrey	Albert	(Goodman, S. 69)
Serkin	Rudolf	vor 1920–1921? (Sch)
Seybert	Lisette	1919–1920 (Sch)
Seybert	Vik/[c]tor	10/1919– ohne Testat (Sch)
Shafer	Halda	1938–1939, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; LS; Sch: ohne Vornamen, ungesichert sowie Halda Schafer, ungesichert)
Shaler	Paul	1940–1941 (LS); = Sch: [?] Shales, ungesichert?
Shales	[?]	ungesichert (Sch); = Shaler, Paul?
Shatto	Ted	ca. 1939–1941 (Folder „UCLA – Teaching II“; LS; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)
Shaw	Edna Baylor	1936? (Briefdatenbank, ID 2797)
Shear	Lester H.	1939–1941 (Folder „UCLA – Teaching I“, „UCLA – Teaching II“; LS; Sch: Studienjahr 1939)
Sheer	[männlich]	1945 privat (Schönbergs Kalender)
Sheets	Walter	1942 privat (Schönbergs Kalender)
Shilkret	Nathaniel	1934, New York (Crawford, S. 11; Feisst, S. 203; Shoaf, S. 252: ev.)
Shirley	Constance	1938–1944, UCLA (LS; CS; Sch: ungesichert)
Sholtz	Jeanne	vor 1938? (Briefdatenbank, ID 1875)
Shriver	Henry Clay	1939–1941, UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“; LS; Briefdatenbank, ID 3742; Newlin, S. 292, Anm. 33; Sch: ohne Vornamen, ungesichert; Feisst, S. 293, Anm. 563: Student von Gerald Strang)
Siemon	Carl	1939–1942 (LS; Sch: zwischen 1938 und 1941)
Silberman	Benedict	1920–1921 (Sch)
Silvers	Clara	1940–1944, UCLA, 1943–1944 Assistentin (LS; Feisst, S. 210 und 322, Anm. 87: ab 1941; Sch: Clara Steuermann, ca. 1936, zugleich Assistentin); später Steuermann
Simmons	Dorothy	1938, UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“; LS); = Sch: [?] Simmons, ungesichert?
Simmons	Leona [sic?]	1942?, UCLA (LS); = Sch: [?] Simmons, ungesichert?
Simon	Oblott/ Albert	1934, New York (Schönbergs Kalender; Shoaf, S. 252; Sch: Simon Oblott, fraglich) ⁸⁸
Simon [sic?]	Otto	(Bildarchiv, ID 4079)
Skalkottas	Nikos	1927–1931 (Sch)
Slater	[weiblich]	1941, UCLA (Briefdatenbank, ID 3598)
Slohouwer	Dirk F.	1920–1921, UCLA (Sch)
Slotnikow	Annette	1938–1941, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“, „UCLA – Teaching II“; LS; Sch: ungesichert)
Slunger [sic?]	Robert	privat? (Bildarchiv, ID 2757)
Smalley	Lillian (-Louise)	1939, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; LS; Sch: Lillian, ungesichert)
Smith	Cecil	(Bildarchiv, ID 4079)
Smith	Jeanne	1938, UCLA (LS)
Smyth	Harold P.	1935 (EC)
Snell	Karla	zwischen 1938 und 1941 (Sch)
Sockey	[?]	ungesichert (Sch)
Solomon	Walter	1939–1941, UCLA (LS)
Southerland	Gordon	1935, USC (Briefdatenbank, ID 2906; GS)
Spanner-Hansen	Christian	10/1919–03/1920 (Bildarchiv, ID 3813; Sch: Spanner-Kamoger [?])

⁸⁸ Siehe Anm. 80.

Spatz	Sofia	10/1918–06/1919, 10/1919 (Sch)
Spiller	[?]	1942?, UCLA (LS); vermutlich nicht Myroslaw Spiller
Spiller	Myroslaw	01/1927–12/1929 (Sch)
Spitzer	Esther	1934, New York (Schönbergs Notizbücher; Sch: fraglich)
Stadlen	Peter	–1925, Leiden (Sch)
Stalea [sic?]	[weiblich]	1941, UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“)
Stalling	Carl W.	privat (Bildarchiv, ID 2644: „paid“)
Stampfer	Selma	1917–1918, 1/1920–06/1920 (Sch)
Stanezuk [sic?]	Sophia	1938, UCLA (LS); = Sch: [?] Stonenik, ungesichert?
Stanton	Royal W.	1938–1939, UCLA (LS; Sch: W. Royal Staton, ungesichert)
Starbird	Arthur	1923–1924 (Feisst, S. 38; Briefdatenbank, IDs 951, 1015)
Starkey	[?]	UCLA (GS)
Steeb	Olga	1935 (Sch; Bildarchiv, ID 2647: „paid“)
Stefan	Paul	vor 1911 (Sch)
Steffen	Walter	10/1918–03/1919 (Sch)
Stein	Erwin	1906–1910 (Sch)
Stein	Leonard	1935–1942, 1939–1942 Assistent (Sch: 1935–1939)
Steinbach	Georg	1918/19 (Hilmar, S. 37)
Steinbauer	Othmar	Frühjahr 1920 – Herbst 1921 privat (Sch)
Steinberg	Ruth	Studienjahr 1939 (Folder „UCLA – Teaching I“; LS; Sch)
Steiner	Jenny	(Bildarchiv, ID 3949; Sch: evtl. vor 1911)
Steuermann	Clara	siehe Silvers, Clara
Steuermann	Eduard	1912–1914 (Sch)
Stoddard	Mary Ellen	1938–1939, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“, „UCLA – Teaching II“; LS; Sch: ungesichert)
Stone	Louise	1935 (EC; Bildarchiv, ID 2670)
Stonenik	[?]	ungesichert (Sch); = Sophia Stanezuk [sic?]?
Strang	Gerald	ca. 1935, 1936–1938 Assistent (Sch)
Stuckenschmidt	Hans Heinz	1931–1933 (Sch)
Stumm	Pauline Borradaile	1935 (EC; Bildarchiv, ID 2678)
Summer	[?]	ungesichert (Sch); = Summer S. Weil oder Sumner Prindle?
Swarowsky	Hans	1921–1925 (Sch)
Swingle	[?]	ungesichert (Sch)
Sykes	James	1936, USC (Feisst, S. 207; Briefdatenbank, ID 12184)
Talbert	Phebe	(Bildarchiv, ID 2685: „Studentin, die bei Nuria am Abend bleibt“; Schönbergs Kalender: „nachts für Nuria“); = Sch: [?] Talbert, ungesichert?
Talbert	Eugene	1938, UCLA (LS; ev. Folder „UCLA – Teaching II“); = Sch: [?] Talbert, ungesichert?
Tally	Robert	1938–1941, UCLA (Folder „USC – Teaching II“; LS; Bildarchiv, ID 4056: „Student UCLA“; Sch: [?] Talley, ungesichert)
Tanner	Curtis	1939, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; LS; Sch: ohne Vornamen, ungesichert sowie Tanna Curtis, ungesichert)
Tartaglio	Mario	1939, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; Sch: ohne Vornamen, ungesichert sowie Mario Dartaglin, ungesichert)
Tas	Jacques	1920–1921 (Sch)
Tenschert	Roland	10/1918–06/1919 (Sch)
Tesla	[?]	1935 (Sch)
Tetrick	Gwendolyn	1942?, UCLA (LS)
Theor [sic?]	[?]	UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“)
Thomas	[?]	ungesichert (Sch)
Thornton	Cäcilie	(Bildarchiv, ID 4022)
Thubb [sic?]	Eleanor	1938, UCLA (LS)
Toldi	Julius	vor 1920–1921? (Sch)
Tozner	[?]	UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)

Travers	Toni/Tony	(Bildarchiv, ID 2709: „Schüler“)
Travnicek	Josef	10/1918–06/1919, 1920, 1921–1922 privat (Sch); später Trauneck
Tremblay	George	1934–ca. 1936, privat (Schönbergs Kalender; Feisst, S. 208; Bildarchiv, ID 2710)
Trerice	Victor	privat (Bildarchiv, ID 2711: „paid“)
Trezise	La Verle	Studienjahr 1939, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; Sch)
Trotter	John Scott	1936 (Sch)
Truding	Lona	siehe Wassertrudinger, Lona
Tsuneiski	Florence	1939, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; Sch: ungesichert)
Tureck	Rosalyn	1949 (Feisst, S. 215; Briefdatenbank: IDs 13587 und 7667)
Twiford	[?]	UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; Sch: ungesichert)
Tyler	B.	1938, UCLA (LS; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)
Ullmann	Viktor	10/1918–05/1919 (Sch)
Ulrich	Maria	10/1918–06/1919 (Sch)
Urbach	[weiblich]	bis 1944 (Briefdatenbank, ID: 3976)
Urban	Hans	10/1918–06/1919 (Sch)
Van den Berg	William	1935? (EC)
Van Denian	Mary O.	1942, UCLA (LS)
Van der Bijl	Theo	1920–1921 (Sch)
Van der Meer	[?]	1920–1921 (Sch)
Van Hessen	Alice	1936–1939, UCLA (unveröffentlichte Erinnerungen; Folder „UCLA – Teaching I“, „UCLA – Teaching II“; LS; Sch: ungesichert)
Van Way	Janice	1939, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)
Van Wie	John A.	1939–1941 (LS; Sch: zwischen 1938 und 1941)
Vearing	[?]	ungesichert (Sch)
Veith	Eta	10/1918–06/1919 (Sch)
Vélez	José	1947 privat (Schönbergs Kalender; Briefdatenbank, z. B. ID 17975)
Wächter	Otto	10/1919–12/1919 (Sch)
Wagner	Delphine	1935? (EC)
Wagner	Russell William	1939, UCLA (Erinnerungen; Feisst, S. 211; LS: [männlich] Wagner; Sch: [?] Wagner, ungesichert); später William Russell
Wähner	Ella	ca. 1918 (Schönbergs Kalender)
Walchner	[Anton?]	10/1918–12/1918 (Bildarchiv, ID 3787; Sch: Anton Walchner [dürfte der Vater sein])
Walker	Elizabeth C.	1938, UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“, „UCLA – Teaching II“; LS; Sch: ohne Vornamen, ungesichert)
Wallis	Alfons	10/1918–04/1919 (Sch)
Wallner	A.	10/1918–06/1919 (Sch)
Walter	Fried	1929–ca. 1931 (Sch)
Walter	Max	01/1927–12/1929 (Sch)
Warren	Elinor Remick	Mitte 30er Jahre (Sch; Bildarchiv, ID 2742: „Paid 30“)
Wassertrudinger	Lona	10/1919–02/1920 (Sch); eigentlich Caroline; später Trudinger bzw. Truding
Watanabe	Kazumi	Studienjahr 1939 (Folder „UCLA – Teaching I“; Sch: Waternabe)
Watkins	[?]	ungesichert (Sch)
Watza	Leopold	1904/05 (Newsletter 22, März–August 2010, S. 4–5)
Waxman	Franz	1945 privat (Schönbergs Kalender)
Webenau	Vilma	1898/99–max. 1909 privat (<i>Dem Lehrer Arnold Schönberg</i> , Bildarchiv, ID 3251; Sch: bis 1902, Vilma von Webenau)
Webern	Anton	10/1904–06/1908 (Sch: Anton von Webern)
Weihn [sic?]	[?]	UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“)
Weil	Summer S.	1934, New York? (Shoaf, S. 252: Mrs. Weil; Schönbergs

		Adressbücher); = Sch: [?] Summer, ungesichert?
Weinbaum	Angelina Lipinskaja	1938, UCLA (LS)
Weirich	Rudolf	1904–1910 (Sch)
Weishut	Robert	um 1911 (Sch)
Weiss	Adolphe	1925–1926 (Sch)
Weiss	Alfred	ca. 1917 (Schönbergs Notizbücher)
Weiss	Elina	1942, UCLA (LS)
Weiss	Leo	01/1927–12/1929 (Sch)
Weissstein	Miriam	1942, UCLA (LS)
Wellesz	Egon	1904–1905 (Sch)
Wells	Alan	1935 (Sch)
Wenzel	Rudolf	ungesichert (Sch)
Werndorf	Etta	ca. 1917 (Schönbergs Notizbücher)
Wessel	Mark	1922–1923 (Feisst, S. 38; Briefdatenbank, IDs 18342, 19413)
Westergaard	[?]	ungesichert (Sch)
Weycks	[?]	ungesichert (Sch)
Whaley	[?]	UCLA (Folder „UCLA – Teaching I“; Sch: ungesichert)
White	Mary Elizabeth	privat? (Bildarchiv, ID 2757)
Whitely	Blake	1942?, UCLA (LS)
Wiedfield	Ernst	(Bildarchiv, ID 3949)
Wieser	Fritz	1924–[?] (Sch: Archiv der HdK Berlin)
William [sic?]	Evar [sic?]	zwischen 1938 und 1941, 1942?, UCLA (LS; Sch: Williams, zwischen 1938 und 1941)
Williams	Harry	1940–1942, UCLA (LS)
Williams	Velma	1942, UCLA (LS; CS)
Wilner	[?]	UCLA (CS)
Winkelmayer	Matthias	1917–1918 (Sch)
Winkler	Wilhelm	1910–1911 (Sch)
Winters	Lucille	1942?, UCLA (LS)
Wittenberg	Franz	1918–1920 (Sch)
Wolf	[?]	1912 (Schönbergs Kalender)
Wolfe	[?]	1944, UCLA (CS)
Wolff	Ernst Egon	ungesichert (Sch)
Wottitz	Anny	09/1918–12/1918, 10/1919–06/1920 (Sch)
Wottitz	Rozsi	1918/19 (Bildarchiv, ID 3792: o. J.)
Wurst	Christine	10/1918–06/1919 (Sch)
Wylie	Helen	zwischen 1938 und 1941, 1942?, UCLA (LS; Sch: zwischen 1938 und 1941)
Yarbrough [sic?]	Belte [sic?]	1940–1941, UCLA (Folder „UCLA – Teaching II“; LS; Sch: [?] Yarborough, ungesichert)
Young	[?]	ungesichert (Sch)
Zahn	Willard	1942, UCLA (LS)
Zahmey [sic?]	Lunlee [sic?]	1938, UCLA (LS)
Zak	[?]	1937 privat (Schönbergs Kalender)
Zelully	[?]	ungesichert (Sch)
Ziegler [sic?]	Evelyn [sic?]	1942, UCLA (LS)
Zillig	Winfried	1925–1928 (Sch)
Zmigrod-Gray	Josef	4/1926–1928/29? (Sch)
Zuandt	[?]	UCLA (CS)
Zweig	Fritz	1910–1911 (Sch; Schönbergs Kalender: 1. Stunde im September 1911)
Zwicker	Hedl	ca. 1918 (Bildarchiv, ID 4020)

I.

BIOGRAPHISCH-MUSIKALISCHE DETAILSTUDIEN

Dika Newlin (1923–2006)

Dika Newlin war eine amerikanische Komponistin, Musikwissenschaftlerin, Musikpädagogin, Pianistin und Performerin. In den Jahren 1938–1941 war sie Schönbergs Studentin an der University of California, Los Angeles (UCLA) und seine Privatschülerin.

A. Biographisches

Dika Jane Newlin wurde am 22. November 1923 in Portland, Oregon (USA) als einziges Kind von Claude Milton Newlin und Dorothy Hull Newlin geboren. Ihre Eltern waren nicht musikalisch, aber Dika Newlins Großmutter Eva Hummer Hull war Pianistin, Organistin und Klavierlehrerin, und ihr Onkel Alexander Hull Komponist.

1. Ausbildung und beruflicher Werdegang

Als Sechsjährige begann Dika Newlin Klavier bei dem Komponisten Arthur Farwell (1872–1952) zu studieren, der ihr frühes Interesse an Komposition förderte.¹ Im Alter von acht Jahren schrieb sie eine ihrer ersten Kompositionen – *Cradle Song* (für Klavier) –, die 1935 unter Vladimir Bakaleinikoff in dessen Bearbeitung für Orchester aufgeführt wurde.² Bakaleinikoff war es auch, der Newlin empfahl, bei Arnold Schönberg zu studieren – obwohl er diesen gar nicht persönlich kannte.³ Von 1938 bis 1941 studierte sie dann bei ihm in Los Angeles (sowohl an der UCLA als auch privat) und war somit wahrscheinlich die jüngste Schülerin, die Schönberg je hatte.

Newlin war nicht nur ein musikalisches ‚Wunderkind‘, sie brillierte auch in anderen Fächern. Mit fünf Jahren begann sie mit der Grundschule, nur drei Jahre später wechselte sie auf die High School.⁴ Als 12-Jährige trat sie ins College ein (Michigan

¹ Christine Ammer, *Unsung: A History of Women in American Music*, Portland, OR 2001, S. 161. Siehe auch Dika Newlin, *Schoenberg Remembered. Diaries and Recollections, 1938–1976*, New York 1980, S. 1.

² Darüber hinaus kam es in den Jahren 1939 und 1941 auch zu Aufführungen unter dem damals erst 9- bzw. 11-jährigen Dirigierwunderkind Lorin Maazel, vgl. etwa Dika Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 84 (Sommer 1939) bzw. 329–330 (23. Juni 1941), und Allan Kozinn, „Lorin Maazel, Intense and Enigmatic Conductor, Dies at 84“, *The New York Times* (13. Juli 2014), online verfügbar unter <http://tinyurl.com/ohx82da>, aufgerufen am 23. Januar 2015. Maazel war Schüler Vladimir Bakaleinikoffs.

³ Vgl. Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 4–7.

⁴ „Child Composer Here to Listen to Her Music“, *New York Herald Tribune*, 18. August 1939, Zeitungsausschnitt in der New York Public Library (NYPL), Folder „Newlin, Dika“. Dika Newlin schreibt darüber auch selbst: „I’d been ‚kicked upstairs‘ after three years of grade school on the advice

State College, East Lansing), wo sie laut *Herald Tribune* den höchsten IQ in der Geschichte der Schule vorweisen konnte.⁵ Am Michigan State College studierte Newlin Komposition bei Arthur Farwell (1872–1952). Ihr Tagesablauf als 13-jährige sah folgendermaßen aus: Für ihr Studium wendete sie selten mehr als eine halbe Stunde pro Tag auf, drei Stunden pro Tag übte sie Klavier und eine Stunde pro Tag arbeitete sie an ihren Kompositionen.⁶ Auf die Frage, ob sie von ihrer Familie in diese Richtung gedrängt wurde, sagte Dika Newlin: „I think I pushed them! I knew what career I wanted and I was happy to get an early start.“⁷

1938 begann Newlin ihre Studien an der University of California Los Angeles (UCLA) und bei Arnold Schönberg. Währenddessen schloss sie 1939 als erst 16-jährige das Michigan State College mit einem B. A. in Französischer Literatur ab. 1941 beendete sie ihre Studien an der UCLA mit einem M. A.⁸

1941, mit erst 17 Jahren, trat Dika Newlin in das musikwissenschaftliche Doktoratsprogramm der Columbia University (New York City) ein. Ihr Hauptfachprofessor war der Musikwissenschaftler und Musikkritiker Paul Henry Lang.⁹ Newlin meint, dass sie ihr Doktoratsstudium früher abschließen hätte können, dass aber Lang glaubte, „it would be hard for me to be placed in a job if I was under 21“.¹⁰ Newlins PhD Dissertation war im Jahr 1945 die erste musikwissenschaftliche an der Columbia University. Lang hätte es nach Newlin gern gesehen, dass sie an der Columbia

of a concerned sixth grade teacher, who secretly gave me the high-school entrance exams. Much later, I learned the real reason: my diminutive presence in the sixth-grade classroom had angered, not my classmates, but some of their parents, who feared that I might give their children an ‚inferiority complex.‘“ Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 3.

⁵ „Child Composer Here to Listen to Her Music“ (Anm. 4). Vgl. z. B. „All in One: College Freshman, 13, Is Pianist, Composer“, *The Sunday Morning Star (Wilmington, Delaware)* 65 (28. Februar 1937), wöchentliche Beilage „Parade of Youth“, S. 2, online verfügbar unter <http://news.google.com/newspapers?id=Ht4mAAAAIIBAJ&sjid=WgIGAAAAIIBAJ&hl=de&pg=4362%2C2501246>, aufgerufen am 9. Februar 2015; vgl. „All in One. College Freshman, 13, Is Pianist, Composer“, *Sheboygan Press*, 27. Februar 1937, S. 20, online verfügbar unter <http://newspaperarchive.com/us/wisconsin/sheboygan/sheboygan-press/1937/02-27/page-20>, aufgerufen am 3. November 2018.

⁶ „All in One. College Freshman, 13, Is Pianist, Composer“ (Anm. 5), S. 20.

⁷ Susan Cunningham, „Dr. Newlin: Lends Music Style, Invention“, *The Montclarion* 48, Nr. 3 (21. Februar 1974), S. 12, online verfügbar unter <http://cdm15986.contentdm.oclc.org/cdm/compoundobject/collection/montclarion/id/7748>, aufgerufen am 3. Februar 2014.

⁸ Newlins Abschlussarbeit an der UCLA trägt den Titel „Transitions in Recapitulation of Classical Sonata Form“, siehe z. B. die bibliographische Datenbank WorldCat unter www.worldcat.org. Der Arbeitstitel war „The Problem of the Key-Relationship in the Recapitulation of the Classic Sonata Form“ (siehe Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 301, Eintrag vom 13. Februar 1941).

⁹ Paul Henry Lang (1901–1991) sagt 1988 über Newlin: „Dika was my first Ph.D., and I always remember her brilliance.“ Theodore Albrecht (Hg.), *Dika Caecilia: Essays for Dika Newlin, November 22, 1988*, Department of Music, Park College, Kansas City, Missouri 1988, S. 1.

¹⁰ Susan Barton, „Dika Newlin – Artist in Transition“, *The North Texan* 24, Nr. 2 (Mai 1973), S. 4–5, hier S. 5, online verfügbar unter <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc98795/>, aufgerufen am 6. Juli 2018.

University bleibt und dort unterrichtet, die Universität wollte aber keine Frau anstellen.¹¹

Während sie an ihrem Doktorat arbeitete, studierte Newlin weiterhin Komposition (privat bei Roger Sessions) und darüber hinaus noch Klavier bei Rudolf Serkin (1903–1991) und Artur Schnabel (1882–1951).¹² Sessions bekräftigte das bei Schönberg Gelernte: „that one should work from inner necessity“.¹³

Nach ihrem Abschluss unterrichtete Newlin vier Jahre am am Western Maryland College¹⁴ in Westminster, Maryland (1945–1949). In den Jahren 1949–1951 lehrte Newlin an der Syracuse University, New York.

1951 erhielt sie als eine der ersten MusikwissenschaftlerInnen ein Fulbright-Stipendium, um in Österreich für ihre geplante Schönberg-Biographie zu forschen.¹⁵ Dieses Projekt hatte Dika Newlin schon seit ihrem Unterrichtsbeginn bei Schönberg im Visier.¹⁶ Während ihres Aufenthalts in Österreich hielt Dika Newlin mehrere Vorträge über verschiedene Aspekte amerikanischer und europäischer zeitgenössischer Musik an den US Information Centers in Linz, Salzburg, Innsbruck, Graz und Klagenfurt.¹⁷

¹¹ Barton, „Dika Newlin – Artist in Transition“ (Anm. 10), S. 5.

¹² Von Artur Schnabel, der ebenfalls Komponist war, spielte Dika Newlin als Pianistin einige Werke auf CD ein, siehe dazu weiter unten. Rudolf Serkin war Privatschüler Schönbergs in Österreich. Roger Sessions (1896–1985) war erst Newlins zweite Wahl als Kompositionslehrer in New York (nach Béla Bartók, vgl. dazu z. B. Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 333). Dieser kannte Schönberg eventuell schon seit den frühen 1930er Jahren, von seiner Zeit am Malkin Conservatory in Boston, wo beide zur selben Zeit gelehrt haben. Nach Hans Heinz Stuckenschmidt, *Schönberg. Leben – Umwelt – Werk*, Freiburg i. Br. 1974, S. 319 hatten sich die beiden noch in Berlin kennengelernt. Sessions war laut Felix Greissle „der einzige amerikanische Komponist, der an Schönberg glaubte, als dieser in die U. S. A. kam“. Arnold Schönberg Center Wien (ASC), Felix Greissle Collection B5. Auch andere Schüler Schönbergs studierten bei Sessions; Richard Cumming, Earl Kim, Leon Kirchner, Roger Nixon und Leonard Rosenman (vgl. Andrea Olmstead, *Roger Sessions: A Biography*, New York 2008, S. 304; Sabine Feisst, *Schoenberg's New World: The American Years*, Oxford 2011, S. 128). Manuela Schwartz erwähnt nach Olmstead dazu noch Robert Gross („Arnold Schönbergs pädagogischer Einfluß und seine Rezeption in den USA“, *Geächtet, verboten, vertrieben. Österreichische Musiker 1934 – 1938 – 1945*, hg. von Hartmut Krones, Wien 2013, S. 453–477, hier S. 469).

¹³ Zit. nach Andrea Olmstead, *Roger Sessions and His Music*, University of Rochester Press 1985, S. 96.

¹⁴ Seit 2002 unbenannt in McDaniel College.

¹⁵ Damit gehörte sie zu den ersten WissenschaftlerInnen überhaupt, die mithilfe dieses Stipendiums in Österreich forschten. Vgl. Thomas König, *Die Frühgeschichte des „Fulbright Program“ in Österreich. Transatlantische „Fühlungnahme auf dem Gebiete der Erziehung“*, Innsbruck 2012, S. 122; online verfügbar unter https://www.studienverlag.at/material/STV/OpenAccess/5088_Koenig_Fulbright_Program_Innenteil_Web.pdf, aufgerufen am 2. Mai 2018.

¹⁶ Ironischerweise hatte Dika Newlin eine Woche nach Schönbergs Tod am 13. Juli 1951 von der Bewilligung des Stipendiums erfahren, siehe Dika Newlin, „Scholarships across the Sea. Impressions of a Fulbright Research Scholar in Vienna“, *Pan Pipes* 44, Nr. 3 (März 1952), S. 13–15, hier S. 13. Newlin stellte diese Biographie nie fertig, vgl. Abschnitt 7.1.

¹⁷ Newlin, „Impressions of a Fulbright Research Scholar in Vienna“ (Anm. 16), S. 14. Dika Newlin zeigte sich über die bescheidene Präsenz zeitgenössischer KomponistInnen in Österreich überrascht: „In an atmosphere where the past is worshipped disproportionately (at least from an American viewpoint) and where the concert scene is dominated by Brahms and Bruckner, it is difficult for the

Nach diesem Forschungsjahr begann Dika Newlin ihre 13 Jahre währende Laufbahn an der Drew University in Madison, New Jersey (1952–1965). Dort war sie damit konfrontiert, an einer Universität, die keinen Studiengang für Musik anbot, einen solchen Lehrgang aufzubauen. Sie konstitutierte das Music Department von Grund auf und entwickelte das gesamte Undergraduate Curriculum: von einem Kurs bis zu einem vollen Bachelor of Arts Programm.¹⁸

1957 wurde Dika Newlin für ihre Bemühungen um Mahlers Kompositionen von der Bruckner Society of America mit der Gustav Mahler Medal of Honor ausgezeichnet. Damit war sie die erste MusikwissenschaftlerIn überhaupt, der diese Ehrenmedaille zuerkannt wurde.¹⁹ Am 8. Juni 1964 verlieh das Upsala College in New Jersey Dika Newlin einen Ehrendokortitel („Doctor of Humane Letters“).²⁰

1965 wechselte Newlin an die Fakultät für Komposition des College of Music der North Texas State University (NTSU)²¹, wo sie bis 1973 blieb. Dort war sie offiziell Professorin für Musikologie, unterrichtete aber auch Elektronische Musik und Komposition.²² In ihren „multimedia workshops“ und „modern harmony classes“ bezog

young Austrian composer to get a hearing. Therefore there are not very many of him, and even fewer of her!“ (ebd.)

¹⁸ In ihrem Artikel „Organizing a Music Department“, *Pan Pipes* 45 (Mai 1953), S. 10–12, berichtet Newlin über ihre Erfahrungen beim Aufbau dieser Abteilung.

¹⁹ Davor wurde die Mahler Medal of Honor an Dirigenten und Interpreten verliehen, wie z. B. Bruno Walter und Leonard Bernstein. Vgl. „Dika Newlin Receives Mahler Medal“, *Pan Pipes* 50, Nr. 3 (März 1958), S. 7 und 29. Vgl. „Karl Stumpf: Viola d’amore Concerts in East – Dika Newlin Work Premiered“, *Pan Pipes* 52, Nr. 3 (März 1960), S. 12. 1952 war bereits die dritte Auflage und eine deutsche Übersetzung ihres Buches *Bruckner, Mahler, Schönberg* erschienen.

²⁰ Adel Heinrich, *Organ and Harpsichord Music by Women Composers: An Annotated Catalog*, New York 1991, S. 305. Aus welchem Grund Newlin ein Ehrendoktorat des Upsala College verliehen wurde, ist nicht bekannt; eine diesbezügliche Anfrage an das Swenson Center des Augustana College in Rock Island, Illinois, und die Felician College Library in Lodi, New Jersey, welche einen Teil der Unterlagen des Upsala College (1893–1995) verwalten, gab keinen Aufschluss darüber. Siehe auch Swenson Swedish Immigration Research Center, Upsala College records, 1893–1995 (I/O:58), Series XI (College History Records), Box 1, Folder 5 und Series VI (General Administrative Papers), Box 29, Folder 375. Danke an Lisa Huntsha für die Übermittlung der Unterlagen.

²¹ Seit 1988 University of North Texas.

²² Elizabeth Hinkle-Turner, *Women Composers and Music Technology: Pioneers, Precedents and Issues in the United States. Crossing the Line*, Aldershot 2006, S. 37; Donna Arnold, „Schoenberg’s Punk Rocker. The Radical Transformations of Dika Newlin“ (19. Juli 2017), *New Music Box. The Web Magazine from the American Music Center*, online verfügbar unter <https://nmbx.newmusicusa.org/schoenbergs-punk-rocker-the-radical-transformations-of-dika-newlin/>, aufgerufen am 5. Mai 2018. Im Studienjahr 1972/73 unterrichtete Newlin im Rahmen der Fächer Musicology und Music History, aber nicht Komposition. *North Texas State University School of Music Program Book 1972–1973*, Denton, Texas. UNT Digital Library, online verfügbar unter <http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc26360/m1/5/?q=dikanewlin>, aufgerufen am 27. Januar 2014.

sie ihre Studierenden aktiv in viele „controversial and unusual projects and performances“ mit ein.²³

Ab 1. September 1973 leitete Dika Newlin das neu organisierte Electronic Music Studio am Montclair State College.²⁴ Bis 1976 war sie Professorin an der School of Fine and Performing Arts.²⁵ Daneben arbeitete Newlin in den Jahren 1973–1976 als Resident Visitor in Acoustical Research bei den Bell Lab(oratorie)s in Murray Hill, New Jersey.²⁶ Dort hatte Max Mathews (1926–2001) Mitte der 1950er Jahre die Basis für Computermusik geschaffen.²⁷

In den Jahren 1976–1978 widmete sie sich hauptsächlich dem Schreiben und der Komposition.²⁸ Ab September 1977 lehrte sie an der New School for Social Research in New York unter anderem Musikkritik.²⁹ 1978 nahm sie eine Einladung der Virginia Commonwealth University in Richmond an, um dort einen Promotionsstudiengang zu entwickeln.³⁰ Newlin blieb dort bis 2004 Professorin für Musik.

Ihre letzten Jahre lebte Dika Newlin verarmt in Richmond. Sie starb am 22. Juli 2006 im Alter von 82 Jahren in Folge von Komplikationen, die nach einem Knochenbruch auftraten.³¹

²³ Arnold, „Schoenberg’s Punk Rocker“. Arnold berichtet, dass Newlins Aktivitäten im Bereich der Computermusik sich zwar bestens in das neu eingeführten Elektronische Musik-Programm an der Universität einfügten, sie sich aber mit deren Leiter Merrill Ellis nicht verstanden habe.

²⁴ (Seit 1994 Montclair State University.) *Pan Pipes* 66, Nr. 2 (Januar 1974), S. 65. Bereits kurz nach ihrem Antritt führte sie dort drei ihrer aktuellen Kompositionen auf (18. September 1973).

²⁵ Sie unterrichtete sowohl am Department of Fine Arts als auch am Department of Music. *Montclair State College. Undergraduate Catalog 1975–1977*, S. 42 und 51, online verfügbar unter https://archive.org/details/coursecatalogs1900mont_31, aufgerufen am 15. August 2018.

²⁶ „Newlin, Dika“, *Who’s Who in American Music: Classical*, New York: R. R. Bowker Company 1983, S. 315–316, hier S. 316; „Multi-Media Concert Set“, *The Montclarion* 48, Nr. 10 (18. April 1974), S. 11, online verfügbar unter <http://cdm15986.contentdm.oclc.org/cdm/compoundobject/collection/montclarion/id/7846>, aufgerufen am 3. Februar 2014.

²⁷ Laut Newlin wurde Max V. Mathews durch eines ihrer Recitals an der Drew University dazu inspiriert, mit Zwölftontechnik zu experimentieren (im telefonisch geführten Interview mit Bruce Duffie, Februar 1987, online verfügbar unter <http://www.bruceduffie.com/newlin.html>, aufgerufen am 24. Mai 2018).

²⁸ Aaron I. Cohen, *International Encyclopedia of Women Composers*, 2 Bde., New York: Books & Music ²1987, Bd. 1, S. 505. Anne K. Gray, *The World of Women in Classical Music*, La Jolla: WordWorld, S. 229.

²⁹ *Pan Pipes* 70, Nr. 2 (Januar 1978), S. 55.

³⁰ Siehe z. B. Ammer, *Unsung*, S. 162.

³¹ Sabine Feisst, „Dika Newlin (1923–2006): A Remembrance“ (24. Juli 2006), *New Music Box. The Web Magazine from the American Music Center*, online verfügbar unter <http://www.newmusicbox.org/articles/Dika-Newlin-19232006-A-Remembrance/>, aufgerufen am 13. August 2018.

2. Selbstverständnis und Persönlichkeit

Wie die folgenden Abschnitte zeigen, wirkte Dika Newlin – ihren vielen Talenten Rechnung tragend – in mehreren Bereichen.³² Der Komposition gab sie wohl den Vorzug, vor allem im Anschluss an ihr Studium bei Schönberg. Als Pädagogin war sie ab Mitte der 1940er Jahre tätig. Ab Ende der 1940er Jahre begann ihre fruchtbare Laufbahn als Autorin wissenschaftlicher Literatur. Als Interpretin und Performerin war sie bereits seit ihrem Studium aktiv; gegen Ende ihres Lebens war dies ihr produktivster Bereich.

Einem Brief an Schönberg vom Frühjahr 1941 ist zu entnehmen, dass Newlin das Komponieren viel wichtiger war als eine Karriere am Klavier; daraus geht auch hervor, dass Schönberg über Newlins Doppelausbildung zur Komponistin und Pianistin anscheinend nicht Bescheid wusste oder zumindest nicht sehr erfreut darüber war:

„Since our last conversations about my work on the piano I have been thinking over very seriously what you said to me, and have discussed it with my parents. I think perhaps I had never explained that part of my musical scholarship is for piano lessons and they naturally expect me to make, without any expense to myself, thus saving the money toward my lessons. Of course my career as a composer is far more important to me and most of my time is devoted to this work and always [sic] will be, but I do depend on the money that I get from this musical scholarship and from the French scholarship at the University to finance myself, and that is why I am working on these other lines, too. Of course I enjoy all my work, but the composition is my life.“³³

Ende der 1970er Jahre sah sich Newlin offenbar in der Rangfolge „composer, writer, performer and teacher“³⁴. Einen Namen machte sie sich allerdings in erster Linie als Autorin und Musikwissenschaftlerin. Vor allem mit ihren Publikationen über Schönberg trug sie wesentlich zu dessen Erforschung im amerikanischen bzw. englischsprachigen Raum bei.

Wie durch SchülerInnen Newlins überliefert ist, war sie eine sehr engagierte und begeisternde Lehrende³⁵. Aus der Widmung in der Festschrift zu Ehren Dika Newlins 50. Geburtstag geht hervor, dass sie neben ihren grenzüberschreitenden wissenschaftlichen wie kreativen Leistungen eine gehörige Portion Lebensfreude ausstrahlte.³⁶

³² Dies erinnert an Schönbergs Schülerin Constance Shirley, die auch „many irons in the fire“ hatte (Brief von Constance Shirley an Arnold Schönberg, 16. Oktober 1940, ASC, Briefdatenbank, ID 16720).

³³ Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 28. Mai 1941, ASC, Briefdatenbank, ID 14661.

³⁴ Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 344.

³⁵ Vgl. dazu weiter unten, Abschnitt 4. bzw. Arnold, „Schoenberg’s Punk Rocker“ und Anm. 88.

³⁶ Widmung in Theodore Albrecht (Hg.), *Dika Newlin: Friend and Mentor. A Birthday Anthology*, Denton 1973, S. [III]: „Whose interests and accomplishments transcend the interdisciplinary boundaries in scholarship and creativity, and whose joy in living communicates itself to all who know her.“

Zu dieser Zeit betrachtete sich Newlin als „multimedia person“, die mit ihren Aufführungen das Publikum nicht schockieren, sondern anregen wollte und sich dabei selbst weiterentwickelte. Auch selbst wusste sie offenbar nicht, was sie als nächstes vorhatte.³⁷ Als Performerin war sie offenbar „unvergleichlich“, wie etwa Filmkritiker Phil Hall über sie in Zusammenhang mit der Dokumentation *Dika: Murder City* (1994) notiert: „It is impossible to compare Dika Newlin to any other performer – there is no one even vaguely close to her.“³⁸ Er beschreibt sie als „mad genius [...] who presents the facade of sincerity and intelligence during conversation, but who turns into a raving maniac whenever she steps before a microphone while the music plays“.³⁹ Mit ihren Punkrock-Performances und Auftritten in Horrorfilmen in den 1980er- und 1990er-Jahren ging sie einen zunehmend „wilden“ Weg, wie Sabine Feisst bemerkt, die Newlin persönlich kannte: „Most artists go through their wild times when they are in their 20s. Dika did that in her 70s“.⁴⁰ 2003, als nahezu 80-Jährige, sagt Newlin über sich: „I feel like a child more than I did as a child [...] I try more and more to live by the day, to do something because it feels good.“⁴¹

Donna Arnold, eine ehemalige Studierende Newlins an der University of North Texas, erinnert sich, dass Newlin „created a sensation wherever she went, but no description comes even close to conveying what it was like to see her in action“.⁴² Weiters beschreibt sie Newlin als außergewöhnlich und exzentrisch, etwa hinsichtlich ihrer Kleidung: „she might wear ugly, vividly colored print dresses offset by electric blue tights and tennis shoes“, dass sie aber eigentlich eine sehr schüchterne Person war:

„While no one might guess it from casual observation, she was actually very shy, and although she was unfailingly kind and supportive to students, it was usually very hard to talk to her. She was uncomfortable and inept with small talk.“⁴³

³⁷ Barton, „Dika Newlin – Artist in Transition“ (Anm. 10), S. 4. Äußerung in Zusammenhang mit ihren Multimedia-Aufführungen an der University of North Texas.

³⁸ Filmkritiker Phil Hall über Dika Newlin in seiner Besprechung der Dokumentation *Dika: Murder City* (1994), 4. Januar 2001, online verfügbar unter <http://filmthreat.com/uncategorized/dika-murder-city/>, aufgerufen am 1. Mai 2018.

³⁹ Phil Hall, „The 10 Best Films You Never Saw“, 20. Januar 2000, online verfügbar unter <http://filmthreat.com/uncategorized/the-10-best-films-you-never-saw/>, aufgerufen am 1. Mai 2018.

⁴⁰ Feisst, „Dika Newlin (1923–2006): A Remembrance“.

⁴¹ Richard Jerome, Christina Chekalos und Susan Horsburgh, „Prodigies Grow Up“, *People Magazine* 59, Nr. 6 (17. Februar 2003), online verfügbar unter <http://www.people.com/people/archive/article/0,,20139308,00.html>, aufgerufen am 21. Januar 2014. Etwa zu dieser Zeit, im Mai 2001, nahm Newlin als Zeitzeugin an einem Symposium anlässlich Schönbergs 50. Todestages am ASC in Wien teil.

⁴² Arnold, „Schoenberg’s Punk Rocker“.

⁴³ Ebd.

Arnold vermutet, dass Newlins Aktivitäten ab den 1970er Jahren „might well have been her contemptuous response to the pain she felt from the lack of attention to her serious compositions“. Nachdem ihre Wunderkind-Zeit vorbei war, „she never attained the status or received the recognition that her gifts merited“ und war deshalb nach Arnold „relentlessly determined to attract attention, no matter what it took to get it“.⁴⁴

Newlin war vielbeschäftigt und fleißig, wie etwa aus ihrem Briefwechsel mit Schönberg und ihren Einträgen in *Pan Pipes* hervorgeht. Vielleicht ist das einer der Gründe, wieso sie im Sommer 1950 an einem Burn-out litt: „I have just discovered from my doctor that I have a severe nervous disorder caused by chronic exhaustion. I should be able to take a month off but that I can't have.“⁴⁵

In Zusammenhang mit Newlins Persönlichkeit ist sicher erwähnenswert, dass ihrer Notenhandschrift Ende der 1960er Jahre noch immer etwas Kindliches anhaftet bzw. sich ihr Notenschriftbild dieser Zeit kaum von dem aus den 1930er Jahren unterscheidet.⁴⁶

3. Komponistin

Zunächst komponierte Dika Newlin klassische Konzertmusik, ab Ende der 1940er Jahre dodekaphon.⁴⁷ In den 1970er Jahren experimentierte sie u. a. mit elektronischer Musik, und in den 1980er Jahren begann sie, sich aktiv mit Populärmusik auseinanderzusetzen.⁴⁸

Ab Mitte der 1940er Jahre verbrachte sie mehrere Sommer in der MacDowell Colony in Peterborough, New Hampshire: 1945, 1947, 1948, 1949 und 1951.⁴⁹ Davon berichtete sie teilweise auch Arnold Schönberg.⁵⁰ 1948 stellte sie während des

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Dika Newlin an Arnold Schönberg, September 1950 (ASC, Briefdatenbank, ID 14712).

⁴⁶ Vergleich des Schriftbildes in Newlins erhaltenen Kompositionen mit einer überlieferten Übung aus dem Kurs 122A – Advanced Counterpoint (Leonard Stein Collection, Teaching Materials-Sammlung in Satellite Collection S23, Folder 105).

⁴⁷ Nicolas Slonimsky bezeichnete sie 1950 als „foremost American woman dodecaphonist“ („The New World of Dodecaphonic Music“ [1950], *Writings on Music*, Bd. 3: *Music of the Modern Era*, hg. von Electra Slonimsky Yourke, New York und London: Routledge 2005, S. 50–55, hier S. 54).

⁴⁸ Siehe zu Dika Newlins kompositorischem Œuvre Teil B bzw. vgl. ergänzend Abschnitt 6.

⁴⁹ Claudia Kramer Bisset, *Music at the MacDowell Colony: A Study and Descriptive Catalog of the Colony Composers' Works in the Savidge Memorial Library*, University of Massachusetts-Lowell 1994, S. 415.

⁵⁰ Vgl. Dika Newlins Briefe an Arnold Schönberg vom 28. August 1947 (ID 14492), 13. Mai 1948 (ID 14502) und 29. April 1950 (ID 14706). So berichtet sie ihm beispielsweise, dass sie im Sommer 1948 vorhabe, dort an den „Structural Functions“ weiterzuarbeiten (13. Mai 1948, ID 14502). Aus dem

Aufenthalts ihr Piano Trio op. 2 fertig.⁵¹ In den Jahren 1947 und 1948 war sie dort u. a. gleichzeitig mit der kanadischen Komponistin Barbara Pentland (1912–2000), der sie einige Werke Schönbergs näherbrachte.⁵² Sie spielte Kompositionen von Schönberg auch in größerem Rahmen, etwa anlässlich seines Geburtstags am 13. September 1948 und im August 1949.⁵³

In den 1960er Jahren war sie zumindest dreimal in der Künstlerkolonie Yaddo in Saratoga Springs, New York: 1963, 1964 und 1966.⁵⁴ 1966 stellte sie laut eigener Information im Rahmen ihres Aufenthalts die Übersetzung von Natalie Bauer-Lechners *Erinnerungen an Gustav Mahler* fertig,⁵⁵ die jedoch erst 1980 im Druck erschien.

In Yaddo traf sie möglicherweise mit der Komponistin und Autorin Julia Morrison zusammen, die später bei ihr an der North Texas State University studierte und mit der sie einige Projekte gemeinsam durchführte.⁵⁶ Newlin komponierte ihr Werk *Lhazebur* (1969) auf Motive einer Oper Morrisons, und die Oper *Smile Right to the Bone* (ca. 1968–1989) auf ein Libretto von Morrison.

Im Zusammenhang mit einem Lecture Recital eigener Werke im November 1966 sind einige Gedanken Newlins über die oft falsche Beurteilung von Werken aufgrund der verwendeten Kompositionstechnik überliefert:

„Her [Newlins] lecture showed a concern, passed on by her teacher Arnold Schoenberg, that talk about the techniques of composition is often overdone with a result that composing and compositions are often misunderstood because of a misplaced emphasis on the techniques used. By contrast, Dr. Newlin would have the listener concentrate on mood and be concerned with what the work is rather than how it is made. Dr. Newlin's style obviously makes use of the 12-tone

Brief an Schönberg vom 29. April 1950 geht hervor, dass sie ursprünglich auch im Jahr 1950 zur MacDowell Colony fahren wollte.

⁵¹ Dika Newlin, „MacDowell Colony – 1948. An Open Letter to SAIs“, *Pan Pipes* 41, Nr. 2 (Dezember 1948), S. 117–118, 118.

⁵² Mary F. McVicker, *Women Opera Composers: Biographies from the 1500s to the 21st Century*, Jefferson, NC 2016, S. 125. Im selben Jahr waren etwa auch die KomponistInnen Lukas Foss und Louise Talma dort.

⁵³ Vgl. Newlins Briefe an Schönberg vom 1. Oktober 1948 (ASC, Briefdatenbank, ID 14508) und 29. August 1949 (ID 14693).

⁵⁴ Siehe dazu auch Newlins Artikel „A Composer at Yaddo“ in *Pan Pipes*, Bd. 55–56? (1962?), S. 18–19 und *Pan Pipes* 59, Nr. 2 (Januar 1967), S. 89. Newlin wollte bereits in den 1940er Jahren nach Yaddo, wie der Korrespondenz mit Schönberg zu entnehmen ist (Briefe von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 5. März 1947, ASC, Briefdatenbank, ID 14675, und 1. Mai 1947, ID 14677). Laut einem *Who's Who*-Band war Newlin in den Jahren 1960–1966 in Yaddo, vgl. *Who's Who in American Music: Classical*, S. 316.

⁵⁵ *Pan Pipes* 59, Nr. 2 (Januar 1967), S. 89.

⁵⁶ Vgl. dazu auch weiter unten, Abschnitt 6.2.

system devised by Schoenberg, but she cautioned her listeners as her teacher did: listen for the 12-tone ‚composition,‘ rather than the ‚12-tone‘ composition.“⁵⁷

Weiters meint die Rezensentin, dass Dika Newlins „musical understatement results in a subtly paced dramatic simplicity that constantly moves forward, transporting, the listener through perpetual interest and unity displayed through clarity and economy of means“.⁵⁸

Um 1970 beschäftigte sich Dika Newlin intensiv mit Computermusik in den Programmiersprachen Fortran und Basic⁵⁹ sowie mit multimedialen Werken und Aufführungen. Newlin gehörte damit zu den sehr frühen Nutzern der Elektronischen Musik.⁶⁰

Newlin empfand es sehr anregend, multimedial zu komponieren: „I feel this is the most stimulating and the most exciting form today [...] because you use all the five senses.“⁶¹ Außerdem sah sie ihren bisherigen Weg als abgeschlossen an: „And, the other career [...] I had carried to a peak. I couldn’t get any more recognition.“⁶² Zu dieser Veränderung haben sie ihre Studierenden inspiriert, und „as a teacher one needs new things to keep from getting stale“.⁶³ Die Arbeit mit elektronischer Musik reizte sie vor allem, um neue Klänge zu finden: „In thinking of electronic music, I prefer to see it as a means of finding new sounds, rather than just trying to synthesize the sounds of instruments which already exist.“⁶⁴ Newlin baute sogar elektronische Instrumente.⁶⁵ In den Jahren 1976 bis 1978 „she devoted herself to writing and composition“.⁶⁶ Musikalische Werke aus dieser Zeit sind kaum bekannt, doch entstand in diesen Jahren Newlins Monographie *Schoenberg Remembered*.

⁵⁷ Lyelle Palmer, „Newlin Tells Audience What Motivated Music“, *The Campus Chat (Denton, Texas)* 50, Nr. 18, Ed. 1 (16. November 1966), S. 3; online verfügbar unter <http://texashistory.unt.edu/ark:/67531/metaph307316/>, 27. Januar 2014.

⁵⁸ Palmer, „Newlin Tells Audience What Motivated Music“ (Anm. 57), S. 3.

⁵⁹ *Pan Pipes* 63, Nr. 2 (Januar 1971), S. 72; *North Texas State University School of Music Newsletter*, Januar 1971, online verfügbar unter <http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc181725/>, aufgerufen am 20. August 2018. Newlin gehörte Anfang der 1970er Jahre einer ausgewählten Gruppe von KomponistInnen um Computerpionier um Max Mathews an, die in den Bell Telephone Labs in Murray Hill, New Jersey Computermusik komponierten. Vgl. z. B. Arnold, „Schoenberg’s Punk Rocker“.

⁶⁰ Vgl. z. B. Hinkle-Turner, *Women Composers and Music Technology*, S. 37.

⁶¹ Barton, „Dika Newlin – Artist in Transition“ (Anm. 10), S. 4.

⁶² Ebd.

⁶³ Ebd. Vgl. die Nähe zu Schönbergs Diktum „Dieses Buch habe ich von meinen Schülern gelernt“ im Vorwort seiner *Harmonielehre*.

⁶⁴ Interview mit Bruce Duffie (Anm. 27).

⁶⁵ *North Texas State University School of Music Newsletter*, Januar 1972, S. 13, online verfügbar unter <http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc181755/>, aufgerufen am 13. Februar 2018.

⁶⁶ Cohen, *International Encyclopedia of Women Composers*, Bd. 1, S. 505.

Mitte der 1980er Jahre begann sie, Songs zu komponieren. Daran schätzte sie im Vergleich zum Komponieren von Konzertmusik insbesondere die unmittelbaren Reaktionen des Publikums: „This is more immediate because I know that there will be near-instant feedback.“⁶⁷ Sie wirkte bei Punkrock-Bands auch als Sängerin und Musikerin mit (vgl. dazu weiter unten, Abschnitt 6.4.). In einem Interview aus dem Jahr 1987 spricht Newlin davon, wie sie mithilfe ihrer musiktheoretischen Grundlagen herkömmliche Populärmusikmodelle zu erweitern versucht, etwa bezüglich der Harmonik:

„The music is very definitely expanding. For instance, when I write rock songs, I try to expand the harmonic base. [...] many popular rock songs [...] have just three chords – tonic, dominant, and subdominant – used many times in that order again and again. They also feature a basic rock rhythm of repeated four beats which is driving, repetitious and of course has very great hypnotic power. I am trying to expand the horizons using quite a few more – different harmonies and more chords – and then also by injecting some metric variety. Once in a while we might throw in a measure of another meter. I find this challenging: I bring a new song to the group and it is ‚Oh my! All these chords!‘“⁶⁸

Bei ihren Solo-Liedern griff sie mitunter auf bestehende Kompositionen zurück und adaptierte diese, wie etwa ein „Brettli-Lied“ von Schönberg, wofür sie die Harmonien nur unwesentlich änderte, aber den Text „modernisierte“:

„Also in my solo songs, which are more of a cabaret type, I have gone in a variety of directions. I have done some which are simply adaptations of classical music or contemporary concert music. I have a version, for instance, of one of Schoenberg’s cabaret songs in which I have not basically changed the harmony but have modernized the text. I have written a contemporary English text. I have played this many times in night clubs to good success, and I think should Schoenberg come back and hear this, he would probably enjoy it very much!“⁶⁹

Ein paar solcher Adaptionen lassen sich ausfindig machen: Arnold Schönberg: Seit ich so viele Weiber sah (The Bum-Bum Song) und Der genügsame Liebhaber (The Black Pussycat) sowie Gustav Mahler: Die zwei blauen Augen von meinem Schatz (Blue-Eyed Love) und Franz Schubert: Der Leiermann (Organ Grinder Blues).⁷⁰

In den 1990er Jahren agierte Newlin mehrmals als Schauspielerin (vgl. dazu weiter unten, Abschnitt 6.5.); darüber hinaus komponierte Newlin auch für Filme, etwa für die Horrorfilme *Mark of the Devil 666: The Moralist* und *Five Dark Souls* (1996).⁷¹

⁶⁷ Dika Newlin im Interview mit Bruce Duffie (Anm. 27).

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Siehe dazu weiter unten, Abschnitt 10.3. bzw. Tabelle 23.

⁷¹ Melissa Scott Sinclair, „Dika Newlin’s Legacy in Wild Sights and Sounds“, *Style Weekly. Richmond’s Alternative for News, Arts, Culture and Opinion*, online verfügbar unter <http://www.styleweekly.com/richmond/dika-newlins-legacy-in-wild-sights-and-sounds/Content?oid=1385962>, aufgerufen am 6.

Möglicherweise verfasste Newlin diese Musik unter den Pseudonymen Azra Medea und Docion bzw. Alucarda.⁷²

4. Pädagogin

Dika Newlin lehrte ab ihrem 22. Lebensjahr, nach Beendigung ihres Doktorats, an verschiedenen nordamerikanischen Colleges und Universitäten. Einige über Briefe erhaltene Äußerungen Newlins machen deutlich, dass sie zumindest in ihren ersten Jahren als Lehrende im Unterricht – zumindest was die verwendeten Materialien betrifft – sehr engen Bezug auf Schönberg nahm. Sie verwendete Schönbergs musiktheoretische Bücher und ihre Notizen aus ihrem Unterricht bei Schönberg.⁷³ Über diesen Einsatz ihrer Mitschriften machte sie sich schon Ende der 1930er Jahre Gedanken.⁷⁴

In den Jahren 1945–1949 unterrichtete Newlin am Western Maryland College in Westminster, Maryland.⁷⁵ Dort war sie auch für die lokalen Musikorganisationen – Chor, Orchester und Glee Club – kompositorisch aktiv.⁷⁶ Für den Unterricht verwendete sie Schönbergs Bücher, etwa seine *Harmonielehre* und *Models for Beginners in Composition*.⁷⁷

1949 wechselte Newlin vom Western Maryland College zunächst für ein Jahr als Gastprofessorin an die Syracuse University. Wie sie Schönberg berichtet, unterrichtet sie dort zwar nicht Komposition, will aber vor allem ihr Seminar über Analyse zeitgenössischer Musik nutzen, „to acquire some new recruits for your – our – cause“. Sie macht darin auch deutlich, dass sie generell nur solche Positionen annimmt, in der sie den Rahmen hat, „to do as much as possible for you as well as for myself“. Am Ende versichert sie ihm, dass sie sich dort selbstverständlich auch für seine Musik

November 2018, bzw. die Website der Internet Movie Database (IMDb), <http://www.imdb.com/title/tt0294256/fullcredits> (*Five Dark Souls*), beide aufgerufen am 30. Januar 2018.

⁷² Siehe z. B. <http://www.imdb.com/title/tt0289737/fullcredits> (*Mark of the Devil 666: The Moralist*), <http://www.imdb.com/name/nm2910746/> (Docion) bzw. <http://www.imdb.com/name/nm2910194/> (Azra Medea), alle aufgerufen am 30. Januar 2018.

⁷³ Vgl. etwa Newlins Briefe an Arnold Schönberg vom 20. Dezember 1945 (ASC, Briefdatenbank, ID 14499), 13. Mai 1948 (ID 14502) und 1. Oktober 1948 (ID 14508).

⁷⁴ Vgl. Dika Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 78 (27. Mai 1939).

⁷⁵ Seit 2002 unbenannt in McDaniel College.

⁷⁶ „Dr. Dika Newlin, Composer of Opera To Give Piano Recital on March 10“, *The Gold Bug* 23, Nr. 10 (14. März 1946), S. 1, online verfügbar unter <http://hoover.mcdaniel.edu/archives/Newspapers/TheGoldBug1945-46.pdf>, aufgerufen am 7. Februar 2014.

⁷⁷ Vgl. dazu Abschnitt 7.2.

einsetzen wird.⁷⁸ Diese Vorgehensweise Newlins – bei ihren Studierenden für Schönbergs Sache zu werben – führte an der Syracuse University zu Problemen mit ihrem Vorgesetzten, in deren Folge sie die Universität verließ.⁷⁹

1951 wurde Newlin – wahrscheinlich im Zusammenhang mit ihren Verdiensten bei ihrer ersten Anstellung am Western Maryland College 1945–1949 – überantwortet, für die Drew University ein Department für Musik von Grund auf zu konstituieren.⁸⁰

Gegen Ende ihrer Lehrtätigkeit war Dika Newlin laut Mark Holmberg vom *Richmond Times-Dispatch* eher bekannt für ihre lockere Unterrichtsweise, „the polar opposite of Schoenberg’s overbearing style“.⁸¹ In den 1970er Jahren gibt Newlin an, ziemlich offen zu sein: „I don’t want my students to fit into my mold [...] I want them to come on in (to my classes) and bring what they have.“⁸² Durch diese Haltung entstand ein Unterricht, in dem „everybody talks, everybody expresses their opinions, everybody argues, and the first thing they (students) do is drop their prejudices“.⁸³

Als Newlin um 1970 eine andere Kompositionsrichtung (Multimedia) einschlug, regten sie – ganz in „Schoenberg tradition“ – ihre Studierenden dazu an: „My students have inspired me to go in this direction“, was natürlich an Schönbergs Vorwort in der *Harmonielehre* erinnert: „Dieses Buch habe ich von meinen Schülern gelernt.“⁸⁴ Wenig später wollte sie, veranlasst durch ihre Jazzstudierenden, einmal gerne ein Rock- oder Popstück schreiben: „I’d love to write a rock piece or pop piece. It’s something I haven’t done yet, but it’s on my list.“⁸⁵

Im Jahr 1973 richtete sie einen Appell an ihre Studierenden, worin deutlich wird, dass sie als Pädagogin sehr bemüht war, die unterschiedlichen Zugangsweisen und Bedürfnisse zu berücksichtigen:

„Greetings to my past, present and future students,
A great composer and teacher of our century, Arnold Schoenberg, wrote in the preface to one of his textbooks: ‚I have learned this book from my pupils.‘

⁷⁸ Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 20. Mai 1949 (ASC, Briefdatenbank, ID 14684).

⁷⁹ Siehe dazu Abschnitt 7.2.

⁸⁰ Wie Dika Newlin 1952 an Gertrud Schönberg schreibt, kam sie wohl durch Beziehungen zu dieser Position: Fred Garrigus Holloway (1898–1988), Präsident der Drew University, war zuvor Präsident des Western Maryland College. Vgl. Brief von Dika Newlin an Gertrud Schönberg, 27. Februar 1952, ASC, Gertrud Schoenberg Collection, Folder „Correspondence (Dika Newlin)“: „The president of the school is a strong friend of mine – he was the president of the small college where I had my very first teaching position.“

⁸¹ Zit. nach Frank Cadenhead, „Dika Newlin Dies at 82“ (26. Juli 2006), MusicalAmerica.com.

⁸² Barton, „Dika Newlin – Artist in Transition“ (Anm. 10), S. 4.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Ebd.

⁸⁵ Ebd.

What a wonderful way to express the essence of the student-teacher relationship!

Each of you, my students, has something unique to offer. It's my task to discover it, to bring it out. As each semester begins, I try to find out: what do YOU hope to gain from this class? What can YOU bring to it that will enrich us? Choral directors, jazz musicians, virtuoso pianists, musicologists of the future, learn to respect each other's contribution to music, as each speaks in class about his or her subject of liveliest interest. Choosing their own topics for discussion, the class learns a lot, because they are personally involved in what's happening. And I, too, learn a lot. In fact, each class day becomes a new adventure for all of us.

Another great composer and teacher, Felix Mendelssohn, liked to say: „Art and life are not divisible.“

This is more true than ever today, when the limits of what's considered a work of art are – well, practically nonexistent. Not all of you will become professional musicians. But I hope none of you will leave my classes without a deeper appreciation of your environment – really seeing and hearing and tasting and smelling what surrounds you every day.“⁸⁶

Kompositionen ihrer Studierenden an der North Texas State University wurden im Rahmen ihrer Lehrveranstaltungen aufgeführt.⁸⁷

Ihre SchülerInnen haben sie als besonders wahrgenommen; ein ehemaliger Student an der University of North Texas erinnert sich an Dika Newlin als seinen „hero“: „She was the star of the musicology department – ever creative, ever inventive, and ever thorough. [...] Dr. Newlin always made me feel smarter than I had previously thought I was, and I prized her respect.“⁸⁸

Donna Arnold, ebenfalls Newlins Studentin an der University of North Texas, überliefert, dass die Studierenden dort „very ready“ waren für Newlins „bizarre mix of brilliant learned discourse and over-the-top radicalism“, die Fakultät aber „definitely [...] not“. Die Studierenden verehrten Newlin auch deshalb, weil sie nicht in das gewöhnliche Universitätsbild passte: „Dika managed to offend and outrage administrators, composition faculty, and musicology faculty alike with her unvarnished iconoclasm and contempt for academic pedantry, and the more she did so, the more adamant the students were in dearly loving and admiring her.“ Nicht nur die (Musik-)Studierenden sähen sie als „cultural icon“ und „folk hero“ an, sondern auch die „hippie radicals“ von außerhalb.⁸⁹

⁸⁶ *The Yucca. Yearbook of North Texas State University*, 1973, S. 24, online verfügbar unter <http://texashistory.unt.edu/ark:/67531/metaph61093/>, aufgerufen am 1. Juni 2018.

⁸⁷ Siehe *North Texas State University School of Music Program Book 1971–1972*, S. 384 und 478, online verfügbar unter <http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc26359/>, aufgerufen am 31. August 2018. Am 13. April 1972 gelangten Kompositionen ihrer Modern Harmony-Klasse (Studierende: James Stabile, Carl Van Young, James Ogilvy, John McKinney, Jack R. Bevil) und am 12. Juli 1972 aus ihrem Multimedia Workshop (Studierende: Sue Ellen Smith, Mary Beth Nelson, Ann Tarvin, Lee R. Edmundson, Gary Mizener) zur Aufführung.

⁸⁸ Metche Franke, 22. März 2012, *The North Texan* 62, Nr. 1 (Frühjahr 2012), S. 6, online verfügbar unter <http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc98866/>, aufgerufen am 12. Mai 2018 sowie unter <http://northtexas.unt.edu/content/memorable-teachers>, aufgerufen am 5. Oktober 2018.

⁸⁹ Arnold, „Schoenberg's Punk Rocker“.

Mitte der 1980er Jahre hatte Dika Newlin mehrheitlich Studierende aus dem Populärmusik-Bereich. Bezüglich der klassischen und der populären Musik sagt sie: „I hope to encourage people to listen to all kinds of music, and not to say ‚serious‘ or ‚popular,‘ but to judge music by the proficiency of what the composer has achieved.“⁹⁰ Newlin ermutigte ihre Studierenden, zu komponieren, was und in welchem Stil sie wollen, aber auch „to do some of the more contemporary classical concert music kinds of things“, um ihre Grundlagen zu erweitern:

„[I encourage them t]o write whatever they want within the curriculum. There are certain kinds of works which we want them to write in terms of a formal recital in the senior year and this kind of thing. However, most of my students – in fact I think all, at this moment – are likewise involved in the popular scene, writing popular songs and are involved with bands. Some are doing electronic music. One of them is doing nineteen-tone music.^[91] So they do a variety of things, and I encourage them to do a variety. I encourage them to do some of the more contemporary classical concert music kinds of things also, not only because this is a good experience for them, but it broadens their base.“⁹²

Newlin wurde von ihren KollegInnen an der Virginia Commonwealth University (VCU) – so zumindest ihre eigene Auffassung – als „renegade“ angesehen, die ihre KollegInnen an der Kompositionsabteilung von dem, was sie mit Ihren Studierenden tat, überzeugen musste.⁹³

Zu Dika Newlins SchülerInnen zählten unter vielen anderen der Komponist Roger Hannay (1930–2006), der Musikologe Theodore Albrecht (geb. 1945) sowie der (klassische) Komponist und DJ Mason Bates (geb. 1977; „Masonic“).

5. Autorin

Newlin machte sich in erster Linie einen Namen als Autorin und im Speziellen als Schönberg-Forscherin, wofür sie als Pionierin im englischsprachigen Raum betrachtet werden kann (vgl. dazu die umfassende Literaturliste im Anhang). Ihre Dissertation *Bruckner, Mahler, Schoenberg* (1945 bzw. publiziert 1947) war die erste im Fach Musikwissenschaft an der Columbia University und eine der ersten Dissertationen über einen noch lebenden Komponisten. 1978 erschien eine leicht überarbeitete Version. Auch indem sie wichtige frühe Literatur über Schönberg ins Englische übersetzte (Leibowitz, Rufer, Schönberg) und somit für den amerikanischen bzw. englisch-

⁹⁰ Dika Newlin im Interview mit Bruce Duffie (Anm. 27).

⁹¹ Newlin bezieht sich hier auf John Negri. Sie erforschte dessen System mit der Band DNA.

⁹² Dika Newlin im Interview mit Bruce Duffie (Anm. 27).

⁹³ Ebd.

sprachigen Raum zugänglich machte, trug Newlin wesentlich zu dessen Erforschung bei.⁹⁴

Ab 1954 schrieb Newlin für die Zeitschrift *Pan Pipes*, die Vierteljahresschrift der musischen Verbindung Sigma Alpha Iota. 1968 beendete sie nach 14 Jahren ihre dortige Arbeit als Editorial Board Member und Disc Reviewer.⁹⁵ Ab 1980 verfasste sie abermals Texte für *Pan Pipes* und war als Musikkritikerin für die Tageszeitung *Richmond Times-Dispatch* tätig.⁹⁶

Daneben schrieb sie an weiteren Monographien, die sie aber nicht beendete, so im Frühjahr 1949 an einem Buch mit dem Titel „The Anatomy of Contemporary Music“, das Teil der Norton Music Series werden sollte.⁹⁷ Wieso das Projekt nicht verwirklicht wurde, ist nicht bekannt. Seit Ende der 1940er Jahre schrieb sie zudem an einer Schönberg-Biographie, für die sie 1951/1952 mittels Fulbright-Stipendium ein Forschungsjahr in Wien verbrachte. Anfang der 1970er Jahre arbeitete sie noch daran, die Publikation fand aber keinen Abschluss.⁹⁸ Eine geplante „Autobiography of Film Music“, 1978 noch „work in progress“,⁹⁹ kam nicht zustande.

Mitte der 1990er Jahre verfasste Newlin mit dem Regisseur Michael D. Moore, ihrem wichtigsten Mitarbeiter zu dieser Zeit, das Drehbuch *Rockingham* mit irrealen Episoden um Arnold Schönberg und O. J. Simpson.¹⁰⁰ Bereits davor entstand *Pretty Polly*, wofür sie beim Cinevue International Film Festival in Washington im August 1994 einen Preis für das beste Drehbuch gewann.¹⁰¹ Im Winter 1994/95 arbeitete sie an einem weiteren Drehbuch, *Chuck a Falling Star*.¹⁰²

Als Herausgeberin war Newlin auch in dem Bereich Notenedition tätig: In Zusammenarbeit mit dem Bratschisten Karl Stumpf, für den sie auch ein Stück komponierte,¹⁰³ gab sie 1963 eine Sonate von Johann Baptist Maria Christoph von Toeschi (1735–1800) für Viola d’amore und Generalbass heraus.

⁹⁴ Darüber hinaus fertigte Newlin bereits als 16-Jährige in Auftrag von Schönberg die erste englische Übersetzung seines *Pierrot lunaire* an, vgl. dazu Abschnitt 7.1. bzw. Anm. 178.

⁹⁵ Vgl. *Pan Pipes* 60, Nr. 3 (März 1968), S. 64.

⁹⁶ Vgl. z. B. *Pan Pipes* 73, Nr. 1 (Herbst 1980), S. 1; *Pan Pipes* 76, Nr. 2 (Winter 1984), S. 38.

⁹⁷ „Dika Newlin, Pianist-Composer, Presents Fourth in Series of Faculty Concerts next Tuesday“, *The Gold Bug* 26, Nr. 10 (11. März 1949), S. 1, online verfügbar unter <http://hoover.mcdaniel.edu/archives/Newspapers/TheGoldBug1948-49.pdf>, aufgerufen am 7. Februar 2014.

⁹⁸ Vgl. dazu weiter unten, Abschnitt 7.1.

⁹⁹ Siehe z. B. *Pan Pipes* 70, Nr. 2 (Januar 1978), S. 4 und 55.

¹⁰⁰ Vgl. dazu weiter unten, Abschnitt 6.5. bzw. Anm. 157.

¹⁰¹ *Pan Pipes* 87, Nr. 2 (Winter 1995), S. 35.

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ *Study in Twelve Tones für Viola d’amore und Klavier* (1959).

6. Performerin

Entsprechend ihrer variantenreichen Karriere als Komponistin war Dika Newlin auch als Performerin in verschiedenen Genres tätig.

6.1. Klavier

Dika Newlin war eine sehr gute Pianistin, die bei Arthur Farwell, Ignace Hilsberg, Rudolf Serkin und Artur Schnabel studierte. Bis etwa in die 1960er Jahre führte sie klassische Konzertmusik auf. Als Interpretin setzte sie sich – wie auch als Lehrende und Autorin – für zeitgenössische Kompositionen und KomponistInnen ein. Laut Konrad Wolff „she believes that composing and performing are two sides of the same task, to be taken with equal seriousness“. Sie widmete sich insbesondere Werken von Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Schönberg, Berg und Webern, aber „[she] has also realized and performed the *continuo* in Baroque sonatas in a beautiful manner“.¹⁰⁴ Bei Recitals ihrer eigenen Musik führte sie beispielsweise Klaviermusik von Arnold Schönberg oder auch Anton Webern auf.¹⁰⁵ Als Interpretin habe sie den Komponisten Dohnanyi, Hindemith, Bartók, Sessions, Frank Martin, William Hoskins und Kurt Roger „rendered true service“.¹⁰⁶ Bezüglich Tonqualität hebt Wolff „her subtle shadings of inner voices in chamber music textures“ und ihr „spectrum of tone colors with the complete absence of noise“ hervor.¹⁰⁷ Auf Tonträgern sind Werke von Artur Schnabel, Darius Milhaud und Arthur Honegger erschienen (siehe Tabelle 6).

Tabelle 6: Tonträger

Werk	Alben; Anmerkungen
Artur Schnabel: <i>Piece in Seven Movements</i>	<i>Memorial Record</i> , SPA Records SPA-13, [1951–1953]
Darius Milhaud: <i>Quatre Visages</i>	Deutsche Grammophon Gesellschaft EPL 30295, 1957 (Aufnahme 1952); mit Michael Thomas Mann, Viola
Arthur Honegger: Sonate für Viola und Klavier (1920)	Deutsche Grammophon Gesellschaft LPEM 19126, 1958 (Aufnahme 1952); mit Michael Thomas Mann, Viola

¹⁰⁴ Konrad Wolff, „Dika Newlin“, *American Composers Alliance Bulletin* 10, Nr. 4 (Dezember 1962), S. 1–5, hier S. 1.

¹⁰⁵ Etwa im November 1948: Auftritt in der Schoenberg series of the New Friends of Music in der Town Hall in New York City, siehe „Dika Newlin, Pianist-Composer, Presents Fourth in Series of Faculty Concerts next Tuesday“ (Anm. 97), S. 1. Schönbergs *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 spielte Newlin beispielsweise als Zugabe bei einem Recital ihrer eigenen Werke am 11. November 1966 und als regulären Programmpunkt am 20. Februar 1973. Bereits 1940 bezeichnete Newlin diese Klavierstücke als ihr „great ‚party piece‘ of the summer“ (*Schoenberg Remembered*, S. 239). Drei Klavierstücke von Anton Webern eröffneten Newlins Veranstaltung „Music of This Century“ am 16. März 1971.

¹⁰⁶ Wolff, „Dika Newlin“, S. 1.

¹⁰⁷ Ebd.

6.2. Julia Morrison

In den 1960er und 1970er Jahren arbeitete Newlin mehrfach mit der Komponistin und Autorin Julia Maria Morrison (Lebensdaten nicht bekannt) zusammen. Newlin hatte sie eventuell in der Künstlerkolonie Yaddo kennengelernt; später studierte Morrison bei Newlin an der North Texas State University.¹⁰⁸ Anfang der 1970er Jahre – Morrison studierte damals noch – gab Newlin mit ihr an der Universität einige gemeinsame Kompositionsabende unter dem Motto „Music of this Century“, bei denen Newlin auch als Interpretin von Morrisons Werken in Erscheinung trat, wie etwa als Erzählerin, Sängerin und Organistin in deren drei Werken *City River*, *St. Vitus*, *We Love You* und *P & F*.¹⁰⁹ Beide arbeiteten gemeinsam an diversen Projekten, etwa der Tanzproduktion *Say What?* (siehe weiter unten, Abschnitt 6.5.) oder bezüglich Gustav Mahlers Libretto *Rübezahl*, welches dieser wahrscheinlich nie in Musik setzte oder wofür die Musik verlorenging.¹¹⁰ Morrison komponierte auf Mahlers Libretto eine Oper,¹¹¹ und Newlin auf Motive aus dieser Oper das Werk *Lhazebur* (1969). Dazu erschien ein gemeinsamer Artikel.¹¹² Newlin dürfte zumindest bis Mitte der 1970er Jahre Hauptinterpretin von Morrisons Werken gewesen sein; Kollaborationen lassen sich bis in die 1990er Jahre nachweisen.¹¹³ So spielte Newlin im Jahr 1969 100 Lieder Morrisons ein.¹¹⁴ 1970 gab sie bei Morrison etwa zehn Klavierstücke in Auftrag.¹¹⁵ Mitte der 1980er Jahre komponierte sie zahlreiche Lieder auf Texte von Morrison.¹¹⁶

¹⁰⁸ Seit 1988 University of North Texas.

¹⁰⁹ Siehe z. B. *The North Texas Daily (Denton, Texas)* 53, Nr. 70, Ed. 1 (24. April 1970), S. 3, online verfügbar unter <http://texashistory.unt.edu/ark:/67531/metaph326437/>, aufgerufen am 28. Januar 2014; *North Texas State University School of Music Program Book 1970–1971*, S. 323 und 357, online verfügbar unter <http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc79462/>, aufgerufen am 13. Mai 2018; *The North Texas Daily (Denton, Texas)* 54, Nr. 86, Ed. 1 (16. März 1971), online verfügbar unter <http://texashistory.unt.edu/ark:/67531/metaph326548/>, aufgerufen am 12. Mai 2018. Vgl. zu vielen weiteren Auftritten als Interpretin von Morrisons Music diverse Ausgaben der Zeitschrift *Pan Pipes*. In den dortigen ersteren Biographien von Morrison taucht Dika Newlin quasi als Hauptinterpretin von Morrisons Werken auf.

¹¹⁰ Vgl. z. B. Aschauer, Michael, „Verschollene und fragmentarische Werke, Apokryphe“, *Gustav Mahler. Interpretationen seiner Werke*, hg. von Peter Revers und Oliver Korte, Bd. 1, Laaber 2011, S. 3–24, hier S. 9–10; *Mahler-Handbuch. Leben – Werk – Wirken*, hg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck, Stuttgart 2010, S. 489; Alfred Mathis-Rosenzweig, *Gustav Mahler: New Insights into His Life, Times and Work*, übersetzt und hg. von Jeremy Barham, Aldershot: Ashgate 2007 (Guildhall Research Studies 5), S. 100–101 bzw. 201 (Anm. 32 und 33) und 197 (Anm. 7).

¹¹¹ Vgl. dazu die Ausführungen zu *Lhazebur* bei den Einzelbesprechungen (Anm. 607).

¹¹² Dika Newlin (mit Julia Morrison), „Mahler’s Rübezahl: An Historical Introduction“, *Chord and Discard* 3, Nr. 2 (1998), S. 1–52.

¹¹³ Vgl. *Pan Pipes*.

¹¹⁴ *Pan Pipes* 62, Nr. 2 (Januar 1970), S. 73.

¹¹⁵ *Pan Pipes* 63, Nr. 2 (Januar 1971), S. 71.

¹¹⁶ Vgl. z. B. *Pan Pipes* 76, Nr. 2 (Winter 1984), S. 38; *Pan Pipes* 78, Nr. 2 (Winter 1986), S. 32. Sie führten auch gemeinsam etwa in Richmonder Nachtclubs Popongs von Newlin auf.

6.3. Multimedia

In den 1960er und 1970er Jahren entfernte sich Dika Newlin mehr und mehr von der klassischen Konzertmusik in eine experimentelle, multimediale Richtung, auch in der Art von Happenings. Im November 1970 fand die erste dieser Multimedia-Performances von Dika Newlin statt.¹¹⁷ Newlins Aussage nach war das „something that I felt I needed to do at the time and something that I felt the School of Music needed“.¹¹⁸ Durch diese Multimedia-Aufführungen war Newlin auch bei ‚klassischen‘ Kompositionen beeinflusst, etwa die Darbietung betreffend: „even the presentation of this [a simple work vor piano] is changed by multimedia“, da Multimedia-KomponistInnen „[are] painfully aware of the role of a performer’s clothing, mannerisms, stage behavior and of the auditorium itself, with its factors of good and poor stage lighting and uncomfortable seats“.¹¹⁹ 1973 schreibt sie in einem offenen Brief an ihre Studierenden über ihre holistische Auffassung von multimedialem Komponieren:

„MULTIMEDIA is a popular word today. But working in multimedia means more than merely composing a groovy piece of tape, lights, incense and what-have-you. It might mean taking a walk in Denton and coming home with a list of thirty new sounds you’ve heard; or discovering a street you’ve never walked on before and really experiencing its sights, sounds, scents, activities; or tasting a food you’ve never tried before and really enjoying its flavor, color, texture, temperature“.¹²⁰

Ihre Multimedia-Aufführungen an der North Texas State University betreffend äußerte sich Newlin im Jahr 1973: „I don’t think I’m out to shock people; it’s just a matter of constantly expanding and growing yourself and stimulating the listener even more. I can’t say exactly what I will do next.“¹²¹ Um einzigartige Multimedia-Erlebnisse zu kreieren, verwendete sie „costumes, lighting, and props in designing her stagings of contemporary compositions [...] often involving audience participation“.¹²² Im Jahr 1974 bemerkte sie zu ihren ungewöhnlichen Konzertinszenierungen: „Recitals have become to stereotyped and dull. The whole scene was discouraging. I try to get people excited – to involve my audience.“¹²³ Newlin beabsichtigte, dem üblichen „concert

¹¹⁷ Vgl. dazu Barton, „Dika Newlin – Artist in Transition“ (Anm. 10), S. 4.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ *The Yucca. Yearbook of North Texas State University*, 1973 (Anm. 86), S. 24. Dies ist der zweite Teil einer Ansprache Newlins an ihre Studierenden. Der erste Teil findet sich weiter oben im Abschnitt 4.

¹²¹ Barton, „Dika Newlin – Artist in Transition“ (Anm. 10), S. 4.

¹²² „Multi-Media Concert Set“ (Anm. 26), S. 11.

¹²³ Cunningham, „Dr. Newlin: Lends Music Style, Invention“ (Anm. 7), S. 12.

behavior“ ein Ende zu bereiten: „new music needs new staging!“; so verteilten die InterpretInnen z. B. Popcorn, Süßigkeiten und Knoblauchbrot im Publikum oder verbrannten Weihrauch.¹²⁴ Die Multimedia-Stücke waren zwischen Computerkompositionen programmiert, aber auch neben Stücken für traditionelle Instrumente. Bei einer (Klavier-)Aufführung stellte Newlin beispielsweise ein eigenes Werk mit dem Titel *Serial Music* vor, für welches sie auf der Bühne eine Schüssel Getreide (engl. „cereals“) aß.¹²⁵

Donna Arnold berichtet von Newlins Konzerten an der University of North Texas, welche immer brechend voll waren: „The novelty of her computer-generated sounds and visual imagery in the School of Music’s darkened concert hall created an all-enveloping atmosphere that kept audience members of that time spellbound.“¹²⁶ Bei diesen Konzerten gab es auch Aktionen mit Live-Darstellern, die mit Musik eigentlich nichts zu tun hatten; die meisten dieser Stücke waren „satirical takes on Dika’s exalted reputation as a Schoenberg disciple or the meaningless pomp and pretense in musical academia“. Donna Arnold war selbst Mitglied der Sure Why Not Group, die an Newlins „shocking escapades“ häufig beteiligt war.¹²⁷

Als Performerin wirkte Newlin auch an Kompositionen von anderen mit, wie etwa im Juni 1971, als sie Kazoo, Chimes sowie eine Popcornverkäuferin in Werken von William Steinohrt, Harry Lyall und Don Halloran spielte. Im Oktober desselben Jahres interpretierte sie das erste Kazoo in Charles Ives’ (1874–1954) *Son of a Gambolier* (1895).¹²⁸ Im Oktober 1977 sang sie bei der fünf Tage dauernden Uraufführung von Philip Corners *Elementals* mit.¹²⁹

6.4. Punkrock und Vokalistin

1986 gründete Newlin mit ihrem ehemaligen Studenten Brooke Saunders sowie mit Paul Bloch und Drummer Mike Duke die Band ApoCowLypso, die bis 1988 bestand.¹³⁰ In den „peculiar live shows“ von ApoCowLypso übernahm sie Solo- und Background-

¹²⁴ Ebd.

¹²⁵ Vgl. dazu etwa Barton, „Dika Newlin – Artist in Transition“ (Anm. 10), S. 4, und die Erinnerungen eines ehemaligen Studenten unter <http://northtexan.unt.edu/content/memorable-teachers>, aufgerufen am 5. Oktober 2018 (dieser nennt das Stück *A Serial Composition*).

¹²⁶ Arnold, „Schoenberg’s Punk Rocker“.

¹²⁷ Ebd. Laut Arnold sollten einige diese Aufführungen als Audioaufnahme erhalten sein, vgl. Abschnitt 8.2. bzw. Anm. 245.

¹²⁸ *North Texas State University School of Music Newsletter*, Januar 1972, S. 1.

¹²⁹ *Pan Pipes* 71, Nr. 2 (Januar 1979), S. 40.

¹³⁰ In dieser kurzen Zeit hatte ApoCowLypso mehr als 20 verschiedene Bassisten.

gesang sowie Percussion (Waschbrett, Tamburin und Tempelglocken). Der Stil der Band war mit den insgesamt drei Songwritern (Newlin, Saunders und Bloch) nicht festgelegt, wie Newlin informiert: „We write out of our own experiences and use whatever style we think will be appropriate.“ Paul Bloch äußert sich dazu spezifischer und signalisiert, dass Newlin Inputs aus dem klassischen Bereich gibt: „We’ve got blues, country, reggae, funk, calypso – and then there’s Brooke’s gloom-and-doom stuff which sounds like a folksy Joy Division. Dika’s borrowing from traditions that are totally foreign to pop music.“ 1987 erschien die erste Aufnahme, *Meat the Apocowlypso* (Kassette, 1987) mit den Nummern „Electronic Preacher/Richmond Flood“ und „Let It Was“. ¹³¹ 1988 löste sich die Band auf.

Über das Videoportal YouTube sind drei Interpretationen Newlins von Elvis Presley-Nummern aus dem Jahr 1985 in einem Richmonder Musikklub überliefert: *These Boots Are Made for Walking*, *Jailhouse Rock* und *Heartbreak Hotel*. ¹³² Weiters finden sich dort Newlins Präsentationen von Schönbergs *Mondestrunken* aus *Pierrot lunaire* an der Texas Tech University (1999) sowie *Die Moritat von Mackie Messer* (Kurt Weill/Bertolt Brecht), *Das Lied einer deutschen Mutter* (Hanns Eisler/Bertolt Brecht) und *Immer, vielleicht, aussi (?)* am Campus der Virginia Commonwealth University (ca. 1999). ¹³³ Durch diese letzteren Aufnahmen wird deutlich, dass sich Newlin auch als Vokalistin betätigte. Spätestens ab den 1970er Jahren trat sie etwa in Julia Morrisons Werken als Erzählerin und Vokalistin auf. ¹³⁴ 1973 übernahm sie in einer *Pierrot lunaire*-Aufführung an der North Texas State University den Part der Sprecherin. ¹³⁵ Zunächst war sie dabei stark von Erika Stiedry-Wagners Rezitation für die Aufnahme

¹³¹ Sarah Woodell, „Apocowlypso: Ruminant Rock“, *The Commonwealth Times* 20, Nr. 13 (9.–15. Februar 1988), S. 12, online verfügbar unter <https://digital.library.vcu.edu/digital/collection/com/id/9178>, aufgerufen am 24. Mai 2018. Brooke Saunders und Dika Newlin trafen im Jahr 1985 das erste Mal aufeinander, als dieser ein Independent Study project mit ihr an der VCU (Virginia Commonwealth University) machte. Die Nummern *Electronic Preacher* von Brooke Saunders und *Richmond Flood* von Paul Bloch erschienen auch als Vinyl-Single, siehe <https://www.discogs.com/de/Apocowlypso-Apocowlypso/release/8167620>, aufgerufen am 24. Mai 2018.

¹³² Siehe <https://www.youtube.com/watch?v=9KdLxkk2NKE>, <https://www.youtube.com/watch?v=yUo6veNty-I> und <https://www.youtube.com/watch?v=o25hlf5ObTw> mit neuem Text (speziell für Richmond), alle aufgerufen am 24. Mai 2018.

¹³³ Siehe <https://www.youtube.com/watch?v=bxU04ILt9MQ> (vgl. Anm. 199), <https://www.youtube.com/watch?v=5RF5whGXZ5M>, und <https://www.youtube.com/watch?v=RtEVdkiAraw>, alle aufgerufen am 24. Mai 2018. Newlins Interpretation von *Immer, vielleicht, aussi* ist nicht mehr über YouTube verfügbar.

¹³⁴ *North Texas State University School of Music Newsletter*, Januar 1972, S. 12.

¹³⁵ *North Texas State University School of Music Newsletter*, Januar 1974, S. 10, online verfügbar unter <http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc181765/>, aufgerufen am 13. Mai 2018.

von Schönbergs *Pierrot lunaire* im Herbst 1940 inspiriert.¹³⁶ Laut Sabine Feisst ist Newlins „vocal style [...] spirited and intentionally raw, influenced by cabaret traditions and Schoenberg’s Sprechstimme“.¹³⁷

Das Kollegium an der Musikabteilung der Virginia Commonwealth University war laut Dika Newlin nicht besonders erfreut über ihre Mitwirkung an der lokalen Musikszene und sah sie als Verräterin an: „There are a number of people in the department who wish it (Apocowlypso) wouldn’t occur, but it does keep on occurring [sic]. To some people’s minds, I should not be doing this – I’m a traitor.“ Die EinwohnerInnen von Richmond dagegen „[revered] her famously off-key performances in her late punk-music style“.¹³⁸

Außerdem leitete Dika Newlin noch weitere Punk-Ensembles aus Richmond, wie Mr. Wiggly and the (Fabulous) Sump Pumps. Nach der Auflösung von ApoCowLypso arbeitete Dika Newlin mit der Band DNA zusammen, die als Ableger von ApoCowLypso entstand. Mit dieser Formation entwickelte Newlin Rockkonzepte in einem mikrotonalen 19-Ton-System, welches John Negri, einer ihrer Studierenden an der Virginia Commonwealth University (VCU), erfunden hatte.¹³⁹

Auf die Frage, wie jemand, der mit Arnold Schönberg gearbeitet hat, in einer Rockband landet, antwortet Dika Newlin 1987: „Just lucky, I guess.“ Weiter beschreibt sie, dass sie schon länger im Bereich der Populärmusik arbeiten wollte, aber sie „just did not have the motivation“.¹⁴⁰ Donna Arnold sieht Newlins Engagement für den Punkrock als „culmination of a long process of radicalization“.¹⁴¹ Außerdem findet sie es „not surprising that she took an interest in their punk band“, weil Newlin „had always been in touch with what her students cared about“.¹⁴²

¹³⁶ Vgl. Michael D. Moores Interview mit Dika Newlin in Avior Byron, *Schoenberg as Performer. An Aesthetics in Practice*, Dissertation, Royal Holloway, University of London 2007, Appendix 4, S. 327–328 und 331, online verfügbar unter http://www.bymusic.org/images/stories/byronphd/Appendix_4.pdf, aufgerufen am 24. Mai 2018.

¹³⁷ Feisst, „Dika Newlin (1923–2006): A Remembrance“.

¹³⁸ Cadenhead, „Dika Newlin Dies at 82“ (Anm. 81).

¹³⁹ *Pan Pipes* 81, Nr. 2 (Winter 1989), S. 36, online verfügbar unter <http://books.google.at/books?id=Po8JAQAAMAAJ>, aufgerufen am 16. Januar 2018.

¹⁴⁰ Dika Newlin im Interview mit Bruce Duffie (Anm. 27).

¹⁴¹ Arnold, „Schoenberg’s Punk Rocker“.

¹⁴² Ebd.

6.5. Film

Dika Newlins vielseitige Karriere inkludierte vor allem ab den 1990er Jahren auch Auftritte in Filmen (vgl. Tabelle 7). Als wichtigster Mitarbeiter in dieser Zeit ist Regisseur Michael D. Moore zu nennen, der auch zu Newlins engsten Vertrauten gehörte.¹⁴³ Zu dieser Zeit sah sich Newlin als „Performance Artist“.¹⁴⁴

Unter Michael D. Moores Regie entstand der Dokumentarfilm *Dika: Murder City* (1994).¹⁴⁵ Der Titel des Films bezieht sich auf Newlins Song *Murder City*, den sie zu einer Zeit komponierte, als Richmond die „murder capital“ der USA war.¹⁴⁶ Der Film zeigt die 74-jährige Newlin in einem Club in Richmond, Virginia, wo sie Songs von Elvis Presley und Nancy Sinatra in der Art des Punkrock interpretiert (*These Boots Are Made for Walking*, *Heartbreak Hotel*, *Jailhouse Rock*).¹⁴⁷ Newlin spricht darin auch über ihre Lehre bei Schönberg und führt einige ihrer eigenen Songs auf (z. B. *Murder City* und *Murder Kitty*).¹⁴⁸ Einem Rezensenten zufolge übersieht man die Produktionsschwächen des Films wegen „the mad genius of Dika Newlin“.¹⁴⁹ *Dika: Murder City* wurde beim Cinevue International Film Festival in Washington, D. C. 1994 als Best Experimental Video ausgezeichnet, gewann Preise bei Independent Film-Festivals in Orlando, Florida und Chicago, Illinois sowie schaffte es auf die Liste „10 Best Films You Never Saw“ von Filmkritiker Phil Hall.¹⁵⁰

Im Horrorfilm *Creep* (1995) von Tim Ritter zeigt sich Newlin in Lederkluft und spielt eine Person, die in Supermärkten Säuglingsnahrung vergiftet. *Afterbirth* (1997) ist eine Science Fiction-Parodie und entstand unter der Regie Michael D. Moores. Newlin spielt darin eine „telephone psychic“. Darüber hinaus war sie ausführende Produzentin, Musikberaterin und komponierte sowie performte die Musik für die Schlusszene, den

¹⁴³ Feisst, „Dika Newlin (1923–2006): A Remembrance“. Newlins Freund Michael D. Moore (eventuell geb. 1947) ist nicht zu verwechseln mit den besser bekannten Regisseuren des gleichen Namens, Michael D. Moore (1914–2013) und Michael (Francis) Moore (geb. 1954).

¹⁴⁴ Siehe Titelblatt des Drehbuchs *Rockingham* im ASC.

¹⁴⁵ Siehe z. B. *Pan Pipes* 87, Nr. 2 (Winter 1995), S. 35.

¹⁴⁶ Brief von Dika Newlin an Thomas und Mary Nee, 1. Januar 1998. Thomas Nee Papers, MSS 609, Mandeville Special Collections Library, University of California, San Diego (UCSD), Box 1, Folder 9.

¹⁴⁷ Private Aufnahmen dieser Interpretationen sind auch über die Videoplattform YouTube abrufbar, siehe https://www.youtube.com/results?search_query=dika+newlin, aufgerufen am 24. Mai 2018.

¹⁴⁸ <http://www.ovguide.com/dika-murder-city-9202a8c04000641f800000000c491ca1>, aufgerufen am 22. Januar 2014. Vgl. auch die Filmrezension unter <http://filmthreat.com/uncategorized/dika-murder-city/>, aufgerufen am 1. Mai 2018.

¹⁴⁹ Hall, „The 10 Best Films You Never Saw“ (Anm. 39). Vgl. zum vollständigen Zitat Abschnitt 2.

¹⁵⁰ *Pan Pipes* 87, Nr. 2 (Winter 1995), S. 35; Hall, „The 10 Best Films You Never Saw“ (Anm. 39).

Titelsong *Alien Baby*.¹⁵¹ Im Science Fiction-Film *Brain Robbers from Outer Space* (2004) spielt sie The ‚Dark Heart‘ of the Lilith.

Für die Band GWAR, die sich aus ehemaligen Studierenden der Virginia Commonwealth University zusammensetzte, trat Newlin in deren Musikvideo *Skulheadface* auf.

Schon Anfang der 1970er Jahre beschäftigte sich Dika Newlin mit Filmprojekten. Im Frühjahr 1971 war an der University of North Texas ein Film von Dika Newlin, produziert von Julia Morrison, als Teil der Tanzproduktion *Say What?* zu sehen. In der Produktion, einem „humorous dance“, zu dem Julia Morrison (damals noch Studentin) die Musik komponierte, wirkte Newlin als Pianistin, Perkussionistin und Schauspielerin mit.¹⁵²

Newlin komponierte auch für Filme, so zeichnet sie für die Musik des Horrorfilms *Mark of the Devil 666: The Moralists* (1995) verantwortlich.¹⁵³ Für den Horrorfilm *Five Dark Souls* (1996) steuerte Newlin ebenfalls Musik bei; für dessen Titellied verwendete sie ein Vier-Ton-Motiv aus Schönbergs zweiter Kammer-symphonie op. 38 (1906–1939).¹⁵⁴ Um 2000 schrieb sie die Musik zum Film *Witchcraft through the Ages*.¹⁵⁵ Für Moores Dokumentarfilm *Outside Pets* komponierte sie den Titelsong. Möglicherweise schrieb Newlin Filmmusik unter den Pseudonymen Azra Medea und Docion bzw. Alucarda.¹⁵⁶

¹⁵¹ Brief von Dika Newlin an Thomas und Mary Nee, 1. Januar 1998. Thomas Nee Papers, UCSD (Anm. 146). Die Weltpremiere des „made-to-be-a-cult-hit“-Films wurde Anfang Mai 1998 in den Southgate Cinemas in Richmond ausgestrahlt, siehe „Yuck – but, it’s only a Film“, *Richmond Times-Dispatch*, 30. April 1998, S. D.4.

¹⁵² „Concert to Feature Originality in Dance“, *The North Texas Daily (Denton, Texas)* 54, Nr. 84, Ed. 1 (10. März 1971), S. 3, online verfügbar unter <http://texashistory.unt.edu/ark:/67531/metaph326545/>, aufgerufen am 13. Februar 2018; *North Texas State University School of Music Newsletter*, Januar 1972, S. 12–13. Für die Choreographie zeichnete Sandra Combest verantwortlich.

¹⁵³ Sinclair, „Dika Newlin’s Legacy in Wild Sights and Sounds“ (Anm. 71); Cadenhead, „Dika Newlin Dies at 82“ (Anm. 81). Die Internet Movie Database (IMDb) nennt als KomponistInnen von *Mark of the Devil 666: The Moralists* (1995) jedoch nur Azra Medea und Docion bzw. Alucarda, wobei es sich sicher um Pseudonyme handelt, möglicherweise von Dika Newlin. Siehe <http://www.imdb.com/title/tt0289737/fullcredits>, aufgerufen am 30. Januar 2018.

¹⁵⁴ Siehe <http://movies.tvguide.com/5-dark-souls/cast/132368>, aufgerufen am 24. Januar 2014 bzw. vgl. Abschnitt 10.3. bzw. Anm. 727 und 728.

¹⁵⁵ *Pan Pipes* 93, Nr. 2 (Winter 2001), S. 38. Dabei handelt es sich höchstwahrscheinlich um einen Horror-Stummfilm aus dem Jahr 1922 bzw. dessen gekürzte Fassung aus dem Jahr 1968.

¹⁵⁶ Siehe die Besetzungslisten über IMDb, z. B. <http://www.imdb.com/title/tt0294256/fullcredits> (*Five Dark Souls*), <http://www.imdb.com/title/tt0289737/fullcredits> (*Mark of the Devil 666: The Moralists*), <http://www.imdb.com/name/nm2910746/> (Docion) bzw. <http://www.imdb.com/name/nm2910194/> (Azra Medea), alle aufgerufen am 30. Januar 2018. Beim Soundtrack zu *Five Dark Souls* sind sowohl Docion, Azra Medea und Dika Newlin (neben anderen) angeführt. Vgl. auch Anm. 153.

Darüber hinaus schrieb Newlin Mitte der 1990er Jahre mehrere Drehbücher: *Pretty Polly*, *Chuck a Falling Star* und mit Moore *Rockingham*, welches (irreale) Episoden mit Arnold Schönberg und O. J. Simpson beinhaltet.¹⁵⁷ Eine Ausgabe von *Rockingham* ist in der Bibliothek des ASC aufbewahrt.

Tabelle 7: Filme mit Newlins Beteiligung

Titel	Jahr	Anmerkungen
<i>Say What?</i>	1971	Tanzproduktion an der NTSU; Film, Darstellerin; Regie und Musik: Julia Morrison
<i>Dika: Murder City</i>	1994	Dokumentarfilm; Regie: Michael D. Moore; Preise bei Filmfestivals in Orlando und Chicago; Darstellerin, Musik
<i>Skulheadface</i>	1994	Musikvideo von GVAR
<i>Pretty Polly</i>	1994	Drehbuch
<i>Chuck a Falling Star</i>	1994/95	Drehbuch
<i>Mark of the Devil 666: The Moralist</i>	1995	Horrorfilm; Musik
<i>Creep</i>	1995	Horrorfilm; Darstellerin
<i>Rockingham</i>	1995–1996	Drehbuch; Arnold Schönbergs Leben; ASC
<i>Five Dark Souls</i>	1996	Horrorfilm; Musik
<i>Afterbirth/Alien Baby</i>	1997	Horrorfilm; Regie: Michael D. Moore; Darstellerin, Musik
<i>Witchcraft through the Ages</i>	ca. 2000	Musik
<i>Outside Pets</i>	2002	Dokumentarfilm; Regie: Michael D. Moore; Titelsong
<i>Brain Robbers from Outer Space</i>	2004	Science Fiction; Darstellerin

7. Dika Newlin und Arnold Schönberg

Dika Newlin war ab Herbst 1938 bis Sommer 1941 Schönbergs Studentin an der UCLA und nahm ab 1939 auch Privatunterricht bei ihm.¹⁵⁸ Darüber hinaus war sie ab Januar 1940 eine seiner inoffiziellen persönlichen AssistentInnen.¹⁵⁹ Sie arbeitete auch noch

¹⁵⁷ *Rockingham: A Screenplay by Dika Newlin and Michael D. Moore. For Arnold Schoenberg and O. J. Simpson and their families*, 1995–1996. Der Titel ist eine Anspielung auf die Rockingham Avenue, in der Arnold Schönberg und später auch O. J. Simpson wohnten. O. J. Simpson (geb. 1947) ist ein ehemaliger American Football-Spieler, der 1994 wegen Mordes an seiner Exfrau angeklagt worden war. Auf dem Titelblatt des Drehbuches heißt es: „This film is based on real people, places, events and circumstances existing during the time frame 1939–1995. Some names have been changed and some events and circumstances altered for dramatic reasons. The story is a blend of fact, interpretation and imagination.“ Laut einigen dem Drehbuch im ASC beigelegten (eventuell von Michael D. Moore) handgeschriebenen Blättern beginnt das Stück im Jahr 1939, als Dika Newlin in Schönbergs Heim in der Rockingham Avenue studierte, und folgt der Geschichte der Straße, Newlins Karriere und der „unlikely“ Verbindung zwischen Schönbergs Sohn Ronald und O. J. Simpson. (Ronald Schönberg, der später Richter wurde, verurteilte Simpson 1989 wegen häuslicher Gewalt.)

¹⁵⁸ Vgl. Schönbergs Kalender von 1939, in dem am 3. Oktober erstmals Dika Newlin eingetragen ist. Ihren eigenen Erinnerungen zufolge fand die erste Privatstunde am 7. Oktober 1939 statt (*Schoenberg Remembered*, S. 107).

¹⁵⁹ Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 171 (24. Januar 1940). Schönberg hatte Newlin schon ein Jahr zuvor gefragt, ob sie ihm assistieren wolle, vgl. ebd., S. 21 (20. Januar 1939), 55 (9. April 1939), 63–64 (25. April 1939).

einmal während der Sommermonate 1949 und 1950 mit Schönberg.¹⁶⁰ Newlin war erst 14 Jahre alt, als sie erstmals zu ihm kam, und war damit höchstwahrscheinlich die jüngste Schülerin, die Schönberg je hatte.

Die vorangehenden Abschnitte zeigten schon sehr klar, dass Schönberg in Newlin nicht nur eine besonders begabte Schülerin, sondern auch eine treue Anhängerin gewann. Rund 160 Briefe zwischen 1940 und 1951 in Schönbergs Nachlass geben Auskunft über die Beziehung zwischen Newlin und Schönberg, wobei nicht alle Briefe erhalten sind.¹⁶¹ Der Großteil der Korrespondenz fand ab 1947 statt. Während Newlin in frühen Briefen noch von ihren Erfolgen, Lehrpositionen und Kompositionen berichtet, drehen sich die späteren Briefe fast ausschließlich um editorische Angelegenheiten: um Newlins Arbeit als Herausgeberin bzw. Übersetzerin von Schönberg-Schriften. Über den gesamten Briefwechsel hinweg berichtet sie regelmäßig von Aufführungen von Werken Schönbergs, die sie besucht hat. Selten kommen Newlins eigene Kompositionen zur Sprache; wenn, dann nur am Rande und berichtartig.¹⁶² Darüber hinaus gewähren Newlins Tagebucheinträge aus ihrer Zeit in Kalifornien, die sie 1980 als *Schoenberg Remembered. Diaries and Recollections, 1938–1976* veröffentlichte, Einblicke in ihre Gedankenwelt.¹⁶³ Die folgenden Ausführungen verdeutlichen, dass Newlin Schönberg außerordentlich verehrte¹⁶⁴ und auf verschiedenen Ebenen Bezüge zu Schönberg herstellte.

¹⁶⁰ Ammer, *Unsung*, S. 161.

¹⁶¹ Vgl. z. B. Dika Newlins Briefe vom 6. Januar 1947 (ASC, Briefdatenbank, ID 14673) und 30. Oktober 1949 (ID 14697), in denen sie auf offenbar nicht erhaltene Schreiben Bezug nimmt. Darüber hinaus erwähnt Newlin in *Schoenberg Remembered* im Sommer 1939 einige Briefe in deutscher Sprache (S. 82 und 97) – auch diese finden sich nicht in Schönbergs Nachlass. Etwa zwei Drittel der Korrespondenz sind Schreiben von Newlin.

¹⁶² Der in Zusammenhang mit Newlins Leben, ihren Kompositionen und pädagogischen Ansichten relevante Teil der Korrespondenz ist in transkribierter Form im Anhang abgebildet.

¹⁶³ Newlins Buch stand öfters unter Kritik, so bezweifelt beispielsweise Robert Craft, dass das die originalen Aufzeichnungen seien, u. a. weil eine 16-Jährige nicht so mit Worten umgehen könne (siehe z. B. Robert Craft, *Present Perspectives, Critical Writings*, New York: Knopf 1984, S. 30, bzw. ders., *Down a Path of Wonder*, Redhill: Naxos 2006, S. 53). Dieser Vorwand bezüglich Newlins Ausdrucksweise ist nicht ganz berechtigt, da sie schon als junges Mädchen sprachlich extrem begabt war (auch in den Fremdsprachen Deutsch und Französisch), weshalb Schönberg sie beispielsweise 1940 mit einer Übersetzung der von ihm vertonten Pierrot lunaire-Gedichte beauftragte. Darüber hinaus soll hier nicht zur Debatte stehen, ob Newlin ihre Erinnerungen nachträglich aufgebessert und geändert hat, da das Buch als Informationsquelle für Newlins Kompositionen sowie ihre Beziehung zu Schönberg dient.

¹⁶⁴ Tatsächlich nehmen Newlins Äußerungen gegenüber Schönberg teilweise extrem ehrfürchtige Züge an, wie etwa in ihrem Brief vom Oktober 1948: „One of my pupils gave me the picture of you and the family from last month’s Musical America; it is lovely and I keep it always by me.“ Dika Newlin an Arnold Schönberg, 18. Oktober 1948 (ID 14510). Vgl. auch Newlins Brief anlässlich Schönbergs 75. Geburtstags vom 8. September 1949 (ID 19423), indem sie ihm schreibt, was er ihr bedeutet.

Dika Newlin wollte ursprünglich noch mindestens ein Jahr länger bei Schönberg studieren, wie ein Brief ihres Vaters an Schönberg verrät.¹⁶⁵ Schönberg hätte sie gerne weiter unterrichtet; ihrem Vater gegenüber drückt er die Hoffnung aus, dass „Whatever her decision might be, [...] she will sometimes remember how much interest I have taken to show her the right things“.¹⁶⁶ Von Dika Newlins GeldgeberInnen wurde jedoch entschieden, dass sie ihr Doktorat an der Columbia University in New York machen sollte. Als sie im Sommer 1941 nach New York abreiste, nahm sie sich fest vor, wieder nach Kalifornien zurückzukehren:

„But after my work there is completed I hope that I can return to California, for that is what I really want to do. I do not know with whom I shall study composition, as after all that you have taught me I hardly know to whom else I could turn, but in any case my composing will continue unabated, and I at all make every effort in my power to follow the precepts which you have taught me. I hope that in the end I will do work of which you may be proud. [...] Believe me, I shall never fail in my appreciation of all that you have done for me, nor fail to acknowledge my great debt for you.“¹⁶⁷

Aus Newlins Brief wird klar, dass sie Schönbergs Unterweisung sehr ernst nahm und sich außerordentlich bemühte, dieser gerecht zu werden.

Mehr als 30 Jahre später berichtet sie, dass Schönberg sehr dominant war und sie gar nicht länger als drei Jahre bei ihm bleiben wollte: „He was very exciting, very dynamic and very possessive“ – auch seine Schüler Berg und Webern „had to break away from this“.¹⁶⁸ In ihren veröffentlichten Tagebüchern ist zu lesen, dass es eigentlich ihre Idee war, nach New York zu gehen.¹⁶⁹ Donna Arnold, eine ehemalige Studierende Newlins schreibt in diesem Zusammenhang bestätigend:

„Her recollections [in *Schoenberg Remembered*] make it clear that Schoenberg had a very forceful and controlling personality, and domineered his protégés unmercifully. Although they revered him and were anxious not to offend him, they all struggled to devise some means of breaking away and being themselves.“¹⁷⁰

Arnold bezweifelt weiter, dass Newlin es jemals schaffte, aus Schönbergs „long shadow“ hervorzutreten: „the force of Schoenberg’s persona haunted her for the rest of

¹⁶⁵ Brief von Claude M. Newlin an Arnold Schönberg, 12. August 1941 (ASC, Briefdatenbank, ID 14716).

¹⁶⁶ Arnold Schönberg an Claude M. Newlin, 14. August 1941 (ASC, Briefdatenbank, ID 3640).

¹⁶⁷ Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 24. August 1941 (ASC, Briefdatenbank, ID 14662). Nach Robert Craft, *Down a Path of Wonder* wollte Schönberg Newlin gar nicht mehr als Schülerin betreuen: „at the end of her third year, he did not invite her [Newlin] to return, this despite her triumph in being awarded a University Fellowship“ (S. 50).

¹⁶⁸ Barton, „Dika Newlin – Artist in Transition“ (Anm. 10), S. 4–5.

¹⁶⁹ Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 330: „Would my sponsors buy the idea of my finishing my education in New York?“ (30. Juni 1941).

¹⁷⁰ Arnold, „Schoenberg’s Punk Rocker“.

her life.“ Ihrer Meinung nach diene Newlins kompositorischer Output in den 1970er Jahren dazu, ihre Unabhängigkeit zu zeigen, während diese gleichzeitig aber „[speculated] that the master himself might well have been interested in possibilities afforded by the new technologies, had he lived to explore them“.¹⁷¹

7.1. Autorin

Wie aus den obigen Ausführungen ersichtlich ist, machte sich Newlin in erster Linie einen Namen als Schönbergforscherin.¹⁷² Ihre Dissertation *Bruckner, Mahler, Schoenberg* (1945; Druck 1947) war eine der ersten zu einem noch lebenden Komponisten. Aber auch mit ihren Übersetzungen von früher Schönberg-Literatur ins Englische¹⁷³ hat sie wesentlich zu dessen Erforschung im amerikanischen bzw. englischsprachigen Raum beigetragen. Schönberg wählte sie aus, um 15 seiner Essays herauszugeben, welche 1950 als *Style and Idea* publiziert wurden; drei davon übersetzte sie vom Deutschen ins Englische. Schönberg schätzte Newlin als Herausgeberin sehr, auch wenn er ihr keine „carte blanche“ geben wollte.¹⁷⁴ Diesbezüglich schreibt er später an Clara Silvers, dass „Dika Newlin did a very good and well understanding Job [sic], and that all she changed did not violate her faithfulness toward me“.¹⁷⁵ Aus dieser Äußerung wird aber ebenfalls deutlich, dass man sehr wohl Gefahr lief, Schönbergs Gunst zu verlieren, wenn man ihn auch nur in editorischer Hinsicht kritisierte. Schönberg wollte sie 1950 auch mit der Herausgabe eines zweiten Buches seiner Essays betrauen.¹⁷⁶ Ein Großteil von Newlins vielen wissenschaftlichen Artikeln setzt sich mit Themen um Schönberg auseinander.¹⁷⁷ Darüber hinaus übersetzte Newlin, die schon als Teenager mit der deutschen Sprache vertraut war, bereits 1940 in Schönbergs Auftrag

¹⁷¹ Arnold, „Schoenberg’s Punk Rocker“.

¹⁷² Welches musikwissenschaftliche Bild von Schönberg Newlin in ihren zahlreichen Veröffentlichungen zeichnet, wird in der vorliegenden Studie nicht behandelt und bedarf weiterer Auseinandersetzung.

¹⁷³ Arnold Schönberg, *Style and Idea*, New York 1950; René Leibowitz, *Schoenberg and His School*, New York 1949; Josef Rufer, *The Works of Arnold Schoenberg*, London und New York 1962.

¹⁷⁴ Brief von Arnold Schönberg an Storer B. Lunt, 28. März 1948 (ASC, Briefdatenbank, ID 4484). Schönbergs Aussage bezieht sich auch Lunts Brief vom 24. März 1948 (ID 14747), in dem dieser „awkward sentence constructions“ und „distinctly German expressions“ von AutorInnen anspricht.

¹⁷⁵ Brief von Arnold Schönberg an Clara Silvers, 30. September 1948 (ASC, Briefdatenbank, ID 4774).

¹⁷⁶ Arnold Schönberg an Dika Newlin, 18. März 1950 (ASC, Briefdatenbank, ID 5907).

¹⁷⁷ Vgl. dazu die Literaturliste im Anhang. Daneben hielt Newlin auch zahlreiche Vorträge zu unterschiedlichen musikwissenschaftlichen Themen, die hier nicht erfasst sind.

die *Pierrot lunaire*-Gedichte;¹⁷⁸ als englische Version wurde dann aber eine andere Übertragung verwendet.

Schönberg freute sich sehr über die ihn behandelnde Dissertation seiner Schülerin – als solche betrachtete er Newlin auch sechs Jahre nach ihrem Fortgang aus Los Angeles noch¹⁷⁹ – und sah darin wohl auch ein wenig Werbung für sich selbst. Vielleicht im Gegenzug für ihre Bemühungen betrachtete er sie nunmehr als wahrhaftig dem Schönberg-Kreis zugehörig:

„It seems your book is also a very good propaganda for me, and not only for the whole Viennese school. You know how much I am fond of Mahler and Bruckner, and it seems to me that also Webern and Berg will also profit frim [sic] taht [sic]. After all it is the effect of a true musical description and evaluation, of a sincere recognitionpf [sic] intrinsic values of music which produces such desirable results. OI [sic] am glad I was so strict in your educatiion [sic] to make you a real member of this musical family.“¹⁸⁰

Newlins Antwort verdeutlicht, dass sie es offenbar als selbstverständliche und gerne erfüllte Verpflichtung ihrem ehemaligen Lehrer gegenüber ansah, „Propaganda“ für ihn zu betreiben – als Dankeschön für die Ausbildung, die sie von ihm erhalten hatte:

„Really it is hard for me to say how much your words about my book have meant to me; it is not just that I am happy to have done something which might bring you some pleasure, or that my work may really have made a beginning towards achieving a goal which I wanted to achieve, but that I may feel that in some slight measure (if it is not too presumptuous to say so) I have at least started to repay the incalculable debt which I owe you for what I am – or try to be – today as a musician and as a person.“¹⁸¹

Darüber hinaus war sie auch bestrebt, Schönbergs Standpunkt im aktuellen musikwissenschaftlichen Diskurs zu vertreten:

¹⁷⁸ Vgl. z. B. Schönbergs Brief an Moses Smith, 30. September 1940 (ASC, Briefdatenbank, ID 3284): „On my request a talented young student of mine, Miss Dika Newlin, made a translation of the poems of Pierrot Lunaire, which is excellent.“ Vgl. dazu auch Vgl. Michael D. Moores Interview mit Dika Newlin in Avior Byron, *Schoenberg as Performer*, Appendix 4, S. 326–327. Newlin verwendete ihre eigene Übersetzung beispielsweise 1999 bei ihrer Darbietung von *Mondestrunken* an der Texas Tech University (1999).

¹⁷⁹ Arnold Schönberg an Hans Heinz Stuckenschmidt, 21. Mai 1947 (ASC, Briefdatenbank, ID 4458): „Ich habe hier ausser Miss Newlin, die eine begabte Komponistin ist[,] noch einige ausgezeichnete Schüler.“

¹⁸⁰ Arnold Schönberg an Dika Newlin, 17. Dezember 1947 (ASC, Briefdatenbank, ID 4604). Handschriftlicher Zusatz: „I cannot correct all my typing errors!“

¹⁸¹ Dika Newlin an Arnold Schönberg, 6. Januar 1948 (ASC, Briefdatenbank, ID 14673). Der Brief ist wegen eines (am Anfang eines neuen Jahres gelegentlich auftretenden) Schreibfehlers fälschlich mit 6. Januar 1947 datiert. Inhalt und abschließende Worte Newlins – „Finally I want to wish you and yours all the best things I know for 1948 [...]“ – machen es unwahrscheinlich, dass der Brief bereits im Januar 1947 verfasst wurde.

„[...] I find it very important for me to involve myself in all these affairs [Tagungen der National Association of Schools of Music und der American Musicological Society in Chicago] so that I may represent (insofar as I am worthy so to do) the point of view of you and yours.“¹⁸²

Seit Ende der 1940er Jahre arbeitete Newlin an einer Schönberg-Biographie. Im Januar 1949 schreibt sie an Schönberg: „I shall return to the work on your book with a renewed effort – and, I hope, a more successful one this time – to be a faithful transcriber of your thoughts, your feelings, and your words“.¹⁸³ 1951/1952 verbrachte sie dafür mittels Fulbright-Stipendium ein Forschungsjahr in Wien. Im August 1959 schreibt sie an Schönbergs Witwe Gertrud, sie wolle „den richtigen Zeitpunkt“ für die Veröffentlichung abwarten. Die Biographie sollte zunächst eine Einführung in Schönbergs Werke für ein allgemeingebildetes Publikum werden.¹⁸⁴ Anfang der 1970er Jahre war sie noch damit beschäftigt,¹⁸⁵ schloss sie aber nicht ab. Schließlich empfand Newlin ihre 1980 als *Schoenberg Remembered. Diaries and Recollections, 1938–1976* veröffentlichten Los Angeles-Tagebücher als ihre Schönberg-Biographie.¹⁸⁶

7.2. Pädagogin

Gerade aber ihre Aufgabe als Lehrende an mehreren nordamerikanischen Universitäten ermöglichte es Dika Newlin, vor allem Schönbergs musiktheoretische Literatur einzusetzen. Von ihrer ersten Lehrposition am Western Maryland College (1945–1949) berichtet sie Schönberg:

„Now that I have taught a few months I can report that I like it even if it takes time away from my actual writing (but I know that you know all about that!) I have only one composition student and for her I am using your *Models for Beginners*. She is very slow but I think the exercises help her. My other pupils (aside from the piano students) study mostly harmony. For them, I wish *Harmonielehre* were available in English! I try to weave in your concepts, but the class uses another textbook (Piston's) and it's difficult enough to get them to do just what is in that!“¹⁸⁷

Newlin griff immer wieder auf Beispiele aus Schönbergs *Harmonielehre* zurück:

„Dear Mr. Schoenberg,

¹⁸² Dika Newlin an Arnold Schönberg, 1. Dezember 1948 (ASC, Briefdatenbank, ID 14513). Hervorhebung im Original.

¹⁸³ Dika Newlin an Arnold Schönberg, 14. Januar 1949 (ASC, Briefdatenbank, ID 14520).

¹⁸⁴ Dika Newlin an Gertrud Schönberg, 28. August 1959 (ASC, Gertrud Schoenberg Collection).

¹⁸⁵ Etwa: „I keep finding new things and hate to close the book“, Barton, „Dika Newlin – Artist in Transition“ (Anm. 10), S. 5. Im Februar 1974 hofft sie, die Biographie noch im selben Jahr abzuschließen. Cunningham, „Dr. Newlin: Lends Music Style, Invention“ (Anm. 7), S. 12.

¹⁸⁶ Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 347: „this would become my life of Schoenberg – or, maybe, the story of Schoenberg *in my life*“ (Hervorhebung im Original).

¹⁸⁷ Dika Newlin an Arnold Schönberg, 20. Dezember 1945 (ASC, Briefdatenbank, ID 14499).

[...] I have been extremely busy getting my new classes under way. I am very happy that two of the classes are using Harmonielehre as a text book this year; I have always given them examples from it in the past but it is wonderful that now they can really own it themselves!¹⁸⁸

Für die Unterweisung ihrer Schüler verwendete sie immer wieder Beispiele aus ihrem eigenen Unterricht bei Schönberg oder aus dessen musikpädagogischen Schriften. Wie ein Eintrag in Newlins Tagebuch zeigt, machte sie sich bereits im ersten Jahr ihrer kalifornischen Studienzeit Gedanken über einen möglichen zukünftigen Nutzen ihrer Mitschriften:

„I spent the evening writing analyses of my examination pieces and putting in order all my existing Schoenberg papers of this year, which I want to keep for sentimental reasons. And practical ones, too, for they'll be of great value if I ever have to teach.“¹⁸⁹

Ein späterer Brief macht deutlich, dass es für Newlin sogar hinsichtlich des Eingehens eines Arbeitsverhältnisses entscheidend war, ob sie in dessen Rahmen genügend Spielraum für die Verbreitung von Schönbergs Konzepten und Werken hatte. Sie erwartete an der Syracuse University fortgeschrittenere Studierende, die sie für Schönbergs „Sache“ begeistern kann, und hoffte, dass ihre Nachfolge am Western Maryland College ebenfalls Schönbergs Bücher verwendet. Darüber hinaus präsentierte bei Konzerten an der Universität häufig Schönbergs Musik:

„Now I have a rather exciting piece of news. In September I am changing my job (for one year anyway) to be visiting professor in the department of Fine Arts at Syracuse University in Syracuse, N.Y. Unfortunately I shan't be teaching composition (unless privately) but I shall be having form and analysis, and also seminar work in the analysis of contemporary music. I leave it to your imagination just WHICH direction of contemporary music I shall take it upon myself to empha[s]ize! Since the students at Syracuse are more advanced than the ones I have here [at Western Maryland College in Westminster, Maryland] I feel that this will be a golden opportunity for me to acquire some new recruits for your – our – cause. Indeed, I would never accept this new position or any other, if I did not think it would give me scope to do as much as possible for you as well as for myself. I hope that I shall succeed in finding a successor for myself here who will be able and willing to continue using your books as textbooks. It was one of my greatest joys here that I was able to do this and I hope that it will continue so even without me. But at Syracuse, count on me to provoke a few sales of your music! Needless to say that I shall also use every opportunity for performances of it there.“¹⁹⁰

Diese Vorgehensweise Newlins – bei ihren Studierenden für Schönbergs Sache zu werben – führte an der Syracuse University zu Problemen mit ihrem Vorgesetzten, in deren Folge sie die Universität verließ. Davon berichtet Newlin Schönberg: „[William

¹⁸⁸ Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 1. Oktober 1948 (ASC, Briefdatenbank, ID 14508). Vgl. für die Verwendung der *Harmonielehre* als Lehrbuch auch Newlins Brief vom 13. Mai 1948 (ASC, Briefdatenbank, ID 14502).

¹⁸⁹ Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 78 (27. Mai 1939).

¹⁹⁰ Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 20. Mai 1949 (ASC, Briefdatenbank, ID 14684).

Fleming claimed] that I ought to be dismissed because I use my classes only to make propaganda for you!¹⁹¹ Schönberg rät Newlin, sie solle ihn nicht zu sehr loben, sondern die Fakten für ihn sprechen zu lassen:

„With respect to your propaganda I want to tell you what I told years ago to Mr Wellesz when he wrote my biography: ‚Don’t praise too much, but make the facts clear and let them speak in my favor.‘ I don’t mean you should be too dry and avoid every kind word; but I think realistic facts surpass their effect on the unbiased listener, if you give them the chance to recognize them, and directions how to evaluate.“¹⁹²

In den 1950er Jahren hatte sie an der Drew University die Möglichkeit, eine ganze Musikabteilung und das Studienangebot nach ihren eigenen Vorstellungen zu gestalten. Im Februar 1952 berichtet sie Schönbergs Witwe von ihrer kommenden Position und gibt an, sich auch an dieser Universität sehr für Schönbergs Vermächtnis einzusetzen:

„I have just accepted a position as head of the Music department at Drew University, Madison, N. J. It is a brand-new department so I shall be able to organize everything to suit myself insofar as funds available will permit. The president [Fred Garrigus Holloway] of the school is a strong friend of mine – he was the president of the small college where I had my very first teaching position. So, you see, I shall have a fine opportunity to work in my own way for the things in which we really believe ...“¹⁹³

Wie aus einem weiteren Brief an Gertrud Schönberg hervorgeht, entsprachen ihre Vorstellungen genau dem, was sie selbst bei Schönberg gelernt hatte:

„As you perhaps know, I was called back from there [Vienna] to found a music department in a school which had none before: Drew University, a small school of high standards about 25 miles from New York. I welcomed this chance, for it meant that – in contrast to my previous positions – I would have the opportunity to build a department from the foundations upward and to establish its curriculum according to the standards which I had been taught. [...] I succeeded in doing this, and, as a full professor and head of my department, am turning out music students who are, I hope and believe, creditable representatives of the traditions which Mr. Schoenberg instilled in me. It is hard work – but worth it.“¹⁹⁴

Im Jahr 2005 erinnert sich Newlin noch einmal an Schönbergs Einfluss auf sie und ihre eigene Lehre, beispielsweise über die Bedeutung seiner musiktheoretischen Bücher:

¹⁹¹ Dika Newlin an Arnold Schönberg, 12. März 1951 (ASC, Briefdatenbank, ID 14714). William Flemings Vorwurf war wahrscheinlich doppelt bitter für Newlin, da sie anscheinend eine Liebesbeziehung mit ihm hatte, siehe Dika Newlins Korrespondenz mit Florence Rose (1903–1969), die sie vielleicht über ihre Geldgeberin Henriette Voorsanger kannte. Florence Rose Papers, MS 134, Sophia Smith Collection, Smith College, Northampton, MA.

¹⁹² Brief von Arnold Schönberg an Dika Newlin, 28. April 1951 (ASC, Briefdatenbank, ID 5799).

¹⁹³ Brief an Gertrud Schönberg, 27. Februar 1952, ASC, Gertrud Schoenberg Collection, Folder „Correspondence (Dika Newlin)“ (Hervorhebung im Original).

¹⁹⁴ Dika Newlin an Gertrud Schoenberg, 28. August 1959 (ASC, Gertrud Schoenberg Collection). Newlin unterrichtete an der Drew University zwischen 1952 und 1964.

„I know Schoenberg in my life had a predominant influence that leads up to the present day. In my later years, I've had the opportunity to go back over the past, while doing this or other interviews and other situations as well, and pass on that heritage. And a very important part of my work has been to be able to teach all of these years. I've taught for fifty years, so I've had fifty years to be able to pass this on to students. Some people don't entirely appreciate this, I must say, even within my own university, Virginia Commonwealth University at this time, as I have been teaching there. There were some people who didn't quite approve of this. Who felt whether I should be using this textbook or that textbook? Why I use Schoenberg's textbooks? And, by the way, Schoenberg's textbooks are terribly important, a marvelous resource for young students who want to learn more about the past, through a master of the present day. A wonderful counterpoint textbook, a wonderful harmony textbook. Got two wonderful harmony textbooks that everybody who is studying composition should have that exposure. I hope that will be true in many cases. I've made it, in my teaching here at the Virginia Commonwealth University, as true as I can. I'd like to be true to the tradition and I hope in things I am doing and saying now and in summing up my own life, what my relationship to Schoenberg has been, and summing up what my pupils have done, I feel that the heritage goes on and on and on.“¹⁹⁵

7.3. Interpretin

Darüber hinaus nutzte Newlin ihre Fähigkeiten als Pianistin, um Schönbergs kompositorisches Werk in Aufführungen (an den verschiedenen Universitäten) zu vermitteln. So versprach sie ihm 1949: „count on me to provoke a few sales of your music! Needless to say that I shall also use every opportunity for performances of it“.¹⁹⁶ Beispielsweise führte sie seine Musik öfters im Rahmen von Recitals auf. Ein solcher Abend mit Schönbergs Zwölfton-Klaviermusik an der Drew University soll laut Newlin den Computermusik-Pionier Max Mathews zu einem neuen Programm inspiriert haben.¹⁹⁷ Bei ihren sommerlichen Aufenthalten in der MacDowell Colony spielte Newlin Schönbergs Werke ebenfalls; dort brachte sie auch Ende der 1940er Jahre seine Werke der kanadischen Komponistin Barbara Pentland näher. Konrad Wolff bemerkt bezüglich Newlins Interpretation von Schönbergs *Sechs kleinen Klavierstücken*:

„I have never heard anyone else suggest the total standstill of time so convincingly as Dika Newlin does in an performance of Schoenberg's opus nineteen – especially in the last piece with its haunting bell-like evocations of the day of Mahler's funeral.“¹⁹⁸

Am 22. November 1999 – an ihrem 76. Geburtstag – rezitierte sie, verkleidet als Pierrot, an der Texas Tech University aus Schönbergs *Pierrot lunaire* das erste Gedicht

¹⁹⁵ Interview von Michael D. Moore mit Dika Newlin in Avior Byron, *Schoenberg as Performer*, Appendix 4, S. 338–339.

¹⁹⁶ Dika Newlin an Arnold Schönberg, 20. Mai 1949 (ASC, Briefdatenbank, ID 14684).

¹⁹⁷ Dika Newlin im Interview mit Bruce Duffie (Anm. 27). Vgl. auch Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 344 (13. Juli 1977).

¹⁹⁸ Wolff, „Dika Newlin“, S. 2.

Mondestrunken in ihrer eigenen Übersetzung.¹⁹⁹ Bereits 1973 trat sie in einem „20th Century Recital“ an der North Texas State University als Sprecherin dieses Werkes auf.²⁰⁰

7.4. Newlins Werke

Konsequenterweise lässt sich auch in Newlins Kompositionen ein starker Bezug zu ihrem Lehrer feststellen. So komponierte sie etwa das *Piano Trio* op. 2 (1948) – ein Zwölftonwerk – unter anderem deshalb, weil weder er noch Berg oder Webern für diese Gattung geschrieben haben.²⁰¹ Darüber hinaus liegt diesem Werk eine Form zugrunde, die auch Schönberg verwendet hat (und wofür er „chid [her] mildly“²⁰²): eine Form, in der alle Sätze in einem enthalten sind; Newlin nennt sie „Portmanteau“-Form. 1950 äußert sie sich über seine damalige Meinung zu dieser einsätzigen Form:

„[Schönberg] is increasingly concerned with problems of comprehensibility and ‚listenability.‘ This concern has even caused him to criticize some of his earlier works written in the ‚portmanteau‘ form (all movements fused into one); he now feels that so long a stretch of uninterrupted music imposes such great demands on the concentration of the hearer that he becomes unable to appreciate the contrasts required for the articulation of the musical form. Therefore, Schoenberg believes that young composers of today might do better to create their large works in several short movements rather than in one long movement.“²⁰³

Newlins Opus 1, eine *Chamber Symphony* für zwölf Solo-Instrumente (1948), ist ohne Frage als Hommage an Schönbergs Werke derselben Gattung zu verstehen. Entgegen der durch die Nummerierung suggerierten Erwartung sind die Opera 1 und 2 nicht Newlins erste Kompositionen, sondern ihre ersten Werke in Zwölfton-Schreibweise.²⁰⁴ Der Uraufführung ihrer *Chamber Symphony* am 8. Juli 1949 in Darmstadt (unter René

¹⁹⁹ *Pan Pipes* 93, Nr. 2 (Winter 2001), S. 38. Siehe <https://www.youtube.com/watch?v=bxU04ILt9MQ>, aufgerufen 24. Mai 2018 (Auftritt Newlin bei Minute 4:25; die Musik setzt bei 7:35 ein). Einige Erinnerungen Newlins an diese Aufführung finden sich in Michael D. Moores Interview mit Dika Newlin in Avior Byron, *Schoenberg as Performer*, Appendix 4, S. 334–337. Dort gibt Newlin zwar das Jahr 1965 an (S. 334), spricht aber gleichzeitig von ihrem letzten Jahr an der North Texas State University, wo sie in den Jahren 1965–1973 angestellt war.

²⁰⁰ *North Texas State University School of Music Newsletter*, Januar 1974, online verfügbar unter <http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc181765/>, S. 10, aufgerufen am 13. Mai 2018.

²⁰¹ Ammer, *Unsung*, S. 162.

²⁰² Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 337.

²⁰³ Dika Newlin, „Diamond Jubilee“, *Pan Pipes* 42, Nr. 3 (Februar 1950), S. 207–208. Vgl. dazu auch Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 337.

²⁰⁴ „Musik – Marsch der alten Karbonaden in Pulverform“, *Der Spiegel*, Nr. 29, 14. Juli 1949, S. 32–33; online verfügbar unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44437282.html>, aufgerufen am 26. Januar 2015. Außer diesen beiden sind keine weiteren Kompositionen Newlins mit Opuszahlen versehen.

Leibowitz) wohnte Newlin übrigens nicht bei, um stattdessen Schönberg anlässlich seines 75. Geburtstages in Los Angeles besuchen zu können:

„Ever since my departure from California in 1941 I had dreamed of the day when I might return on a ‚pilgrimage‘ to Schoenberg. And what time could be more appropriate than this jubilee year? So it was that on July 8 [1949], instead of being in Darmstadt hearing the premiere of my Chamber Symphony, I was stepping off a train in Los Angeles.“²⁰⁵

Im Briefwechsel mit Schönberg ist von ihren eigenen Kompositionen nur gelegentlich die Rede. Am Beginn der Korrespondenz finden sich noch Bemerkungen wie:

„Scoring of my opera The Scarlet Letter still occupies me; I finished some songs and a violin piece, sketched part of a violin concerto, and am now in the midst of a Chamber Symphony (13 instruments) in which I find myself approaching nearer to ‚twelve tones‘ than ever before!“²⁰⁶

Bis Mitte der 1940er Jahre erwähnt Newlin Schönberg gegenüber noch einigermaßen regelmäßig ihre Arbeit an diversen Kompositionen, was vor allem hinsichtlich Existenz bzw. Entstehungszeit aufschlussreich ist. Später kreisen die Briefe in erster Linie um Newlins Bemühungen um Schönbergs Œuvre und nur sporadisch um eigene Werke. Erst, als Schönberg sich an ihren Kompositionen interessiert zeigt, berichtet sie wieder ein wenig davon. So schreibt Schönberg im Sommer 1948:

„If my eyes would be better I would ask you to send me some of your compositions. Perhaps you might sometimes come to L. A. and play them for me. Why not? I would be glad to see you again.“²⁰⁷

Und Anfang des Jahres 1949:

„Why dont [sic] you send me occasionally one of your compositions? I would like to know ‚who‘ you are now. And ‚how‘. If possible something for piano, so that Mr Stein can play it for me. You know, my eyes are a great obstacle.“²⁰⁸

Newlin schickte ihm daraufhin ihre neueste Komposition, *Piano Trio* op. 2, worauf Schönberg prompt reagiert: „I am looking forward to see your Trio. It’s so long that I did’nt [sic] see anything of yours. I expect something of you.“²⁰⁹ Bei Schönbergs und Newlins Treffen im Sommer 1949 sprachen sie über die Komposition; welchen Rat er

²⁰⁵ Newlin, „Diamond Jubilee“ (Anm. 203), S. 207.

²⁰⁶ Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 28. August 1947, ID 14492 (Hervorhebung im Original).

²⁰⁷ Brief von Arnold Schönberg an Dika Newlin, 6. August 1948, ID 4742.

²⁰⁸ Brief von Arnold Schönberg an Dika Newlin, 6. Januar 1949, ID 4862.

²⁰⁹ Arnold Schönberg an Dika Newlin, 12. Januar 1949, ID 4868. Dieser Brief ist von Schönberg irrtümlich auf 12. Januar 1948 datiert.

ihr diesbezüglich gab²¹⁰ und ob sie diesen befolgte (bzw. noch in die Komposition einarbeitete), ist aber nicht bekannt. Newlin erinnert sich 2005, dass sie mit Schönberg in diesen Sommern immer ihre neuesten Kompositionen besprach.²¹¹

Im Jahr 1959 schreibt Newlin noch an Schönbergs Witwe, dass ihr Schreiben und Komponieren erfolgreich vorangeht, und dass ihre Kompositionen über die International Society of Contemporary Music (ISCM) auch in Österreich aufgeführt wurden, was sie ihres Erachtens Schönberg verdankt:

„All this time, of course, my own writing and composing has been going on – and, I am happy to say, with good success. [...] my compositions were performed in the ISCM both here and abroad (in Salzburg, before my return to this country). Needless to say, I don't forget to whom I owe all this! For, if not for the thorough education and great inspiration which Mr. Schoenberg gave me, and his insistence upon fundamentals, I would not have been able to perform all these tasks in a way which would satisfy me or others (the few who really understand these things, that is).“²¹²

Newlin komponierte noch bis Ende der 1960er Jahre zwölftönig, etwa die Vokalkomposition *Lied* (1968), die einen weiteren Berührungspunkt mit dem Schönberg-Kreis aufzeigt: Der Liedtext stammt von Stefan George („Dies ist ein Lied für dich allein“) und liegt z. B. auch Anton Weberns op. 3, Nr. 1 (1908/09) zugrunde.

Für Konrad Wolff ist Anfang der 1960er Jahre „the most Schoenbergian quality“ in Newlins kompositorischem Werk, wie sie traditionelle musikalische Elemente mit der gegenwärtigen melodischen und harmonischen Sprache verschmilzt, womit sie sich von den meisten anderen amerikanischen ZwölftonkomponistInnen abhebe.²¹³

Wie schon oben angeführt, nahm Dika Newlin ab etwa Anfang der 1970er Jahre zunehmend Abstand von der ‚klassischen‘ Musik, bis sie sich in den 1980er Jahren dem Punk-Rock zuwendete. Auf George nahm Newlin auch in dieser späteren Phase ihres Schaffens Bezug, und zwar im Punksong *Alien Baby*: Dieser beginnt mit Georges (übersetzten) Worten „I feel the air of other planets“, die Schönberg bekanntermaßen für den vierten Satz seines zweiten Streichquartetts fis-Moll op. 10 (1907/1908) verwendete, und in dem er sich von der tonalen Musik entfernte. Und offenbar sah sie in ihrer Rolle als Punkrocksängerin und -komponistin ebenfalls eine Verbindung zu ihrem Lehrer:

²¹⁰ Vgl. Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 26. Juli 1949 (ASC, Briefdatenbank, ID 14691): „I appreciate most deeply your advice with regard to the Trio“.

²¹¹ Vgl. Michael D. Moores Interview mit Dika Newlin in Avior Byron, *Schoenberg as Performer*, Appendix 4, S. 329.

²¹² Dika Newlin an Gertrud Schoenberg, 28. August 1959 (ASC, Gertrud Schoenberg Collection).

²¹³ Wolff, „Dika Newlin“, S. 3–4.

„She found that there was a continuity to [being a young student of Schoenberg and a senior punk]. Schoenberg and others of his generation wrote for the cabarets, which would have been I suppose the punk rock, or the night club rock, of their time. She felt like she was doing the same thing.“²¹⁴

Im Werk Dika Newlins lassen sich unzählige weitere Zusammenhänge mit Schönberg feststellen. Beispielsweise entstand etwa Mitte der 1990er Jahre in Zusammenarbeit mit dem Regisseur Michael D. Moore das Drehbuch *Rockingham*.²¹⁵

Bezüglich Aufführungen in Zusammenhang mit Schönberg war Newlin zunächst im Februar 1940 eine der sieben repräsentierten Kompositionsstudierenden bei Schönbergs Empfang in seinem Heim.²¹⁶ Schönberg stellte Newlin und ihren Sonatensatz in a-Moll nach einer speziellen Einleitung für die beiden Wunderkinder Constance Shirley und Newlin mit folgenden Worten vor:²¹⁷

„Miss Newlin was 14 when she came to me and is now 16. She was and is still a child prodigy. She started to c[o]mpose with six years. As I know that she composes at present better than two years ago, when she came to me, I can assume, that she now, with 16 composes better than with six. and [sic] accordingly Brahms' malicious remark^[218] does not concern her. A number of her premature works have already been played in many important places and I hope, when, in about three or four years she will have [sic] written works, which I can call mature, she will find all these doors open. As I am almost sure that Miss Newlins sonata will please you as well as miss Shirley's, I guess I need not say more about her.“²¹⁹

Dieses Ereignis ist auch in Newlins Tagebuchaufzeichnungen erwähnt. Darin ist ihre Konkurrenz zu Constance Shirley (die als „Miss Temple“ mehrfach vorkommt) spürbar. In ihren Ausführungen bestätigt Newlin Schönbergs Bemerkungen:

„What a super red-letter day this has been! ... In my opinion, I played my sonata pretty well; if I'd had no other advantage over my colleagues and co-performers, at least I was not scared half to death as the others most assuredly were. Mamma says that from where she sat in the front row you could see their hands shaking as they played! Temple came just before me on the program. When he got to her, he announced that the next two numbers would be by two young ladies ,which could

²¹⁴ Clarke Bustard (ehemaliger Musikredakteur der *Richmond Times-Dispatch*) im Gespräch mit Robert Siegel, 28. Juli 2006: „Dika Newlin, a Fan of Piano and Punk“, online verfügbar unter <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=5590263>, aufgerufen am 24. Mai 2018.

²¹⁵ Siehe Abschnitt 6.5. sowie Teil B.

²¹⁶ Vgl. dazu auch die entsprechenden Abschnitte in den Kapiteln über Blanche Garber, Melba Gloeckler, Anette Slotnikow und vor allem Constance Shirley in den Abteilungen II. und III.

²¹⁷ Siehe zu diesen einführenden Worten vor Shirleys und Newlins Präsentation das Kapitel über Constance Shirley in Abteilung II. Biographisch-musikalische Fallstudien.

²¹⁸ In seinen allgemeinen Bemerkungen über Wunderkinder, mit denen er Shirley und Newlin vorstellt, erzählt Schönberg eine Anekdote von Brahms: dieser habe über den Komponisten Ignaz Brüll (1846–1907) gesagt, er komponiere als Erwachsener noch immer wie ein 8-Jähriger.

²¹⁹ Als alternative Vorstellung notierte Schönberg: „Miss Newlin gives among other informations her age: she is born 1923 and she thinks she can still dare to reveal her age, without beeing [sic] affraid [sic] that she might regret [sic] it later. This is what one believes with 16. She started to compose with six years. A number of her works have been performed already in many important places.“ Aufgrund Newlins im Folgenden wiedergegebenen Tagebucheintrag ist jedoch eindeutig, dass Schönberg sich für die im Fließtext angeführte Version entschied.

be called ex-infant prodigies.' ... Then he proceeded to make some rather nasty remarks about child prodigies, apparently meant more for me than for her; expatiated quite a while on her numerous accomplishments, and finally concluded by saying that he 'think we would like this.' She then played her sonata from memory ... Now it was my turn; he looked around an awfully long time for his program notes about me, but finally found them ... Of course he told my age and all of that, and carefully explained that his remarks about child prodigies had not been aimed at me, a statement which failed to entirely convince. No sarcastic remarks, though, unless you count what he said about my premature works having been played in many important places!' But it was the finish that was really a scream ... 'Well,' he said, 'I guess I do not need to say anything more, but I will let Miss Newlin's piece speak for itself – for I am sure you will like it almost as well as Miss Temple's!'²²⁰

Im Frühjahr 1941, gegen Ende ihrer Studienzeit in Los Angeles, schreibt Schönberg an Erwin Stein, dass er vielleicht vorhat, ein Streichquartett und ein Piano Quintet von Newlin an der UCLA aufzuführen.²²¹ Zumindest ihr Streichquartett dürfte kurz später aufgeführt worden sein.²²² Eventuell kam Newlin durch Schönberg in Kontakt mit Künstlerpersönlichkeiten wie dem Dirigenten Artur Rodzinski (1892–1958) und der Sopranistin Lotte Lehmann (1888–1976); denn im Februar 1944 berichtet sie ihm, dass Rodzinski einige ihrer Orchesterwerke begutachtete und Lehmann sie um ihre Werfel-Lieder bat.²²³

7.5. Schönberg über Newlin

In Newlins Lebensweg lässt sich wie oben gezeigt in mehreren Bereichen ein sehr starker Bezug zu Schönberg erkennen. Diese in so vielen Aspekten achtende und verehrende Haltung Newlins ihrem Lehrer gegenüber war aber nicht ganz einseitig. Arnold Schönberg hielt seine Schülerin Dika Newlin für äußerst begabt und bekundete dies auch bei diversen Gelegenheiten. In verschiedenen Briefen Schönbergs sind zwischen 1939 und 1947 folgende Bemerkungen überliefert:

Anfang des Jahres 1939 schreibt er zweimal an Marian Paschal, Geschäftsführerin der damals noch Independent Aid genannten Stiftung von Mäzenin Doris Duke (1921–1993), um Newlin das weitere Studium bei ihm an der UCLA zu ermöglichen:

„She is really a child of quite unusual talent. I am no prophet and I believe nobody can predict what might be the futur[e] of a talent. But I teach for more than forty years and according to these

²²⁰ Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 182 (18. Februar 1940).

²²¹ Brief von Arnold Schönberg an Erwin Stein, 12. April 1941 (ASC, Briefdatenbank, ID 3590).

²²² Vgl. die Ausführungen zu *String Quartet in e Minor* weiter unten bei den Einzelbesprechungen der Kompositionen.

²²³ Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 6. Februar 1944 (ASC, Briefdatenbank, ID 14667).

forty years of experience I can say, that I never had a student who in this age was as promising as Miss Newlin. She should become a composer and an outstanding musician – there is no doubt.“²²⁴

und

„I can here only repeat very sincerely that I am sure, Miss Newlin is an exceptionally gifted person. There is no doubt as to her musical talent. She is ex[c]eedingly musical and has an astonishing sens[e] of form, harmony and balance. She is so young that I am following her deveopment [sic] as an artist with greates[t] interest.

I hate to make predictions, but according to my experience [sic] of more than forty years I can not doubt that she will become a musician of unusual Quality and as I hope – also a remarkable composer, so I can assure you, it will be worth to have supported her and help to get all the teaching I can give her.“²²⁵

Ende November 1939 – Newlin war gerade 16 Jahre alt geworden – nennt Schönberg sie neben einigen anderen gegenüber Douglas Moore, dem Vorsitzenden der League of Composers, in Zusammenhang mit „good new American music“.²²⁶

Im August und September 1940 kommt es zu einem Briefwechsel Schönbergs mit dem Geiger Francis Aranyi (1893–1966), nachdem ihn dieser auf eine Aufführung von Newlins Streichquartett (1939) durch seine SchülerInnen aufmerksam gemacht hatte²²⁷. Schönberg Antwort zeigt großes Interesse: „Ich habe mit grossem Vergnügen gehört, dass Sie das Streichquartett von Dika Newlin gespielt haben. Finden Sie nicht, dass sie ung[e]wöhnlich talentiert ist? Wie hat es geklungen? War es schwer?“²²⁸

Im Februar 1941 verfasste Schönberg für Newlin eine Empfehlung für ein Stipendium an der UCLA. Er knüpft darin an ein früheres Schreiben an:

„In recommending her for a scholarship last year I wrote:

„She is really a child of quite unusual talent. I am no prophet and I believe nobody can predict what might be the future of a talent. But I have taught for more than forty years, and according to these forty years of experience I can say that I never had a student who in this age was as promising as Miss Newlin. She should become a composer and an outstanding musician – there is no doubt.“

I am happy now to say that my prophesies in regard to Miss Newlin have been fulfilled. In the three years she has spent under my guidance she has shown phenomenal development both as a composer and as a musician. It is my plan to present her work in a concert at the University this spring so that the University and the public may see what she has accomplished.

I heartily recommend Miss Newlin for a scholarship, and I hope that it may be made possible for her to continue her work with me.“²²⁹

²²⁴ Brief von Arnold Schönberg an Marian Paschal, 6. Januar 1939 (ASC, Briefdatenbank, ID 3134).

²²⁵ Brief von Arnold Schönberg an Marian Paschal, 6. Februar 1939 (ASC, Briefdatenbank, ID 3147).

²²⁶ Brief von Arnold Schönberg an Douglas Moore, 30. November 1939 (ASC, Briefdatenbank, ID 3242).

²²⁷ Brief von Francis Aranyi an Arnold Schönberg, 12. August 1940 (ASC, Briefdatenbank, ID 10053).

²²⁸ Brief von Arnold Schönberg an Francis Aranyi, 30. August 1940 (ASC, Briefdatenbank, ID 3457). Aranyi antwortet am 8. September 1940 (ASC, Briefdatenbank, ID 10054).

²²⁹ Brief von Arnold Schönberg an H. W. Showman, 20. Februar 1941 (ASC, Briefdatenbank, ID 3549).

Im April desselben Jahres berichtet Schönberg seinem früheren Schüler Erwin Stein (1885–1958) von seiner auch sprachlich talentierten Schülerin:

„A pupil of mine, a young girl of 17, who knows German only from school, had translated the poems [of *Pierrot lunaire*], and everybody says, it is very good. So I recommended them for the records. She is a very talented composer – a child prodigy and I think she has made great progress in the three years she studies with me. I will probably perform in a concert in the large auditorium of our University a string quartet and perhaps also a piano quintet of hers.“²³⁰

Auf Newlins Bitte verfasste Schönberg im Dezember 1944 ein weiteres Empfehlungsschreiben für Newlin, welches sich an die Guggenheim-Stiftung wandte, da sie wegen ihres Doktorates nun weder private noch akademische Unterstützung annehmen könne.²³¹ Darin betont er vor allem, dass sie auf vielen Gebieten außerordentlich talentiert und besonders fleißig sowie ihre Begabung unabhängig von ihrem Alter sei:

„She is doubtlessly not only extrem[e]ly talented for musical composition, but her talents comprise also several other fields, among them especially the languages. She is, of course, also enormously industrious and eager to do the very best in her power. Though I am not in the position of judging her talent as a dramatist, because I had not the opportunity to see this kind of her works, I can assure you that her talent has grown considerably through the many abilities she has a[c]quired and the knowledge and the technique they have given her. Thus her talent can be called extraordinary, extraordinary not only relative to her age, but taken absolutely.“²³²

Im Mai 1945 zählt er sie gegenüber Roy Harris als einzige Frau zu den talentiertesten amerikanischen KomponistInnen, bei welchen er „talent and originality“ gefunden habe.²³³ Zwei Jahre später berichtet er Hans Heinz Stuckenschmidt: „Ich habe hier ausser Miss Newlin, die eine begabte Komponistin ist[,] noch einige ausgezeichnete Schüler.“²³⁴ Diese Äußerung Schönbergs ist umso bemerkenswerter, da Stuckenschmidt

²³⁰ Brief von Arnold Schönberg an Erwin Stein, 12. April 1941 (ASC, Briefdatenbank, ID 3590). Stein übersetzte die Gedichte später ebenfalls, vgl. Brief von Arnold Schönberg an Felix Greissle, 21. August 1944 (ASC, Briefdatenbank, ID 4018).

²³¹ Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 4. Oktober 1944 (ASC, Briefdatenbank, ID 14669).

²³² Brief von Arnold Schönberg an Henry Allen Moe, 3. Dezember 1944 (ASC, Briefdatenbank, ID 4117).

²³³ Arnold Schönberg an Roy Harris, 17. Mai 1945 (ASC, Briefdatenbank, ID 4150). Vgl. auch Schönbergs Erwähnung Newlins in seinem „Bericht der Schoenberg-Familie über ihr Leben während und unmittelbar vor dem Krieg“ [Ende 1945–Anfang 1946], ASC, Textdatenbank, ID T72.04, abgedruckt in Arnold Schönberg, „*Stile herrschen, Gedanken siegen*“. *Ausgewählte Schriften*, hg. von Anna Maria Morazzoni unter Mitarbeit von Nuria Schoenberg Nono und Ivan Vojtěch, Mainz 2007, S. 473–477, hier S. 476, wo er sie als „vielleicht die Produktivste“ seiner SchülerInnen bezeichnet. Vgl. die vollständigen Passagen im Kapitel über Constance Shirley in Abteilung II. Biographisch-musikalische Fallstudien (Anm. 571 bzw. 578).

²³⁴ Arnold Schönberg an Hans Heinz Stuckenschmidt, 21. Mai und 26. August 1947 (ASC, Briefdatenbank, ID 4458).

nicht eigens danach fragt; sie bezieht sich lediglich auf Stuckenschmidts Frage nach den „wichtigsten Daten“ aus Schönbergs amerikanischem Leben.²³⁵

²³⁵ Brief von Hans Heinz Stuckenschmidt an Arnold Schönberg, 12. August 1947 (ASC, Briefdatenbank, ID 17302). Zwischen April und August 1947 gibt es keinen weiteren Brief von Stuckenschmidt an Schönberg. Ansonsten beantwortet er ja recht konkret die Fragen des Briefes vom 12. August bzw. reagiert noch auf den Brief vom Ostermontag 1947.

B. Werke

Dika Newlin komponierte in verschiedenen Gattungen und Genres. In Newlins kreativer Auseinandersetzung mit Musik lassen sich verschiedene Phasen feststellen: Ihre Kompositionen bis Ende der 1960er Jahre sind gekennzeichnet durch klassische Formen und Techniken, wobei sie zunächst in erweiterter Tonalität komponierte, die sie dann ab 1948 mit der Verwendung der Dodekaphonie ablöste. Ab den 1970er Jahren experimentierte sie mit multimedialen Herangehensweisen, Elektronik und Computermusik sowie Gruppenimprovisation. Ab Mitte der 1980er Jahre komponierte sie Punkrocksongs.

Newlins ‚klassisches‘ Œuvre umfasst Opern, Orchester-, Kammermusik- und Klavierwerke sowie Lieder. Ihre letzten Kompositionen in diese Richtung dürften *Lhazebur* (1969), die Auftragskomposition *A Tango for Johannes* (1984) und die später verworfene Oper *Smile Right to the Bone* (ca. 1969–1989) sein. Ihren Werken der 1970er Jahre dürften meist wohl keine Noten mehr zugrunde liegen (vgl. etwa die Beschreibungen von *Serial Music*, *Tape Music*, *Atone* und *Machine Shop*).²³⁶

Leider hat Newlin weder ihr kompositorisches Œuvre noch ein eigenes Werkverzeichnis hinterlassen; auch sind die in vorliegender Studie erwähnten Werke nur in den wenigsten Fällen überhaupt erhalten. Die durchwegs in Handschrift überlieferten Kompositionen sind verstreut im Bestand diverser, meist nordamerikanischer Bibliotheken sowie in vereinzelt in Nachlässen von KomponistInnen oder anderer musikrelevanter Persönlichkeiten.²³⁷ Dabei handelt es sich vor allem um bis Ende der 1960er Jahre entstandene Werke. Von den Multimedia-Arbeiten Newlins der 1970er Jahre gibt es keine Video-Aufnahmen, doch sollten in der Music Library der University of North Texas einige Tonaufzeichnungen existieren.²³⁸ Es ist anzunehmen, dass sich in Newlins letzter Wohnung in Richmond, Virginia noch weitere Werke befanden, die aber nach ihrem Tod unwiederbringlich im Müll landeten; darunter war wahrscheinlich

²³⁶ Diese Vermutung lässt sich nicht bestätigen, da nach 1970 (*Lhazebur*; einzige Ausnahme: das Auftragswerk *A Tango for Johannes*, 1984) keine Noten von Newlin mehr erhalten sind.

²³⁷ Vgl. Abschnitt 9. bzw. Tabelle 11.

²³⁸ Laut Bibliothekarin Donna Arnold (auch ehemalige Studentin Newlins), siehe ihren Artikel ‚Schoenberg’s Punk Rocker‘. Arnold vermutet, dass es sich dabei um die einzigen erhaltenen Beispiele von Newlins Computer- und Multimediakompositionen handelt. Jedoch sind diese Aufnahmen bis heute nicht auffindbar, siehe E-Mail von Donna Arnold an Elisabeth Kappel, 31. August 2018.

auch eine Originalskizze von Gustav Mahler.²³⁹ Aus diesen Gründen ist nicht davon auszugehen, dass die im Folgenden angeführten Werke Newlins komplettes kompositorisches Œuvre darstellen.

Tabelle 8 enthält alle bis jetzt bekannten Werke Dika Newlins. Dieses Verzeichnis basiert auf einer Zusammenstellung der wesentlichsten Auflistungen ihrer Kompositionen²⁴⁰ sowie auf den aufgefundenen Noten. Zusätzlich stammt ein großer Teil der angeführten Werke aus Erwähnungen in diversen Periodika, Briefen etc.²⁴¹ Die Kompositionen sind soweit möglich chronologisch geordnet. In einigen Fällen ist die Besetzung nicht bekannt. Nicht in der Tabelle finden sich Newlins Punkrocksongs, die sie ab den 1980er Jahren komponierte. Die namentlich bekannten Songs sind nach den Einzelbesprechungen von Newlins ‚klassischen‘ Werken angeführt. Spätere Werke Newlins sind bis auf wenige Ausnahmen nur noch über die Zeitschrift *Pan Pipes* ausfindig zu machen. Bei diesen lässt sich oft nicht sagen, ob es sich um ‚klassische‘

²³⁹ Laut Sabine Feisst, die Newlin auch persönlich kannte, hat wohl die Stadtverwaltung bei der Räumung von Newlins Wohnung alles ungefragt entsorgt (Gespräch mit Sabine Feisst, Anfang Dezember 2012). Dika Newlin war seit April 1944 im Besitz einer vierseitigen Bleistiftskizze Gustav Mahlers von *Das irdische Leben*. Vgl. Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 11. April 1944, ASC, Briefdatenbank, ID 14668.

²⁴⁰ *American Composers Alliance Bulletin* 10, Nr. 4 (Dezember 1962), S. 5–6 (in weiterer Folge abgekürzt als *ACA Bulletin*); John A. Kimmey, Jr., „A Partial Bibliography of the Works of Dika Newlin“, *Dika Newlin, Friend and Mentor. A Birthday Anthology*, hg. von Theodore Albrecht, Denton 1973, S. 113–125, hier S. 119–124; Cohen, *International Encyclopedia of Women Composers*, Bd. 1, S. 505. Das Werkverzeichnis bei Cohen ist wegen des Umfangs der Gesamtpublikation das wahrscheinlich am wenigsten zuverlässige dieser drei; auch sind in den wenigsten Fällen Entstehungsdaten angegeben. Die Auflistung von Kimmey ist vor allem hilfreich für Werke der 1960er und beginnenden 1970er Jahre und ist vielleicht vertrauenswürdiger, da sie im engen Umfeld Newlins entstand. (Jedoch stellt sich die Frage, inwieweit Kimmey tatsächlich mit Newlins Œuvre vertraut war, da z. B. Werke teilweise falsch zugeordnet sind, wie *Sinfonia for Piano* und *Wind Quintet* als Kammermusikwerke.) Die Aufstellung im *ACA Bulletin* enthält auch sehr frühe Werke, gibt aber bei sehr vielen Werken ebenfalls keine Entstehungsdaten an. Diese Werkaufstellung hängt offensichtlich nicht mit dem vorangehenden, auch in musikanalytischer Hinsicht sehr interessanten Artikel von Konrad Wolff („Dika Newlin“) zusammen, da es einige Diskrepanzen hinsichtlich Entstehungsdaten gibt (*Sonata da chiesa* und *Variations* bzw. *Fantasy on a Row*). Newlin selbst hat 1944 und mehr als 15 Jahre später zwei inoffizielle Werkaufstellungen an die American Composers Alliance (ACA) geschickt. Brief von Dika Newlin bzw. Werkliste [1959–1965], ACA Files Dika Newlin, Official Records of the American Composers Alliance (ACA), 12-89-ACA, Series 1, Box 15, Folder 14, Special Collections in Performing Arts, Michelle Smith Performing Arts Library, Clarice Smith Performing Arts Center, University of Maryland, College Park, MD 20742. Newlins spätere Werkzusammenstellung ist nicht datiert, aufgrund der neuesten angegebenen Komposition und Newlins Adresse am Beginn der Blätter aber zeitlich eingrenzbar.

²⁴¹ Bezüglich der Printmedien sind vor allem Beiträge in den Campuszeitungen der jeweiligen Universitäten, an denen Newlin lehrte, sehr informativ. Relativ ergiebig hinsichtlich ihrer Kompositionen und deren Aufführungen ist die Zeitschrift *Pan Pipes* der Sigma Alpha Iota-Verbindung. Newlin war seit ihrer frühen Jugend Mitglied dieser Verbindung und arbeitete für die Zeitschrift später viele Jahre als Autorin und Herausgeberin. Darin berichten die Mitglieder regelmäßig stichwortartig von ihren aktuellen Publikationen, Kompositionen, Aufführungen etc. Darüber hinaus erwähnt Newlin eigene Werke in ihrer Publikation *Schoenberg Remembered* und in Briefen an Arnold Schönberg; diese sind jedoch oft nicht näher definiert.

Werke oder Kompositionen aus dem Populärmusikbereich handelt. Als ‚klassisch‘ erscheinende Kompositionen (z. B. aufgrund des Aufführungsrahmens, der angegebenen Instrumentation oder auch der Wortwahl) finden sich im Werkverzeichnis (Tabelle 8) bzw. in der chronologischen Sortierung, Popsongs im daran anschließenden Abschnitt 10.3. (bzw. Tabelle 23).

Tabelle 8: Werke von Dika Newlin

Titel	Jahr	Besetzung/Gattung
<i>The Grasshopper</i>	bis 1932	für Klavier?
<i>Easter Chimes</i>	bis 1932	für Klavier?
<i>Lotus Eaters</i>	bis 1932	für Klavier?
<i>Cradle Song</i>	ca. 1932	für Klavier
<i>Song</i>	1933	Lied
<i>The Lost Land</i>	1933	Lied
<i>Alysoun</i>	1935	Lied
<i>The Nightingale</i>	spätestens 1938	Madrigal
<i>Waltz</i>	bis 1938	für Klavier
<i>Intermezzo</i>	bis 1938	für Klavier
<i>Dirge</i>	spätestens 1939	für Klavier und Orchester
<i>Canterbury Road</i>	spätestens 1939	Tongedicht
<i>Early Autumn</i>	spätestens 1939	Lied
<i>With Rue My Heart Is Laiden</i>	spätestens 1939	Lied
<i>Let It Be Forgotten</i>	spätestens 1939	Lied
9 oder 10 Melodramen	Sommer 1939	für Sprechstimme und Begleitung
<i>Journey</i>	spätestens 1939	für Sprechstimme und Klavier
<i>The Bondwoman Comes to the Boorie</i>	spätestens 1939?	für Sprechstimme und Klavier
<i>Forgotten Cradle Song</i>	spätestens 1939?	für Sprechstimme und Klavier
<i>Lament</i>	spätestens 1939?	für Sprechstimme und Klavier
<i>Legend</i>	spätestens 1939?	für Sprechstimme und Klavier
<i>The Country under Dream</i>	spätestens 1939?	für Sprechstimme und Klavier oder Kammermusikgruppe
<i>Three Songs (A. J. M. Smith)</i>	spätestens 1939?	Lieder
<i>The Creek</i> <i>Epitaph</i> <i>The Voice</i>		
[zwei Streichquartette, fünf Mozart-Variationen]	bis 1939	
<i>Hommage à Czerny op. 0</i>	1939	für Streichquartett
Stücke für Viola	1939	für Viola
<i>String Quartet in E Minor</i>	1939/1940	für Streichquartett; eventuell auch für Streichorchester
Klaviersonate	1939/1940	
Werfel-Lieder	1940	Lieder
<i>Der Wanderer</i> <i>Gottesferne, Gottesnähe</i> <i>Allelujah</i>	1940	
<i>Ich habe eine gute Tat getan</i> <i>Unsterblichkeit</i>	1940	
? <i>Der Mensch ist stumm</i> u. a.	1941	
<i>Piano Quintet in B Minor</i>	1941	
<i>Piano Concerto in C Major</i>	1941	für Klavier und Orchester
<i>Passacaglia</i>	1941	für Klavier
<i>Friendship</i>	1941	Lied
<i>Contrasts</i>	1941	Lied

<i>Romance</i>	1941	Lied
<i>Christmas Carols</i>	1941	Lieder
<i>Du blanc, du blanc, du blanc</i>	1941	Lied
<i>Marine</i>	1941	Lied
<i>Serenade</i>	1941/1942	für kleines Orchester
<i>The Eumenides</i>	1941/1942	für Chor und Orchester
Klaviersonate	1941/1942	für Klavier; eventuell nicht fertiggestellt
<i>Feathertop</i>	1942	Oper
<i>Six Piano Pieces</i>	1942	für Klavier
<i>Sonata for Violin and Piano in B flat Major</i>	1942	für Violine und Klavier
<i>Chamber Concerto in F Major</i>	1943	für Orchester
<i>Songs of the Lonely Heart</i>	1943	für Bariton, Streichquartett und Klavier
<i>Give Me a Land</i>	1943	für Chor und Klavier
<i>Bredon Hill</i>	1943	Lied
<i>Jak Drahomak</i>	1943	Lied
<i>Stanzas</i>	1943	Lieder
<i>Songs of the Day and Night</i>	1943/1944	für Contralto und Orchester
<i>Two Waltzes</i>	spätestens 1944	für Klavier
<i>Furioso</i>	1944	für Sprechstimme und Klavier
<i>The Women Will Soon Knit again</i>	1944	für Sprechstimme und Klavier
Zweites Streichquartett?	1944	für Streichquartett
<i>The Scarlet Letter</i>	ca. 1943–1946	Oper
<i>My God, What Is a Heart</i>	1945	Lied
<i>Hester's Lullaby</i>	1946?	Lied
<i>Hester's Song</i>	1946?	Lied
Arrangement: <i>Adagietto</i> aus Gustav Mahlers fünfter Symphonie	1945	für Violine und Klavier
<i>Lost Love</i>	1946	Lied
<i>Loveliest of Trees</i>	1946	für Chor und Klavier
<i>Variations for Violin and Piano</i>	1946	für Violine und Klavier
Kadenzen für Mozarts Klavierkonzert KV 365	spätestens 1947	für zwei Klaviere
<i>The Last Duet</i>	1947	für Violine und Klavier
<i>Sinfonia for Piano</i>	1947	für Klavier
<i>Lullaby</i>	1947	Lied
<i>To You</i>	1947	Lied
<i>Chamber Symphony for Twelve Instruments op. 1</i>	1948	für zwölf solistische Instrumente
<i>Piano Trio op. 2</i>	1948	für Violine, Violoncello und Klavier
<i>Sonata da chiesa</i>	1956	für Orgel; Bearbeitung für Klavier
<i>Variations on a Theme from „The Magic Flute“</i>	1956	für Klavier
Stück für Klarinette und Klavier	ca. 1956	für Klarinette und Klavier; fertiggestellt?
<i>Intermezzo</i>	spätestens 1957	für Klavier; = <i>Intermezzo</i> (bis 1938)?
<i>Fantasy on a Row</i>	1957	für Klavier
<i>In the Forest</i>	spätestens 1959	Lied
<i>Study in Twelve Tones (Interlude for Piano?)</i>	1959	für Viola d'amore und Klavier
<i>Introit</i>	spätestens 1959?	für Klavier
<i>Bree</i>	spätestens 1959?	Lied
<i>Interlude for Piano</i>	spätestens 1960	für Klavier
Edition: Gustav Mahler, Klavierquartett in a-Moll (1876)	1962	
Edition: Giovanni Toeschi, <i>Sonata per la viola d'amore e basso</i> , D-Dur	1963	für Viola d'amore und Cembalo

<i>Festival Music</i>	1963	für Klavier
<i>Piece for Yaddo</i>	1963	für Klavier
<i>Twelve Songs</i>	1968	
<i>I Saw in Louisiana a Live-Oak Growing</i>	1968	Lied
<i>Lied</i>	1968	Lied
<i>Mein Weg geht jetzt vorüber</i>	1968	Lied
<i>Psalm 150</i>	1968	Lied
<i>Der du von dem Himmel bist</i>	1968	Lied
<i>Psalm 100</i>	1968	Lied
<i>To Mrs. Anna Flaxman</i>	1968	Lied
<i>Haus in Bonn</i>	1968	Lied
<i>Traumgekrönt</i>	1968	Lied
<i>The Quidditie</i>	1968	Lied
[zwei Lieder]	1968	Lieder
<i>Smile Right to the Bone</i>	ca. 1968–1989	Oper
<i>Lhazebur</i>	1969	für Klavier und Glocken
<i>This Is the Record of John</i>	1969	für SolistInnen, Chor, drei Trompeten, drei Posaunen und optionale Orgel
<i>Genesis 4</i>	spätestens 1973	für Chor, drei Hörner und Orgel
<i>Honky-Tonk Train</i>	1970	
<i>Old Dog Tweetie</i>	1970	für Klavier etc.
<i>Fido Flew away</i>	1970	für Klavier etc.
<i>Wind Quintet</i>	spätestens 1971	für verschiedene Instrumente
<i>Serious Music Department</i>	1971	
<i>The Dr. Dika & School of Music</i>	1971	für Klavier und Tonband
<i>Variations on a Groundhog</i>	1971	
<i>Serial Music</i>	1972	
<i>Meditation(s) on the Passiontide</i>	1972	
<i>Tape Music</i>	spätestens 1973	
<i>Long Time No See</i>	spätestens 1973	für Klavier
<i>Rosepetal Rhapsody</i>	spätestens 1973	für SprecherIn, Tonband und Publikum
<i>Purr</i>	spätestens 1973	für Katzen, Dias und Tonband
<i>Big Swamp</i>	spätestens 1973	für Stimme und Tonband
<i>Friday Night Rumble</i>	spätestens 1973	
<i>Groove's Dictionary</i>	spätestens 1973	
<i>Ceremonial Music</i>	1973	für Klavier und Elektronik
<i>Atone</i>	1976	für Instrumente und Stimmen
<i>Whisp/kers</i>	1976	für Instrumente und Stimmen
<i>Machine Shop</i>	spätestens 1978	für (Gamelan-)Ensemble
<i>Second-Hand Rows</i>	spätestens 1978	für Gesang (Violine?) und Klavier
<i>Ludw</i>	1978?	
<i>Life Games</i>	1979?	
<i>Five Nativity Songs</i>	1982	für Stimme, Oboe und Orgel
<i>Richmond Town (An Elegant Rag)</i>	spätestens 1983	für Klavier?
<i>Ragtime Lullaby</i>	spätestens 1983	
<i>A Tango for Johannes</i>	1984	für Klavier
<i>Jazz Sonata No. 1</i>	1985	für Orgel und TänzerInnen
<i>Cursillo for Christmas</i>	1985	Lieder für Sopran, Oboe, Small Percussion, Orgel und TänzerInnen
<i>I Will yet Reflect</i>	1985	für Sopran, Violine, 2 Hörner, Orgel und Harfe
<i>Fanfare and Chorale</i>	spätestens 1986	für Blechbläserquintett
<i>Woman's Life and Love (1992)</i>	spätestens 1991	Lieder
<i>To Take Place, A Sunset Celebration</i>	1992	

8. Aufführungen, Aufnahmen und Drucke

8.1. Aufführungen

Erste Aufführungen von Newlins Kompositionen fanden bereits Mitte der 1930er Jahre statt. Diese frühen Präsentationen ihrer Kompositionen hängen sicherlich hauptsächlich mit ihrem Wunderkind-Status zusammen.²⁴² Newlin selbst berichtet Mitte der 1980er Jahre, dass Aufführungen ihrer Werke meist unmittelbar nach der Komposition erfolgten, da sie für die Stücke schon bestimmte Ausführende im Sinn hatte.²⁴³ Möglicherweise lässt sich dadurch der Umkehrschluss ziehen, dass in den meisten Fällen die Komposition kurz vor deren erster Präsentation erfolgt ist. Viele Darbietungen kamen an Newlins jeweiligen Universitäten und unter ihrer Mitwirkung zustande. Vor allem für ihre Zeit an der NTSU Anfang der 1970er Jahre lassen sich einige Veranstaltungen nachweisen, etwa Lecture Recitals in jährlichen Abständen.

Tabelle 9 zeigt eine Übersicht nur jener Veranstaltungen, bei denen mehr als eine Komposition Newlins zur Aufführung gelangte, um in weiterer Folge bei den Einzelbesprechungen Mehrfach-Nennungen von ebenfalls aufgeführten Werken zu vermeiden.

Tabelle 9: Veranstaltungen mit mehreren Werken Newlins

Datum	Werke	Anmerkungen
23. April 1947	<i>Three Songs:</i> <i>Friendship</i> <i>Contrasts</i> <i>Romance</i>	Western Maryland College
18. Februar 1956	<i>Variations on a Theme from „The Magic Flute“</i> <i>Loveliest of Trees</i>	Radio (WNYC)
7. April 1957	<i>Sonata da Chiesa</i> (Klavierversion) <i>Sinfonia for Piano</i> <i>Intermezzo</i>	Radio (WNYC)
8. November (1959?)	Klavierwerke	„all-Newlin“-Programm, Drew University
18. Februar 1960	<i>Sonata da Chiesa</i> (Klavierversion?) <i>Interlude for Piano</i> („Variations on ‚Study in Twelve Tones‘“)	All-Newlin WNYC (American Music Festival)
Juni und Juli 1963	<i>Sonata da Chiesa</i> (Klavierversion) <i>Variations on a Theme of „The Magic Flute“</i> <i>Cradle Song</i> <i>Festival Music</i>	Yaddo

²⁴² Vgl. z. B. die Aufführungen von Newlins *Cradle Song* unter Lorin Maazel, bei denen mit ‚Wunderkind dirigiert Komposition von Wunderkind‘ sicherlich eine besondere Attraktion geboten wurde.

²⁴³ Dika Newlin im Interview mit Bruce Duffie (Anm. 27).

11. November 1966	<i>Piece for Yaddo</i> <i>Festival Music</i> <i>Variations on a Theme from „The Magic Flute“</i> <i>O Mensch, beweine deine Sünde gross</i> <i>Fantasy on a Row</i> <i>Aufnahme Piano Trio op. 2</i>	Zugabe: Schönbergs <i>Sechs kleine Klavierstücke</i> op. 19
10. Januar 1970	<i>Lhazebur</i> <i>Triple Play (Rondo)</i>	Texas Festival of Composers
16. November 1970	<i>Honky-Tonk Train</i> (als Meade (Lux) Lewis) <i>Old Dog Tweetie</i> <i>Fido Flew Away</i>	„Modern American Piano Music“, NTSU; auch Werke von Julia Morrison
16. März 1971	<i>Serious Music Department</i> <i>Variations on a Groundhog</i> <i>Wind Quintet</i> <i>The Dr. Dika & Newlin School of Music</i>	„Music of This Century“, NTSU; auch Werke von Julia Morrison und Anton Webern
22. März 1972	<i>Meditation(s) on the Passiontide</i> <i>Serial Music</i>	„Music of This Century“, NTSU; auch Werke von Julia Morrison
20. Februar 1973	<i>Friday Night Rumble</i> <i>Big Swamp</i> <i>Tape Music</i> <i>Purr</i> <i>Long Time No See</i> <i>Rosepetal Rhapsody</i>	NTSU; auch Werke von Julia Morrison und Schönbergs <i>Sechs kleine Klavierstücke</i> op. 19
26. Februar 1973	<i>Genesis 4</i> <i>This Is the Record of John</i>	Texas Composers Festival; Chor der University of Houston unter Larry Wyatt
18. September (1973)	<i>Big Swamp</i> <i>The Dr. Dika & Newlin School of Music</i> <i>Rosepetal Rhapsody</i>	Montclair State College
Dezember 1976	<i>Atone</i> <i>Whisp/kers</i>	Sounds Out of Silent Spaces
November/Dezember 1985	<i>Cursillo for Christmas</i> <i>Jazz Sonata No. 1</i> <i>I Will Reflect</i>	

8.2. Aufnahmen

Es gibt nur sehr wenige Aufnahmen mit Newlins Musik (vgl. Tabelle 10). Anfang des Jahres 1987 nennt sie selbst jedenfalls nur zwei Aufnahmen ihrer Werke: *Piano Trio* op. 2 und *Machine Shop*.²⁴⁴ Darüber hinaus wurde 1960 in Wien ihre *Study in Twelve Tones* eingespielt. Zwei Aufnahmen lassen sich auch von ihrer *Sinfonia for Piano* finden. Eventuell kam auch eine Einspielung ihres *Tango for Johannes* mit Auftraggeber Yvar Mikhashoff zustande. Audiodateien ihrer Multimedia-Aktivitäten der 1970er Jahre sollten sich eigentlich an der University of North Texas finden.²⁴⁵ Mit Newlins Aktivität

²⁴⁴ Dika Newlin im Interview mit Bruce Duffie (Anm. 27).

²⁴⁵ Vgl. Arnold, „Schoenberg’s Punk Rocker“. Videoaufnahmen wurden sicherlich keine angefertigt. Arnold und ihre KollegInnen in der UNT Library suchten entsprechende Audiodateien, konnten aber

in der Populärmusikszene ab Mitte der 1980er Jahre lassen sich vermehrt Tonträgerproduktionen feststellen: Die Debut-Kassette *Meat the ApoCowLypso* enthält zwei Kompositionen von Dika Newlin.²⁴⁶ Für die Zeit danach sind noch mehrere CDs und Videos mit Aufnahmen ihrer Songs namentlich bekannt.

Tabelle 10: Aufnahmen von Newlins Werken

Werk	Alben; Anmerkungen
<i>Sinfonia for Piano</i>	Dika Newlin?, 1949; Alexander Kaul, 1950 (NDR) ²⁴⁷
<i>Piano Trio op. 2</i>	Composers Recording Incorporated CRI 170, 1963; London Czech Trio
<i>Study in Twelve Tones</i>	1960, Symphonia Studio Wien
<i>Machine Shop</i>	<i>Gamelan Son of Lion</i> , Folkways FOLKW FTS 31313, 1979; <i>Gamelan Son of Lion</i> mit Dika Newlin
<i>A Tango for Johannes?</i>	[Yvar Mikhashoff: Tangos], 1985/1986?; Brief an Yvar Mikhashoff
	evtl. zwei Alben mit Songs, ca. 1982; mit Raymond Mabry
	evtl. Album mit Songs, 1986
Leftover Life to Kill Ride Me to Heaven	ApoCowLypso: <i>Meat the ApoCowLypso</i> , Kassette, 1987; Populärmusik
Songs	<i>Call Me Dika!</i> , Video, 2000; Populärmusik
Songs	<i>Call Me Dika! 20 Greatest Hits: Live!</i> (1), CD, 2000; Populärmusik; „with material not on the video“
Songs	<i>Call Me Dika 2</i> , CD, 2001; Populärmusik
Songs	<i>Co-Conspirator 1</i> (ca. 2001)
Songs	<i>Co-Conspirator 2</i> (ca. 2001)
	<i>Dika: Y2K</i> , ca. 2001; „all-Newlin video“
Filmmusik (u. a.?)	<i>Two Dark Towers</i> , CD, ca. 2001, Moore Video and Music
Filmmusik (u. a.?)	<i>Five Dark Souls 1 und 2</i> , ca. 2001, Moore Video and Music
Songs	<i>Ageless Icon: The Greatest Hits of Dika Newlin</i> , CD, 2Loud!Records 2004; Populärmusik
Songs	<i>Ageless Icon: The Greatest Hits of Dika Newlin</i> , CD, 2004
Songs	<i>Ageless Icon: The Dika DVD</i> , 2Loud!Records, DVD (2004?); Live-Darbietungen von Murder City, <i>Murder Kitty</i> , <i>Call Me Dika</i> , <i>Alien Baby</i> , <i>The Elderly</i> , <i>Rockingham</i> , <i>Five Dark Souls</i> , <i>Columbine</i> , <i>All Alone for Christmas</i> , <i>Leave Me Alone</i> , <i>One More Spring</i> , <i>Two Dark Towers</i> und <i>Triska[i]dekaphobia</i>

8.3. Drucke

Keine einzige Komposition von Dika Newlin liegt gedruckt vor. Bei sämtlichen über Bibliothekskataloge verfügbare Werke handelt es sich um Reproduktionen von Newlins Holographen im Rahmen der Composers Facsimile Edition der American Composers

keine finden. Sie befürchtet, dass jemand diese Aufnahmen gestohlen hat, da „everything concerning Dika generated a lot of interest“. E-Mail von Donna Arnold an Elisabeth Kappel, 31. August 2018.

²⁴⁶ *Pan Pipes* 80, Nr. 2 (Winter 1988), S. 35. Für ein eventuell nachfolgendes Album waren zusätzliche Songs von Newlin gedacht. Die zugehörige Vinyl-Single beinhaltet mit *Electronic Preacher* und *Richmond Flood* zwei Kompositionen der beiden anderen Songwriter der Band, Brooke Saunders bzw. Paul Bloch, siehe <https://www.discogs.com/de/Apocowlypso-Apocowlypso/release/8167620>, aufgerufen am 24. Mai 2018. Eine E-Mail an Brooke Saunders vom 1. Juni 2018 blieb unbeantwortet.

²⁴⁷ Siehe ARD Hörfunkdatenbank bzw. E-Mail von Jörg Wyrchow an Elisabeth Kappel, 18. Oktober 2013.

Alliance (ACA). Demzufolge dürfte sich Newlin ca. 1970, kurz vor ihrer Aufgabe der ‚klassischen‘ Komposition, um die Vervielfältigung einiger ihrer Werke bemüht haben.

Ab Herbst 1953 war Newlin mit dem Verlag Boelke-Bomart wegen Veröffentlichung ihrer Kompositionen *Sinfonia*, *Chamber Symphony* op. 1 und *Piano Trio* op. 2 im Gespräch. Zu einer produktiven Zusammenarbeit kam es jedoch nicht: 1963 gab Boelke-Bomart die Veröffentlichungsrechte dieser Werke an die ACA zurück.²⁴⁸

Laut *ACA Bulletin* wurden bis auf sehr wenige Ausnahmen alle im dortigen Newlin-Werkverzeichnis von 1962 bei der ACA veröffentlicht.²⁴⁹

9. Allgemeine Anmerkungen

Nur für zwei ihrer Werke verwendete Newlin Opuszahlen: *Chamber Symphony for Twelve Instruments* op. 1 (1948) und *Piano Trio* op. 2 (1948). Es sind dies ihre ersten Werke in Zwölftontechnik.

Für die Zeit zwischen Mitte der 1940er Jahre und Mitte der 1960er Jahre lassen sich ausschließlich Instrumentalkompositionen nachweisen, für das Jahr 1968 nur Lieder (vor allem auf deutsche Texte). Auffallend ist, dass Newlin diese mit einem genauen Datum versehen hat, woraus ersichtlich ist, dass sie die entsprechenden Lieder zumindest zwischen Oktober und Dezember 1968 in etwa wöchentlichem Abstand verfasste (vgl. die Einzelbesprechungen). Interessanterweise gehören gerade diese Werke zu den wenigen erhaltenen.

In Newlins überliefertem kompositorischem Œuvre sind mehrere längere Schaffenspausen feststellbar. Zur Zeit der ersten, zwischen 1949 und 1955, baute Newlin hauptsächlich ihre wissenschaftliche und pädagogische Reputation aus: um 1950 hatte sie an der Syracuse University private sowie berufliche Schwierigkeiten und litt an einem Burn-out; 1951/1952 forschte sie für ihre Schönberg-Biographie zu dessen Leben in Europa und trat während dieser Zeit mehrfach als Pianistin in Erscheinung; ab 1952 konzipierte sie für die Drew University einen Studiengang. Andererseits hängt diese

²⁴⁸ Vgl. die Briefe von Dika Newlin an Ruth Walton, 3. Oktober 1953, und von Oliver Daniel an Dika Newlin, 15. Oktober 1953, bzw. den Brief von Carl Sigmon an Al Feilich, 9. Juli 1963, ACA Files Dika Newlin (Anm. 240).

²⁴⁹ *ACA Bulletin*, S. 5–6. Nicht veröffentlicht wurden demnach nur die vier Orchesterkompositionen *Chamber Concerto*, *Chamber Symphony* op. 1, *Concerto for Piano and Orchestra* und *Cradle Song* sowie das Melodram *Forgotten Cradle Song*. Auch Newlins vier Editionen bzw. Arrangements wurden demzufolge bei der ACA publiziert. Cohen gibt mehr als zwanzig Jahre später wesentlich weniger ACA-Veröffentlichungen an (S. 505), die jedoch nicht mit dem *ACA Bulletin* übereinstimmen (z. B. *Chamber Concerto*: laut *ACA Bulletin* nicht, laut Cohen doch veröffentlicht).

erste Schaffenspause vielleicht auch mit Schönbergs Tod im Juli 1951 zusammen. Aus den Jahren 1964–1967 ist ebenso kein einziges Werk überliefert. Interessanterweise war Newlin gerade in den Sommern 1963, 1964 und 1966 in einer Künstlerkolonie (Yaddo), deren Zweck es war, ein besonders kunstförderndes Umfeld zu bieten. Im darauffolgenden Jahr 1968 sind dagegen ungewöhnlich viele Kompositionen entstanden. Auch aus dem Zeitraum ab Mitte der 1970er Jahre, während Newlins Anstellung an der Montclair State University, als sie auch in den Bell Laboratories arbeitete, sind kaum Kompositionen bekannt. Womöglich als Folge nahm sie sich 1976 bis 1978 eine Auszeit, um zu komponieren (und auch zu schreiben)²⁵⁰.

Ab Mitte der 1950er Jahre lässt sich im Werk Newlins eine verstärkte Auseinandersetzung mit geistlicher Musik feststellen.²⁵¹

In Newlins Werken zwischen 1947 und 1959 erkennt Konrad Wolff gewisse gemeinsame Qualitäten, auch wenn sich die Werke erheblich voneinander unterscheiden:

„All the works discussed^[252] [...] display certain qualities in common: unity of style, spontaneous beauty (enhanced, not inhibited, by their frequent atonal sonorities) as well as shades of subtle colors, by turns vivid, amusing and touching. Yet, each is quite different from the next. This does not symbolize a great change or evolution within the last fifteen years of Dika Newlin's compositional development. Rather, she seems to stand on a high point from which she overlooks and paints a complete panorama [...], she gives us the aspects of a personal, poetic panorama of twelve-tone music. May she continue!“²⁵³

Nur sehr wenige von Dika Newlins Partituren sind erhalten; dabei handelt es sich bis auf eine Ausnahme um ihre ‚klassischen‘ Werke bis Ende der 1960er Jahre. Die meisten Werke befinden sich in der New York Public Library (NYPL), der Florida State University Library (FSU), am State University of New York College at Potsdam (SUNY Potsdam) sowie der University of North Texas (UNT); vereinzelt finden sich Kompositionen auch in den Sammlungen von Karl Stumpf, Yvar Mikhashoff und Franz Werfel (vgl. Tabelle 11). Mitte der 1970er Jahre dürfte ein Großteil aller Kompositionen Newlins noch verfügbar gewesen sein, was aus den genauen Instrumentationsangaben der einzelnen Werke bei Kimmey ersichtlich ist.

²⁵⁰ Cohen, S. 505. In dieser Zeit entstand *Schoenberg Remembered*.

²⁵¹ Dies betrifft auch Newlins Arbeit im wissenschaftlichen Bereich, vgl. etwa ihren Aufsatz „Church Music Conferences“, *Journal of Church Music* 2 (März 1960), S. 13–14, oder das Programm zur fünften Church Music Conference am 3. Mai 1958 an der Drew University, ACA Files Dika Newlin (Anm. 240). Darüber fanden einige ihrer Aufführungen in verschiedenen Kirchen statt.

²⁵² *Sinfonia for Piano, Chamber Symphony, Piano Trio, Variations on a Theme from „The Magic Flute“, Sonata da chiesa, Fantasy on a Row und Study in Twelve Tones.*

²⁵³ Wolff, „Dika Newlin“, S. 4–5.

Tabelle 11: Erhaltene Werke

Werk		Anmerkungen
<i>Der Wanderer</i> <i>Gottesferne, Gottesnähe</i> <i>Allelujah</i>	1940	NYPL
<i>Piano Quintet</i>	1941	NYPL
<i>Piano Concerto in C Major</i>	1941	NYPL
<i>Sonata for Violin and Piano in B flat Major</i>	1942	NYPL; University of Georgia
<i>Bredon Hill</i>	1943	NYPL; Dallas Public Library
<i>Lost Love</i>	1946	NYPL
<i>Loveliest of Trees</i>	1946	NYPL
<i>Sinfonia for Piano</i>	1947	NYPL; SUNY Potsdam
<i>Lullaby</i>	1947	NYPL
<i>Chamber Symphony for Twelve Instruments op. 1</i>	1948	René Leibowitz, Università di Bologna
<i>Piano Trio op. 2</i>	1948	FSU; NYPL; Oakland University u. a.
<i>Fantasy on a Row</i>	1957	FSU; SUNY Potsdam
<i>Study in Twelve Tones</i>	1959	Karl Stumpf, NYPL
<i>I Saw in Louisiana a Live-Oak Growing</i>	1968	SUNY Potsdam; UNT; University of Minnesota Morris
<i>Lied</i>	1968	FSU
<i>Mein Weg geht jetzt vorüber</i>	1968	UNT
<i>Psalm 150</i>	1968	FSU; SUNY Potsdam; UNT
<i>Der du von dem Himmel bist</i>	1968	FSU; UNT
<i>Psalm 100</i>	1968	FSU; SUNY Potsdam; UNT
<i>To Mrs. Anna Flaxman</i>	1968	UNT
<i>Lhazebur</i>	1969	SUNY Potsdam
<i>This Is the Record of John</i>	1969	SUNY Potsdam
<i>Atone</i>	1976	Aufführungsanweisung (<i>Schoenberg Remembered</i>)
<i>Machine Shop</i>	spätestens 1978	Aufführungsanweisung (LP- Begleittext)
<i>A Tango for Johannes</i>	1984	Yvar Mikhashoff, SUNY Buffalo

Die ältesten erhaltenen Kompositionen stammen aus den frühen 1940er Jahren. Aus dem Jahr 1968 sind besonders viele überliefert. Auf den erhaltenen Partituren hat Newlin meistens ein (Entstehungs-)Jahr vermerkt, oft unter zusätzlicher Angabe des Monats oder bzw. im Fall der Partituren aus dem Jahr 1968 sogar des Tages.

Beim Vergleich des Notenbildes fällt auf, dass sich Newlins Handschrift zwischen 1940 und ca. 1970 nicht wesentlich verändert hat – d. h. die Schrift der Mittvierzigerin noch immer aussieht wie jene des Teeangers. Dahingegen scheint sich Newlins Schriftbild Mitte der 1980er Jahre – überliefert anhand des *Tango for Johannes* – ‚normalisiert‘ zu haben. *A Tango for Johannes* fällt zudem ins Auge, da Newlin dieses als ‚klassisches‘ Werk erst Mitte der 1980er Jahre komponierte: zu einer Zeit, zu der ansonsten nur Punkrocksongs nachweisbar sind. Dies lässt sich jedoch dadurch erklären, dass *A Tango for Johannes* eine Auftragskomposition ist.

Anhand der überlieferten Werke ist feststellbar, dass sich Newlin mit Mitte der 1940er Jahre immer weiter von der Tonalität entfernte.²⁵⁴ Im Januar 1946 komponierte Newlin nur noch teilweise unter Verwendung von Generalvorzeichen: So z. B. in der Chorkomposition *Loveliest of Trees* (datiert mit Januar 1946). Im zur gleichen Zeit entstandenen Lied *Lost Love* (datiert mit 3. Januar 1946) gibt es keine Generalvorzeichnung mehr.

9.1. Zugrundeliegende Texte

Mit drei Opern und mehr als 50 Liedern nehmen Vokalkompositionen in Dika Newlins Œuvre einen sehr hohen Stellenwert ein. Tabelle 12 zeigt in möglichst chronologischer Reihenfolge alle bekannten Werke mit zugrundeliegendem Text.

Tabelle 12: Zugrundeliegende Texte

AutorIn	Werk	
Rupert Brooke	<i>Song</i>	1933
Alfred Edward Housman	<i>The Lost Land</i>	1933
nicht bekannt (Altenglisch)	<i>Alysoun</i>	1935
nach Sappho?	<i>The Nightingale</i>	spätestens 1938
Sara Teasdale	<i>Let It Be Forgotten</i>	spätestens 1939
Arthur James Marshall Smith	<i>Journey</i>	spätestens 1939
	<i>The Country under Dream</i>	spätestens 1939?
	<i>The Creek</i>	spätestens 1939?
	<i>Epitaph</i>	spätestens 1939?
	<i>The Voice</i>	spätestens 1939?
Padraic Colum	<i>The Bondwoman Comes to the Boorie</i>	spätestens 1939?
	<i>Forgotten Cradle Song</i>	spätestens 1939?
	<i>Lament</i>	spätestens 1939?
	<i>Legend</i>	spätestens 1939?
Hsü Hun	<i>Early Autumn</i>	spätestens 1939
Alfred Edward Housman	<i>With Rue My Heart Is Laiden</i>	spätestens 1939
nach Geoffrey Chaucer	<i>Canterbury Road</i>	spätestens 1939
Franz Werfel	<i>Ich habe eine gute Tat getan</i>	1940
	<i>Der Wanderer</i>	1940
	<i>Gottesferne, Gottesnähe</i>	1940
	<i>Allelujah</i>	1940
	<i>Unsterblichkeit</i>	1940
	<i>Der Mensch ist stumm u. a.?</i>	1941
Fernand Baldenne	<i>Marine</i>	1941
	<i>Du blanc, du blanc, du blanc</i>	1941
	<i>Christmas Carols</i>	1941
Louise Laidlaw	<i>Friendship</i>	1941
	<i>Contrasts</i>	1941
	<i>Romance</i>	1941
nach Nathaniel Hawthorne	<i>Feathertop</i>	1942
Alfred Edward Housman	<i>Songs of the Lonely Heart</i>	1943

²⁵⁴ Ausgenommen aus dieser Beobachtung sind Newlins popularmusikalische Werke ab den 1980er Jahren, die höchstwahrscheinlich tonal komponiert sind.

	<i>Give Me a Land</i>	1943
	<i>Bredon Hill</i>	1943
	<i>Stanzas</i>	1943
Jaroslav Vrchlicky	<i>Jak Drahoukam</i>	1943
aus dem Chinesischem	<i>Songs of the Day and Night</i>	1943/1944
Archibald MacLeish	<i>Furioso</i>	1944
Roger Burlingame	<i>The Women Will Soon Knit Again</i>	1944
George Herbert	<i>My God, What Is a Heart</i>	1945
nach Nathaniel Hawthorne	<i>The Scarlet Letter</i>	1945–1946
Robert Herrick	<i>Lost Love</i>	1946
Alfred Edward Housman	<i>Loveliest of Trees</i>	1946
Michael Orogo	<i>To You</i>	1947
	<i>Lullaby</i>	1947
	<i>(O Mensch, bewein' dein Sünde gross)</i>	1956; instrumental
Walt Whitman	<i>I Saw in Louisiana a Live-Oak Growing</i>	1968
Stefan George	<i>Lied</i>	1968
	<i>Mein Weg geht jetzt vorüber</i>	1968
	<i>Psalm 150</i>	1968
Johann Wolfgang von Goethe	<i>Der du von dem Himmel bist</i>	1968
	<i>Psalm 100</i>	1968
William Blake	<i>To Mrs. Anna Flaxman</i>	1968
Stefan George	<i>Haus in Bonn</i>	1968
Rainer Maria Rilke	<i>Traumgekrönt</i>	1968
George Herbert	<i>The Quidditie</i>	1968
Julia Morrison	<i>Smile Right to the Bone</i>	ca. 1968–1989
	<i>This Is the Record of John</i>	1969
	<i>Genesis 4</i>	spätestens 1973
William Shakespeare u. a.	<i>Five Nativity Songs</i>	spätestens 1982
	<i>Cursillo for Christmas</i>	1985
	<i>I Will yet Reflect</i>	1985
Dika Newlin	<i>Woman's Life and Lov</i>	spätestens 1991
Stefan George	<i>Alien Baby</i>	spätestens 1997; Popularmusik

Aus der Aufstellung ist ersichtlich, dass Newlin mehrfach Gedichte derselben AutorInnen und zwar tendenziell zur selben Zeit vertonte (vgl. Laidlaw, Baldenne, Orogo). Daraus lässt sich eventuell die ungefähre Entstehungszeit einiger nicht datierter Lieder bzw. Melodramen ableiten (Smith, Herbert, George).

Bis Mitte der 1940er Jahre vertonte Newlin bevorzugt Texte von A. J. M. (Arthur James Marshall) Smith, einem Kollegen ihres Vaters an der Michigan State University, und A. E. (Alfred Edward) Housman. Zumindest ein Teil der Gedichte von Housman findet sich in seiner Sammlung *A Shropshire Lad* (1896). Um 1940 komponierte Newlin mehrfach Lieder auf Texte derselben AutorInnen: zunächst A. J. M. Smith, dann Franz Werfel, schließlich Lousie Laidlaw und Fernand Baldenne.

Unter den genannten AutorInnen finden sich auch drei deutschsprachige – Franz Werfel, Johann Wolfgang von Goethe und Stefan George; bei allen ist ein deutlicher Bezug zum Schönberg-Kreis festzustellen. So greift Newlin bei drei Liedern – *Lied*, *Haus in Bonn* und im Punksong *Alien Baby* – auf Texte von George zurück, die

teilweise auch bei Schönberg und Anton Webern vorkommen: Das zugrundeliegende Gedicht zu *Lied* vertonte (unter vielen anderen) auch Webern. Im Punksong *Alien Baby*, welcher mit Georges Worten – in englischer Übersetzung – beginnt: „I feel the air of other planets“ – verwendete Newlin dieselben Worte wie Schönberg für den 4. Satz seines 2. Streichquartetts fis-Moll op. 10 (1907/1908). Auffallend ist, dass Newlin im Jahr 1968 – fast 30 Jahre nach den Werfel-Liedern – wieder vermehrt deutsche Texte vertonte.

In den 1980er Jahren legte Newlin ihren Punkrocksongs höchstwahrscheinlich eigene Liedtexte zugrunde. Darüber hinaus textete sie bei ihren Interpretationen häufig eigene Versionen.²⁵⁵

9.2. Schönberg

Newlin nahm als Autorin, Pädagogin und Performerin sehr stark auf ihren Lehrer Arnold Schönberg Bezug, wie bereits oben ausgeführt ist. Vieles weist darauf, dass sie dies auch in ihrem kompositorischen Werk tat: Bei den frühen Klavierkompositionen *Passacaglia* (1941) und *Six pieces for Piano* (1942) sieht es so aus, als habe sie sich von den Stücken Anton Weberns und Arnold Schönbergs inspirieren lassen. Einen beträchtlichen Teil ihrer Kompositionen hat sie – lange nach ihrem Unterricht bei Schönberg – zwölftönig komponiert: beginnend 1948 mit der *Chamber Symphony* op. 1 und über einen Zeitraum von etwa 20 Jahren. Aufgrund der Nennung in ihrer Publikation *Schoenberg Remembered* dürfte sie mit Schönberg folgende Werke besprochen haben (Tabelle 13):²⁵⁶

Tabelle 13: eventuell unter Schönberg entstandene Werke

Werk		Anmerkungen
<i>Alysoun</i>	1933	Lied
<i>Early Autumn</i>	spätestens 1939	Lied
<i>With Rue My Heart Is Laiden</i>	spätestens 1939	Lied

²⁵⁵ Vgl. z. B. ihre Interpretation von Elvis Presleys *Jailhouse Rock* 1985 mit neuem Text (speziell für Richmond) unter <https://www.youtube.com/watch?v=o25hlf5ObTw>, aufgerufen am 24. Mai 2018, sowie Newlins Angabe, den Text eines Brettli-Liedes von Schönberg „modernisiert“ zu haben, Dika Newlin im Interview mit Bruce Duffie (Anm. 27). Damit meinte sie wahrscheinlich ihren Bum-Bum Song (Schönberg: Seit ich so viele Weiber sah) oder The Black Pussycat (Der genügsame Liebhaber) vgl. dazu Abschnitte 3. bzw. 10.3. und Tabelle 23.

²⁵⁶ Sabine Feisst schreibt etwas missverständlich allgemein: „Under his [Schoenberg’s] guidance, she [Newlin] set poems by A. E. Housman, Hsu Hun, Sara Teasdale and Franz Werfel, and composed a sonata, a serenade, a piano quintet, and a string quartet“ (*Schoenberg’s New World*, S. 209). Jedoch dürften einige der Lieder schon vorher bzw. zumindest unabhängig vom Unterricht entstanden sein, wie sich aus Newlins Wortwahl interpretieren lässt, vgl. *Schoenberg Remembered*, S. 59–60 (17. April 1939) und 69–70 (8. Mai 1939).

<i>Let It Be Forgotten</i>	spätestens 1939	Lied
[zwei Streichquartette, fünf Mozart-Variationen]	bis 1939	
<i>Hommage à Czerny op. 0</i>	1939	für Streichquartett
Stücke für Viola	1939	
<i>String Quartet in e Minor</i>	1939/1940	
Klaviersonate	1939/1940	
Werfel-Lieder: <i>Der Wanderer</i> <i>Gottesferne, Gottesnähe Allelujah</i> <i>Ich habe eine gute Tat getan</i> <i>Unsterblichkeit</i>	1940	
<i>Piano Quintet in B Minor</i>	1941	
<i>Serenade</i>	1941/1942	für kleines Orchester
<i>Piano Trio op. 2</i>	1948	für Violine, Violoncello und Klavier

10. Einzelbetrachtungen der Werke

Nach einem Überblick hinsichtlich Besetzungen bzw. Gattungen folgen chronologisch die Einzelbesprechungen sämtlicher Werke (Reihung nach Tabelle 8). Am Beginn jeder Komposition sind Entstehungsdaten, Besetzung und eventuell Textherkunft vermerkt bzw. in welchem der drei wesentlichen Werkverzeichnisse (ACA Bulletin, Albrecht, Cohen) die Komposition genannt und wo diese gegebenenfalls aufbewahrt ist.²⁵⁷ Danach folgen – soweit vorhanden – die wichtigsten Informationen zu den einzelnen Werken: Aufführungen, Äußerungen der Komponistin und anderer Personen etc. Die Liedtexte sind nicht angeführt, da nur einige der Lieder erhalten bzw. die vertonten Texte großteils allgemein verfügbar sind. Analytische Betrachtungen sind späteren Studien vorbehalten.

10.1. Systematischer Überblick

In den folgenden Abschnitten – Opern, Orchesterwerke, Kammermusik, Chorwerke, Klavierwerke, Melodramen, Geistliche Werke, Lieder und Multimedia-Kompositionen – sind nicht alle der oben und in den folgenden Einzelbetrachtungen angegebenen Werke enthalten bzw. einzelne davon mehrfach angeführt, da sich etwa aufgrund unbekannter Besetzung nicht alle Kompositionen eindeutig zuordnen lassen.

²⁵⁷ Mittels Fußnotenziffer hinter dem Werktitel. Findet sich dort keine Fußnotenziffer, wird das Werk in keinem der Verzeichnisse genannt und die Quellen erschließen sich aus dem zugehörigen Text.

Opern

Newlin komponierte drei Opern (vgl. Tabelle 14). Bei den zwei früheren Werken, welche beide auf Erzählungen von Nathaniel Hawthorne (1804–1864) basieren, handelt es sich möglicherweise um den Beginn eines von Newlin geplanten Opernzyklus.²⁵⁸ Für beide dürfte Newlin das Libretto selbst geschrieben haben.²⁵⁹ Für das Libretto ihrer dritten Oper zeichnet Julia Morrison verantwortlich.

In einem Interview Mitte der 1980er Jahre erklärt Dika Newlin, dass Opern zu schreiben ein riskantes Unterfangen sei, da es viele Opernhäuser gibt, die ihr Repertoire auf die bekannten Werke des 19. und des frühen 20. Jahrhunderts beschränken.²⁶⁰ Trotzdem komponierte sie alle ihre Opern ohne Auftrag.

Tabelle 14: Opern

Werk	Jahr
<i>Feathertop</i>	1942
<i>The Scarlet Letter</i>	ca. 1943–1946
<i>Smile Right to the Bone</i>	ca. 1968–1989

Orchesterwerke

Für Orchester komponierte Newlin bereits in sehr jungen Jahren *Dirge* und eventuell *Canterbury Road*. Das noch frühere Werk *Cradle Song*, ca. 1932, schrieb Newlin für Klavier; orchestriert wurde es von dem Dirigenten und Bratschisten Vladimir Bakaleinikoff. Der Großteil ihrer Orchesterkompositionen entstand Anfang bis Mitte der 1940er Jahre (vgl. Tabelle 15). Die in den Einzelbetrachtungen teilweise angeführten Orchestrierungen entstammen den vorhandenen Werkverzeichnissen.

Tabelle 15: Orchesterwerke

Werk		Anmerkungen
<i>Cradle Song</i>	1931/1935	eigtl. für Klavier; orchestriert von Vladimir Bakaleinikoff
<i>Dirge</i>	spätestens 1939	für Klavier und Orchester
<i>Canterbury Road</i>	spätestens 1939	Tongedicht
<i>Piano Concerto in C Major</i>	1941	für Klavier und Orchester
<i>Serenade</i>	1941/1942	für kleines Orchester
<i>The Eumenides</i>	1941/1942	für Chor und Orchester

²⁵⁸ Vgl. Anm. 396.

²⁵⁹ Vgl. Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 13. September 1943 (ASC, Briefdatenbank, ID 14665):

²⁶⁰ Dika Newlin im Interview mit Bruce Duffie (Anm. 27).

<i>Chamber Concerto in F Major</i>	1943	für Soloinstrumente und kleines Orchester
<i>Songs of the Day and Night</i>	1943/1944	für Contralto und Orchester
<i>Chamber Symphony</i> op. 1	1948	für zwölf solistische Instrumente; = <i>Triple Play</i>

Kammermusik

Wie auch bei den Orchesterwerken lässt sich bei Newlins Kompositionen für Kammermusik die Tendenz erkennen, dass sie nach Mitte der 1940er Jahre von größeren Besetzungen abkam (siehe Tabelle 16). Ab Anfang der 1950er Jahre widmete sie sich als Komponistin wie als Interpretin Werken für Bratsche und Viola d'amore (vgl. dazu Tabelle 6). Die späten Kompositionen *Atone* und *Machine Shop* (wie auch höchstwahrscheinlich *Whisp/kers*) sind Improvisationen. Das *Wind Quintet* (spätestens 1971) ist nicht zu den Kammermusikwerken zu zählen, da es von nur einer Person aufgeführt wird. Nicht enthalten sind die beiden Editionen von Gustav Mahlers Klavierquartett (1962) bzw. Giovanni Toeschis Sonate (1963).

Tabelle 16: Kammermusik

Werk		Anmerkungen
<i>The Country under Dream</i>	spätestens 1939?	für Sprechstimme und Klavier oder Kammermusikgruppe
[zwei Streichquartette, fünf Mozart-Variationen]	bis 1939	
<i>Hommage à Czerny</i> op. 0	1939	für Streichquartett
Stücke für Viola	1939	
<i>String Quartet in E Minor</i>	1939/1940	
<i>Piano Quintet in B Minor</i>	1941	
<i>Sonata for Violin and Piano in B flat Major</i>	1942	für Violine und Klavier
<i>Songs of the Lonely Heart</i>	1943	für Bariton, Streichquartett und Klavier
Zweites Streichquartett?	1944	für Streichquartett
Arrangement: <i>Adagietto</i> aus Gustav Mahlers fünfter Symphonie	1945	für Violine und Klavier
<i>Variations for Violin and Piano</i>	1946	für Violine und Klavier
Kadenzen für Mozarts Klavierkonzert KV 365	spätestens 1947	für zwei Klaviere
<i>The Last Duet</i>	1947	für Violine und Klavier
<i>Piano Trio</i> op. 2	1948	für Violine, Violoncello und Klavier
Stück für Klarinette und Klavier	ca. 1956	für Klarinette und Klavier; eventuell nicht fertiggestellt
<i>Study in Twelve Tones</i>	1959	für Viola d'amore und Klavier
<i>Lhazebur</i>	1969	für Klavier und Glocken
<i>Atone</i>	1976	für Instrumente und Stimmen; improvisatorisch
<i>Whisp/kers</i>	1976	für Instrumente und Stimmen; eventuell improvisatorisch
<i>Machine Shop</i>	spätestens 1978	für (Gamelan-)Ensemble; improvisatorisch
<i>Second-Hand Rows</i>	spätestens 1978	für Gesang (Violine) und Klavier
<i>Fanfare and Chorale</i>	spätestens 1986	für Blechbläserquintett

Chorwerke

Unter Newlins Kompositionen finden sich einige Werke unter Einbeziehung des Chors (Tabelle 17). Der Großteil dieser Werke ist geistlich.

Tabelle 17: Chorwerke

Werk		Anmerkungen
<i>The Eumenides</i>	1941/1942	für Chor und Orchester
<i>Give Me a Land</i>	1943	für Chor und Klavier
<i>Loveliest of Trees</i>	1946	für Chor und Klavier
<i>This Is the Record of John</i>	1969	für SolistInnen, Chor, drei Trompeten, drei Posaunen und optionale Orgel
<i>Genesis 4</i>	spätestens 1973	für Chor, drei Hörner und Orgel

Klavierwerke

Obwohl Newlin eine sehr gute Pianistin war, komponierte sie nicht vorrangig für dieses Instrument: Neben einem frühen Klavierkonzert (1941) und einigen Werken für Klavierkammermusik (vgl. Tabelle 16) gibt es in ihrem Œuvre nur relativ wenige Solo-Kompositionen für Klavier (siehe Tabelle 18). Nach Konrad Wolff „many of her most important works have been written for that instrument“.²⁶¹

Tabelle 18: Klavierwerke

Werk		Anmerkungen
<i>The Grasshopper</i>	bis 1932	für Klavier?
<i>Easter Chimes</i>	bis 1932	für Klavier?
<i>Lotus Eaters</i>	bis 1932	für Klavier?
<i>Cradle Song</i>	ca. 1932	auch orchestriert (von Vladimir Bakaleinikoff)
<i>Waltz</i>	bis 1938	
<i>Intermezzo</i>	bis 1938	
Klaviersonate	1939/1940	
<i>Piano Concerto in C Major</i>	1941	für Klavier und Orchester
<i>Passacaglia</i>	1941	
Klaviersonate	1941/1942	eventuell nicht fertiggestellt
<i>Six Piano Pieces</i>	1942	
<i>Two Waltzes</i>	spätestens 1944	
<i>Sinfonia for Piano</i>	1947	
<i>Piano Trio op. 2</i>	1948	
<i>Introit</i>	spätestens 1959?	
<i>Sonata da chiesa</i>	1956	original für Orgel
<i>Variations on a Theme from „The Magic Flute“</i>	1956	
<i>Intermezzo</i>	spätestens 1957	= <i>Intermezzo</i> (bis 1938)?
<i>Fantasy on a Row</i>	1957	= <i>Variations on a Row</i> (1960)?
<i>Interlude for Piano</i>	spätestens 1960	= Variationen über <i>Study on Twelve Tones</i> ?

²⁶¹ Wolff, „Dika Newlin“, S. 2.

<i>Festival Music</i>	1963	
<i>Piece for Yaddo</i>	1963	
<i>Lhazebur</i>	1969	für Klavier und Glocken
<i>Old Dog Tweetie</i>	1970	für Klavier etc.
<i>Fido Flew away</i>	1970	für Klavier etc.
<i>The Dr. Dika and Newlin School of Music</i>	1971	für Klavier und Tonband
<i>Variations on a Groundhog</i>	1971	
<i>Serious Music Department</i>	1971	
<i>Meditation(s) on the Passiontide</i>	1972	für Klavier und Publikum
<i>Long Time No See</i>	1973	
<i>Ceremonial Music</i>	1973	für Klavier und Elektronik
<i>Richmond Town (An Elegant Rag)</i>	spätestens 1983	für Klavier?
<i>A Tango for Johannes</i>	1984	

Lieder

Lieder machen einen großen Anteil in Newlins Œuvre aus. Darunter finden sich auch welche mit Begleitung durch Orchester sowie Streichquartett und Klavier (siehe Tabelle 19). Zwischen 1948 und 1967 lassen sich keine Lieder nachweisen; im Herbst/Winter 1968 entstanden zwölf Lieder in etwa wöchentlichem Abstand.²⁶² Ab den 1980er Jahren komponierte Newlin auch der Populärmusik zuzuordnende Songs (vgl. weiter unten, Tabelle 23).

Tabelle 19: Lieder

Werk		Anmerkungen
<i>Song</i>	1933	
<i>The Lost Land</i>	1933	
<i>Alysoun</i>	1935	
<i>The Nightingale</i>	spätestens 1938	Madrigal
<i>Early Autumn</i>	spätestens 1939	
<i>With Rue My Heart Is Laiden</i>	spätestens 1939	
<i>Let It Be Forgotten</i>	spätestens 1939	
<i>Three Songs (A. J. M. Smith)</i> <i>The Creek</i> <i>Epitaph</i> <i>The Voice</i>	spätestens 1939?	
Werfel-Lieder <i>Der Wanderer</i> <i>Gottesferne, Gottesnähe</i> <i>Allelujah</i>	1940	
<i>Ich habe eine gute Tat getan</i> <i>Unsterblichkeit</i>	1940	
? <i>Der Mensch ist stumm</i> u. a.	1941	
<i>Three Songs (L. Laidlaw)</i> <i>Friendship</i> <i>Contrasts</i> <i>Romance</i>	1941	

²⁶² *Pan Pipes* 62, Nr. 2 (Januar 1970), S. 74: „in December, 1968, she completed a set of Twelve Songs for voice and piano“.

<i>Christmas Carols</i>	1941	
<i>Du blanc, du blanc, du blanc</i>	1941	
<i>Marine</i>	1941	
<i>Songs of the Lonely Heart</i>	1943	für Bariton, Streichquartett und Klavier
<i>Bredon Hill</i>	1943	
<i>Jak Drahokam</i>	1943	
<i>Stanzas</i>	1943	
<i>Songs of the Day and Night</i>	1943/1944	für Contralto und Orchester
<i>Hester's Lullaby</i>	1946?	aus der Oper <i>The Scarlet Letter</i>
<i>Hester's Songs</i>	1946?	aus der Oper <i>The Scarlet Letter</i>
<i>My God, What Is a Heart</i>	1945	
<i>Lost Love</i>	1946	
<i>Lullaby</i>	1947	
<i>To You</i>	1947	
<i>Twelve Songs</i>	1968	
<i>I Saw in Louisiana a Live-Oak Growing</i>		
<i>Lied</i>		
<i>Mein Weg geht jetzt vorüber</i>		
<i>Psalm 150</i>		
<i>Der du von dem Himmel bist</i>		
<i>Psalm 100</i>		
<i>To Mrs. Anna Flaxman</i>		
<i>Haus in Bonn</i>		
<i>Traumgekrönt</i>		
<i>The Quidditie</i>		
[zwei Lieder]		
<i>Five Nativity Songs</i>	spätestens 1982	für Stimme, Oboe und Orgel
<i>Cursillo for Christmas</i>	1985	Lieder für Sopran, Oboe, Small Percussion, Orgel und TänzerInnen
<i>I Will yet Reflect</i>	1985	für Sopran, Violine, 2 Hörner, Orgel und Harfe
<i>Woman's Life and Love (1992)</i>	spätestens 1991	Lieder

Melodramen

Unter den früheren Kompositionen von Dika Newlin finden sich auch einige Stücke für „reciter“ (vgl. Tabelle 20), was in Hinblick auf Newlins Schülerschaft bei Schönberg besonders ins Auge fällt. „nine or ten“ solcher „recitations“ entstanden im Sommer 1939, wovon aber maximal sechs benennbar sind:²⁶³ *Journey*, *The Country under Dream*, *Forgotten Cradle Song*, *The Bondwoman Comes to the Boorie*, *Lament* und *Legend*. Möglich ist aber auch, dass keines der genannten zu der Gruppe der 9 oder 10 Melodramen zählt. *The Country under Dream* ist vermutlich keines dieser Werke, denn

²⁶³ Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 97 (18. September 1939). Nur das Melodram *Journey* komponierte Newlin auf jeden Fall spätestens 1939. Die anderen fünf hier genannten sind aufgrund der vertonten Dichter vermutlich ebenfalls in diese Zeit einzuordnen. Die beiden Melodramen *Furioso* und *The Women Will soon Knit again* entstanden erst 1944.

dabei handelt es sich wahrscheinlich selbst um einen Zyklus. Keines der Stücke ist erhalten.

Über die genaue Notation oder Ausführung der Sprechstimme ist auch aufgrund anderer Quellen nichts Näheres bekannt. Newlins „recitations“ dürften aber nichts mit der Sprechstimme in Schönbergs *Pierrot lunaire* gemein haben; ihren eigenen Ausführungen zufolge, in denen sie von einer Konversation mit Schönberg erzählt, begleitet die Musik vorgelesene Dichtungen.²⁶⁴

„[...] I started to tell him [Schönberg] about my three viola pieces and nine or ten recitations. Well, ‚recitations‘ had him stumped; he didn’t seem to have the remotest idea what I was talking about, until, by dint of infinite patience, I had succeeded in explaining to him that I meant reading poetry to a musical accompaniment. Then, suddenly, his eyes lighted with maniacal gleam of comprehension. ‚Oh!‘ he exclaimed. ‚Melodrama!‘ Of course, he had no way of knowing that melodrama in English means something quite different from what it does in German!“²⁶⁵

Newlin hörte Schönbergs *Pierrot lunaire* erstmals im September 1940. Möglicherweise kannte sie aber Schönbergs Notation der Sprechstimme, da sie im Sommer 1939 eine Partitur von *Pierrot lunaire* kaufte.²⁶⁶ Ob Newlin für ihre zwei späteren, offenbar als Auftragswerke entstandene Melodramen *Furioso* und *The Women Will soon Knit again* die Sprechstimme anders konzipierte, ist nicht bekannt. Später setzte sich Newlin auch als Performerin mit der Rezitation, wie sie in Schönbergs *Pierrot lunaire* in Erscheinung tritt, auseinander.

Tabelle 20: Melodramen

Werk		Anmerkungen
9 oder 10 Melodramen	Sommer 1939	
<i>Journey</i>	spätestens 1939	
<i>The Country under Dream</i>	1939?	Klavier oder Kammermusikgruppe; mehrere Stücke?
<i>The Bondwoman comes to the Boorie</i>	1939?	
<i>Forgotten Cradle Song</i>	1939?	
<i>Lament</i>	1939?	
<i>Legend</i>	1939?	
<i>Furioso</i>	1944	
<i>The Women Will soon Knit again</i>	1944	

²⁶⁴ Auch die österreichische Komponistin Vilma Webenau (1875–1953), Schönbergs wahrscheinlich erste Kompositionsschülerin (Wien und Berlin), komponierte einige Melodramen im Stil des 19. Jahrhunderts. In diesen ist der Text nicht wie bei Schönberg in einer eigenen Notenzeile, sondern zwischen den Notenzeilen notiert. Vgl. dazu das Kapitel über Vilma Webenau in vorliegender Studie.

²⁶⁵ Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 97 (18. September 1939).

²⁶⁶ Vgl. Michael D. Moores Interview mit Dika Newlin in Avior Byron, *Schoenberg as Performer*, Appendix 4, S. 320, bzw. Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 83.

Geistliche Werke

Vor allem Ende der 1960er Jahre komponierte Newlin einige geistliche Werke (vgl. Tabelle 21). Fast alle diese Werke haben gemeinsam, dass sie die Orgel und/oder einen Chor (in unterschiedlichen Zusammensetzungen) einbeziehen. Für Orgel ist auch die *Jazz Sonata No. 1*, die vermutlich nicht dem religiösen Kontext zuzurechnen ist. Neben den drei in der Tabelle angeführten Liedern *Mein Weg geht jetzt vorüber*, *Psalm 150* und *Psalm 100* vertonte Newlin noch weitere Texte mit geistlichem Hintergrund: *Der du von dem Himmel bist* (1968) sowie bereits davor die Werfel-Lieder (1940). Gegenüber der American Composers Alliance (ACA) gibt Newlin in den 1980er Jahren an, ihre „Pop and church music are absorbingly successful“.²⁶⁷

Tabelle 21: Geistliche Werke

Werk	Jahr	Anmerkungen
<i>Sonata da chiesa</i>	1956	für Orgel; Bearbeitung für Klavier
<i>Mein Weg geht jetzt vorüber</i>	1968	Lied
<i>Psalm 150</i>	1968	Lied
<i>Psalm 100</i>	1968	Lied
<i>This Is the Record of John</i>	1969	für SolistInnen, Chor, drei Trompeten, drei Posaunen und optionale Orgel
<i>Genesis 4</i>	spätestens 1973	für Chor, drei Hörner und Orgel
<i>Five Nativity Songs</i>	spätestens 1982	für Stimme, Oboe und Orgel
<i>Cursillo for Christmas</i>	1985	Lieder für Sopran, Oboe, Small Percussion, Orgel und TänzerInnen
<i>I Will yet Reflect</i>	1985	für Sopran, Violine, 2 Hörner, Orgel und Harfe

Multimedia-Kompositionen

Ab Anfang der 1970er Jahre komponierte Newlin „multimedial“ (Werke siehe Tabelle 22). Bei zumindest vier Veranstaltungen zwischen 1970 und 1973 an der North Texas State University gelangten diese Werke zur Aufführung (vgl. Tabelle 9). Welche Kompositionen hierzu genau zu zählen sind, lässt sich wegen der schlechten Überlieferung nicht definitiv sagen²⁶⁸ und ist wahrscheinlich auch ein wenig Auffassungssache: In erster Linie geht es um Kompositionen, die unterschiedliche Medien (Tonband bzw. Herstellung auf dem Computer) sowie die Aufführungsumgebung einbeziehen (vgl. Abschnitt 6.3.). Newlins ehemaliger Studierender Donna Arnold, die 1972 und 1973 bei einigen Aufführungen selbst mitwirkte, sind sieben

²⁶⁷ Newlins handschriftliche Notiz auf einem Brief von Francis Thorne an Dika Newlin, 15. Oktober 1984, ACA Files Dika Newlin (Anm. 240).

²⁶⁸ In den wenigsten Fällen sind Besetzung und/oder Konzertbesprechungen überliefert, durch welche sich Zuordnungen vornehmen ließen.

Werke bekannt: *Meditation on the Passiontide*, *Serial Music*, *Friday Night Rumble*, *Big Swamp*, *Tape Music*, *Purr* und *Rosepetal Rhapsody*.²⁶⁹ Die erste Multimedia-Vorführung fand laut Newlin im November 1970 statt, demzufolge dürfte *Honky-Tonk Train* Newlins erste Multimedia-Komposition sein. Die bei derselben Veranstaltung aufgeführten *Old Dog Tweetie* und *Fido Flew Away* werden gewöhnlich den Klavierkompositionen zugerechnet, aufgrund des „etc.“ in der Besetzung könnte es sich aber bei beiden ebenfalls um eine Multimedia-Komposition handeln. Als wahrscheinlich letzte Multitmedia-Komposition ließ sich *To Take Place, A Sunset Celebration* ausfindig machen.

Arnold zufolge hoben sich die Werke der Aufführungen 1972 und 1973 von jenen davor und von allen anderen Tonband-Kompositionen ab:

„none [of the 1970 and 1971 spring concerts' pieces] would have been multimedia in the same way as the ones she presented soon after with the computer-generated sounds and visual effects. There were many pieces for traditional instruments and prepared tape by various composers on our concerts around that time. I don't even consider such works multimedia, compared to what Dika was doing.“²⁷⁰

Tabelle 22: Multimedia-Kompositionen

Werk	Jahr	Anmerkungen
<i>Honky-Tonk Train</i>	1970	als Meade (Lux) Lewis
<i>Old Dog Tweetie</i>	1970	für Klavier etc.
<i>Fido Flew Away</i>	1970	für Klavier etc.
<i>Serious Music Department</i>	1971	für Klavier?
<i>Variations on a Groundhog</i>	1971	für Klavier?
<i>Wind Quintet</i>	1971	für verschiedene Instrumente
<i>The Dr. Dika & Newlin School of Music</i>	1971	für Klavier und Tonband
<i>Meditation(s) on the Passiontide</i>	1972	für Klavier und Publikum
<i>Serial Music</i>	1972	für SprecherIn und Cerealien
<i>Friday Night Rumble</i>	1973	mit Elektronik
<i>Big Swamp</i>	1973	für Stimme und Tonband
<i>Tape Music</i>	1973	
<i>Purr</i>	1973	für Katzen, Dias und Tonband
<i>Rosepetal Rhapsody</i>	1973	für SprecherIn, Tonband und Publikum
<i>Groove's Dictionary</i>	1973	mit Elektronik
<i>Ceremonial Music</i>	1973	für Klavier und Elektronik
<i>Life Games</i>	1979?	
<i>Ludw</i>	1978?	
<i>To Take Place, A Sunset Celebration</i>	1992	

²⁶⁹ Siehe E-Mail von Donna Arnold an Elisabeth Kappel, 30. August 2018. Das sind bis auf eine Ausnahme (das Klavierstück *Long Time No See*) sämtliche Werke Newlins, die am 22. März 1972 und am 20. Februar 1973 aufgeführt wurden. Arnold nahm bei folgenden drei Werken an der Performance teil: *Meditation on the Passiontide*, *Tape Music* und *Rosepetal Rhapsody*. Kimmey zählt dieselben sieben Stücke auf (S. 120). Cohen führt nur *Big Swamp* als elektronische Komposition an (S. 505).

²⁷⁰ E-Mail von Donna Arnold an Elisabeth Kappel, 30. August 2018.

10.2. Chronologische Reihung

The Grasshopper

bis 1932
für Klavier?

The Grasshopper, *Easter Chimes* und *Lotus Eaters* zählen wohl zu den frühesten Kompositionen Dika Newlins. Diese gehörten Anfang der 1930er Jahre zu ihren „favorites“, die sie immer wieder neben anderen (namentlich nicht genannten) Eigenkompositionen bei ihren (Klavier-)Darbietungen spielte.²⁷¹

Easter Chimes

bis 1932
für Klavier?

Siehe die Anmerkungen zu *The Grasshopper*.

Lotus Eaters

bis 1932
für Klavier?

Siehe die Anmerkungen zu *The Grasshopper*.

*Cradle Song*²⁷²

ca. 1932
für Klavier; Orchestrierung durch Vladimir Bakaleinikoff: 3-2-E.hn-2-3, 4-0-0-0, str
nicht erhalten

Cradle Song für Klavier komponierte Newlin im Alter von etwa acht Jahren.²⁷³ Sie spielte diese Komposition bei einem Bankett, wo es der Dirigent Vladimir Bakaleinikoff (1885–1953) hörte. Dieser war „charmed by its simplicity and appeal“.²⁷⁴

²⁷¹ „Newlin Girl to Enter High at 8“, 28. Juli 1932, NYPL, Folder „Newlin family clippings“.

²⁷² *ACA Bulletin*, S. 5: 1931–1935 (nur als Orchesterwerk); Kimmey, S. 120: 1931–1935 (nur als Orchesterwerk); Cohen, S. 505 (unter Orchesterwerke, o. J.).

²⁷³ Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 2.

²⁷⁴ Aus einem Brief von Vladimir Bakaleinikoff, 2. Juni 1941, NYPL, Folder „Newlin, Dika“.

Bakaleinikoff orchestrierte daraufhin Newlins Klavierkomposition und führte sie mit dem Cincinnati Symphony Orchestra am 28. Dezember 1935 im Emery Auditorium in Cincinnati, Ohio erstmals auf.²⁷⁵ Eine weitere Darbietung der Orchestrierung fand unter Bakaleinikoff am 5. August 1936 in Interlochen statt. Danach wurde *Cradle Song* von mehreren Orchestern der Works Progress Administration (WPA) gespielt.²⁷⁶ Es lassen sich weitere Aufführungen durch Symphonieorchester in Detroit, Lansing, Chicago, Omaha, Cincinnati, Louisville, beim National High School Orchestra Camp in Interlochen (Michigan), durch die NBC Summer Symphony und The Los Angeles Philharmonic nachweisen.²⁷⁷

In *Schoenberg Remembered* erinnert sich Newlin an die Entstehung von *Cradle Song*. Demnach fügte sie der Komposition erst nachträglich ein „Programm“ hinzu:

„I hadn't been composing long when I wrote it; in fact, I'd just acquired some music paper [...]. One day, a simple rocking pattern in thirds, in C-sharp minor, occurred to me. I wrote it down, added a poignant little melody, brought the whole thing to a climax. Recapitulating the beginning, I suddenly felt the urge to turn to G major for the piece's close. Why? It just sounded right! And there was nobody to tell me ‚It shouldn't be done‘ (thank God!) *Cradle Song* seemed like the right name for the piece. Later, unwittingly emulating Mahler (of whom I had not yet heard), I'd add a program after the fact, delineating a touching tale of a mother who rocks her child in its cradle, dreams of the future glory it may enjoy (that was the boffo climax), then returns to her quiet rocking.“²⁷⁸

In den Jahren 1939 und 1941 kam es auch zu Aufführungen unter dem damals erst 9- bzw. 11-jährigen Dirigierwunderkind Lorin Maazel: so am 20. August 1939 im Rahmen der New Yorker Weltausstellung im „Temple of Religion“, gespielt vom Interlochen National Music Camp Orchestra.²⁷⁹ Newlin berichtet in ihren Erinnerungen von zwei Darbietungen im Sommer 1941:

„Got a letter from Bak[aleinikoff], a note from Lorin, and a postcard from Mrs. Voorsanger today, and they all told me the same, namely, that Lorin will conduct *Cradle Song* on the NBC Summer

²⁷⁵ Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 3.

²⁷⁶ Ebd., S. 6.

²⁷⁷ „Sketch of the Life of Dika Newlin [1939]“, S. [1], NYPL, Folder „Newlin, Dika“; „All in One. College Freshman, 13, Is Pianist, Composer“ (Anm. 5), S. 20; „Dr. Dika Newlin, Composer of Opera To Give Piano Recital on March 10“ (Anm. 76), S. 1; „Dika Newlin, Pianist-Composer, Presents Fourth in Series of Faculty Concerts next Tuesday“ (Anm. 97), S. 1. In ihrer „Application for Membership“ bei der American Composers Alliance (ACA) vom 4. September 1943 erwähnt Newlin Aufführungen durch das Cincinnati Symphony Orchestra am 4. und 28. Dezember 1935 sowie durch das NBC Symphony Orchestra und Los Angeles Philharmonic (unter Barbirolli) im August 1941. Die Aufführungen beim National Music Camp in Interlochen sowie durch Orchester in Lansing (Mich.), Detroit, Chicago, Milwaukee und Omaha dürften bereits im Juli 1936 stattgefunden haben. ACA Files Dika Newlin (Anm. 240).

²⁷⁸ *Schoenberg Remembered*, S. 2–3.

²⁷⁹ „Child Composer Here to Listen to Her Music“ (Anm. 4). Siehe auch Anm. 2.

Symphony Series on Saturday night, July 5. Boy oh boy! Wait till Uncle Arnold hears this one! Of course he can't blame me, for I didn't arrange the performance.²⁸⁰

Die zweite Aufführung sollte am 7. August 1941 unter John Barbirolli stattfinden.²⁸¹

Auch Schönberg wurde davon informiert, wie aus dem folgenden Brief zu sehen ist:

„Dear Mrs. Irish:

Many thanks for informing me that Mr. John Barbirolli will perform the ‚Cradle Song‘ of Dika Newlin in one of his Bowl Concerts[.]

I did not know this piece, because Miss Newlin wrote it before she started [sic] studying with me. So as I was told that it was to be plaid [sic] over the radio in one of these broadcasts of American music, I was very anxious to hear it. Now I am sure it will have the same succes[s] as it had on the occasion of the broadcast.²⁸²

Newlin spielte ihre Klavierkomposition *Cradle Song* auch im Juni und Juli 1963 während ihres Aufenthaltes in der Künstlerkolonie Yaddo in Saratoga Springs, New York.²⁸³ In einer Werkaufstellung von 1944 gibt Newlin sowohl die Klavier- als auch die Orchestervariante (ohne Hinweis auf Bakaleinikoff) an.²⁸⁴

Song²⁸⁵

für Sopran und Klavier

Text: Rupert Brooke

nicht erhalten

The Lost Land²⁸⁶

1933

A. E. Housman

Sopran und Klavier

nicht erhalten

Im Jahr 1944 nennt Newlin in einer Werkaufstellung, die sie an die American Composers Alliance (ACA) schickte, ein Lied mit dem Namen *The Lonely Land* (auf einen Text von A. E. Housman).²⁸⁷ Dabei handelt es sich vermutlich um dieselbe

²⁸⁰ Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 329–330 (23. Juni 1941).

²⁸¹ Ebd., S. 330 (30. Juni 1941).

²⁸² Brief von Arnold Schönberg an Florence Atherton Irish, 9. Juli 1941 (ASC, Briefdatenbank, ID 3621; abgebildet in *Arnold Schönberg, 1874–1951: Lebensgeschichte in Begegnungen*, hg. von Nuria Nono-Schoenberg, Klagenfurt: Ritter 1992, S. 382).

²⁸³ *Pan Pipes* 56, Nr. 2 (Januar 1964), S. 73.

²⁸⁴ Brief von Dika Newlin an Harrison Kerr, 2. Juni 1944, ACA Files Dika Newlin (Anm. 240).

²⁸⁵ Kimmey, S. 123.

²⁸⁶ *ACA Bulletin*, S. 6; Kimmey, S. 123.

²⁸⁷ Brief von Dika Newlin an Harrison Kerr, 2. Juni 1944, ACA Files Dika Newlin (Anm. 240).

Komposition. Ob sich Newlin geirrt hat oder der Titel falsch überliefert ist, ist nicht bekannt.²⁸⁸

*Alysoun*²⁸⁹

1935
für Sopran und Klavier
Text: Old English
nicht erhalten

Im April 1939 „wagte“ es Newlin zum ersten Mal, mit den Liedern *Alysoun* und *With Rue My Heart Is Laiden* Schönberg etwas von ihrer „richtigen“ Musik zu zeigen. Newlin war überrascht, dass diese Schönbergs kritischem Blick standhielten; zwar hatte er ein paar formale Kleinigkeiten daran auszusetzen – etwa, dass die Zwischenspiele zu lang und mit dem Vorangehenden nicht ausreichend motivisch verknüpft seien –, fand sie aber ansonsten gelungen:

„I’d had the unheard-of, phenomenal nerve to actually dare to show him some of my real music for a change. I simply decided that, if I wanted to learn anything about songwriting, I’d have to show him some songs. Anyway, he’d have to become aware of my own style sooner or later. So, I dusted off my fresh copies of *With Rue* [*With Rue my Heart is Laden*, A. E. Housman] and *Alysoun*, made motions at practising them, and packed them up with my Adagio and Variations to take to Special Studies. I was afraid that he might develop a slight case of spontaneous combustion on hearing them (especially in view of my terrible singing voice [...]) – but, wonder of wonders, he actually *liked* them! Naturally, he found things in the construction that were faulty: the interludes, for example, were a little too long, and not sufficiently connected with the preceding motives, but he felt that they conveyed the spirit of the words well, and that they really had ‚something in,‘ which is more than he, or even I, can say for my more formal academic efforts.“²⁹⁰

The Nightingale

spätestens 1938
nicht erhalten

The Nightingale ist ein chromatisches Madrigal, welches in Newlins Zeit an der Michigan State University unter Leonard Ellinwood entstand.²⁹¹ Möglicherweise liegt

²⁸⁸ Von A. J. M. Smith, den Newlin ebenfalls mehrfach vertont hat, gibt es ein Gedicht mit dem Titel „The Lonely Land“.

²⁸⁹ *ACA Bulletin*, S. 5; Kimmey, S. 121.

²⁹⁰ Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 59–60 (17. April 1939).

²⁹¹ Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 6.

dieser Vokalkomposition ein Text in Zusammenhang mit der antiken griechischen Dichterin Sappho zugrunde.²⁹²

Waltz

bis 1938
für Klavier
nicht erhalten

Vor ihrem Unterricht bei Schönberg entstanden die zwei (Klavier?-)Kompositionen *Waltz* und *Intermezzo*. Diese wollte Newlin bei einem Konzert der Phi Mu Alpha-Verbindung am 2. Mai 1940 spielen; Schönberg reagierte jedoch sehr empfindlich: Newlin überliefert, dass

„[Schönberg] has summarily forbidden [...] to play them – or anything else of mine which he has not approved, unless I make a special announcement to the effect that such pieces were written before I studied with him and that he should not be considered responsible for them (and, if there is a printed program, such a statement must appear on it).“²⁹³

Newlin löste entkam dieser Zwickmühle, indem sie ein anderes, unter Schönbergs Aufsicht entstandenes Werk spielte.²⁹⁴

Im selben Zusammenhang erwähnt Newlin eine Dance Recital Music, die dann unter einem Pseudonym zur Aufführung gelangte – dem Namen ihres Onkels Alexander Hull, der ebenfalls Komponist war.²⁹⁵

Intermezzo

bis 1938
für Klavier
nicht erhalten

Die Klavierkomposition *Intermezzo* komponierte Newlin wie *Waltz* vor ihrem Unterricht bei Schönberg. Diese Komposition dürfte im Frühjahr 1940 an der UCLA einen gewissen Bekanntheitsgrad gehabt haben, denn Newlin schreibt: „Everyone

²⁹² Annahme aufgrunddessen, dass Newlin nach einer Frau benannt wurde, die in Sapphos Gedichten erwähnt ist. Beispielsweise gibt es eine Übersetzung mit dem Textincipit „Nightingale, with your“ von Willis Barnstone (*1927) aus dem Jahr 1967 (die aber aufgrund des späten Entstehungsdatums natürlich nicht als Grundlage für Newlins Vertonung gedient haben kann).

²⁹³ Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 216 (1. Mai 1940).

²⁹⁴ Den ersten Satz einer 1939/1940 entstandenen Klaviersonate, siehe Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 216 und 217 (1. und 2. Mai 1940).

²⁹⁵ Vgl. Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 216–220 (1.–10. Mai 1940).

wanted me to play an encore (preferably *Intermezzo*, for which there were several loud requests from the audience)“.²⁹⁶ Vgl. zu Schönbergs Äußerung zur Aufführung von Kompositionen ohne seine Freigabe weiter oben bei *Waltz*. Vgl. auch *Intermezzo* (spätestens 1957).

Dirge²⁹⁷

spätestens 1939
für Klavier und Orchester
nicht erhalten

Mit *Dirge* gewann Newlin 1939 an der UCLA einen ersten Preis für die beste eingereichte Orchesterkomposition einer/eines Undergraduate-Studierenden.²⁹⁸ In einem Bericht des *New York Herald Tribune* von 1939 als ihr „Masterpiece“ bezeichnet.²⁹⁹

Für 1939 war eine Darbietung geplant, eventuell mit Newlin am Klavier.³⁰⁰ Gespielt wurde es später unter Vladimir Bakaleinikoff in Moscow, Idaho,³⁰¹ dieser hatte zuvor schon ihre Klavierkomposition *Cradle Song* orchestriert und aufgeführt.

Canterbury Road

nicht erhalten

In einem Artikel des *New York Herald Tribune* von 1939 heißt es, dass Dika Newlins Kompositionen einige für Klavier und Streichquartett sowie viele kleine Stücke umfassen, dann noch ein unfertiges Tongedicht „Canterbury Road“ nach einem Thema von Geoffrey Chaucer, und ihr Meisterstück *Dirge*, welches sie selbst orchestriert hat.³⁰²

²⁹⁶ Ebd., S. 217 (2. Mai 1940).

²⁹⁷ *ACA Bulletin*, S. 5 (o. J.); Kimmey, S. 121 (o. J.).

²⁹⁸ „Sketch of the Life of Dika Newlin [1939]“ (Anm. 277), S. [1].

²⁹⁹ „Child Composer Here to Listen to Her Music“ (Anm. 4).

³⁰⁰ „Sketch of the Life of Dika Newlin [1939]“ (Anm. 277), S. [2].

³⁰¹ Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 6 (ohne Datum).

³⁰² „Child Composer Here to Listen to Her Music“ (Anm. 4).

Early Autumn³⁰³

spätestens 1939
für Sopran und Klavier
Text: Hsü Hun
nicht erhalten

Newlin erwähnt *Early Autumn* mehrmals im April und Mai 1939.³⁰⁴ Das Lied dürfte schon einige Zeit früher entstanden sein, denn sie schreibt, dass es „wilder“ ist „even, than I remembered it“.³⁰⁵ Schönberg fand die Begleitung „not sufficiently pianistic“ und riet ihr, in die Singstimme keine untergeordnete Melodie zu legen:

„At long last Schoenberg looked at *Early Autumn* in the Special Studies class. He wasn't able to talk about it at much length [...] but nevertheless he had time to touch on all the important points. His only really decisive criticism was that the style of the accompaniment was not sufficiently pianistic; also, he thought that perhaps it was not advisable to place the main melody in the piano and allow the voice to take a subordinate semicontrapuntal part, as it does in the second half. But that is only a suggestion on his part.“³⁰⁶

With Rue My Heart Is Laiden³⁰⁷

spätestens 1939
für Sopran und Klavier
Text: A. E. Housman
nicht erhalten

Im April 1939 zeigte Newlin Schönberg ihr Lied *With Rue My Heart Is Laiden*, welches ihm gefiel (vgl. die Anmerkungen weiter oben bei *Alysoun*).

Let It Be Forgotten

spätestens 1939
Singstimme und Klavier
Text: Sara Teasdale
nicht erhalten

³⁰³ *ACA Bulletin*, S. 5 (o. J.); Kimmey, S. 122 (o. J.).

³⁰⁴ Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 66 (27. und 28. April 1939), S. 69 (5. Mai 1939) und S. 69–70 (8. Mai 1939).

³⁰⁵ Ebd., S. 66 (27. Mai 1939).

³⁰⁶ Ebd., S. 69–70 (8. Mai 1939)

³⁰⁷ *ACA Bulletin*, S. 6 (o. J.); Kimmey S. 123: „With Rue My Heart is Laden [sic]“, o. J.

Newlin zeigte *Let It Be Forgotten* Schönberg Ende April 1939. Dieser kritisierte die „unpianistische“ Begleitung und das plötzliche Ende des Liedes:

„[...] I did play and sing *Let It be Forgotten* [Sara Teasdale] for him. Evidently he thought there was ‚something in,‘ though he found the harmony not sufficiently related to any degrees, and didn't like the suddenness of the ending. [...] he criticized, ‚you suddenly say, ›Enough – I will write no more!‹ and stop. Perhaps the listeners would have liked to stop some time before, but as they are not composing the piece there is no help for them, unfortunately!‘ Also he thought the style of accompaniment, particularly in those places where the left hand plays stretches of a tenth or more, rather unpianistic.“³⁰⁸

Journey

spätestens 1939

für Sprechstimme und Klavier?

Text: A. J. M. Smith

nicht erhalten

Journey ist, wie Newlin selbst angibt, „part of a cycle of recitations“.³⁰⁹ Während ihrer ersten Privatstunde sieht Newlin bei Schönberg ein von ihm gemaltes Bild – wahrscheinlich meint sie sein „Gehendes Selbstporträt“ –, das quasi als Illustration des von ihr als Rezitation vertontes Gedicht passen würde:

„All these [paintings in Schoenberg's study], horrible as they are, have a sort of gruesome effectiveness all their own; but the one I liked better than all the rest does not resort to tortured lines and colors, akin to the stylistic writings of the Gothic novelists, to convey a sense of power tremendous and crushing. The whole scene is shrouded in darkness; a lonely black street, walls dimly perceived on both sides, and his own resolute little figure in the middle, stalking towards the unknown, south view going north. It is all done with a simplicity and naturalness that quite outweigh, in sheer emotional effect, the charnel-house atmosphere of the woman's portrait. And it could have been painted as an illustration for „Journey“! Atmosphere, scene, character, place – everything fits.“³¹⁰

Eventuell sind auch die vier Melodramen auf Texte von Padraic Colum (*The Bondwoman Comes to the Boorie*, *Forgotten Cradle Song*, *Lament* und *Legend*) Teil dieses Zyklus. Bei diesem übergeordneten Zyklus handelt es sich möglicherweise um *The Country under Dream* (vgl. dazu weiter unten).

³⁰⁸ Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 66 (28. April 1939).

³⁰⁹ Ebd., S. 108 (7. Oktober 1939), Anm. 7.

³¹⁰ Ebd., S. 108 (7. Oktober 1939). Newlin spielt vermutlich auf Schönbergs *Gehendes Selbstportrait* an (1911; Catalogue raisonné 18).

Vier Melodramen auf Texte von Padraic Colum

Die vier Kompositionen für Sprechstimme und Klavier *The Bondwoman Comes to the Boorie*, *Forgotten Cradle Song*, *Lament* und *Legend* komponierte Newlin auf Texte des irischen Poeten Padraic Colum. Möglicherweise sind sie wie *Journey* Teil jenes Melodramenzyklus, den Newlin in *Schoenberg Remembered* erwähnt.³¹¹

The Bondwoman Comes to the Boorie³¹²

spätestens 1939?
Sprechstimme und Klavier
Text: Padraic Colum
nicht erhalten

Forgotten Cradle Song³¹³

spätestens 1939?
für Sprechstimme und Klavier
Text: Padraic Colum
nicht erhalten

Lament³¹⁴

spätestens 1939?
für Sprechstimme und Klavier
Text: Padraic Colum
nicht erhalten

Legend³¹⁵

spätestens 1939?
für Sprechstimme und Klavier
Text: Padraic Colum
nicht erhalten

³¹¹ Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 108 (7. Oktober 1939), Anm. 7.

³¹² *ACA Bulletin*, S. 5 (o. J.); Kimmey, S. 121: unter „songs“, als „The Bondwoman comes to the Boovie [sic]“ (o. J.).

³¹³ *ACA Bulletin*, S. 5 (o. J.); Kimmey, S. 122 (o. J.), unter „songs“.

³¹⁴ *ACA Bulletin*, S. 6 (o. J.); Kimmey, S. 122 (o. J.), unter „songs“.

³¹⁵ *ACA Bulletin*, S. 6 (o. J.); Kimmey, S. 123 (o. J.), unter „songs“.

The Country under Dream³¹⁶

spätestens 1939?

für Sprechstimme und Klavier oder Kammermusikgruppe: Flöte, Klarinette, Violine (oder Viola), Violoncello und Klavier

Text(e?): A. J. M. Smith

nicht erhalten

The Country under Dream könnte ein weiteres Werk eines Zyklus sein, zu welchem das Melodram *Journey* (ebenfalls auf einen Text von A. J. M. Smith) gehört. Dagegen spricht jedoch, dass es als einziges der Werke mit Sprechstimme auch mit einer Kammermusikgruppe realisierbar ist. Wahrscheinlicher ist, dass es sich bei *The Country under Dream* selbst um mehrere zusammengefasste Melodramen handelt, wie anhand einer frühen Werkaufstellung von Newlin überliefert ist:³¹⁷ Darin schreibt sie von „recitations“ auf „texts“ von A. J. M. Smith. Aus diesem Grund könnte *Journey* Teil von *The Country under Dream* sein.

Three Songs

spätestens 1944

für Sopran und Klavier

Texte: A. J. M. Smith

nicht erhalten

Unter dem Titel „Three Songs by A. J. M. Smith“ fasste Newlin im Jahr 1944 drei Lieder zusammen: *The Creek*, *Epitaph* und *The Voice*.³¹⁸ Bis zum Jahr 1939 hatte sie schon zumindest ein Gedicht von Smith als Melodram vertont (*Journey*; eventuell auch bereits *The Country under Dream*). Vielleicht lässt sich daraus schließen, dass die drei Lieder ebenfalls zu dieser Zeit entstanden.

³¹⁶ *ACA Bulletin*, S. 5 (o. J.); Kimmey, S. 122: unter „songs“, „reciter & pf (or chamber group)“ (o. J.).

³¹⁷ Brief von Dika Newlin an Harrison Kerr, 2. Juni 1944, ACA Files Dika Newlin (Anm. 240).

³¹⁸ Ebd. Siehe auch *Bulletin of the American Composers Alliance* 7 (1958), Nr. 3, S. 14, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=LZY5AAAAIAAJ>, aufgerufen am 31. August 2018.

The Creek³¹⁹

spätestens 1939?
für Sopran und Klavier
Text: A. J. M. Smith
nicht erhalten

Epitaph³²⁰

spätestens 1939?
für Sopran und Klavier
Text: A. J. M. Smith
nicht erhalten

The Voice

spätestens 1939?
für Stimme und Klavier
Text: A. J. M. Smith
nicht erhalten

zwei Streichquartette, fünf Mozart-Variationen

bis 1939
für Streichquartett
nicht erhalten

Aus einem Tagebucheintrag Newlins geht hervor, dass sie im April 1939 bereits zwei Streichquartette komponiert hatte:

„This venture [showing Schoenberg some songs] succeeded so well that I plan to get a long-deferred work of revising the second string quartet, and show that him by easy stages. [...] I would be really delighted if I could get the first quartet decently performed, as I have never once heard it done.“³²¹

Das *String Quartet in e Minor*, welches spätestens bis 1939/1940 entstand, ist möglicherweise mit einer dieser beiden Kompositionen identisch (siehe dazu weiter unten). Zumindest eine beiden Kompositionen zählte sie offenbar bald nicht mehr zu ihren Werken, denn kurz danach ist nur mehr von *einem* Streichquartett die Rede, und wenige Jahre später spricht sie von einem neu entstandenen zweiten Streichquartett.³²²

³¹⁹ *ACA Bulletin*, S. 5 (o. J.); Kimmey, S. 122 (o. J.).

³²⁰ *ACA Bulletin*, S. 5 (o. J.); Kimmey, S. 122 (o. J.).

³²¹ Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 59–60 (17. April 1939).

³²² Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 11. April 1944 (ASC, Briefdatenbank, ID 14668).

Bei der anderen Streichquartett-Komposition könnte es sich um fünf Mozart-Variationen handeln. Im Januar 1939 zeigte Newlin Schönberg diese. Schönberg kritisierte ihren unpassenden Umgang mit schwierigen Techniken:

„On the whole, he thought the variations pretty good, but some of the effects I had used, double-stops in inner parts, doubling in octaves, etc., while quite legitimate under certain circumstances, were rather inappropriate for the particular character in which I used them.“³²³

Hommage à Czerny op. 0

1939
für Streichquartett
nicht erhalten

Dieses Stück für Streichquartett, bestehend aus Rondo, Scherzo und Trio, komponierte Newlin wohl im Scherz und als Erwiderung auf eine Kritik Schönbergs bezüglich vergessener Vorzeichen:

„[...] I sketched the beginning of a Rondo (I don't like it a bit and have a good mind not to show it to Schoenberg) and did a Scherzo and a Trio in the most wonderful handwriting with all its sharps and flats, for string quartet. I call this little masterwork Op. 0, *Hommage à Czerny*, hoping thereby to suitable tickle our Uncle Arnold.“³²⁴

Stücke für Viola

spätestens Frühjahr 1939 und Sommer 1939
für Viola
nicht erhalten

Angeregt durch den Bratschisten Milton Katims (1909–2006) komponierte Newlin im Sommer 1939 zwei Stücke für Viola, eines „in a gloomy, romantic vein“ und ein weiteres, welches den Namen „Hommage à Schoenberg“ tragen sollte: Dieses „will be a musical depiction of a few of the livelier moments in his classes. I think it has definite possibilities! The music will have ... a Schoenbergian tinge“.³²⁵

³²³ Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 20–21 (19. Januar 1939).

³²⁴ Ebd., S. 42 (12. März 1939). Gemeint ist wohl Schönbergs Äußerung vom 10. März 1939 bezüglich ihres Rondos (ebd., S. 41): „For next time you will put in the accidentals you left out this time – I'm sure that will keep you busy till Monday, yes?“

³²⁵ Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 85 (Sommer 1939).

Im Oktober 1939 zeigte sie Schönberg zwei ihrer offenbar drei Stücke für Viola vom Sommer 1939.³²⁶ Vor allem an einer dieser Kompositionen arbeitete sie mit ihm in den nächsten Wochen, weshalb dieses „will have to be announced as ‚Piece by Newlin-Schoenberg““, sollte es jemals aufgeführt werden.³²⁷

Davor entstanden bereits spätestens im Frühjahr 1939 „viola variations“, die Newlin Schönberg präsentieren wollte.³²⁸ Zu den Kompositionen für Viola war sie wohl durch ihre Bekanntschaft mit dem Dirigenten und Bratschisten Vladimir Bakaleinikoff inspiriert: „I had long been interested in the literature of the viola because of Bak[aleinikoff]’s prowess on the instrument.“³²⁹

*String Quartet in e Minor*³³⁰

bis 1939/1940?

für Streichquartett; auch für Streichorchester?

nicht erhalten

Möglicherweise handelt es sich beim Streichquartett in e-Moll, welches laut Kimmey auch für Streichorchester verfügbar ist, um eines der beiden bis 1939 entstandenen Streichquartette (siehe dazu weiter oben). Offenbar zählte sie zumindest eines davon aber bald nicht mehr zu ihrem Œuvre, denn 1940 und 1941 spricht sie von „ihrem“ (also von nur einem) Streichquartett, und 1944 berichtet sie Schönberg von der Arbeit an einem zweiten Streichquartett.³³¹

Im Mai 1940 zeigte sie ihr Streichquartett Schönberg, welches „[is] all finished now, save for a few measures of the elaboration which still need to be carried out“, und dass Schönberg es gut fand. Weiter schreibt sie:

„Its main fault is that it relies too exclusively, in its development, on the ‚noodling‘ (Boulangier) method instead of on the ‚blooming‘ (Schoenberg) method. Elucidation: instead of creating new motiv-forms from old ones, it elaborates and re-elaborates the same forms incessantly till nothing is left. However, this is nothing that need be changed now, though if I ever looked the work over again with a view to use sometime in the future I might consider it. Besides, there are places where

³²⁶ Ebd., S. 117 (14. Oktober 1939) und S. 97 (18. September 1939).

³²⁷ Ebd., S. 135 (4. November 1939).

³²⁸ Ebd., S. 66 (27. und 28. April 1939).

³²⁹ Ebd., S. 85 (Sommer 1939).

³³⁰ *ACA Bulletin*, S. 5: String Quartet in E Minor, 1939; Kimmey, S. 119: String Quartet in e minor, 1939.

³³¹ Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 11. April 1944 (ASC, Briefdatenbank, ID 14668).

it ‚blooms,‘ which he characterizes as ‚very nice‘ and ‚good;‘ and believe me, when he praises you in those terms, he is outdoing himself!³³²

Anfang Juni war das Streichquartett fertig. Schönberg hatte es zwar nicht geschafft, eine Aufführung in Los Angeles zu arrangieren, bot aber an, wichtige MusikerInnen in Detroit anzuschreiben.³³³ Im Juli 1940 erzählt Newlin Schönberg, dass sie die ersten beiden Sätze ihres Streichquartetts (in e-Moll?) nun zum ersten Mal gehört habe:

„Last night, I heard the first and second movements of my string quartet played for the first time. As you recommended, I got in touch with Mr. Schuster immediately on returning here, and he was able to assemble a competent group to play the piece for me. I had been very fearful of how it might sound, but really, I was pleasantly surprised, both with the performance and with the general effect of the work itself! Of course, hearing it in this way has taught me a lot that should be of greatest value to me in the future, and should save me from making the same mistakes in string-writing twice!³³⁴

Ihren weiteren Ausführungen zufolge war das Streichquartett zu dieser Zeit doch noch gar nicht fertig, da sie noch am zweiten Satz arbeitete und mit dem dritten erst begonnen hatte.³³⁵

Im Sommer 1940 wurde wahrscheinlich ebendieses Streichquartett Newlins in ihrer Heimat an der Michigan State University durch SchülerInnen des Geigers Francis Aranyi (1893–1966) gespielt.³³⁶ Aranyi berichtet auf Rückfrage Schönbergs, dass es „ausgezeichnet [klingt] und [...] verblüffend balanciert in Klang und Rhythmus [ist]. Daher ist es nur relativ schwer zu spielen. Natürlich, die Hand des Meisters ist im 1. Satz unverkennbar.“³³⁷

Schönberg wollte dieses Streichquartett anscheinend auch an der UCLA zur Aufführung bringen, wie er im April 1941 an Erwin Stein schreibt.³³⁸ Offenbar kam es schon kurz später dazu, denn Newlin dankt Ende Mai 1941 Schönberg für seine Hilfe bei einer Probe und erwähnt eine baldige Aufführung, welche dann am 6. Juni 1941 stattfand.³³⁹ Schönberg stellte ihre Komposition „very nicely“ vor und sagte ihr „in the

³³² Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 223 (16. Mai 1940).

³³³ Ebd., S. 230 (7. Juni 1940).

³³⁴ Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 16. Juli 1940 (ASC, Briefdatenbank, ID 14660).

³³⁵ Vgl. dazu auch Newlin, *Schoenberg Remembered*, z. B. S. 261 (10. Oktober 1940), 266 (17. Oktober 1940), 270 (25. Oktober 1940), 278 (11. November 1940), 286 (2. Dezember 1940), 298 (25. Januar 1941) und 301 (13. Februar 1941).

³³⁶ Vgl. Brief von Francis Aranyi an Arnold Schönberg, 12. August 1940 (ASC, Briefdatenbank, ID 10053).

³³⁷ Brief von Francis Aranyi an Arnold Schönberg, 8. September 1940 (ASC, Briefdatenbank, ID 10054).

³³⁸ Vgl. Brief von Arnold Schönberg an Erwin Stein, 12. April 1941 (ASC, Briefdatenbank, ID 3590).

³³⁹ Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 28. Mai 1941 (ASC, Briefdatenbank, ID 14661), bzw. Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 326–327 (6. Juni 1941).

shortest time [...] the most brilliant career both as composer and pianist“ voraus.³⁴⁰ Zuvor erzählte Newlin Schönberg, das Coolidge Quartet habe ihr eine Aufführung des Streichquartetts angeboten und auch ihr *Piano Quintet* sehen wollen.³⁴¹

Im Frühjahr 1952 fragte die American Composers Alliance (ACA) nach dem Notenmaterial ihres *String Quartet in E Minor*.³⁴² Newlin konnte dieses wahrscheinlich nicht rechtzeitig schicken, da sie zu dieser Zeit in Europa war und ihre Mutter nicht über eine Partitur des Werkes verfügte.³⁴³

Klaviersonate

1939/1940
für Klavier
nicht erhalten

Den ersten Satz einer Sonate, die Newlin „under [Schoenberg’s] direct supervision“ im Wintersemester 1939/40 komponiert hatte, spielte sie bei einem Phi Mu Alpha-Konzert am 2. Mai 1940.³⁴⁴ Vielleicht handelt es sich dabei um dieselbe Sonate, die Newlin am 18. Februar 1940 bei einem Empfang in Schönbergs Haus spielte.³⁴⁵

Werfel-Lieder

1940
für Singstimme und Klavier
teilweise erhalten

Im Herbst 1940 komponierte Dika Newlin zumindest fünf Lieder auf Gedichte von Franz Werfel (1890–1945) – eventuell auf Anregung von Meyer Krakowski zu Ehren von Werfels 50. Geburtstag³⁴⁶. Ihrem Tagebuch zufolge wurden die fünf Gedichte an

³⁴⁰ Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 326–327 (6. Juni 1941).

³⁴¹ Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 28. Mai 1941 (ASC, Briefdatenbank, ID 14661).

³⁴² Brief von der ACA (Ruth Walton) an Dika Newlin, 11. März 1952, ACA Files Dika Newlin (Anm. 240).

³⁴³ Vgl. Brief von Dorothy H. Newlin an Ruth Walton, 17. März 1952, ACA Files Dika Newlin (Anm. 240).

³⁴⁴ Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 216 und 217 (1. und 2. Mai 1940).

³⁴⁵ Vgl. dazu etwa das Kapitel zu Constance Shirley in Abteilung II. Biographisch-musikalische Fallstudien.

³⁴⁶ Vgl. Finding Aid der Mahler-Werfel Papers (Ms. Coll. 575) an der University of Pennsylvania, Rare Book & Manuscript Library, online verfügbar unter http://dla.library.upenn.edu/dla/pacscl/ead.html?q=werfel&id=PACSCL_UPENN_RBML_MsColl575&, aufgerufen am 15. Mai 2018. In der einleitenden Beschreibung ist von einem „bound manuscript of two songs“ die Rede; ein Autograph von *Der Wanderer* findet sich in Box 134, Folder 1885.

Schönberg geschickt, mit dem Vorschlag, sie von seinen fortgeschritteneren Studierenden in Musik setzen zu lassen, damit diese eine Rede anlässlich Werfels Geburtstag untermalen.³⁴⁷

Newlin vertonte die fünf Lieder in nur zwei Tagen und versah sie mit eigenen Übersetzungen.³⁴⁸ Ende Oktober 1940 stellte Newlin ihre Werfel-Lieder in der Klasse vor. Schönberg hatte daran ein paar generelle Dinge auszusetzen – zu hohe Stimmlage, Änderung des Charakters mitten in einem Lied (ohne Veranlassung durch den Text), manchmal unnatürliche Wortbetonung –, fand sie aber ansonsten gut:

„I presented the *Werfel-Lieder*, all but *Allelujah*, today with fear and trembling; but really, their fate wasn't such a terrible one. Oh, of course, I'd done a quite a few things wrong: written in a too-constantly high range for the voice; changed the character of the music in the middle of a song (*Ich habe eine gute Tat getan*) when there was no special justification for it in the words; *accentuated words* unnaturally in some cases, thereby violating S.'s fundamental principle that the melody of a song should be a mere elevation of the spoken melody of the words. *But, in general, the old man's* impression was very good, and so was everyone else's ... The whole hour was taken up with a detailed study of these songs. Many amusing incidents occurred. U.A. [Uncle Arnold = Arnold Schönberg] claimed that the beginning of *Unsterblichkeit* sounded like grasshoppers, and proceeded to prove his point by drawing the front end of a grasshopper on the blackboard!“³⁴⁹

Schönberg gefielen *Allelujah* und *Der Wanderer* wohl am besten:

„I showed Uncle Arnold ... *Allelujah*. Rather to my surprise, he thought it one of the better ones of the lot. He thinks the first one I wrote, *Der Wanderer*, is the best; I think so, too, and so does everyone else who has heard it. He suggested a few changes, but they are not so radical.“³⁵⁰

Offenbar war Schönberg durch Newlins Komposition angeregt, ihr mittels einer eigenen Vertonung von Franz Werfels *Ich habe eine gute Tat getan* den „true character“ des Gedichts zu zeigen:

„I was much interested to hear him say that he'd seriously considered writing a song on the *Gute Tat* just to show me what its true character should be; he'd found mine too ‚aggressive‘ in its gaiety. But imagine such a great composer being willing to consider writing a piece only for the special purpose of helping one of his students! It makes me feel very humble indeed, and very proud to have the privilege of being a friend and pupil of such a man.“³⁵¹

³⁴⁷ Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 270 (25. Oktober 1940). Ein entsprechender Brief für den Oktober 1940 ist in Schönbergs Nachlass (bzw. in der Briefdatenbank) nicht verzeichnet. Zunächst war eine entsprechende Veranstaltung für den 13. November 1940 geplant; das Konzert wurde schlussendlich auf Mitte Januar verschoben, da Schönberg die Vertonungen von Newlins Klassenkollegium noch abwarten wollte (vgl. ebd., S. 275, 6. November 1940 und S. 295, 15. Januar 1941).

³⁴⁸ Ebd., S. 271 (26. und 27. Oktober 1940).

³⁴⁹ Ebd., S. 272 (28. Oktober 1940).

³⁵⁰ Ebd., S. 272(–273, 30. Oktober 1940)

³⁵¹ Ebd., S. 272–273 (30. Oktober 1940).

Von dreien der fünf Lieder – *Der Wanderer*, weiters *Gottesferne*, *Gottesnähe* sowie *Allelujah* – fertigte Newlin Abschriften an; diese fasste sie später als „Three Songs by Franz Werfel“ zusammen.³⁵² Die beiden anderen, *Ich habe eine gute Tat getan* und *Unsterblichkeit*, kopierte sie nicht, weil ihrer eigenen Meinung nach „such radical changes would have been necessary“, worin Schönberg sie bestätigte, indem er als hierfür geeignetste Methode der Revision pantomimisch das Zerreißen von Papier darstellte.³⁵³

Betreffend die Vertonung von *Gottesferne*, *Gottesnähe* überliefert Newlin unterschiedliche Reaktionen Schönbergs:

„Finally [...] he was able to hear me do the new version of *Gottesferne*. I'd changed it only in a few places, for last time he'd said it was very good. But this time! After I'd finished it, he played over the first two measures very sadly, and said, ‚I do not like this – no – what does this mean? I told you already last time I did not like this, yes?‘³⁵⁴

Um das Ende des Jahres 1940 dürfte sie die Komposition an den drei Liedern *Der Wanderer*, *Gottesferne*, *Gottesnähe* und *Allelujah* abgeschlossen haben.³⁵⁵ Mitte Januar 1941 wurden zwei dieser drei Lieder dann bei einem Empfang aufgeführt. Werfel haben sie offensichtlich gefallen, wie Newlin überliefert:

„Well, the Werfel affair went off all right, and was a great personal triumph for me ... the two songs were a great success with the audience – as, indeed, with such a good performance, there was no reason why they should not have been. But then, when I plunked myself in front of Werfel with my prettily bound red-and-white booklet in my hand [...] I *know* he liked the songs, for he told me so at the reception afterwards in no uncertain terms. He said he thought they showed a real temperament and understanding of the verse, and, best of all, laid his hand on his heart in a gesture with the exclamation ‚I feeled [sic] it *here!*‘ – than which I can imagine no greater compliment from a poet as sensitive to music as he seems to be.“³⁵⁶

Im Frühjahr 1941 reichte Newlin ihre Werfel-Lieder mit „Erlaubnis“ Schönbergs bei einem Gamma Phi Beta Contest ein.³⁵⁷

1944 traf Newlin mit der Sopranistin Lotte Lehmann (1888–1976) zusammen. Vermutlich infolge Newlins Versuches, diese für Aufführungen ihrer Lieder zu gewinnen, bat Lehmann sie um Zusendung ihrer Werfel-Lieder.³⁵⁸

³⁵² Vgl. ebd., S. 275 (6. November 1940), bzw. das Notenexemplar in der NYPL. Diese Reihenfolge scheint Newlin 1944 geändert zu haben in *Allelujah*, *Der Wanderer* und *Gottesferne*, *Gottesnähe*, vgl. Brief von Dika Newlin an Harrison Kerr, 2. Juni 1944, ACA Files Dika Newlin (Anm. 240).

³⁵³ Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 275 (6. November 1940).

³⁵⁴ Ebd., S. 275–276 (6. November 1940).

³⁵⁵ Am 26. Dezember 1940 erwähnt Newlin die Lieder das letzte Mal im Zusammenhang mit ihrem Unterricht (ebd., S. 294).

³⁵⁶ Ebd., S. 295–296 (15. Januar 1941), Hervorhebung im Original.

³⁵⁷ Ebd., S. 318 (28. April 1941).

Der Wanderer³⁵⁹

Oktober 1940
für Sopran und Klavier
Text: Franz Werfel
erhalten: NYPL

Gottesferne, Gottesnähe

Oktober 1940
für Singstimme und Klavier
Text: Franz Werfel
erhalten: NYPL

Allelujah

Oktober 1940
für Sopran und Klavier
Text: Franz Werfel
erhalten: NYPL

Ich habe eine gute Tat getan³⁶⁰

Oktober 1940
für Sopran und Klavier
Text: Franz Werfel
nicht erhalten

Unsterblichkeit³⁶¹

Oktober 1940
für Singstimme und Klavier
Text: Franz Werfel
nicht erhalten

³⁵⁸ Vgl. Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 6. Februar 1944 (ASC, Briefdatenbank, ID 14667).

³⁵⁹ *ACA Bulletin*, S. 6: 1939; Kimmey, S. 123: 1939. *Der Wanderer* ist interessanterweise das einzige der drei gemeinsam veröffentlichten Werfel-Lieder, das Kimmey in seiner ansonsten recht umfangreichen Auflistung nennt. Auch das *ACA Bulletin* listet daneben nur ein zweites Werfel-Lied: *Ich habe eine gute Tat getan*, welches aber nicht zu den drei veröffentlichten zählt.

³⁶⁰ *ACA Bulletin*, S. 5: 1939; Kimmey, S. 122 (o. J.).

³⁶¹ Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 272.

Der Mensch ist stumm u. a.?

Februar 1941

Text: Franz Werfel

nicht erhalten

Wenige Wochen nach der Aufführung ihrer drei Werfel-Lieder hatte Newlin die Gelegenheit, den Dichter selbst ein paar seiner Gedichte vortragen zu hören. Sie war von seinem Vortrag so ergriffen, dass sie Werfel gegenüber sagte, dass sie „after hearing those poems read in that way I couldn't help wanting to go home and set every one of them to music“.³⁶² Ob sie diese Lieder tatsächlich vertonte, ist nicht eruierbar.

Piano Quintet in B Minor³⁶³

April 1941

für Klavier, zwei Violinen, Viola und Violoncello

erhalten: NYPL

Schönberg wollte Newlins Piano Quintet eventuell an der UCLA zur Aufführung bringen, wie er in einem Brief an Erwin Stein schreibt.³⁶⁴ Möglicherweise kam es Ende Mai 1941 tatsächlich zu einer solchen Aufführung.³⁶⁵ Auch das Coolidge Quartet zeigte sich im Frühjahr 1941 interessiert an einer Aufführung dieser Komposition.³⁶⁶ Der Geiger Kees Kooper (1923–2014) – er hatte mit seiner Frau und Partnerin Mary Louise Boehm in den 1960er Jahren mehrfach Newlins *The Last Duet* gespielt – hat sich 1970 eventuell ebenfalls mit dem Werk auseinandergesetzt.³⁶⁷

Dieses Quintett war möglicherweise zunächst ein Trio, das Newlin bis 1939 komponiert hatte. Schönberg wollte, dass sie es zu einem Klavierquintett umarbeitet, um es dann bei der League of Composers einzureichen, für die er sie empfohlen

³⁶² Ebd., S. 304 (22. Februar 1941).

³⁶³ *ACA Bulletin*, S. 5; Kimmey, S. 119.

³⁶⁴ Brief von Arnold Schönberg an Erwin Stein, 12. April 1941 (ASC, Briefdatenbank, ID 3590).

³⁶⁵ Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 28. Mai 1941 (ASC, Briefdatenbank, ID 14661). In diesem Brief erwähnt Newlin, dass Schönberg bei einer Probe ihres Streichquartetts sehr hilfreich war. Da Schönberg gegenüber Stein von Streichquartett und Klavierquintett gesprochen hatte, betrifft die Aufführung eventuell ebenfalls Newlins *Piano Quintet*.

³⁶⁶ Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 28. Mai 1941 (ASC, Briefdatenbank, ID 14661). Vgl. dazu auch weiter oben, *String Quartet in e Minor*.

³⁶⁷ Laut der Karteikarte im Umschlag der Komposition in der NYPL wurde die Partitur am 24. Juni 1970 von Kooper (nur Nachname) ausgeborgt.

hatte.³⁶⁸ Das Scherzo dürfte im Januar 1940 fertig gewesen sein.³⁶⁹ Newlin erwähnt dieses Klavierquintett bis Mai 1941 noch mehrmals.³⁷⁰

Piano Concerto in C Major³⁷¹

1941

für Klavier und Orchester: 2-2-2-2, 4-2-1-1, timp, str, solo: pf
erhalten: NYPL

Mit ihrem *Piano Concerto* gewann Newlin 1942 einen dritten Preis im Wert von 50 US-Dollar beim New York Philharmonic Young Peoples' Award.³⁷²

Passacaglia³⁷³

1941

für Klavier
nicht erhalten

Eventuell ist Newlins *Passacaglia* als Anspielung auf Anton Weberns Orchesterkomposition *Passacaglia in d-Moll* op. 1 (1908) zu verstehen.

Three Songs

1941

für Sopran und Klavier
Texte: Louise Laidlaw
nicht erhalten

Die drei Lieder *Friendship*, *Contrasts* und *Romance* auf Texte von Louise Laidlaw fasste Newlin unter dem Titel „Three Songs“ zusammen. Eine Aufführung fand am

³⁶⁸ Vgl. Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 143 (1. Dezember 1939), und die Briefe von Douglas Moore an Arnold Schönberg, 15. November 1939 (ASC, Briefdatenbank, ID 13435), sowie Schönbergs Antwortbrief, 30. November 1939 (ID 3242).

³⁶⁹ Siehe Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 169 (20. Januar 1940).

³⁷⁰ Ebd., z. B. S. 159 (23. Dezember 1939), 169 (20. Januar 1940), 170 (23. Januar 1940), 177 (3. Februar 1940), 201 (23. März 1940), 221 (11. Mai 1940), 227–228 (23. Mai 1940), 230 (30. Mai 1940), 232 (6. Juni 1940), 261 (10. Oktober 1940), 284 (30. November 1940), 287 (5. Dezember 1940), 308 (6. März 1941), 310 (22. März 1941), 320 (10. Mai 1941), 321 (15. Mai 1941) und 324 (28. Mai 1941).

³⁷¹ *ACA Bulletin*, S. 5; Kimmey, S. 120; Cohen, S. 505 (o. J.). Alle drei Werkverzeichnisse führen das Werk als „Concerto for Piano und Orchestra“ an.

³⁷² Zeitungsausschnitt vom 3. Februar 1942, NYPL, Folder „Newlin, Dika“. 50 US-Dollar entsprechen im Jahr 2018 etwa US-Dollar.

³⁷³ *ACA Bulletin*, S. 5 („chamber“); S. 505; Kimmey, S. 121; Cohen, S. 505.

23. April 1947 in der Alumni Hall des Western Maryland Colleges statt, gesungen von Frances Bartley in Begleitung von Oliver Spangler.³⁷⁴

Friendship³⁷⁵

1941
für Sopran und Klavier
Text: Louise Laidlaw
nicht erhalten

Contrasts³⁷⁶

1941
für Sopran und Klavier
Text: Louise Laidlaw
nicht erhalten

Romance³⁷⁷

1941
für Sopran und Klavier
Text: Louise Laidlaw
nicht erhalten

Lieder auf Texte von Fernand Baldenne

Im Jahr 1941 komponierte Newlin *Christmas Carols*, weiters *Du blanc, du blanc, du blanc* und *Marine* auf Texte von Fernand Baldenne (eigentlich Baldensperger; auch Ferdinand). Ob Newlin diese als zusammenhörig aufgefasst hat, ist nicht bekannt. Aufführungen lassen sich keine nachweisen.

³⁷⁴ „Bartley Will Sing in Alumni Hall“, *The Gold Bug* 24, Nr. 13 (10. April 1947), S. 1, online verfügbar unter <http://hoover.mcdaniel.edu/archives/Newspapers/TheGoldBug1946-47.pdf>, aufgerufen am 7. Februar 2014.

³⁷⁵ *ACA Bulletin*, S. 5; Kimmey, S. 122.

³⁷⁶ *ACA Bulletin*, S. 5; Kimmey, S. 122.

³⁷⁷ *ACA Bulletin*, S. 5; Kimmey, S. 123.

Christmas Carols³⁷⁸

1941
für Sopran und Klavier
Text: Fernand Baldenne
nicht erhalten

Du blanc, du blanc, du blanc³⁷⁹

1941
für Sopran und Klavier
Text: Fernand Baldenne
nicht erhalten

Marine³⁸⁰

1941
Sopran und Klavier
Text: Fernand Baldenne
nicht erhalten

Serenade³⁸¹

1941/1942
für kleines Orchester

Ab Anfang des Jahres 1941 komponierte Newlin an einer *Serenade* zumindest mit den Sätzen March, Gavotte, Scherzo, Gigue, Minuet und Andante.³⁸² Die Besetzung erwähnt sie nirgends.³⁸³ Im Februar 1941 zeigte sie Schönberg ihre Entwürfe für die Komposition; dieser hatte ihr zufolge nur ein paar Kleinigkeiten daran auszusetzen:

„He devoted the whole hour to looking at my sketches for the Serenade, and was surprisingly undestructive. Of course, some things were wrong: the march is not march-like enough in character, the harmonies in the Gavotte are a little *affektiert*, the appearance of an unaccompanied theme at the beginning of the Scherzo suggests that I might not have an idea for accompaniment,

³⁷⁸ *ACA Bulletin*, S. 5; Kimmey, S. 122.

³⁷⁹ *ACA Bulletin*, S. 5; Kimmey, S. 122.

³⁸⁰ *ACA Bulletin*, S. 5; Kimmey, S. 123.

³⁸¹ *ACA Bulletin*, S. 5 (o. J.); Kimmey, S. 121 (o. J.).

³⁸² Vgl. Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 301 (13. Februar 1941), 304 (24. Februar 1941), 315 (16. und 18. April 1941), S. 317 (30. April 1941) und 322 (26. Mai 1941).

³⁸³ *ACA Bulletin* und Kimmey geben explizit „for Small Orchestra“ an; bei Cohen kommt die *Serenade* gar nicht vor.

the Gigue looks too much like a second-rate fugato, etc. But his criticisms weren't the devastating kind at all.³⁸⁴

Zwei Monate später kritisierte Schönberg den Andante-Satz:

„He picked on the Andante of my Serenade; didn't like the theme; these sixths did not liquidate, but only annoyed; that chunk of Brahms had no excuse for cropping up; these syncopations were cheap; etc. etc.“³⁸⁵

Auch Ende des Jahres 1941 und 1942, als Newlin schon in New York war, arbeitete sie noch an der *Serenade*, wie sie Schönberg gegenüber in zwei Briefen erwähnt.³⁸⁶

The Eumenides³⁸⁷

1941/1942

Symphonie für Chor und Orchester

Text: A. J. M. Smith

nicht erhalten

Wie aus einem Brief Newlins an Schönberg hervorgeht, begann Newlin Ende des Jahres 1941 mit der Komposition einer Symphonie,³⁸⁸ wobei es sich höchstwahrscheinlich um *The Eumenides* handelt. Sie erwähnt als Besetzung sehr großes Orchester und dass sie für den letzten Satz – vermutlich in Anlehnung an Gustav Mahlers Symphonien – einen Chor oder eine SolistInnengruppe einsetzen möchte.³⁸⁹ Im April 1942 dürfte sie die Komposition daran abgeschlossen haben.³⁹⁰

Newlin dürfte die Symphonie frühestens im Jahr 1944 betitelt haben, denn in einem Brief an die American Composers Alliance (ACA) vom Juni dieses Jahres nennt Newlin eine „Symphony No. I“ für großes Orchester, solistisches Streichquartett, Alt, Tenor und Chor, wobei es sich höchstwahrscheinlich um *The Eumenides* handelt. Demnach stammt der Text für das Finale von A. J. M. Smith,³⁹¹ von dem sie schon zuvor einige Texte als Melodramen (eventuell auch Lieder) vertont hatte.

³⁸⁴ Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 304 (24. Februar 1941).

³⁸⁵ Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 322 (26. Mai 1941).

³⁸⁶ Vgl. Briefe von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 30. November 1941 (ASC, Briefdatenbank, ID 14663) und 10. April 1942 (ASC, Briefdatenbank, ID 14664).

³⁸⁷ *ACA Bulletin*, S. 5 (1941); Kimmey, S. 121: 1941.

³⁸⁸ Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 30. November 1941 (ASC, Briefdatenbank, ID 14663).

³⁸⁹ Ebd.

³⁹⁰ Vgl. Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 10. April 1942 (ASC, Briefdatenbank, ID 14664).

³⁹¹ Brief von Dika Newlin an Harrison Kerr, 2. Juni 1944, ACA Files Dika Newlin (Anm. 240).

Klaviersonate

1941/1942
für Klavier
nicht erhalten

Ende des Jahres 1941 berichtet Newlin Schönberg, dass sie an einer Klaviersonate arbeitet.³⁹² Sie hat vor, diese im Lauf des Jahres 1942 zu beenden.³⁹³ In Newlins bekanntem Œuvre gibt es keine Komposition größeren Umfangs für Klavier solo, deshalb entschloss sie sich möglicherweise, ihre Komposition in eine Sonate für Klavier und Violine (in B-Dur, 1942) umzuändern.

*Feathertop*³⁹⁴

1942
Oper, 1 Akt
Text: nach Nathaniel Hawthorne

Newlins einaktige Oper *Feathertop* basiert auf einer Erzählung von Nathaniel Hawthorne (1804–1864). Darin geht es um eine zum Leben erweckte Vogelscheuche bzw. eine Lektion über den menschlichen Charakter (Menschen sind nicht so, wie sie scheinen). Im Frühjahr 1942 erzählt sie Schönberg von ihrem Plan einer einaktigen Oper als Arbeit für den Sommer und das nächste Jahr; für die Handlung habe sie sich allerdings noch nicht entschieden.³⁹⁵ Möglicherweise ist *Feathertop* das erste Werk eines geplanten Opernzyklus.³⁹⁶ Mit dieser Oper gewann Newlin (1943?) an der Columbia University den Seidl Prize „for outstanding musical accomplishment“.³⁹⁷

³⁹² Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 30. November 1941 (ASC, Briefdatenbank, ID 14663).

³⁹³ Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 10. April 1942 (ASC, Briefdatenbank, ID 14664).

³⁹⁴ *ACA Bulletin*, S. 5; Kimmey S. 120; Cohen, S. 505 (o. J.). Siehe auch *Directory of American Contemporary Operas, Central Opera Service Bulletin* 10, Nr. 2 (December 1967), S. 42: „Am. folk tale“. Interessanterweise ist bei Newlins Oper im Gegensatz zu anderen dort genannten Werken keine Besetzung angegeben.

³⁹⁵ Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 10. April 1942 (ASC, Briefdatenbank, ID 14664).

³⁹⁶ Vgl. Brief von Arnold Schönberg an Henry Allen Moe, 3. Dezember 1944 (ASC, Briefdatenbank, ID 4117). In dieser Empfehlung an die Guggenheim-Stiftung erwähnt Schönberg Newlins Vorhaben, einen Opernzyklus zu komponieren.

³⁹⁷ „Dr. Dika Newlin, Composer of Opera To Give Piano Recital on March 10“ (Anm. 76), S. 1, vgl. auch „Dika Newlin, Pianist-Composer, Presents Fourth in Series of Faculty Concerts next Tuesday“ (Anm. 97), S. 1 (hier: Seidle Prize). Laut einem Artikel Newlins vom September 1949 handelte es sich um eine Leistung auf dem Gebiet der „lyric stage“. Siehe *Canon. Australian Journal of Music* 3, Nr. 2: *Arnold Schoenberg Jubilee Issue* (September 1949), S. 116.

Newlin berichtet Schönberg, es handele sich dabei um ein Stipendium für das nächste Studienjahr, und sie die erste Person überhaupt sei, die es erhalten hat.³⁹⁸

Six Piano Pieces³⁹⁹

1942
für Klavier
nicht erhalten

Eine Aufführung der *Six Piano Pieces* fand am 29. Oktober 1946 in der National Gallery in Washington, D. C. mit Newlins Kollegin Helen Brainard vom Western Maryland College am Klavier statt.⁴⁰⁰ Brainard führte die *Six Piano Pieces* noch ein weiteres Mal auf, und zwar am 11. April 1947 in der Alumni Hall des Western Maryland Colleges.⁴⁰¹ Newlins Klavierstücke sind eventuell als Anspielung auf Schönbergs *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 (1911) zu verstehen.⁴⁰²

Sonata for Violin and Piano in B flat Major⁴⁰³

Dezember 1942
für Violine und Klavier
erhalten: NYPL; University of Georgia

Eine Aufführung von Newlins Violinsonate fand am 12. Dezember 1943 über die International Society for Contemporary Music (ISCM) statt.⁴⁰⁴ Möglicherweise war diese Komposition zunächst als Klaviersonate gedacht.⁴⁰⁵ Dagegen spricht jedoch, dass

³⁹⁸ Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 13. September 1943 (ASC, Briefdatenbank, ID 14665).

³⁹⁹ *ACA Bulletin*, S. 5 („chamber“); Kimmey, S. 121; Aaron I. Cohen, S. 505: *Six Pieces*.

⁴⁰⁰ „Miss Brainard to Present Dr. Newlin’s Compositions in National Gallery Recital“, *The Gold Bug* 24, Nr. 2 (10. Oktober 1946), S. 1, online verfügbar unter <http://hoover.mcdaniel.edu/archives/Newspapers/TheGoldBug1946-47.pdf>, aufgerufen am 7. Februar 2014. Weitere in diesem Konzert aufgeführten Werke stammen von Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven, Robert Schumann, Franz Liszt und Claude Debussy.

⁴⁰¹ „Brainard Will Play Works of Newlin“, *The Gold Bug* 24, Nr. 13 (10. April 1947), S. 1, online verfügbar unter <http://hoover.mcdaniel.edu/archives/Newspapers/TheGoldBug1946-47.pdf>, aufgerufen am 7. Februar 2014. Neben Dika Newlins Klavierstücken spielte Helen Brainard bei diesem Konzert auch Bachs Chromatische Fantasie und Fuge, Chopins Sonate in b-Moll, Schumanns Fantasiestücke und Niccolò Paganinis Grand Etude in Liszts Arrangement.

⁴⁰² Als Pianistin hatte Newlin Schönbergs *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 (1911) im Repertoire. Sie spielte diese z. B. bei einem Lecture Recital ihrer eigenen Kompositionen am 11. November 1966 als Zugabe.

⁴⁰³ *ACA Bulletin*, S. 5; Kimmey, S. 119; Cohen, S. 505 (o. J.).

⁴⁰⁴ Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 28. November 1943 (ASC, Briefdatenbank, ID 14666).

⁴⁰⁵ Vgl. dazu weiter oben die Anmerkungen zu „Klaviersonate“ (1941/1942).

Newlin im Februar 1940 plante, im kommenden Semester als nächstes Kammermusik-Werk eine Violinsonate zu komponieren.⁴⁰⁶

Chamber Concerto in F-Major⁴⁰⁷

1943
für Orchester: 1-0-1-1, 1-1-0-0, str, soli: ob, vln, pf
nicht erhalten

Newlin stellte ihr Chamber Concerto im Spätsommer 1943 fertig, wie sie Schönberg gegenüber erwähnt.⁴⁰⁸

Songs of the Lonely Heart⁴⁰⁹

(August/September) 1943
für Bariton, Streichquartett und Klavier
Text: A. E. Housman
nicht erhalten

Bei *Songs of the Lonely Heart* handelt es sich um einen Zyklus von sechs Liedern, den Newlin im Spätsommer 1943 abgeschlossen hat.⁴¹⁰

Give Me a Land⁴¹¹

1943
für Chor (SATB) und Klavier
Text: A. E. Housman
nicht erhalten

Newlin erwähnt diese Komposition 1944 (ohne Titel) als „Mixed chorus with piano acc.“ in einem Brief an die American Composers Alliance.⁴¹²

⁴⁰⁶ Vgl. Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 184 (19. Februar 1940).

⁴⁰⁷ *ACA Bulletin*, S. 5; Kimmey, S. 120; Cohen, S. 505 (o. J.). Cohen: „Chamber Concerto in F-Major (ob, vln, pf and orch)“ (o. J.).

⁴⁰⁸ Vgl. Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 13. September 1943 (ASC, Briefdatenbank, ID 14665).

⁴⁰⁹ *ACA Bulletin*, S. 5; Kimmey, S. 123.

⁴¹⁰ Vgl. Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 13. September 1943 (ASC, Briefdatenbank, ID 14665).

⁴¹¹ *ACA Bulletin*, S. 5; Kimmey, S. 119.

⁴¹² Brief von Dika Newlin an Harrison Kerr, 2. Juni 1944, ACA Files Dika Newlin (Anm. 240).

Bredon Hill⁴¹³

1943

für Tenor und Klavier

Text: A. E. Housman

erhalten: NYPL; Fine Arts Abteilung der Dallas Public Library (als „Bredon Hall“)

Bredon Hill stand im Frühjahr 1945 am Programm der International Society of Contemporary Music (ISCM). In seiner Besprechung beschreibt der Komponist Lou Harrison Newlins Lied als „Mahleresque and neo-academic“.⁴¹⁴ *Bredon Hill* ist eines von mehreren Liedern Newlins, welche Ende der 1950er Jahre über die American Composers Alliance erhältlich waren.⁴¹⁵

Jak Drahomam⁴¹⁶

1943

für Sopran und Klavier

Text: Jaroslav Vrchlicky

nicht erhalten

Stanzas⁴¹⁷

1943

für Sopran und Klavier

Text: A. E. Housman

nicht erhalten

Songs of the Day and Night⁴¹⁸

1943/1944

für Contralto und Orchester: 4-1-E.hn-0-0, 1-1-0-0, cel, 2hp, str, solo: contralto

Text: aus dem Chinesischem

nicht erhalten

⁴¹³ *ACA Bulletin*, S. 5; Kimmey, S. 122.

⁴¹⁴ Lou Harrison, „Spring Styles in New York“, *Modern Music* 22, Nr. 4 (Mai–Juni 1945), S. 258–261, hier S. 259, online verfügbar unter <http://lmhsbd.oicrm.org/media/ART-HAL-1945-04.pdf>, aufgerufen am 16. Mai 2018. Harrison studierte 1943 für 6 Monate bei Schönberg.

⁴¹⁵ Siehe *Bulletin of the American Composers Alliance* 7 (1958), Nr. 3 (Anm. 318), S. 14.

⁴¹⁶ *ACA Bulletin*, S. 6; Kimmey, S. 121.

⁴¹⁷ *ACA Bulletin*, S. 5; Kimmey, S. 123.

⁴¹⁸ *ACA Bulletin*, S. 5; Kimmey, S. 121 (o. J.); Cohen, S. 505: „Song [sic] of the day and night“ (o. J.). Siehe auch Miriam Stewart-Green, *Women Composers: A Checklist of Works for the Solo Voice*, G. K. Hall 1980, S. 244.

Bei *Songs of the Day and Night* handelt es sich höchstwahrscheinlich um jenen „big orchestra song cycle“, für den Newlin Mitte September 1943 die „main draft“ anfertigte.⁴¹⁹ Newlin vertonte dafür „translated Chinese texts“.⁴²⁰

Two Waltzes

spätestens 1944
für Klavier
nicht erhalten

Die Klavierkomposition *Two Waltzes* erwähnt Newlin in einer Liste von in Kopie verfügbarer Werke, die sie 1944 für die American Composers Alliance anfertigte.⁴²¹

Furioso⁴²²

1944
für Sprechstimme und Klavier
Text: Archibald MacLeish
nicht erhalten

Die beiden Melodramen *Furioso* und *The Women Will Soon Knit Again* dürfte Newlin auf Auftrag komponiert haben, wie sie Schönberg gegenüber in einem Brief andeutet.⁴²³

The Women Will soon Knit again⁴²⁴

1944
für Sprechstimme und Klavier
Text: Roger Burlingame
nicht erhalten

Das Melodram *The Women Will Soon Knit Again* dürfte wie *Furioso* als Auftragskomposition entstanden sein.⁴²⁵

⁴¹⁹ Vgl. Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 13. September 1943 (ASC, Briefdatenbank, ID 14665). In Newlins bekanntem Œuvre gibt es kein weiteres Werk, welches dieser Beschreibung entspricht.

⁴²⁰ Brief von Dika Newlin an Harrison Kerr, 2. Juni 1944, ACA Files Dika Newlin (Anm. 240). Näheres zum Ursprung der Texte ist dort nicht angegeben bzw. nicht eruierbar.

⁴²¹ Ebd. Dort schreibt sie: „The enclosed list represents those of my compositions for which I have both scores and parts completely copied and the rights of which belong exclusively to me.“

⁴²² *ACA Bulletin*, S. 5; Kimmey S. 122 (unter „songs“).

⁴²³ Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 9. September 1944 (ASC, Briefdatenbank, ID 19318).

⁴²⁴ *ACA Bulletin*, S. 6; Kimmey, S. 124 (unter „songs“).

Zweites Streichquartett?

1944
nicht erhalten

Im April 1944 berichtet Newlin Schönberg, sie habe mit der Komposition eines zweiten Streichquartetts begonnen.⁴²⁶ Weiteres dazu ist nicht bekannt.

*The Scarlet Letter*⁴²⁷

ca. 1943–1946
Oper, 3 Akte
Text: nach Nathaniel Hawthorne
nicht erhalten

Die abendfüllende dreiaktige Oper *The Scarlet Letter* entstand nach der kurzen Oper *Feathertop* und basiert ebenfalls auf einer Erzählung von Nathaniel Hawthorne. Darin geht es um eine Frau, die nach ihrem Ehebruch die Achtung ihrer Mitmenschen wiedererlangen möchte. *The Scarlet Letter* ist möglicherweise das zweite Werk eines von Newlin geplanten Opernzyklus.⁴²⁸

Über die Entstehungsgeschichte der Oper ist vieles in ihren Briefen an Schönberg herauszulesen: Newlin war mit Gedanken an *The Scarlet Letter* schon ab 1942 beschäftigt – angespornt durch den Preis, den sie für ihre erste Oper *Feathertop* (1942) erhalten hatte. Sie plante die Oper für das Jahr 1943 ein; das Libretto war bereits im Herbst 1942 fertig.⁴²⁹ Spätestens ab Ende des Jahres 1943 komponierte sie intensiv daran, im September 1944 war sie mit dem letzten Akt beschäftigt, und im November 1944 beendete sie die „first version“ ihrer Oper.⁴³⁰ Im März 1946 arbeitete die

⁴²⁵ Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 9. September 1944 (ASC, Briefdatenbank, ID 19318).

⁴²⁶ Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 11. April 1944 (ASC, Briefdatenbank, ID 14668). Vgl. weiter oben die Anmerkungen zum *String quartet in e Minor* (um 1940).

⁴²⁷ *ACA Bulletin*, S. 5 (1945–1946); Kimmey, S. 120 (1945–1946). McVicker, *Women Opera Composers*, gibt als Entstehungsjahr 1945 an (S. 147).

⁴²⁸ Vgl. Anm. 396.

⁴²⁹ Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 13. September 1943 (ASC, Briefdatenbank, ID 14665).

⁴³⁰ Briefe von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 28. November 1943 (ASC, Briefdatenbank, ID 14666), 6. Februar 1944 (ID 14667), 11. April 1944 (ID 14668), 9. September 1944 (ID 19318) und 24. November 1944 (ID 14671).

Komponistin an der Fertigstellung dieser Oper „in broadly chromatic style“.⁴³¹ Im Sommer 1947 war sie mit der Orchestrierung beschäftigt.⁴³²

Newlin verwarf *The Scarlet Letter* später; in einem Interview aus dem Jahr 1987 erzählt sie: „I did not keep that one. In terms of what I thought of it later on, I decided I did not want to go to the trouble of re-working it in a more contemporary style. So I simply discarded that one“.⁴³³

Hester's Lullaby

ca. 1946?
für Stimme und Klavier
nicht erhalten

Um 1960 gibt Newlin das Lied *Hester's Lullaby* aus ihrer Oper *The Scarlet Letter* bei der American Composers Alliance (ACA) bekannt.⁴³⁴ Die Komposition dürfte aber schon 1946 entstanden sein.⁴³⁵ *Hester's Lullaby* war Ende der 1950er Jahre über die ACA erhältlich.⁴³⁶

Hester's Song

ca. 1946?
für Stimme und Klavier
nicht erhalten

Über die New Music USA Online Library findet sich neben dem Lied *Hester's Lullaby* auch *Hester's Song* aus Newlins Oper *The Scarlet Letter*.⁴³⁷

⁴³¹ „Dr. Dika Newlin, Composer of Opera To Give Piano Recital on March 10“ (Anm. 76), S. 1. Vgl. auch „Dika Newlin, Pianist-Composer, Presents Fourth in Series of Faculty Concerts next Tuesday“ (Anm. 97), S. 1.

⁴³² Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 28. August 1947 (ASC, Briefdatenbank, ID 14492).

⁴³³ Dika Newlin im Interview mit Bruce Duffie (Anm. 27).

⁴³⁴ Werkliste [nicht vor 1959], ACA Files Dika Newlin (Anm. 240).

⁴³⁵ So gibt es die New Music USA Online Library an, siehe <http://library.newmusicusa.org/DikaNewlin>, aufgerufen am 31. August 2018.

⁴³⁶ Siehe *Bulletin of the American Composers Alliance* 7 (1958), Nr. 3 (Anm. 318), S. 14.

⁴³⁷ Siehe <http://library.newmusicusa.org/DikaNewlin>, aufgerufen am 31. August 2018.

My God, What Is a Heart⁴³⁸

1945

für Alt und Klavier

Text: George Herbert

nicht erhalten

Adagietto aus Gustav Mahlers fünfter Symphonie⁴³⁹

1945

Arrangement für Violine und Klavier

nicht erhalten

Aufführungen von Newlins Arrangement des *Adagiettos* fanden am 31. Januar 1947 und am 24. Januar 1955 durch die Geigerin Mary Canberg statt.⁴⁴⁰ In einer Rezension wird das Arrangement als „melted combination of Schoenbergian leaps and Rachmaninoffian syrup“ beschrieben, welches „turned out in an engaging way“.⁴⁴¹

Lost Love⁴⁴²

3. Januar 1946

für Mezzosopran und Klavier

Text: Robert Herrick

erhalten: NYPL

Zur Zeit der Komposition von *Lost Love* dürfte sich Newlin von der Tonalität immer mehr entfernt haben: Es ist die früheste erhaltene Komposition Newlins ohne Generalvorzeichen.⁴⁴³ Eine Aufführung des Liedes durch die Mezzo-Sopranistin Annajean Brown und Dika Newlin lässt sich für 20. März 1955 nachweisen.⁴⁴⁴ *Lost*

⁴³⁸ *ACA Bulletin*, S. 6; Kimmey, S. 123.

⁴³⁹ *ACA Bulletin*, S. 6; Kimmey, S. 120.

⁴⁴⁰ *Violins and Violinists' Magazine* 8 (1947), S. 110, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=zYk5AAAIAAJ>, aufgerufen am 16. Mai 2018, und *Musical Courier* 151–152 (1955), S. 21, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?hl=de&id=1xw9AAAAMAAJ>, aufgerufen am 16. Mai 2018. Am 24. Januar 1955 spielte Arthur Balsam den Klavierpart; für den 31. Januar 1947 ist aus dem Bericht nicht ersichtlich, ob Arpad Sándor oder Dika Newlin die Geigerin beim Mahler-Arrangement begleitete.

⁴⁴¹ *Musical Courier* 151–152 (1955), S. 21, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?hl=de&id=1xw9AAAAMAAJ>, aufgerufen am 16. Mai 2018.

⁴⁴² *ACA Bulletin*, S. 6; Kimmey, S. 123.

⁴⁴³ Die zur selben Zeit entstandene Chorkomposition *Loveliest of Trees* (datiert Januar 1946) hat noch Generalvorzeichen.

⁴⁴⁴ *Pan Pipes* 48, Nr. 2 (Januar 1956), S. 63–64; online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=OW85AAAIAAJ>, aufgerufen am 22. Mai 2018.

Love ist eines von mehreren Liedern Newlins, die Ende der 1950er Jahre über die American Composers Alliance erhältlich waren.⁴⁴⁵

Loveliest of Trees⁴⁴⁶

Januar 1946
für Frauenchor (SSA) und Klavier
Text: A. E. Housman
erhalten: NYPL

Bei *Loveliest of Trees* handelt es sich wahrscheinlich um eines von Newlins letzten ‚klassischen‘ Werken mit Generalvorzeichen.⁴⁴⁷ Die Uraufführung von Newlins Chorwerk dürfte am 18. Februar 1956 stattgefunden haben und wurde von Jean Armour geleitet.⁴⁴⁸

Variations for Violin and Piano⁴⁴⁹

1946
für Violine und Klavier
nicht erhalten

Die *Variations for Violin and Piano* wurden am 31. Januar 1947 durch die Geigerin Mary Canberg und Dika Newlin in der Town Hall uraufgeführt.⁴⁵⁰ In einer relativ ausführlichen Besprechung von Newlins Komposition wird auch die Erscheinung Newlins genau beschrieben:

„Variations for violin and piano by Dika Newlin received a first performance. The composer, who had written the work for Miss Canberg, assisted at the piano. [...] Dika Newlin's Variations contained some simple violin effects of great beauty, but the evidences of imagination in either part were maddening. At one section, not the only one of its kind but the worst, in which a three-note pattern in the violin part was repeated at least twenty times in succession, a rustling in the audience gathered intensity as though it were going to burst into one united scream. Otherwise the piece was quite charming. So was the composer. She looked so much like a doll, with her hair cut

⁴⁴⁵ Siehe *Bulletin of the American Composers Alliance* 7 (1958), Nr. 3 (Anm. 318), S. 14.

⁴⁴⁶ *ACA Bulletin*, S. 5; Kimmey, S. 119.

⁴⁴⁷ In dem zur gleichen Zeit entstandenen Lied *Lost Love* (datiert 3. Januar 1946) verwendet Newlin keine Generalvorzeichnung mehr.

⁴⁴⁸ *Pan Pipes* 49, Nr. 2 (Januar 1957), S. 61. Aus dem Geschriebenen geht nicht eindeutig hervor, ob es sich um eine Uraufführung handelt, da von „introduced“ die Rede ist.

⁴⁴⁹ *ACA Bulletin*, S. 5 (o. J.); Kimmey, S. 119; Cohen, S. 505 (o. J.).

⁴⁵⁰ Am selben Abend spielte Canberg auch das von Newlin arrangierte Mahler-Adagietto (1945).

in short bangs across her forehead and tied in a large knot in back, and with her wide-eyed, serious little face, that she was unreal until her fingers began leaping about on the keyboard.“⁴⁵¹

An Newlins Komposition werden positive und negative Seiten bemerkt, wie sie bereits zwei Tage nach dem Konzert Schönberg berichtet:

„My maiden appearance in Town Hall was attended, as you see, by a ‚mixed press!‘ I played on the shortest notice as [Arpad] Sándor finally confessed himself unable to do my music justice (though he admires it greatly) and begged me to step in, just six days before the concert. However, I had already practised the work much with the violinist so I was prepared – and in point of fact I have never played better. I wish that you might have heard it! The variations incidentally, are quite tonal (A flat major) – for which reason the ISCM would not allow them to be performed on one of their concerts! The violinist is very much better than you would suppose from the conventional criticisms of our reviewers.“⁴⁵²

Kadenzen für Mozarts Konzert für zwei Klaviere und Orchester in Es-Dur, KV 365⁴⁵³

spätestens 1947
Arrangement
nicht erhalten

Für eine Darbietung von Wolfgang Amadeus Mozarts Doppelkonzert KV 365 am 17. April 1947 am Western Maryland College mit ihrer Kollegin Helen Brainard komponierte Newlin kurze Kadenzen für den ersten und dritten Satz.⁴⁵⁴

The Last Duet⁴⁵⁵

1947
für Violine und Klavier
nicht erhalten

Bei *The Last Duet* handelt es sich möglicherweise um jenes Violinkonzert, von welchem Newlin im Sommer 1947 „sketched [a] part“.⁴⁵⁶

⁴⁵¹ *Violins and Violinists' Magazine* 8 (1947), S. 110, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=zYk5AAAAIAAJ>, aufgerufen am 16. Mai 2018.

⁴⁵² Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 2. Februar 1947 (ASC, Briefdatenbank, ID 14674; Hervorhebung im Original).

⁴⁵³ *ACA Bulletin*, S. 6 (o. J.): Kimmey, S. 120 (o. J.).

⁴⁵⁴ Vgl. „Brainard, Newlin Are Soloists with WMC Little Symphony“, *The Gold Bug* 24, Nr. 13 (10. April 1947), S. 1, online verfügbar unter <http://hoover.mcdaniel.edu/archives/Newspapers/TheGoldBug1946-47.pdf>, aufgerufen am 7. Februar 2014.

⁴⁵⁵ *ACA Bulletin*, S. 5; Kimmey, S. 119; Cohen, S. 505: „Sinfonia“ (o. J.).

⁴⁵⁶ Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 2. September 1947 (ASC, Briefdatenbank, ID 14492).

Die Uraufführung von *The Last Duet* fand am 24. Januar 1955 in der Town Hall mit Mary Canberg (Violine) und Arthur Balsam (Klavier) statt. Schon vor der offiziellen Premiere spielte Canberg am 9. Januar 1955 das Werk mit Newlin am Klavier an der Drew University.⁴⁵⁷ Weitere Aufführungen fanden durch Kees Kooper (Violine) und Mary Louise Boehm (Klavier) am 17. März 1961 in der Judson Hall in New York City und im November 1961 über den Radiosender WRVR der Riverside Church statt.⁴⁵⁸ Kooper und Boehm spielten *The Last Duet* auch im August 1965 bei der Sigma Alpha Iota-Tagung in Minneapolis.⁴⁵⁹

Sinfonia for Piano⁴⁶⁰

Februar 1947

für Klavier

erhalten: NYPL; SUNY Potsdam

Die *Sinfonia for Piano* besteht aus drei Sätzen, die attacca gespielt werden – schon die sogenannte Portmanteau-Form andeutend, die Newlin später auch bei ihrem Piano Trio op. 2 angewendet hat. Newlin entschied sich für den Titel „Sinfonia“, um ihre Komposition von anderen Werken in der konventionelleren Sonatenform zu unterscheiden sowie den „symphonischen“ Effekt des Stückes anzudeuten. Im Programm zur Uraufführung schreibt sie:

„I purposely avoided calling this compositions *Sonata*, for the term *sonata* has acquired many misleading connotations which make its validity for contemporary composers dubious. As the word *symphony* would sound strange applied to a composition for piano, I resorted to the Italian equivalent, *sinfonia* – a word which has, during its long career, been used to describe many different kinds of music: everything from an Italian opera overture to a three-part invention by J. S. Bach. Such freedom of usage is quite justified by the etymology of the word, which in the original Greek meant merely ‚a coming together of sound.‘“⁴⁶¹

⁴⁵⁷ *Pan Pipes* 48, Nr. 2 (Januar 1956), S. 63–64; online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=OW85AAAIAAJ>, aufgerufen am 16. Mai 2018.

⁴⁵⁸ *Pan Pipes* 54, Nr. 2 (Januar 1962), S. 65. Dort missverständlich als „first performed“ angegeben.

⁴⁵⁹ *Pan Pipes* 58, Nr. 2 (Januar 1966), S. 35 und 77, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=NEVRAAAAYAAJ>, aufgerufen am 16. Mai 2018.

⁴⁶⁰ *ACA Bulletin*, S. 5 („chamber“); Kimmey, S. 119 (ebenfalls unter Kammermusik eingeordnet); Cohen, S. 505 (als Sinfonia).

⁴⁶¹ Ausschnitt aus dem Programmheft zur Uraufführung am 11. März 1947, NYPL, Folder „Newlin, Dika“.

Die *Sinfonia* ist „in a highly expanded tonality of F“ komponiert und beinhaltet „several effects not usually heard on the piano“.⁴⁶² Konrad Wolff beschreibt sie als „brilliant vehicle for the pianist“ mit „many unusual tone colors, often quasi-orchestral in nature“.⁴⁶³ Wolff bezeichnet die *Sinfonia* als „less integrated“ als die späteren Klavierwerke, als „rhapsodic and filled with dramatic episodes, including a most original organ-grinder’s tune. With its catching vitality, it gives evidence of the composer’s rich and vivid imagination and of her concrete thinking in music as opposed to abstract speculation.“⁴⁶⁴

Newlin führte die *Sinfonia*, die sie speziell für diesen Anlass komponiert hat, erstmals am 11. März 1947 am Western Maryland College auf,⁴⁶⁵ wo sie zu dieser Zeit beschäftigt war. Im Sommer 1950 präsentierte Peter Stadlen die *Sinfonia* bei den Darmstädter Ferienkursen.⁴⁶⁶ Ebenfalls in Europa wurde sie im Juni 1952 bei einem Konzert mit zeitgenössischer Musik im Art Club in Wien gespielt.⁴⁶⁷ Am 17. Februar 1953 führte Newlin die *Sinfonia* beim Sigma Alpha Iota Musicale im Rahmen des 14. WNYC Annual Music Festival auf.⁴⁶⁸ Eine weitere Ausstrahlung über den Radiosender WNYC lässt sich für 7. April 1957 nachweisen.⁴⁶⁹

Darüber hinaus existieren zwei Tonaufnahmen der *Sinfonia*: eine Studioaufnahme durch Alexander Kaul am 2. Dezember 1950 (NDR)⁴⁷⁰ sowie eine weitere Einspielung in Schönbergs Nachlass. Dabei handelt es sich wahrscheinlich um eine Interpretation

⁴⁶² „Dr. Newlin to Play Original Work on March 11; Gives Book to Library“, *The Gold Bug* 62 [sic; eigentlich 24], Nr. 12 (6. März 1947), S. 1 und 6, hier S. 1, online verfügbar unter <http://hoover.mcdaniel.edu/archives/Newspapers/TheGoldBug1946-47.pdf>, aufgerufen am 7. Februar 2014. Vgl. auch Christine Ammers Anmerkung „which is not a twelve-tone work but uses many unusual tone colors“ (*Unsung*, S. 162).

⁴⁶³ Wolff, „Dika Newlin“, S. 2.

⁴⁶⁴ Ebd.

⁴⁶⁵ „Dr. Newlin to Play Original Work on March 11; Gives Book to Library“ (Anm. 462), S. 1. Bei diesem Konzert spielte Dika Newlin auch Beethovens Diabelli-Variationen op. 120. Davon berichtet sie in einem Brief vom 5. März 1947 auch Schönberg (ASC, Briefdatenbank, ID 14675).

⁴⁶⁶ *Pan Pipes* 43, Nr. 4 (April 1951), S. 256. Stadlen machte sich unter anderem als Uraufführungs- bzw. Erstaufführungsinterpret von Weberns Variationen für Klavier op. 27 und Schönbergs Klavierkonzert op. 42 einen Namen.

⁴⁶⁷ Newlin, „Organizing a Music Department“ (Anm. 18), S. 10–12.

⁴⁶⁸ Ebd.

⁴⁶⁹ *Pan Pipes* 50, Nr. 2 (Januar 1958), S. 65.

⁴⁷⁰ ARD Hörfunkdatenbank; NDR Hamburg, ndrhd1: K001164976. Künstlerischer Aufnahmeleiter: Herbert Hübner, der sich als Redakteur beim Nordwestdeutschen Rundfunk (NWDR) besonders für zeitgenössische Musik einsetzte und 1953 dafür die Arnold-Schönberg-Medaille verliehen bekam (siehe <http://www.hans-bredow-institut.de/de/node/2066>, aufgerufen am 13. November 2014).

Newlins: Im Sommer 1949 schickte sie Schönberg als verfrühtes Geburtstagsgeschenk eine Aufnahme.⁴⁷¹

Lullaby⁴⁷²

April 1947
für Sopran und Klavier
Text: Michael Orogo
erhalten: NYPL

To You⁴⁷³

1947
für Sopran und Klavier
Text: Michael Orogo
nicht erhalten

Chamber Symphony op. 1 (ab 1970 Triple Play)⁴⁷⁴

März 1948
für 12 solistische Instrumente: 1-1-E.hn-1-1, 2-1-0-0, str
erhalten: Universitätsbibliothek Bologna, Nachlass René Leibowitz

Newlins *Chamber Symphony for Twelve Instruments* op. 1 ist Newlins erstes dodekaphones Werk, weshalb sie es mit einer Opuszahl versah.⁴⁷⁵ Die *Chamber Symphony* ist Arnold Schönberg gewidmet.⁴⁷⁶ Naheliegender ist, dass das Werk als eine Art Hommage an Schönbergs zwei Werke derselben Gattung entstand.

Zunächst war die *Chamber Symphony* anscheinend für 13 Instrumente und auch nicht von Beginn an als Zwölftonkomposition gedacht, wie sie Schönberg schreibt – oder sie formuliert ihm gegenüber bewusst vorsichtig: „I [...] am now in the midst of a

⁴⁷¹ Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 29. August 1949 (ASC, Briefdatenbank, ID 14693): „my own recording of the Sinfonia (1947)“. Auf der Platte und Hülle sind keine weiteren Informationen vermerkt (E-Mail von Eike Feß an Elisabeth Kappel, 5. Februar 2014).

⁴⁷² *ACA Bulletin*, S. 6; Kimmey, S. 123.

⁴⁷³ *ACA Bulletin*, S. 6; Kimmey, S. 123.

⁴⁷⁴ *ACA Bulletin*, S. 5: ohne op. 1; Kimmey, S. 120: ohne op. 1, 1-1E.hn-1-, 2-1-0-0, str; Aaron I. Cohen, S. 505: „Symphony for twelve solo instruments“, 1949. Cohen gibt daneben *Triple Play* (o. J.) als eigenständige Komposition (für Orchester) an.

⁴⁷⁵ *Der Spiegel*, Nr. 29, 14. Juli 1949, S. 32–33, online verfügbar unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44437282.html>, aufgerufen am 22. Januar 2014; Pan Pipes 41, Nr. 2 (Dezember 1948), S. 120. Neben der *Chamber Symphony* op. 1 (1948) ist nur das *Piano Trio* (1948, op. 2) mit einer Opuszahl versehen.

⁴⁷⁶ Handschriftliche Widmung Newlins auf der Partitur in der Universitätsbibliothek Bologna: „To Arnold Schoenberg“.

Chamber Symphony (13 instruments) in which I find myself approaching nearer to ‚twelve tones‘ than ever before!⁴⁷⁷ Im März 1948 war der dritten Satz (Rondo) fertig, im Sommer die gesamte Komposition.⁴⁷⁸

Die *Chamber Symphony* besteht aus drei Sätzen: Variations, Intermezzo und Rondo. Die zugrundeliegenden Tonreihen sind aus Terzen aufgebaut, um „tonal implications“ einbeziehen zu können.⁴⁷⁹ Die Komposition beinhaltet auch eine Fuge; Newlin äußert sich dazu folgendermaßen:

„I feel that no form, old or new, is sterile except as the composer who uses it may himself be sterile, academic or unimaginative. I myself have used the fugue in my twelve-tone work Chamber Symphony for Twelve Solo Instruments [...] I would certainly use the fugue again where and as it fitted my needs.“⁴⁸⁰

Die Uraufführung der *Chamber Symphony* fand am 8. Juli 1949 bei den Internationalen Zeitgenössischen Musiktagen in Darmstadt (Deutschland), im Rahmen eines Festivals zu Ehren von Schönbergs Werk und dem seiner NachfolgerInnen, anlässlich Schönbergs 75. Geburtstags im September 1949 statt.⁴⁸¹ Dirigent war René Leibowitz, dessen kurz zuvor erschienenes Buch Newlin 1949 übersetzt hatte.⁴⁸² Leibowitz

⁴⁷⁷ Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 28. August 1947, ID 14492.

⁴⁷⁸ Briefe von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 30. März 1948 (ASC, Briefdatenbank, ID 14497) und 21. Juli 1948 (ID 14503).

⁴⁷⁹ *Town Topics (Princeton)* 19, Nr. 6 (16. April 1964), S. 32, online verfügbar unter <http://www.mocavo.com/Town-Topics-Princeton-Apr-16-1964-Volume-Volume-19-Number-6/860256/34>, aufgerufen am 26. November 2014.

⁴⁸⁰ Brief von Dika Newlin an Sister Gregory Joseph, 2. Januar 1965, abgebildet in Gregory Joseph, *Twentieth Century Composers on Fugue*, Chicago: DePaul University, School of Music 1966, S. 33. Gregory Joseph führte anlässlich ihres Abschlusses zum Master of Music in Theory an der DePaul University eine Studie zum Thema „The Use of Fugue in Twentieth-Century Musical Composition“ durch. Dazu integrierte sie auch die Meinung einiger zeitgenössischer KomponistInnen (als einzige Frau Dika Newlin). In ihrem kurzen Schreiben weist Dika Newlin auch darauf hin, dass Schönberg in *Moses und Aron* ebenfalls die Fuge verwendete.

⁴⁸¹ Yvonne Schürmann-Zehetner, *René Leibowitz: Ein Pionier für die Musik des 20. Jahrhunderts*, Dissertation, Universität Wien 2010, S. 280; *Pan Pipes* 41, Nr. 2 (Januar 1949), S. 120; *North Texas State University School of Music Program Book 1966–1967*, S. 326, online verfügbar unter <http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc79459/>, aufgerufen am 13. Mai 2018. Siehe auch den handschriftlichen Vermerk Leibowitz' auf dem Titelblatt der Partitur.

Bei diesem Konzert sollten Werke der Schönberg-Schule aufgeführt werden. Leibowitz' „oberstes Kriterium für die Aufführung der Werke der Schönberg-Schule war die Qualität, nicht etwa das Alter der Komponisten. Seine Absicht war vielmehr, einen Überblick über die neuen Werke internationaler Schönberg-Anhänger zu machen und schlug daher Werke folgender Komponisten vor: Luigi Dallapiccola, Dika Newlin, Antoine Duhamel, Anton Webern, Arnold Schönberg, Michel Phillipot, Paul Dessau, Andre Casanova, Hanns Eisler, Kurt List und Humphrey Searle.“ (Schürmann-Zehetner, *René Leibowitz*, S. 278–279.) Am Programm standen dann neben Newlins *Chamber Symphony* (als *Kammersymphonie für 12 Instrumente*) Kompositionen von Michel Phillipot und Antoine Duhamel (S. 279–280).

⁴⁸² René Leibowitz, *Schoenberg et son école. L'étape contemporaine du langage musical*, Paris 1947: *Schoenberg and His School. The Contemporary Stage of the Language of Music*, engl. Übersetzung

bezeichnete die Komposition im Vorfeld als „bisher interessantestes Werk eines amerikanischen Komponisten“.⁴⁸³ Newlin war nicht bei dieser Aufführung, weil sie Schönberg anlässlich seines Geburtstages besuchte.⁴⁸⁴

Eine mögliche Aufführung von op. 1 und op. 2 in Minneapolis kommt Mitte der 1950er Jahre in einem Briefwechsel Dika Newlins mit dem Dirigenten Thomas Nee zur Sprache.⁴⁸⁵ Die amerikanische Premiere der *Chamber Symphony* fand am 15. Januar 1960 an der Cooper Union in New York City statt, als Teil der Reihe „Music in the Making“ mit Howard Shanet als Dirigent.⁴⁸⁶ Eine weitere Aufführung der *Chamber Symphony* war für den 17. Januar 1962 durch die Colonial Symphony of Madison, New Jersey unter Dirigent Nicholas Harsanyi geplant.⁴⁸⁷ Eine Darbietung unter Harsanyi und dem Princeton Symphony Orchestra kam im Frühjahr 1964 zustande.⁴⁸⁸

Die Rezensionen der Darmstädter Uraufführung fielen durchwegs positiv aus. Newlin überliefert zwei Beispiele, in der die „aufregende Eleganz“ bzw. der „erfinderische Geist“ des Werks hervorgehoben wird: „There was no lack of experiments, for instance the exciting elegance of the aphoristic form of the *Chamber Symphony* of the American Dika Newlin.“⁴⁸⁹ bzw. „The Chamber Symphony of the American 12-tone composer Dika Newlin clearly evidences an inventive mind.“⁴⁹⁰ Wolff überliefert noch weitere positive Kommentare: „Secure and untroubled worldliness of fresh vitality“, „wealth of inspiration“, „transparent and intimate

von Dika Newlin, New York 1949. Laut eigener Angabe übersetzte Newlin das Buch in nur zwei Wochen (*Schoenberg Remembered*, S. 334).

⁴⁸³ René Leibowitz, „Musiques d’Amérique (Déracinement et implantation d’une tradition musicale)“ [Musiken aus Amerika (Entwurzelung und Implementation einer musikalischen Tradition)], *Les Temps Modernes* 4, Nr. 38 (November 1948), S. 804–822, hier S. 820 (Anm. 1): „Newlin vient de faire ses preuves avec une *Symphonie de Chambre* qui, malgré des incertitudes et des hésitations, me paraît être l’œuvre la plus intéressante qui ait été écrite jusqu’ici par un compositeur américain“. [Newlin hat sich mit einer Kammersymphonie bewährt, die mir trotz Ungewissheit und Zögern als bisher interessantestes Werk eines amerikanischen Komponisten erscheint (Übersetzung: Elisabeth Kappel).]

⁴⁸⁴ Newlin, „Diamond Jubilee“ (Anm. 203), S. 207. „Ever since my departure from California in 1941 I had dreamed of the day when I might return on a ‚pilgrimage‘ to Schoenberg. And what time could be more appropriate than this jubilee year? So it was that on July 8 [1949], instead of being in Darmstadt hearing the premiere of my Chamber Symphony, I was stepping off a train in Los Angeles.“

⁴⁸⁵ Brief von Dika Newlin an Thomas und Mary Nee, 6. Juli 1953. Thomas Nee Papers, UCSD (Anm. 146).

⁴⁸⁶ Vgl. „Karl Stumpf: Viola d’amore Concerts in East“ (Anm. 19), S. 12; *Pan Pipes* 53, Nr. 2 (Januar 1961), S. 69.

⁴⁸⁷ *Pan Pipes* Bd. 54, Nr. 2 (Januar 1962), S. 65. Ob die Aufführung tatsächlich stattfand, ist nicht bekannt.

⁴⁸⁸ *Town Topics (Princeton)*, 16. April 1964 (Anm. 479), S. 32.

⁴⁸⁹ G. A. Trumpff, *Hessi[s]che Nachrichten* (Kassel, 13. Juli 1949), zit. nach Newlin, „Diamond Jubilee“ (Anm. 203), S. 208.

⁴⁹⁰ Klaus Wagner, 13. Juli 1949, *Allgemeine Zeitung*, zit. nach Newlin, „Diamond Jubilee“ (Anm. 203), S. 208.

dimension of sound“.⁴⁹¹ Newlins Werk hob sich offenbar positiv von den meisten anderen aufgeführten Zwölftonwerken ab:

„Daneben steht ziemlich unvermittelt die Musik der Zwölftonkomponisten in aller Welt. Die verkapselte, verschlüsselte, am Ende doch immer wie papiergeboren erscheinende Tonsprache der Extremsten unter ihnen, der jungen französischen Dodekaphonisten um René Leibowitz, war in diesem Jahr stäker [sic] noch als bei den vergangenen Kursen Gegenstand heftiger Diskussionen, ja Mittelpunkt einer lärmvollen Kundgebung des streng geteilten Für und Wider. (Antoine Duhamel: ‚Film-Musik‘; Michel Phillipot: ‚Konzertante Ouvertüre‘ für Kammerorchester.) Die Zwölftonmusik des Italieners Bruno Maderna (Präludium und Fuge für zwei Klaviere), auch der Amerikanerin Dika Newlin (Kammersymphonie) erscheint logischer im Klanggefüge, übersetzbarer im Ausdruck.“⁴⁹²

Von diesem großen Erfolg berichtet Newlin natürlich Schönberg:

„I was thrilled with the reviews – they reached me only now – of Leibowitz’ performance of my [chamber] symphony in Darmstadt last summer. Don’t misunderstand me – I hope I am too level-headed really to be affected much one way or the other by any critic; but what pleased me was that these German critics (except one odd soul who nosed out a non-existent influence of STRAVINSKY upon me!) admired and appreciated not only me but you in me – if you know what I mean. The impression was such that they (of Darmstadt) are not only demanding more of my music, but also want me to write a birthday article on you“.⁴⁹³

In einer Rezension der Aufführung unter Nicholas Harsanyi und dem Princeton Symphony Orchestra im Frühjahr 1964 wird der zweite Satz lobend erwähnt, aber die Eingeschränktheit der Instrumente in Bezug auf das musikalische Material beanstandet:

„[The] Chamber Symphony for Twelve Solo Instruments by Dika Newlin [...] proved to be sixteen minutes of varying textures, well-structured for the chosen orchestra. [...] it achieved a nice contrasting melodic interval structure to the cacophonies within the harmonic scheme. Especially fetching was the little A-B-A second movement, Intermezzo, which seemed to have just the right amount of musical content for the time scheme. The only quality found wanting was that each instrument seemed ‚stuck‘ with certain material and seemed not to move around enough within their own expressive capabilities. The work was well played by the soloists under the conductor’s thoughtful guidance.“⁴⁹⁴

Mehr als 20 Jahre nach der Entstehung sucht Newlin um eine Umbenennung der *Chamber Symphony* zu *Triple Play* an.⁴⁹⁵ Die Gründe dafür sind nicht bekannt;

⁴⁹¹ Wolff, „Dika Newlin“, S. 4.

⁴⁹² Klaus Wagner, „Musik der jungen Generation. Abschluß der Internationalen Ferienkurse für Neue Musik in Darmstadt“, *Die Zeit*, Nr. 29, 21. Juli 1949, online verfügbar unter <http://www.zeit.de/1949/29/musik-der-jungen-generation>, aufgerufen am 13. August 2018; vgl. derselbe, *Allgemeine Zeitung*, 13. Juli 1949 (nach Newlin, „Diamond Jubilee“ [Anm. 203], S. 208).

⁴⁹³ Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 30. Oktober 1949 (ASC, Briefdatenbank, ID 14697, Hervorhebung im Original).

⁴⁹⁴ *Town Topics (Princeton)* 19, Nr. 6 (16. April 1964), S. 32, online verfügbar unter <http://www.mocavo.com/Town-Topics-Princeton-Apr-16-1964-Volume-Volume-19-Number-6/860256/34>, aufgerufen am 26. November 2014.

⁴⁹⁵ Brief von Rosalie Calabrese an Joseph McLucas, 26. Januar 1970, ACA Files Dika Newlin (Anm. 240).

vielleicht wollte sie damit ihre ‚Abnabelung‘ von Schönberg zum Ausdruck bringen oder neue Aufführungen bewirken. Ob Newlin im Zusammenhang mit der Titeländerung auch die Besetzung änderte (etwa zu Orchester), ist nicht bekannt.⁴⁹⁶

Der 3. Satz von *Triple Play* – wie in der *Chamber Symphony* „Rondo“ betitelt – wurde am 10. Januar 1970 im Rahmen des Festival of Texas Composers vom Dallas Symphony Orchestra unter Charles Blackman uraufgeführt.⁴⁹⁷

Piano Trio op. 2⁴⁹⁸

Juli und August 1948
für Violine, Violoncello und Klavier
erhalten: FSU; UNT; Oakland University

Das *Piano Trio op. 2* ist Newlins zweite Komposition in Zwölftontechnik.⁴⁹⁹ Offensichtlich war sie dazu angeregt, weil weder Schönberg noch Berg oder Webern ein Klaviertrio komponiert hatten.⁵⁰⁰ Newlin plante bereits für den Sommer 1942 und das Jahr 1943 ein, ein Klaviertrio zu komponieren.⁵⁰¹ Das *Piano Trio* ist wahrscheinlich die bekannteste (weil am weitesten verbreitete) Komposition von Dika Newlin: Die (handschriftliche) Partitur des Werkes findet sich in zahlreichen amerikanischen Universitätsbibliotheken.⁵⁰²

Die Form des *Piano Trio op. 2* orientiert sich wie die *Chamber Symphony op. 1* eng an Schönbergs einsätzigen Formen der Kammersymphonie op. 9 oder des Streichquartetts op. 7, in dem die vier separaten Sätze als ein durchgehender Satz gespielt werden. 1950 äußert sich die Komponistin über Schönbergs damalige Meinung zu dieser einsätzigen „Portmanteau“-Form:

⁴⁹⁶ Cohen gibt bei *Triple Play* „for orchestra“ an (S. 505). Im vorher genannten Brief ist eine Änderung der Instrumentation nicht erwähnt.

⁴⁹⁷ *North Texas State University School of Music Program Book 1969–1970*, S. 151, online verfügbar unter <http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc79461/>, aufgerufen am 23. Mai 2018. Dorothea Kelley, ebenfalls Schönbergsschülerin, spielte die Assistant Principal Viola (S. 152). Siehe auch *North Texas State University School of Music Newsletter*, Januar 1971, S. 11–12; *Pan Pipes* 63, Nr. 2 (Januar 1971), S. 72.

⁴⁹⁸ *ACA Bulletin*, S. 5 (ohne Opuszahl); Kimmey, S. 119 (ohne Opuszahl); Cohen, S. 505.

⁴⁹⁹ Vgl. z. B. Dika Newlin, „MacDowell Colony – 1948. An Open Letter to SAIs“, *Pan Pipes* 41, Nr. 2 (Dezember 1948), S. 117–118, 118. Newlin schloss das Werk bei ihrem Aufenthalt in der MacDowell Kolonie ab. Neben der *Chamber Symphony op. 1* ist das *Piano Trio* ihr einziges Werk mit Opuszahl.

⁵⁰⁰ Wolff, „Dika Newlin“, S. 4.

⁵⁰¹ Brief von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 10. April 1942 (ASC, Briefdatenbank, ID 14664).

⁵⁰² Siehe z. B. die bibliographische Datenbank WorldCat (www.worldcat.org).

„[Schönberg] is increasingly concerned with problems of comprehensibility and ‚listenability.‘ This concern has even caused him to criticize some of his earlier works written in the ‚portmanteau‘ form (all movements fused into one); he now feels that so long a stretch of uninterrupted music imposes such great demands on the concentration of the hearer that he becomes unable to appreciate the contrasts required for the articulation of the musical form. Therefore, Schoenberg believes that young composers of today might do better to create their large works in several short movements rather than in one long movement.“⁵⁰³

Newlin zeigte Schönberg diese Komposition im Sommer 1949; Schönberg gab ihr dazu einen Rat, welcher aber nicht überliefert ist.⁵⁰⁴ Ihr zufolge schien Schönberg das *Piano Trio* gefallen zu haben.⁵⁰⁵

Die Uraufführung des *Piano Trio* fand am 2. Juli 1952 in Salzburg (Österreich) statt, bei den jährlichen Weltmusiktagen der International Society for Contemporary Music (ISCM). Die Ausführenden waren Walter Schneiderhan (Violine), Peter Schwarzl (Violoncello) und Dika Newlin (Klavier).⁵⁰⁶ 1953 wurde es ebenfalls im Rahmen der ISCM in New York vorgestellt.⁵⁰⁷ Eine potentielle Aufführung von Newlins *Piano Trio* in Minneapolis kommt Mitte der 1950er Jahre in einem Briefwechsel Dika Newlins mit Dirigent Thomas Nee zur Sprache.⁵⁰⁸ Für das Jahr 1967 lassen sich Darbietungen durch das Faculty Trio der NTSU – Russell Miller (Violine), Alan Richardson (Violoncello) und Larry Walz (Klavier) – am 2. Mai beim ersten Festival of Texas Composers und am 15. November 1967 an der NTSU nachweisen.⁵⁰⁹ Eine weitere Aufführung fand am 15. November 1982 durch das Smetana Trio an der Virginia Commonwealth University statt und wurde gleichzeitig über Radio und Fernsehen gesendet.⁵¹⁰ Ende der 1980er Jahre wurde des *Piano Trio* häufig aufgeführt.⁵¹¹

Laut Komponist und Kritiker Virgil Thomas (1896–1989) enthält das *Piano Trio* op. 2 „fine noisy passages‘ and lots of other attractive things“.⁵¹² Hans Keller zufolge

⁵⁰³ Newlin, „Diamond Jubilee“ (Anm. 203), S. 207–208.

⁵⁰⁴ Vgl. die Briefe von Arnold Schönberg an Dika Newlin, 12. Januar 1949 (ASC, Briefdatenbank, ID 4868) sowie von Dika Newlin an Arnold Schönberg, 26. Juli 1949 (ID 14691).

⁵⁰⁵ Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 336–337.

⁵⁰⁶ Newlin, „Organizing a Music Department“ (Anm. 18), S. 12.

⁵⁰⁷ *North Texas State University School of Music Program Book 1966–1967* (Anm. 481), S. 329.

⁵⁰⁸ Brief von Dika Newlin an Thomas und Mary Nee, 6. Juli 1953. Thomas Nee Papers, UCSD (Anm. 146).

⁵⁰⁹ *North Texas State University School of Music Program Book 1966–1967* (Anm. 481), S. 326. Eventuell hat diese Aufführung etwas mit Newlins Brief an Carl [Sigmon] vom 20. Juni 1966 zu tun, in dem sie wegen einer „prosppective performance“ um Zusendung einer Partitur an Bryce Jordan, den Vorsitzenden des Department of Music an der University of Texas in Austin, bittet (ACA Files Dika Newlin [Anm. 240]).

⁵¹⁰ *Pan Pipes* 76, Nr. 2 (Winter 1984), S. 38.

⁵¹¹ *Pan Pipes* 82, Nr. 2 (Winter 1990), S. 36.

⁵¹² Zit. nach Brief von Dika Newlin an Thomas und Mary Nee, Ostern 1953. Thomas Nee Papers, UCSD (Anm. 146).

ist Newlins Werk „ein ganz ausgezeichnetes, fein durchhörtes Klaviertrio, eines der wenigen zufriedenstellenden zeitgenössischen Werke dieser heutzutage vernachlässigten, allerdings fakturmäßig schwer zu meisternden Gattung“.⁵¹³ Lyelle Palmer findet, dass das *Piano Trio* „showed the same unified style and command of technical idiom as Dr. Newlin’s more mature works“ und „displayed a pianistic sonority and emphatic, rhythmic interest leading the musical thought throughout with clarity and definition“.⁵¹⁴ Die Komposition entspricht Newlins „own style of playing“.⁵¹⁵

1963 wurde Newlins *Piano Trio* op. 2 durch das London Czech Trio – Liza Marketta (Klavier), Jack Rothstein (Violine), Karel Horitz (Violoncello) – eingespielt (CRI 170). Die Aufnahme ist ganz in Newlins Sinn: „as if I had been there looking over the shoulders of the performers“.⁵¹⁶ Radio-Ausstrahlungen der Aufnahme lassen sich für 18. und 20. Juni 1963, für den 16. Februar 1967 sowie für den 29. Oktober 1969 belegen.⁵¹⁷ Darüber hinaus spielte Newlin die Aufnahme am 11. November 1966 bei einem Lecture Recital ihrer eigenen Werke an der NTSU.⁵¹⁸

Sonata da chiesa bzw. O Mensch, bewein’ dein Sünde gross⁵¹⁹

1956

für Orgel; auch in Bearbeitung für Klavier
nicht erhalten

⁵¹³ Hans Keller, „Schönbergs ‚Style and Idea‘“, *Arnold Schönberg. Gedenkausstellung 1974*, Wien 1974, S. 112–118, hier S. 112.

⁵¹⁴ Palmer, „Newlin Tells Audience What Motivated Music“ (Anm. 57), S. 3. Palmer bezieht sich hier auf Werke, die Newlin an diesem Abend (live) auführte und zwischen 1956 und 1963 komponierte: *Piece for Yaddo*, *Festival Music*, *Variations on a Theme from „The Magic Flute“*, *O Mensch, bewein’ dein Sunde gross* und *Fantasy on a Row*.

⁵¹⁵ Zit. nach Wolff, „Dika Newlin“, S. 4.

⁵¹⁶ Palmer, „Newlin Tells Audience What Motivated Music“ (Anm. 57), S. 3.

⁵¹⁷ Vgl. *WBAI Folio from the Pacifica Radio Archives* 4, Nr. 12 (10.–23. Juni 1963), S. 9 und 12, online verfügbar unter <https://archive.org/details/wbaifolio412wbairich>, aufgerufen am 25. Mai 2018; Eintrag im Katalog der Library of Congress, online verfügbar unter <https://lcn.loc.gov/2007653586>, aufgerufen am 31. Mai 2018 (über WNYC im Rahmen eines „program on women composers“); *KPFK 90.7 fm* (Oktober 1968), S. 20, online verfügbar unter <https://archive.org/details/octofolio68kpfkrich>, aufgerufen am 25. Mai 2018 (als „Dika Newlin-Trio“).

⁵¹⁸ *North Texas State University School of Music Program Book 1967–1968*, S. 46, online verfügbar unter <http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc75576/>, aufgerufen am 23. Mai 2018; *The Campus Chat (Denton, Texas)* 51, Nr. 16, Ed. 1 (15. November 1967), S. 1, online verfügbar unter <http://texashistory.unt.edu/ark:/67531/metaph307383/>, aufgerufen am 25. Mai 2018.

⁵¹⁹ *ACA Bulletin*, S. 6 (1959); Kimmey, S. 121: 1959 (als Newlins einziges Werk für Orgel); Cohen, S. 505: als Klavierkomposition „also org“ bzw. als „Chorale: Preambulam; Prelude, O Mensch bewein deine Suende gross; Fugue“ (o. J.) unter „geistliche Werke“.

Die *Sonata da chiesa* komponierte Newlin für die Organistin Marilyn Mason. Diese führte den zweiten Satz – *O Mensch, bewein' dein Sünde gross* – am 19. August 1956 bei der Sigma Alpha Iota-Tagung im Rahmen der Vesper in der National Presbyterian Church in Washington, D. C. erstmals auf.⁵²⁰

Ein Arrangement der *Sonata da chiesa* für Klavier spielte Newlin am 7. April 1957 über WNYC im Rahmen des American Composers Alliance Broadcast sowie am 18. Februar 1960 in einem „all-Newlin“-Programm.⁵²¹ Die Klavierversion führte Newlin auch im Juni und Juli 1963 während ihres Aufenthaltes in der Künstlerkolonie Yaddo in Saratoga Springs, New York auf.⁵²² Den zweiten Satz *O Mensch, bewein' dein Sünde gross* präsentierte Newlin an der North Texas State University am Klavier bei einem Lecture Recital ihrer eigenen Werke am 11. November 1966 sowie am 11. Mai 1967 beim Music Honors Day.⁵²³

Der zweite Satz der *Sonata da chiesa* ist laut Wolff wegen „its controlled emotional intensity“ das Zentrum der Sonate.⁵²⁴ Newlin erklärt anlässlich einer späteren Aufführung des zweiten Satzes: „It makes use of a practice of quoting or building a composition on a chorale question.“⁵²⁵ Er besteht aus einem Choralvorspiel über den Choral „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ und einem Praeambulum im punktierten Rhythmus einer französischen Overtüre sowie einer „[f]ast, agitated and complex“ „Fuga sopra A-S-C-H“, was mit Robert Schumanns *Carnaval* wohl nichts zu tun hat, sondern mit Arnold Schönbergs (oder eventuell auch Artur Schnabels) Name. Der Stil des Choralvorspiels ähnelt absichtlich Bachs Kompositionen, bei denen sich der Charakter hauptsächlich durch Verzierungen der Oberstimme zeigt. Deshalb klingt der Satz „all the more original in not trying to hide its affiliation with the past“.⁵²⁶ Laut Mason ist die *Sonata da chiesa* „very difficult, and not easy to play“.⁵²⁷

⁵²⁰ Wolff, „Dika Newlin“, S. 3 bzw. *Pan Pipes* 49, Nr. 2 (Januar 1957), S. 61.

⁵²¹ *Pan Pipes* 50, Nr. 2 (Januar 1958), S. 65; *Pan Pipes* 53, Nr. 2 (Januar 1961), S. 69.

⁵²² *Pan Pipes* 56, Bd. 2 (Januar 1964), S. 73.

⁵²³ *North Texas State University School of Music Program Book 1966–1967* (Anm. 481), S. 46 und 360; siehe auch *The Campus Chat (Denton, Texas)* 50, Nr. 54, Ed. 1 (10. Mai 1967), S. 6, online verfügbar unter <http://texashistory.unt.edu/ark:/67531/metaph307352/>, aufgerufen am 12. Mai 2018.

⁵²⁴ Wolff, „Dika Newlin“, S. 3.

⁵²⁵ Palmer, „Newlin Tells Audience What Motivated Music“ (Anm. 57), S. 3.

⁵²⁶ Wolff, „Dika Newlin“, S. 3.

⁵²⁷ E-Mail von Marilyn Mason an Elisabeth Kappel, 19. Dezember 2012.

Variations on a Theme from „The Magic Flute“⁵²⁸

1956

für Klavier

nicht erhalten

Newlin komponierte *Variations on a Theme from „The Magic Flute“* im Januar 1956 anlässlich Wolfgang Amadeus Mozarts 200. Geburtstags.⁵²⁹ Die Komposition war erstmals am 18. Februar 1956 bei einer Rundfunkübertragung (WNYC) des New York City Alumnae Chapter der SAI, als Teil des American Music Festivals mit der Komponistin am Klavier zu hören.⁵³⁰ Weitere Aufführungen fanden am 19. Februar 1956 bei einem Konzert an der Drew University sowie am 5. Mai 1956 beim jährlichen Festival der New Jersey Composers (präsentiert von der New Jersey Music Educators Association) in der Griffith Lounge in Newark, New Jersey statt.⁵³¹ In den 1960er Jahren spielte Newlin die Klavierkomposition im Juni und Juli 1963 während ihres Aufenthaltes in der Künstlerkolonie Yaddo in Saratoga Springs, New York sowie bei ihrem Lecture Recital am 11. November 1966.⁵³²

Thema ist der „Marsch der Priester“ vom Beginn des 2. Akts der Oper. Es gibt nur zwei Variationen; diese stellen den Kontrast zwischen Finsternis (1. Variation) und Licht (2. Variation) dar, auf dem Mozarts Oper aufgebaut ist. Die erste Variation ist „massive, bass-oriented, full of menacing dotted march rhythms and highly dissonant“. Die zweite Variation in extrem langsamem 6/4-Takt „reminds one of Beethoven’s twentieth *Diabelli Variation* in its texture of extreme treble opposed to extreme bass“.⁵³³ Die Komponistin selbst beschreibt die Komposition anlässlich eines Lecture Recitals als „conflict between good and evil, between the ugly and the transcendental“.⁵³⁴ Wolff bezeichnet Newlins Komposition (unter Bezugnahme auf Brahms’ *Variationen über ein Thema von Haydn*) als „contemporary interpretation of a timeless piece of music from

⁵²⁸ *ACA Bulletin*, S. 5; Kimmey, S. 121; Cohen, S. 505.

⁵²⁹ Wolff, „Dika Newlin“, S. 2.

⁵³⁰ *Pan Pipes* 49, Nr. 2 (Januar 1957), S. 61.

⁵³¹ Ebd.

⁵³² *Pan Pipes* 56, Nr. 2 (Januar 1964), S. 73; *North Texas State University School of Music Program Book 1966–1967* (Anm. 481), S. 329.

⁵³³ Wolff, „Dika Newlin“, S. 2.

⁵³⁴ Palmer, „Newlin Tells Audience What Motivated Music“ (Anm. 57), S. 3.

the past“.⁵³⁵ Ihm zufolge ist das Klavierwerk „[b]ecause of its extreme inwardness [...] difficult to grasp except in a superbly concentrated performance“.⁵³⁶

Stück für Klarinette und Klavier

ca. 1956
nicht erhalten

Um 1956 war Newlin mit einem Stück für Klarinette und Klavier beschäftigt,⁵³⁷ ob sie es fertigstellte, ist jedoch nicht bekannt. Es handelt sich dabei nicht um *Circular Thoughts*, wie Cohen angibt.⁵³⁸

Intermezzo

spätestens 1957
für Klavier?
nicht erhalten

Am 7. April 1957 spielte Newlin über die Radiostation WNYC eine Komposition mit dem Titel *Intermezzo*.⁵³⁹ Es besteht die Möglichkeit, dass es sich dabei um eine Bearbeitung des zweiten Satzes von Newlins Chamber Symphony op. 1 (1948) handelt, die ebenfalls mit „Intermezzo“ überschrieben ist.⁵⁴⁰ *Intermezzo* könnte aber auch mit einer schon viel früher entstandenen Komposition (bis 1938) übereinstimmen (vgl. weiter oben).

⁵³⁵ Wolff, „Dika Newlin“, S. 2.

⁵³⁶ Ebd.

⁵³⁷ *Pan Pipes* 48, Nr. 2 (Januar 1956), S. 63–64.

⁵³⁸ Cohen, S. 505; vgl. den Abschnitt „Fälschlich Dika Newlin zugeschriebene Kompositionen“ (Anm. 702 und 703) am Ende der Einzelbesprechungen.

⁵³⁹ *Pan Pipes* 50, Nr. 2 (Januar 1958), S. 65.

⁵⁴⁰ Annahme aufgrund keiner weiteren Nennung dieser Komposition und der Tatsache, dass keine Komposition von Newlin den gleichen Titel trägt. Vgl. auch *Chamber Symphony* op. 1 bzw. *Triple Play*.

Fantasy on a Row (= Variations on a Row, 1960?)⁵⁴¹

1957

für Klavier

erhalten: FSU

Die Klavierkomposition *Fantasy on an Row* ist inspiriert durch das Thema von Gustav Mahlers 10. Symphonie, „which uses a theme approaching 12-tone equilibrium although it is harmonized“.⁵⁴² Newlin komponierte die *Fantasy on a Row* für eine Ausstrahlung des Radiosenders WNYC, in der sie als Pianistin und Komponistin vorgestellt wurde.⁵⁴³ Diese Verwendung von Mahlers Thema „continues the practice of the [Newlin’s] earlier harmonizations“.⁵⁴⁴

Laut Konrad Wolff umfasst die *Fantasy on a Row* „the essence of her [Dika Newlin’s] musical style and thought in the most accessible form“.⁵⁴⁵ Man könne fühlen, „even more than in the earlier piano works, how traditional elements of music are completely fused with the present-day melodic and harmonic language“.⁵⁴⁶ Wolff findet neben der Bezugnahme auf Mahlers 10. Symphonie noch weitere Anklänge an andere seiner Symphonien.⁵⁴⁷

Newlin selbst bemerkt zum anschließenden Postludium, das so langsam wie möglich und ohne jeglichen Ausdruck gespielt werden soll: „The work seemed to require the chorale, [sic] *Ach Gott vom Himmel sieh darein*. Although not motivically related to the row, it is harmonized with free use of the twelve tones.“⁵⁴⁸

Am 10. Oktober 1957 stellte Newlin ihre Klavierkomposition beim Young American Artists Program auf WNYC vor.⁵⁴⁹ In Zusammenhang mit dem Radiosender WNYC lassen sich auch Aufführungen für den 18. Februar 1960 in einem „all-Newlin“-

⁵⁴¹ Das *ACA Bulletin* führt im Werkverzeichnis nur „Variations on a Row“ an (1960, S. 5); Konrad Wolff analysiert jedoch im Text davor die *Fantasy on a Row*. Kimmey nennt ebenfalls keine *Fantasy on a Row*, dafür gleich wie das *ACA Bulletin* *Variations on a Row* (1960) „[o]n a theme from Mahler’s Tenth Symphony“ (S. 121). Cohen, S. 505: 1958 bzw. Fantasia (1957). Cohen nennt darüber hinaus „Variations on a row from Mahler’s Tenth symphony (1960)“. Sabine Feisst gibt als Entstehungsjahr 1970 an und bezieht sich dabei höchstwahrscheinlich auf die mit „© 1970“ versehene Partitur (*Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hg. von Ludwig Finscher, Supplement, Kassel 2008, Sp. 614–615, hier Sp. 614).

⁵⁴² Palmer, „Newlin Tells Audience What Motivated Music“ (Anm. 57), S. 3.

⁵⁴³ Vgl. Wolff, „Dika Newlin“, S. 3.

⁵⁴⁴ Palmer, „Newlin Tells Audience What Motivated Music“ (Anm. 57), S. 3.

⁵⁴⁵ Wolff, „Dika Newlin“, S. 3.

⁵⁴⁶ Ebd.

⁵⁴⁷ Vgl. ebd.

⁵⁴⁸ Zit. nach ebd.

⁵⁴⁹ *Pan Pipes* 50, Nr. 2 (Januar 1958), S. 65.

Programm und für den 22. Februar 1961 als Teil des WNYC American Music Festival im National Arts Club in New York durch Newlin nachweisen.⁵⁵⁰ Newlin spielte die *Fantasy on a Row* auch bei einem Lecture Recital ihrer eigenen Werke am 11. November 1966 an der North Texas State University.⁵⁵¹ Am 13. Februar 1970 präsentierte der Pianist John Kozar die Komposition beim WNYC American Music Festival in der Carnegie Hall in New York City.⁵⁵² Dieser führte *Fantasy on a Row* um 1971 auch mehrfach in Spanien und Portugal auf.⁵⁵³ Emily Crocker spielte die Klavierkomposition beim „American Musicale“ der Sigma Alpha Iota-Verbindung am 8. April 1973 an der NTSU.⁵⁵⁴

Bei der Klavierkomposition *Variations on a Row* (1960), die das ACA Bulletin sowie (möglicherweise in dessen Folge) Albrecht und Cohen nennen, handelt es sich wahrscheinlich eigentlich um die *Fantasy on a Row*, da alle drei Werkaufstellungen (*ACA Bulletin*, Kimmey, Cohen) als Zusatz „from Mahler’s Tenth Symphony“ angeben.⁵⁵⁵ Naheliegender wäre, dass Newlin die *Variations on a Row* später in *Fantasy on a Row* umbenannt hat, doch lassen sich wie oben vermerkt schon vor 1960 Aufführungen der *Fantasy* nachweisen. Darbietungen der (bzw. als) *Variations on a Row* sind keine bekannt.

In the Forest

spätestens 1959

Lied

nicht erhalten

Das Lied *In the Forest* wird 1959 als eines von mehreren über die American Composers Alliance (ACA) erhältlichen Liedern Newlins aufgezählt.⁵⁵⁶

⁵⁵⁰ *Pan Pipes* 53, Nr. 2 (Januar 1961), S. 69 bzw. *Pan Pipes* 54, Nr. 2 (Januar 1962), S. 65.

⁵⁵¹ *North Texas State University School of Music Program Book 1966–1967* (Anm. 481), S. 329.

⁵⁵² *Pan Pipes* 63, Nr. 2 (Januar 1971), S. 72; „News of Faculty Activities“, *North Texas State University School of Music Newsletter*, Januar 1971, S. 11–12. Einer anderen Quelle zufolge spielte Newlin diese Aufführung in der Carnegie Recital Hall selbst, siehe *The North Texas Daily (Denton, Texas)* 54, Nr. 14, Ed. 1 (24. September 1970), S. 3, online verfügbar unter <http://texashistory.unt.edu/ark:/67531/metaph326474/>, aufgerufen am 28. Januar 2014.

⁵⁵³ *North Texas State University School of Music Newsletter*, Januar 1972, S. 12.

⁵⁵⁴ *North Texas State University School of Music Program Book 1972–73* (Anm. 22), S. 185.

⁵⁵⁵ Cohen nennt als einziger dieser drei zwar beide Kompositionen, doch stützt sich dieses Werkverzeichnis auf mehrere Publikationen.

⁵⁵⁶ Siehe *Bulletin of the American Composers Alliance* 7 (1958), Nr. 3 (Anm. 318), S. 14. Die eigene Werkaufstellung Newlins in dem nur wenige Jahre später erschienenen *ACA Bulletin* (10, Nr. 4, Dezember 1962) nennt dieses Lied jedoch nicht.

Study in Twelve Tones (= Interlude for Piano?)⁵⁵⁷

September 1959
für Viola d'amore und Klavier
erhalten: NYPL

Die *Study in Twelve Tones* ist dem Wiener Bratschisten Karl Stumpf (1907–1988) gewidmet, der ein Pionier für die Wiederbelebung des historischen Saiteninstrumentes Viola d'amore war.⁵⁵⁸ Das erhaltene Notenexemplar in der NYPL ist mit folgender handschriftlichen Widmung Newlins versehen: „An [sic] Prof[essor] Karl Stumpf[,] ohne dessen modernes Denken für ein altes Instrument dieses Werk nicht existieren könnte – ist es dankbar gewidmet“.⁵⁵⁹ Newlin zufolge ist die *Study in Twelve Tones* das erste Werk für Viola d'amore in Zwölftontechnik.⁵⁶⁰

Mit der *Study in Twelve Tones* wollte Newlin ein Stück komponieren, welches „with complete comprehension and feeling by someone not brought up on the Schoenbergian tradition“ gespielt werden kann und „which can reach the heart of an audience by the swiftest means“.⁵⁶¹ Konrad Wolff zufolge „[i]t was nothing than a stroke of genius to discover that this [ultratonal] instrument sounds its best in non-tonal sound combinations“.⁵⁶² Dieser merkt an, dass die Kürze der *Study in Twelve Tones* (etwa drei Minuten) „is no measure of its importance as an original addition to the chamber music literature“.⁵⁶³

Stumpf und Newlin führten die *Study in Twelve Tones* im November 1959 erstmals und mehrfach auf: am 19. November in der Liederkrantz Hall in New York City, am 20. November an der Drew University sowie am 22. November in der Phillips Gallery in Washington, D. C.⁵⁶⁴ Am 17. Juni 1960 wurde die Komposition im Symphonia Studio

⁵⁵⁷ *ACA Bulletin*, S. 5; Kimmey, S. 119; Cohen, S. 505.

⁵⁵⁸ Newlin hatte Stumpf offenbar während ihres Aufenthaltes in Österreich 1951/1952 kennengelernt und war bereits dort mit ihm gemeinsam aufgetreten. Siehe „Karl Stumpf: Viola d'amore Concerts in East“ (Anm. 19), S. 12. Im Jahr 1963 gab Newlin in Zusammenarbeit mit Stumpf eine Sonate von Johann Toeschi für Viola d'amore und Generalbass heraus.

⁵⁵⁹ Widmung vom November 1959; NYPL, Karl Stumpf Viola d'amore Scores, JOB 04-4.

⁵⁶⁰ „Karl Stumpf: Viola d'amore Concerts in East“ (Anm. 19), S. 12.

⁵⁶¹ Zit. nach Wolff, „Dika Newlin“, S. 4.

⁵⁶² Ebd.

⁵⁶³ Ebd.

⁵⁶⁴ Handschriftliche Notiz Dika Newlins im Notenexemplar in der NYPL. Zu dieser Zeit war Karl Stumpf auf einer Welttournee mit den Wiener Philharmonikern, vgl. „Karl Stumpf: Viola d'amore Concerts in East“ (Anm. 19), S. 12: demzufolge war die Weltpremiere an der Drew University, weil es sich bei der New Yorker Aufführung um ein Einladungskonzert der Austro-American Society und dem Austrian Institute in Kooperation mit dem Austrian Consulate General (Cultural Affairs Division) handelte. Einem späteren Eintrag zufolge war die offizielle Premiere jene am 22. November in Washington, D. C., siehe *North Texas State University School of Music Program Book 1966–1967*

in Wien für eine spätere kommerzielle Veröffentlichung aufgenommen.⁵⁶⁵ Die Europäische Erstaufführung fand am 20. November 1960 in Wien statt, im Rahmen der von Maria Stubenrauch geförderten sonntäglichen „Intimate Concerts“.⁵⁶⁶ Eine weitere Aufführung der *Study in Twelve Tones* fand am 1. Februar 1977 im Rahmen eines Lecture Recitals von Myron Rosenblum an der Cornell University statt.⁵⁶⁷

Am 18. Februar 1960 spielte Newlin beim American Music Festival des Radiosenders WNYC in einem „all-Newlin“-Programm das Stück *Interlude for Piano*, wobei es sich um Variationen über *Study in Twelve Tones* zu handeln scheint.⁵⁶⁸

Introit

spätestens 1959?
für Klavier
nicht erhalten

Die Klavierkomposition *Introit* erwähnt Newlin in einer Verkaufstellung, die sie bei der American Composers Alliance einreichte.⁵⁶⁹

(Anm. 481), S. 329. Bei der Aufführung am 22. November 1959 wurde die *Study in Twelve Tones* wegen des großen Erfolges wiederholt, siehe Wolff, „Dika Newlin“, S. 4.

⁵⁶⁵ Handschriftliche Notiz Dika Newlins im Notenexemplar in der NYPL. Siehe auch *Pan Pipes* 53, Nr. 2 (Januar 1961), S. 69. Ebenfalls wurde dabei Paul Hindemiths Kleine Sonate (für Viola d’amore und Klavier op. 25, Nr. 2, 1922) eingespielt. John A. Kimmey führt in seiner „partiellen“ Bibliographie von Dika Newlins Werken eine Aufnahme des Werkes an, jedoch ohne Angabe eines Datums oder eines Labels bzw. Studios. Vgl. Kimmey, S. 124. Newlin selbst erwähnt diese Aufnahme in einem Interview mit Bruce Duffie aus dem Jahr 1987 nicht (Anm. 27).

⁵⁶⁶ *Pan Pipes* 53, Nr. 2 (Januar 1961), S. 69. In einer anderen Ausgabe der *Pan Pipes* wird als Europäische Erstaufführung eine Ausstrahlung im Oktober 1961 mit Karl Stumpf über das Zurich Radio angegeben, siehe *Pan Pipes* 54, Nr. 3 (Januar 1962), S. 65.

⁵⁶⁷ *Pan Pipes* 70, Nr. 2 (Januar 1978), S. 54. Bei einer weiteren Nennung der Veranstaltung wird der Titel der aufgeführten Komposition nicht erwähnt. Ein Notenexemplar von Newlins Bearbeitung der Toeschi-Sonate (1963) befindet sich im Bestand der Cornell University Library, daher hätte es sich ohne weiteres auch um dieses Werk handeln können. Daneben gelangten Werke von Franz Simon Schuchbauer [Schuchpaur], Attilio Ariosti, Karl Stamitz, Paul Hindemith und [Irving] Schlein (1905–1986) zur Aufführung. „„Viola D’Amore“ Is Lecture Topic“, *Cornell Chronicle* 8, Nr. 16 (27. Januar 1977), S. 6 und 20, online verfügbar unter ecommons.library.cornell.edu/bitstream/1813/24837/1/008_16.pdf, aufgerufen am 28. Oktober 2014.

⁵⁶⁸ *Pan Pipes* 53, Nr. 2 (Januar 1961), S. 69.

⁵⁶⁹ Werkliste [nicht vor 1959], ACA Files Dika Newlin (Anm. 240). Für *Introit* ist keine Besetzung angegeben. Dass es sich dabei um eine Klavierkomposition handelt, geht aus der Tatsache hervor, dass bei anderen bekannten Klavierkompositionen ebenfalls kein solcher Zusatz vorhanden ist.

Bree

spätestens 1959?
für Singstimme und Klavier
nicht erhalten

Das Lied *Bree* nennt Newlin auf einer Auflistung ihrer Werke für die American Composers Alliance.⁵⁷⁰

Gustav Mahler, Klavierquartett in a-Moll (1876)⁵⁷¹

1962
Edition

Eventuell edierte Newlin dieses Klavierquartett Mahlers auf Anfrage des Radiosenders WBAI.⁵⁷² Newlins Pioniertat ist in Vergessenheit geraten; gemeinhin wird der deutsche Komponist und Dirigent Peter Ruzicka als „Wiederentdecker“ (Drucklegung 1973) gehandelt.⁵⁷³

Giovanni Toeschi, Sonata D-Dur für Viola d'amore und Baß⁵⁷⁴

1963
Edition
für Viola d'amore und Cembalo/Klavier

Newlins Edition von Toeschis Sonate wurde bei Doblinger als Nr. 127 der Reihe „Diletto Musicale“ veröffentlicht.⁵⁷⁵ Am 21. Oktober 1960 fand über Radio Wien die Uraufführung von Newlins Arrangement statt, mit Karl Stumpf an der Viola und Hilde Langfort am Cembalo.⁵⁷⁶

⁵⁷⁰ Ebd.

⁵⁷¹ *ACA Bulletin*, S. 6; Kimmey, S. 120.

⁵⁷² *ACA Bulletin*, S. 6. Darin ist die Rede von einem „early unknown work of Gustav Mahler“.

⁵⁷³ Siehe z. B. „Klavierquartett (Mahler)“, *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*, online verfügbar unter [https://de.wikipedia.org/wiki/Klavierquartett_\(Mahler\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Klavierquartett_(Mahler)), Stand: 15. April 2018, aufgerufen am 4. Juni 2018. Auch der relativ aktuelle Beitrag von Michael Aschauer erwähnt als Erstdruck nur jenen unter der Herausgabe von Peter Ruzicka (Aschauer, „Verschollene und fragmentarische Werke, Apokryphe“, S. 12–24). Newlin wird in der gesamten Publikation nur in Zusammenhang mit der Erstveröffentlichung des Librettos von Mahlers *Rübezahl* genannt (S. 9, vgl. Anm. 110).

⁵⁷⁴ *ACA Bulletin*, S. 6 (als „edition in preparation“ [1962]); Kimmey, S. 120 (o. J.).

⁵⁷⁵ *Pan Pipes* 56, Nr. 2 (Januar 1964), S. 73, bzw. http://www.doblinger-musikverlag.at/dyn/kataloge/Diletto_Katalog_Web.pdf, aufgerufen am 31. August 2018.

⁵⁷⁶ *Pan Pipes* 53, Nr. 2 (Januar 1961), S. 69.

Festival Music (auch als Festival Piece)

1963
für Klavier
nicht erhalten

Festival Music komponierte Newlin für ein Radio Festival in New York City. Das Stück basiert auf drei Variationen einer 12-Ton-Reihe und ist „akin to a miniature sonata from in organization and mood“.⁵⁷⁷ Die Uraufführung von *Festival Music* fand beim WNYC American Music Festival am 14. Februar 1963 im Donnell Library Center in New York City durch die Komponistin statt.⁵⁷⁸ Newlin spielte die Klavierkomposition auch im Juni und Juli 1963 während ihres Aufenthaltes in der Künstlerkolonie Yaddo in Saratoga Springs, New York sowie an der North Texas State University bei einem Lecture Recital ihrer eigenen Werke am 11. November 1966 und am 19. Oktober 1967.⁵⁷⁹

Bei einem Stück mit dem Namen *Festival Piece* handelt es sich offensichtlich um dieselbe Komposition, da derselbe Uraufführungsrahmen angegeben ist.⁵⁸⁰

Piece for Yaddo

Sommer 1963
für Klavier
nicht erhalten

Dieses Stück komponierte Dika Newlin 1963, als sie den Sommer erstmals in der Künstlerkolonie Yaddo verbrachte. Laut der Komponistin stellt es die „stormy atmosphere of a congregation of creative individuals“ dar. Newlin spielte das Klavierstück bei einem Lecture Recital ihrer eigenen Werke am 11. November 1966, wo es „displayed a pianistic sonority and emphatic, rhythmic interest leading the musical thought throughout with clarity and definition“.⁵⁸¹

⁵⁷⁷ Palmer, „Newlin Tells Audience What Motivated Music“ (Anm. 57), S. 3.

⁵⁷⁸ *Pan Pipes* 56, Nr. 2 (Januar 1964), S. 73.

⁵⁷⁹ *Pan Pipes* 56, Nr. 2 (Januar 1964), S. 73; *North Texas State University School of Music Program Book 1966–1967* (Anm. 481), S. 46; *North Texas State University School of Music Program Book 1967–1968* (Anm. 518), S. 46.

⁵⁸⁰ *Pan Pipes* 55, Nr. 4 (1963), S. 24.

⁵⁸¹ Palmer, „Newlin Tells Audience What Motivated Music“ (Anm. 57), S. 3. Siehe auch *North Texas State University School of Music Program Book 1966–1967* (Anm. 481), S. 46.

Twelve Songs

1968

für Singstimme und Klavier
teilweise erhalten

Im Dezember 1968 schloss Newlin „a set of *Twelve Songs*“ ab.⁵⁸² Damit sind offensichtlich die folgenden zehn Lieder gemeint: *I Saw in Louisiana a Live-Oak Growing*, *Lied*, *Haus in Bonn*, *Mein Weg geht jetzt vorüber*, *Psalm 150*, *Der du von dem Himmel bist*, *Psalm 100*, *To Mrs. Anna Flaxman*, *Traumgekrönt* und *The Quidditie*. Die Titel von zwei weiteren Liedern sind nicht bekannt. Die zwölf Lieder hat Newlin zumindest zwischen Oktober und Dezember 1968 und augenscheinlich jeweils samstags komponiert, was anhand der Datierung der erhaltenen Partituren ersichtlich ist. Die beiden unbekanntem bzw. die drei nicht erhaltenen Lieder müssten demzufolge am 12. und 19. Oktober, am 2. und 30. November sowie am 21. Dezember oder am 28. September 1968 entstanden sein.

I Saw in Louisiana a Live-Oak Growing⁵⁸³

5. Oktober 1968

für Contralto und Klavier

Text: Walt Whitman

erhalten: UNT; University of Minnesota Morris

Lied⁵⁸⁴

26. Oktober 1968

für mittlere Singstimme und Klavier

Text: Stefan George

erhalten: FSU

In *Lied* greift Newlin mit Stefan George auf einen Dichter zurück, der mit der Schönberg-Schule in engem Zusammenhang steht: Newlin verwendet hier ein Gedicht, das auch Anton Webern (*Fünf Lieder aus „Der siebente Ring“* op. 3, Nr. 1, 1908/09) oder Egon Wellesz (*Lieder nach Dichtungen von Stefan George* op. 22, Nr. 1, 1917) in

⁵⁸² *Pan Pipes* 62, Nr. 2 (Januar 1970), S. 74.

⁵⁸³ Kimmey, S. 122; Cohen, S. 505 (o. J.).

⁵⁸⁴ Kimmey, S. 123; Cohen, S. 505 (o. J.).

Musik setzten; außerdem hat Schönberg Gedichte von Stefan George vertont (z. B. *15 Gedichte aus „Das Buch der hängenden Gärten“* op. 15).

Mein Weg geht jetzt vorüber⁵⁸⁵

9. November 1968
für mittlere Singstimme und Klavier
erhalten: UNT

Denselben Text vertonte auch Anton Webern als Nr. 4 seiner *Fünf geistlichen Lieder* op. 15 (1917–22).

Psalm 150⁵⁸⁶

16. November 1968
für mittlere Singstimme und Klavier
erhalten: FSU; SUNY Potsdam; UNT

Der du von dem Himmel bist⁵⁸⁷

23. November 1968
für mittlere Singstimme und Klavier
Text: Johann Wolfgang von Goethe
erhalten: FSU; UNT

Psalm 100⁵⁸⁸

7. Dezember 1968
für mittlere Singstimme und Klavier
erhalten: FSU; SUNY Potsdam; UNT

Eine Aufführung von *Psalm 100* fand am 10. September 1972 mit Susan Gardner (Sopran), Charles Brown (Orgel) und Georgia Hall (Taos Tomtom) in der Saint Paul Lutheran Church in Denton, Texas statt.⁵⁸⁹

⁵⁸⁵ Kimmey, S. 123: für Sopran und Klavier; Cohen, S. 505 (o. J.).

⁵⁸⁶ Kimmey, S. 123: für Sopran und Klavier; Cohen, S. 505: „sacred“ (o. J.).

⁵⁸⁷ Kimmey, S. 122: für Sopran und Klavier, o. J.; Cohen, S. 505 (o. J.).

⁵⁸⁸ Kimmey, S. 123: für Sopran und Klavier; Cohen, S. 505: „sacred“ (o. J.).

⁵⁸⁹ *Pan Pipes* 65, Nr. 2 (Januar 1973), S. 65.

To Mrs. Anna Flaxman⁵⁹⁰

14. Dezember 1968
für Sopran und Klavier
Text: William Blake
erhalten: UNT

Haus in Bonn⁵⁹¹

für Singstimme und Klavier
Text: Stefan George
nicht erhalten

Haus in Bonn ist wie die andere Stefan George-Vertonung *Lied* im Jahr 1968 entstanden, wie aus einem Brief Newlins an die American Composers Alliance ersichtlich ist.⁵⁹²

Traumgekrönt

1968
für Singstimme und Klavier
nicht erhalten

Bei *Traumgekrönt*⁵⁹³ handelt es sich offensichtlich um die Vertonung eines Gedichtes von Rainer Maria Rilke, welches auch Alban Berg 1907 als Nr. 4 der *Sieben frühen Lieder für eine Singstimme und Klavier* in Musik setzte. Daher ist diese Komposition möglicherweise in das Jahr 1968 einzuordnen, in dem Newlin mehrere deutschsprachige Gedichte vertonte. Ein Brief von Dika Newlin an die American Composers Alliance bestätigt beide Annahmen – in einer Notiz am Ende des Blattes schreibt sie: „I’m still awaiting clearance on the Rilke texts“; am Rand ist notiert: „all 1968 / med. voice & pf“.⁵⁹⁴ Daraus geht auch hervor, dass sie zumindest ein weiteres Gedicht Rilkes vertont hat.

⁵⁹⁰ Kimmey, S. 123; Cohen, S. 505 (o. J.).

⁵⁹¹ Cohen, S. 505 (o. J.).

⁵⁹² Brief von Dika Newlin an Rosalie [Calabrese], 4. Dezember 1969, ACA Files Dika Newlin (Anm. 240). Darin fragt Newlin wegen der Rechte mehrerer von ihr vertonter Liedtexte an. Am Rand ist notiert: „all 1968 / med. voice & pf“.

⁵⁹³ *Pan Pipes* 82, Nr. 2 (Winter 1990), S. 36.

⁵⁹⁴ Brief von Dika Newlin an Rosalie [Calabrese], 4. Dezember 1969, ACA Files Dika Newlin (Anm. 240). Vgl. Anm. 592. Der Titel *Traumgekrönt* kommt im Brief nicht vor.

The Quidditie⁵⁹⁵

1968

für mittlere Singstimme und Klavier

Text: George Herbert

nicht erhalten

The Quidditie ist 1968 entstanden, wie aus einem Brief Newlins an die American Composers Alliance ersichtlich ist.⁵⁹⁶ Damit vertonte Newlin nach 1945 (*My God, What Is a Heart*) ein zweites Gedicht von George Herbert.

[zwei Lieder]

1968

für Singstimme und Klavier

nicht erhalten

Zwei der zwölf von Newlin bis Dezember 1968 komponierten Lieder sind namentlich nicht bekannt.

Smile Right to the Bone

ca. 1968–1989

3 Akte mit Prolog und Epilog

angegebene Aufführungsdauer: zwei Stunden

4 Soprane, 1 Mezzo-Sopran, 1 Alt, 6 Tenöre, 2 Baritone, 2 Bässe

1 Flöte, 1 Oboe, 1 Klarinette, 1 Fagott, 2 Hörner, 2 Trompeten, 1 Posaune, 1 Tuba

Saxophon, Perkussion, Synthesizer

einfach besetzte Streicher (1. Violine, 2. Violine, Viola, Violoncello, Kontrabass)

oder Klavier und Synthesizer

oder Klavier oder Synthesizer

Libretto: Julia Morrison

nicht erhalten

Die dreiaktige Oper *Smile Right to the Bone* – laut Newlin „a more contemporary piece“ – entstand in Zusammenarbeit mit Julia Morrison.⁵⁹⁷ Es geht darin um ein kleines Dorf nach dem Zweiten Weltkrieg.⁵⁹⁸

⁵⁹⁵ Cohen, S. 505 (o. J.).

⁵⁹⁶ Brief von Dika Newlin an Rosalie [Calabrese], 4. Dezember 1969, ACA Files Dika Newlin (Anm. 240). Vgl. Anm. 592.

⁵⁹⁷ Dika Newlin im Interview mit Bruce Duffie (Anm. 27). Bei Edith Borroff und J. Bunker Clark, *American Operas: A Checklist*, Harmonie Park Press 1992, ist eine Oper mit demselben Namen unter Morrisons Eintrag geführt (S. 215, 1966); wird *Smile Right to the Bone* als Oper Newlins auf ein

Mit dieser Oper beschäftigte sich Newlin erstmals bereits im Sommer 1966 mit Morrison in Yaddo; Morrison hatte das Libretto bereits verfasst, aber Newlin hatte noch nicht mit der Partitur begonnen.⁵⁹⁹ Im Dezember 1968 schloss Newlin den Klavierauszug ab.⁶⁰⁰ Erst Ende der 1980er Jahre war die Oper fertig komponiert bzw. orchestriert,⁶⁰¹ doch trug sich Newlin mit dem Gedanken, sie mehr in Richtung eines Musicals umzuarbeiten, da sie und Morrison nun anders über dieses Werk denken:

„I finished it and put it aside because I wanted to wait until I felt there was the exact right moment where I can offer this to an opera house and be sure there will be a production, and that there will be a good production. At present, both of us have some different ideas about that work, and as I say we might rewrite it today more in terms of Broadway, more in terms of something like *Sweeney Todd* [by Stephen Sondheim] – which you can take more as a musical or more as an opera, depending on how you want to go at it.“⁶⁰²

Einige Zeit später erhielten Newlin und Morrison noch eine finanzielle Unterstützung durch die Virginia Commonwealth University, für „completion and preparation for production of their opera“ im Jahr 1991.⁶⁰³ Der Epilog wurde 1989 mit der Sopranistin Karen Cress, dem Bariton Michael Harper und Dika Newlin aufgezeichnet. Für April 1990 war die Aufführung ausgewählter Szenen durch das Virginia Commonwealth University Opera Theatre geplant.⁶⁰⁴ Eine Darbietung lässt sich für den Epilog nachweisen.⁶⁰⁵

Lhazebur⁶⁰⁶

1969
für Klavier und Glocken (ein bis zwei Spieler)
erhalten: SUNY Potsdam

Libretto von Morrison angegeben (S. 221, o. J.). Auch McVicker, *Women Opera Composers* gibt kein Entstehungsjahr an (S. 147). Cohen erwähnt die Oper nicht bei Newlin, aber bei Morrison mit Newlins Name in Klammern dahinter (S. 491). Tatsächlich schrieb Morrison das Libretto.

⁵⁹⁸ *Directory of Contemporary Operas & Music Theater Works & North American Premieres 1980–1989*, *Central Opera Service Directory/Bulletin* 30, Nr. 2–4 (Sommer 1990), S. 97, online verfügbar unter <http://www.cpanda.org/pdfs/csob/3002-4.pdf>, aufgerufen am 30. Januar 2014.

⁵⁹⁹ Brief von Dika Newlin an Carl [Sigmon], 29. September 196[6], ACA Files Dika Newlin (Anm. 240).

⁶⁰⁰ *Pan Pipes* 62, Nr. 2 (Januar 1970), S. 74.

⁶⁰¹ *Pan Pipes* 81, Nr. 2 (Winter 1989), S. 36.

⁶⁰² Dika Newlin im Interview mit Bruce Duffie (Anm. 27).

⁶⁰³ *Pan Pipes* 82, Nr. 2 (Winter 1990), S. 36.

⁶⁰⁴ Ebd.

⁶⁰⁵ John McKay, „Newlin Work is Tuneful, Enigmatic“, *Richmond Times-Dispatch*, 30. April 1990, S. B-8.

⁶⁰⁶ Cohen, S. 505 (o. J.).

Dika Newlins *Lhazebur* – der Titel bildet sich aus ‚Rubezahl‘ rückwärts gelesen – basiert auf zwei Themen aus der Oper *Rübezahl* von Julia Morrison, die diese auf ein Libretto nach Gustav Mahler komponiert hatte.⁶⁰⁷ Newlin führte die Komposition am 10. Januar 1970 beim Festival for Texas Composers erstmals auf.⁶⁰⁸

This Is the Record of John⁶⁰⁹

1969

für SolistInnen (AT), gemischter Chor (SSATTB), drei Trompeten, drei Posaunen und optionale Orgel
erhalten: SUNY Potsdam

Die Uraufführung von *This Is the Record of John* fand am 26. Februar 1973 im Rahmen des Texas Composers Festivals durch den Chor der University of Houston unter Larry Wyatt statt.⁶¹⁰

Genesis 4⁶¹¹

1969? spätestens 1973

für gemischten Chor (SATB), drei Hörner und Orgel
nicht erhalten

Die Uraufführung von *Genesis 4* fand am 26. Februar 1973 im Rahmen des Texas Composers Festival durch den Chor der University of Houston unter Larry Wyatt statt.⁶¹² Newlin komponierte dieses Chorwerk möglicherweise schon einige Jahre vor

⁶⁰⁷ Siehe die einleitenden Worte am Beginn der Partitur oder *Pan Pipes* 63, Nr. 2 (Januar 1971), S. 72. Vgl. dazu auch Newlins Artikel (mit Julia Morrison) „Mahler’s Rübezahl: An Historical Introduction“. Morrison dürfte ihre Oper erst 1979 publiziert haben, vgl. z. B. McVicker, *Women Opera Composers*, S. 254 (nach Cohen); Edith Borroff und J. Bunker Clark, *American Operas: A Checklist*, Harmonie Park Press 1992, S. 215. Bei Cohen (S. 491) trägt die Oper den Titel Ruebezahl! (o. J.).

Zur Autorschaft des Librettos gibt es unterschiedliche Angaben: Laut Mary F. McVicker, *Women Opera Composers*, S. 254 zeichnete Jean Eichelberger Ivey dafür verantwortlich; jedoch hat Morrison das Libretto übersetzt, siehe Dika Newlin (mit Julia Morrison), „Mahler’s Rübezahl: An Historical Introduction“, S. 4; vgl. auch Edith Borroff und J. Bunker Clark, *American Operas: A Checklist*, Harmonie Park Press 1992, S. 215; *Pan Pipes* 71, Nr. 2 (Januar 1979), S. 39; Kimmey, S. 116.

⁶⁰⁸ *North Texas State University School of Music Program Book 1969–1970* (Anm. 497), S. 150; siehe auch *North Texas State University School of Music Newsletter*, Januar 1971, S. 11–12.

⁶⁰⁹ Cohen, S. 505 (o. J.). Auch genannt in Heinrich, *Organ and Harpsichord Music by Women Composers*, S. 171. Dass diese Komposition bei Kimmey nicht erwähnt ist, würde darauf hindeuten, dass die Komposition erst 1973 entstanden ist.

⁶¹⁰ *Pan Pipes* 66, Nr. 2 (Januar 1974), S. 65.

⁶¹¹ Cohen, S. 505 (o. J.). Auch genannt in Heinrich, *Organ and Harpsichord Music by Women Composers*, S. 171.

⁶¹² *Pan Pipes* 66, Nr. 2 (Januar 1974), S. 65. Hier: *Genesis 4*: 2–6.

der Uraufführung, im Jahr 1969; darauf deutet einerseits, dass die ebenfalls geistliche Chorkomposition *This Is the Record of John* in diesem Jahr entstand, und andererseits, dass gerade für die Jahre 1970–1973 sonst nur Multimedia-Kompositionen nachweisbar sind.

Honky-Tonk Train

1970
nicht erhalten

Honky-Tonk Train war das erste Stück, das Newlin bei der ersten ihrer Multimedia-Aufführungen am 16. November 1970 an der North Texas State University vorstellte. Auf dem Programm ist es als Komposition von Meade (Lux) Lewis angeführt.⁶¹³ Für die Aufführung trug sie einen gestreiften Zuingenieurs-Overall.⁶¹⁴

Old Dog Tweetie⁶¹⁵

1970
für Klavier („for piano, etc.“)
nicht erhalten

Die Uraufführung der Komposition *Old Dog Tweetie* (mit dem Zusatztitel „Ruminations on Stephen Foster“) fand im Rahmen von Newlins Veranstaltung „Modern American Piano Music“ am 16. November 1970 an der North Texas State University statt.⁶¹⁶

Fido Flew away⁶¹⁷

1970
für Klavier („for etc., piano“)
nicht erhalten

⁶¹³ Meade Anderson „Lux“ Lewis (1905–1964) war ein amerikanischer Jazzmusiker und der *Honky Tonk Train Blues* von 1929 einer seiner größten Erfolge.

⁶¹⁴ Barton, „Dika Newlin – Artist in Transition“ (Anm. 10), S. 4.

⁶¹⁵ Kimmey, S. 121; Cohen, S. 505 (o. J.).

⁶¹⁶ *North Texas State University School of Music Program Book 1970–1971* (Anm. 109), S. 67–69. Vermutlich ist hier der amerikanische Liederkomponist Stephen Collins Foster (1826–1864) gemeint. Auch im Werk einer anderen Schülerin Schönbergs, Harriet Payne, finden sich einige Werke auf Themen von Stephen Foster, vgl. das Kapitel über Payne in Abteilung II. Biographisch-musikalische Fallstudien.

⁶¹⁷ Kimmey, S. 121; Cohen, S. 505 (o. J.).

Newlin spielte *Fido Flew Away* erstmals im Rahmen ihrer Veranstaltung „Modern American Piano Music“ am 16. November 1970 an der North Texas State University.⁶¹⁸ Mittels einer privaten Aufnahme dieser Aufführung von *Fido Flew Away*, die Newlins ehemalige Studentin Donna Arnold im Rahmen eines Artikels über die Komponistin zur Verfügung stellt,⁶¹⁹ ist das „etc.“ als künstlich erzeugtes Vogelgezwitscher identifizierbar.

Wind Quintet⁶²⁰

spätestens 1971
für ein Sortiment an verschiedenen Instrumenten und SpielerIn
nicht erhalten

Die Uraufführung von *Wind Quintet* fand am 16. März 1971 im Rahmen von „Music of This Century“ statt. Die Instrumentation dieser Aufführung ist nicht bekannt.⁶²¹ 1974 präsentierte Newlin das *Wind Quintet* am Montclair State College als „woodwind quintet“, „in a train engineer’s uniform“ und mit „little toy horns“.⁶²² Zur Entstehung verrät die Komponistin Folgendes:

„that woodwind quintet was a very specific put-on for a specific reason. We had had so many wind recitals that semester, with music that sounded all the same. So I had five toy instruments laid out on the piano and played them all, imitating the style of the various wind composers.“⁶²³

Das Stück besteht aus drei Sätzen – I. Allegro con brio, II. Adagio molto, III. Rondo: Presto assai – und „[features] three famous classical pieces“.⁶²⁴

⁶¹⁸ North Texas State University School of Music Program Book 1970–1971 (Anm. 109), S. 67–69.

⁶¹⁹ Arnold, „Schoenberg’s Punk Rocker“.

⁶²⁰ Kimmey, S. 119: „For and [sic] assortment of varied instruments and player“; Kimmey ordnet das *Wind Quintet* unter Kammermusik ein.

⁶²¹ „Performers to be announced“, siehe North Texas State University School of Music Program Book 1970–1971 (Anm. 109), S. 221–223; siehe auch *The North Texas Daily (Denton, Texas)* 54, Nr. 86, Ed. 1 (16. März 1971), online verfügbar unter <http://texashistory.unt.edu/ark:/67531/metaph326548/>, aufgerufen am 12. Mai 2018.

⁶²² Cunningham, „Dr. Newlin: Lends Music Style, Invention“ (Anm. 7), S. 12.

⁶²³ Barton, „Dika Newlin – Artist in Transition“ (Anm. 10), S. 4.

⁶²⁴ Cunningham, „Dr. Newlin: Lends Music Style, Invention“ (Anm. 7), S. 12.

Serious Music Department⁶²⁵

1971
nicht erhalten

Mit ihrer Komposition *Serious Music Department* dürfte sich Newlin – wie der Titel der Komposition erahnen lässt – über die „ernste“ Situation an ihrer Fakultät lustig machen. Die Uraufführung fand am 16. März 1971 im Rahmen von Newlins Veranstaltung „Music of This Century“ statt.⁶²⁶ Laut Kimmey handelt es sich dabei um eine Komposition für Klavier.

The Dr. Dika & Newlin School of Music⁶²⁷

1971
für Klavier und vorbereitetes Tonband
nicht erhalten

Newlin führte *The Dr. Dika & Newlin School of Music* am 16. März 1971 in ihrer Veranstaltung „Music of This Century“ erstmals auf. Für die Realisation des Tonbandes zeichnete Julia Morrison verantwortlich.⁶²⁸ Eine weitere Darbietung lässt sich für den 18. September 1973 am Montclair State College nachweisen.⁶²⁹

Variations on a Groundhog⁶³⁰

1971
nicht erhalten

Die Uraufführung von *Variations on a Groundhog* fand am 16. März 1971 im Rahmen von Newlins Konzertveranstaltung „Music of This Century“ statt.⁶³¹ Kimmey zufolge handelt es sich dabei um ein Klavierwerk.

⁶²⁵ Kimmey, S. 121: für Klavier.

⁶²⁶ *The North Texas Daily* (Denton, Texas) 54, Nr. 86, Ed. 1 (16. März 1971), online verfügbar unter <http://texashistory.unt.edu/ark:/67531/metaph326548/>, aufgerufen am 12. Mai 2018; *North Texas State University School of Music Program Book 1970–1971* (siehe Anm. 109), S. 221–223. Bei dieser Veranstaltung spielte Newlin auch eine Komposition von Anton Webern.

⁶²⁷ Kimmey, S. 121.

⁶²⁸ *North Texas State University School of Music Program Book 1970–1971* (siehe Anm. 109), S. 221–223. Julia Morrison realisierte das Tonband in den Laboratorien der T. S. Richtig Foundation.

⁶²⁹ *Pan Pipes* 66, Nr. 2 (Januar 1974), S. 65.

⁶³⁰ Kimmey, S. 121: für Klavier.

Serial Music⁶³²

1972

für „Rice Krispies and reader“⁶³³
nicht erhalten

Newlin führte *Serial Music* am 22. März 1972 erstmals bei ihrer Konzertveranstaltung „Music of this Century“ auf.⁶³⁴ Ihre ehemalige Studierende Donna Arnold überliefert eine Beschreibung des Stückes, in der sie auch berichtet, dass das Publikum aufgrund des Titels – ein Wortspiel: „serial“ vs. „cereal“ – eine Zwölfton-Komposition erwartete:

„Perhaps the most memorable one [multimedia-piece of Dika Newlin] was called *Serial Music*. Of course, when they saw that title on the program, audience members were expecting a twelve-tone work. Instead Dika entered the stage carrying a box of Rice Krispies and sat down at a small table. She proceeded to pour the cereal into a bowl, pour milk on it, and eat it with a spoon in front of a microphone. The snap, crackle, and pop, combined with her chewing, provided the sonic experience.“⁶³⁵

Meditation(s) on the Passiontide⁶³⁶

1972

nicht erhalten

Meditation [auch *Meditations*] *on the Passiontide* zählt zu Newlins Multimedia-Werken und wurde am 22. März 1972 im Rahmen von Dika Newlins Konzertveranstaltung „Music of This Century“ von der Komponistin uraufgeführt.⁶³⁷ Dabei spielte Newlin Klavier, während einige ihrer Studierenden mittels Rufen aus dem Publikum daran teilnahmen.⁶³⁸

⁶³¹ *The North Texas Daily (Denton, Texas)* 54, Nr. 86, Ed. 1 (16. März 1971), online verfügbar unter <http://texashistory.unt.edu/ark:/67531/metaph326548/>, aufgerufen am 12. Mai 2018; *North Texas State University School of Music Program Book 1970–1971* (Anm. 109), S. 221–223.

⁶³² Kimmey, S. 120: „multi-media“, ohne Angabe von Beteiligten.

⁶³³ Laut *Pan Pipes* 65, Nr. 2 (Januar 1973), S. 65.

⁶³⁴ Siehe *North Texas State University School of Music Program Book 1971–1972* (Anm. 87), S. 358–360. Ein ehemaliger Student erinnert sich an das Stück als *A Serial Composition*, vgl. <http://northtexas.unt.edu/content/memorable-teachers>, aufgerufen am 21. Januar 2015.

⁶³⁵ Arnold, „Schoenberg’s Punk Rocker“. Vgl. auch Barton, „Dika Newlin – Artist in Transition“ (Anm. 10), S. 4.

⁶³⁶ Kimmey, S. 120: *Meditations on the Passiontide*, 1972, „multi-media“.

⁶³⁷ Siehe *North Texas State University School of Music Program Book 1971–1972* (Anm. 87), S. 358–360; *Pan Pipes* 65, Nr. 2 (Januar 1973), S. 65.

⁶³⁸ E-Mail von Donna Arnold an Elisabeth Kappel, 30. August 2018.

Tape Music⁶³⁹

1973

nicht erhalten

Newlin führte *Tape Music* erstmals am 20. Februar 1973 an der North Texas State University auf.⁶⁴⁰ Ihre ehemalige Studentin Donna Arnold erzählt, wie Newlins Stück ablief und dass es eine „biting satire“ auf die Situation der zeitgenössischen Musik Anfang der 1970er Jahre war, welche an Musik für Tonband nicht vorbeikam:

„Dika’s work entitled *Tape Music* [...] involved her standing and tearing off pieces of cellophane tape in front of a microphone, during which we co-presenters, showing our mounting disgust, eventually stopped her by wrapping her with duct tape till she could no longer move her hands or arms. We [die Sure Why Not Group] then led her off-stage.“⁶⁴¹

Long Time No See⁶⁴²

1973

für Klavier

nicht erhalten

Bei *Long Time No See* handelt es sich um ein 11-Ton-Werk, wie auch die akustisch gleichlautende Variante des Titels – „Long Time No C“ – verrät.⁶⁴³ Die Uraufführung fand am 20. Februar 1973 an der North Texas State University durch die Komponistin statt.⁶⁴⁴

Rosepetal Rhapsody⁶⁴⁵

1973

für SprecherIn, vorbereitetes Tonband und Publikum

nicht erhalten

Newlin führte *Rosepetal Rhapsody* am 20. Februar 1973 an der North Texas State University (NTSU) erstmals auf.⁶⁴⁶ Dabei gehörte es zur Performance, dass ein paar von

⁶³⁹ Kimmey, S. 120: „multi-media“.

⁶⁴⁰ *Pan Pipes* 66, Nr. 2 (Januar 1974), S. 65.

⁶⁴¹ Arnold, „Schoenberg’s Punk Rocker“.

⁶⁴² Kimmey, S. 121.

⁶⁴³ Danke für diesen Hinweis an Newlins ehemalige Studentin Donna Arnold, siehe E-Mail an Elisabeth Kappel, 31. August 2018. Hier handelt es sich also ähnlich wie bei *Serial Music* um ein Wortspiel.

⁶⁴⁴ *Pan Pipes* 66, Nr. 2 (Januar 1974), S. 65.

⁶⁴⁵ Kimmey, S. 120: „multi-media“; Feisst, „Newlin, Dika“, Sp. 614: *Rose Petal Rhapsody*.

Newlins Studierenden durchs Auditorium tanzten und dadurch Störungen verursachten.⁶⁴⁷ Eine weitere Darbietung fand am 18. September 1973 am Montclair State College statt.⁶⁴⁸

Purr⁶⁴⁹

1973
für Katzen, Dias und Tonband
nicht erhalten

Newlin führte *Purr* – während seiner Entstehung als *Musique concrete*, *PURR* bezeichnet⁶⁵⁰ – am 20. Februar 1973 an der North Texas State University erstmals auf. Darauf sind die schnurrenden Katzen Rus N. Morrison, Scamper Bevil, Carmen Latham und andere zu hören; die Dias stammen von Jack M. Bevil.⁶⁵¹ Weitere Aufführungen fanden am 31. Juli und 1. August 1973 bei den Kinetic Theatre Programs des Oregon College of Education in Monmouth, Oregon statt.⁶⁵²

Wie verschiedentlich überliefert ist, liebte Newlin Katzen und besaß selbst mehrere.⁶⁵³ *Purr* ist nicht ihr einziges Werk, welches sich mit Katzen auseinandersetzt. 1978 arbeitet sie an einer Reihe von Artikeln über unübliche Aspekte von Katzen – zumindest ein Artikel davon sollte 1980 veröffentlicht werden: „Poldy’s Pussens“ (über Mr. Blooms Katze in *Odysseus* von James Joyce).⁶⁵⁴ Darüber hinaus gibt es noch Newlins Song *Murder Kitty*, in dem sie das Gioacchino Rossini zugeschriebene „Katzenduett“ interpretiert.

⁶⁴⁶ *Pan Pipes* 66, Nr. 2 (Januar 1974), S. 65. Das Tonband wurde in den Bell Laboratories mit dem Groove System hergestellt.

⁶⁴⁷ E-Mail von Donna Arnold an Elisabeth Kappel, 30. August 2018.

⁶⁴⁸ *Pan Pipes* 66, Nr. 2 (Januar 1974), S. 65.

⁶⁴⁹ Kimmey, S. 120: „multi-media“, für „cats“.

⁶⁵⁰ *Pan Pipes* 65, Nr. 2 (Januar 1973), S. 65.

⁶⁵¹ Ebd.

⁶⁵² *Pan Pipes* 66, Nr. 2 (Januar 1974), S. 65. Das Tonband wurde in den Bell Laboratories mit dem Groove System hergestellt.

⁶⁵³ Vgl. z. B. „Dika Newlin, a Fan of Piano and Punk“ (Anm. 214). Einem Artikel über Newlin im *Richmond Times-Dispatch* zufolge sollen ihre Katzen Gitarre gespielt haben. Vgl. *Pan Pipes* 97 (2004), S. 40, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=KYwJAQAAMAAJ>, aufgerufen am 3. September 2018.

⁶⁵⁴ *Pan Pipes* 73, Nr. 2 (Winter 1981), S. 37.

Big Swamp⁶⁵⁵

spätestens 1973
für Stimme und Tonband
nicht erhalten

Big Swamp, aus „computer-generated swamp sounds and visuals“,⁶⁵⁶ wurde am 20. Februar 1973 an der North Texas State University durch die Komponistin erstmals dargeboten. Eine weitere Aufführung fand am 18. September (1973) am Montclair State College statt.⁶⁵⁷ Für die Kompositionen *Big Swamp*, *Friday Night Rumble* und *Groove's Dictionary* verwendete Newlin das Groove-(Computer-)System der Bell-Laboratoires in Murray Hill, New Jersey,⁶⁵⁸ welches Max Mathews und Richard Moore entwickelt hatten.

Friday Night Rumble⁶⁵⁹

spätestens 1973
nicht erhalten

Friday Night Rumble führte Newlin erstmals am 20. Februar 1973 an der North Texas State University auf.⁶⁶⁰ Sie komponierte das Stück mit dem Computerprogramm Groove.⁶⁶¹

Groove's Dictionary

spätestens 1973
nicht erhalten

Der Titel des Stückes *Groove's Dictionary* ist eine Wortkombination aus den Titeln des Musiklexikons *Grove's Dictionary of Music and Musicians* sowie des Computer-

⁶⁵⁵ Kimmey, S. 120: 1973, „multi-media“; Cohen, S. 505: 1972, „electronic“.

⁶⁵⁶ E-Mail von Donna Arnold an Elisabeth Kappel, 30. August 2018.

⁶⁵⁷ *Pan Pipes* 66, Nr. 2 (Januar 1974), S. 65. Das Tonband wurde in den Bell Laboratories mit dem Groove System hergestellt.

⁶⁵⁸ *Pan Pipes* 65, Nr. 2 (Januar 1973), S. 65.

⁶⁵⁹ Kimmey, S. 120: 1973, „multi-media“.

⁶⁶⁰ *Pan Pipes* 66, Nr. 2 (Januar 1974), S. 65. Das Tonband wurde in den Bell Laboratories mit dem Groove System hergestellt.

⁶⁶¹ *Pan Pipes* 65, Nr. 2 (Januar 1973), S. 65, bzw. vgl. die Anmerkungen zu *Big Swamp*.

systems Groove, mit welchem Newlin die Komposition herstellte⁶⁶². Eine Aufführung lässt sich nicht nachweisen.

Ceremonial Music

1973
für Klavier und Elektronik
nicht erhalten

Newlin führte *Ceremonial Music* anlässlich eines Konzertes zu Ehren der Inauguration von Dr. David D. W. Dickson als Präsident des Montclair State College am 21. Oktober 1973 erstmals auf.⁶⁶³

Atone⁶⁶⁴

1976
für Klavier, beliebige Instrumente und Stimmen
erhalten

Atone, von der Minimal Music inspiriert,⁶⁶⁵ erkundet die klangfarblichen Möglichkeiten eines einzelnen Tones. Newlin spricht im Zusammenhang damit über Schönbergs Vorstellung einer „Klangfarbenmelodie“.⁶⁶⁶ Die Spielanweisung für dieses „one-tone piece“ ist in *Schoenberg Remembered* überliefert:

Atone
by Dika Newlin

A single tone (or tone with its octave doubling) is to be played in a low register of the piano, repeatedly, slowly, at a *medium-loud dynamic level*, for as long as the performer wishes. Dynamics should be as „steady-state“ as possible.

To this may be added:

1) Voices, each singing the chosen tone steadily in his/her most convenient register. If voices are used, the pianist should choose a tone that most easily accommodates all the singers in the group. In the course of the piece, there may be slight pitch deviations by the singers. These need not be corrected, but can form a halo effect around the original tone.

⁶⁶² Ebd.

⁶⁶³ „Wilt Date Set / Inauguration Concert“, *The Montclarion* 47, Nr. 42 (11. Oktober 1973), S. 9, online verfügbar unter <http://cdm15986.contentdm.oclc.org/cdm/ref/collection/montclarion/id/7598>, aufgerufen am 3. Februar 2014 und „Public Inauguration Concert Features Original Works“, *The Montclarion* 47, Nr. 43 (18. Oktober 1973), S. 10, online verfügbar unter <http://cdm15986.contentdm.oclc.org/cdm/ref/collection/montclarion/id/7758>, aufgerufen am 3. Februar 2014.

⁶⁶⁴ Cohen, S. 505: 1977.

⁶⁶⁵ Vgl. Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 344–345.

⁶⁶⁶ Vgl. ebd., S. 346.

2) Instruments, such as guitar, oboe, clarinet, trombone, or whatever other instruments are played by members of the group. Instrumentalists should play the chosen tone in a manner compatible with the total sound of the piece. Any semblance of flashy individual virtuosity should be avoided. One need not reject any reminiscences of „classical“ compositions that *might come to mind* while playing the piece. („A“, the beginning of Mahler’s First Symphony; „Eb“, *Das Rheingold*; „B“, the murder scene in *Wozzeck*.) These evocations might or might not affect one’s spiritual attitudes while playing the piece.⁶⁶⁷

Die Idee für das Stück entstand, als Newlin ihren rechten Arm gebrochen hatte, damit sie auch als „temporarily crippled pianist“ mit ihren FreundInnen etwas erfolgreich aufführen konnte.⁶⁶⁸

Die Dauer von *Atone* ist beliebig; Newlin erwähnt 1980 eine 45-minütige Aufführung und träumt von einer „weekend-long performance with relays of performers and constant flux of audience members (who may or may not be participators)“.⁶⁶⁹ Die Uraufführung von *Atone* fand im Dezember 1976 durch die Gruppe Sounds Out of Silent Spaces unter Mitwirkung der Komponistin statt.⁶⁷⁰

Whisp/kers

1976
für Instrumente und Stimmen
nicht erhalten

Whisp/kers wurde im Dezember 1976 durch die Gruppe Sounds Out of Silent Spaces mit Dika Newlin erstmals aufgeführt.⁶⁷¹ Dabei handelt es sich vermutlich wie bei *Atone* um ein improvisatorisches Stück. Der Titel der Komposition – offenbar ein Wortspiel aus „whispers“ und „whiskers“ – könnte darauf hinweisen, dass bei der Darbietung Flüstern und Katzen eine Rolle spielen.

⁶⁶⁷ Ebd., S. 345–346.

⁶⁶⁸ Ebd., S. 345.

⁶⁶⁹ Ebd., S. 346.

⁶⁷⁰ *Pan Pipes* 70, Nr. 2 (Januar 1978), S. 54.

⁶⁷¹ Ebd., S. 54.

Machine Shop⁶⁷²

spätestens 1978
erhalten

Machine Shop komponierte Dika Newlin als Improvisation für die Gruppe Gamelan Son of Lion, in der sie auch selbst mitspielte.⁶⁷³ Laut LP-Begleitheft wurde sie dazu durch die Klänge einer Druckerei angeregt.⁶⁷⁴ Die Uraufführung fand im Mai 1978 durch Son of Lion Gamelan, unter der Leitung der Komponistin für die Experimental Intermedia Foundation in New York City statt.⁶⁷⁵ 1979 wurde *Machine Shop* für die Platte *Gamelan in the New World* (Folkways Records FTS 31313) aufgenommen. Die Aufführungsanweisung ist im Begleitheft zur Schallplatte abgedruckt:

Players should be seated so that they have minimal contact with one another. Players move your instrument away from others, sit with your back to the group – as performance space permits. You may play either a gamelan instrument or some other metallic instrument (a „cricket“, for example).

Select a tone. When you are ready, start repeating it at a machine-like, regular pace. Set your own „work tempo“ without reference to others in the group. Feel like a worker in a machine shop concentrating only on the regular rhythm of your own machine. Tone quality is not important; a „clunky“ sound is permitted, even encouraged.

The beginning tempo will probably be rather slow. After it has gone on for a time, gradually begin to speed up your pace. A frantic, rushed feeling should set in, as you start to get a sense of „working against the clock“ to finish your task.

When you hear a mighty stroke of the large gong ... drop everything and run from the performance space. It's QUITTING TIME!⁶⁷⁶

Sue Carole De Vale beschreibt *Machine Shop* „as a clever rhythmic happening using muted metallic instruments of indeterminate pitch“, wobei sie kritisiert, dass die Komposition gar kein Gamelan benötigt bzw. nicht die „unique characteristics“ von Gamelan erkundet.⁶⁷⁷ Leta E. Miller und Fredric Lieberman zufolge ist dieses Stück „one of the more frequently performed works in the American gamelan repertory“.⁶⁷⁸

⁶⁷² Cohen, S. 505: „miscellaneous“ (o. J.); Feisst, „Newlin, Dika“, Sp. 614: um 1970.

⁶⁷³ Dika Newlin im Interview mit Bruce Duffie (Anm. 27). Die Gruppe war zu dieser Zeit am Livingston College der Rutgers University in New Jersey zentriert.

⁶⁷⁴ Genauer des Beneficial Management in Morristown, New Jersey (Begleittext der LP, S. 4, online verfügbar unter http://media.smithsonianfolkways.org/liner_notes/folkways/FW31313.pdf, aufgerufen am 11. Februar 2014). Newlin kannte jedoch sicher auch die lautmalerische Vokalkomposition *Macchina tipografica* („Druckmaschine“, 1914) des Futuristen Giacomo Balla (1871–1958).

⁶⁷⁵ *Pan Pipes* 71, Nr. 2 (Januar 1979), S. 40.

⁶⁷⁶ Begleittext der LP (Anm. 674), S. 4.

⁶⁷⁷ Sue Carole De Vale, „Gamelan in the New World [...]“, *American Music* 1, Nr. 4 (Winter 1983), S. 113–116, hier S. 115.

⁶⁷⁸ Leta E. Miller und Fredric Lieberman, *Composing a World: Lou Harrison, Musical Wayfarer*, University of Illinois Press 2004, S. 341 (Anm. 6).

Second-Hand Rows

spätestens 1978
für Stimme (Violine?) und Klavier
nicht erhalten

Second-Hand Rows dürfte eine Komposition für Stimme und Klavier sein.⁶⁷⁹ Es könnte sich dabei aber auch um ein Werk für Violine und Klavier handeln.⁶⁸⁰

Ludw

1978?
nicht erhalten

Anfang des Jahres 1978 arbeitete Newlin an eine Komposition mit dem Titel *Ludw*, wobei es sich um eine Collage der Eröffnungsthemen von Beethovens Klaviersonaten handelt.⁶⁸¹

Life Games

1979?
nicht erhalten

Zu Newlins kompositorischen Projekten im Jahr 1979 gehörte eine fortlaufende Serie von kurzen „environmental works“, die die Stadt Richmond einbeziehen.⁶⁸²

Five Nativity Songs⁶⁸³

spätestens 1982
für Sopran, Oboe und Orgel
Text: Shakespeare u. a.
nicht erhalten

⁶⁷⁹ Siehe z. B. *Pan Pipes* 70, Nr. 2 (Januar 1978), S. 55.

⁶⁸⁰ „Newlin, Dika“, *The Harvard Biographical Dictionary of Music*, hg. von Don Michael Randel, Cambridge, MA und London, UK: The Belknap Press of Harvard University Press 1996, S. 633.

⁶⁸¹ *Pan Pipes* 70, Nr. 2 (Januar 1978), S. 55.

⁶⁸² Vgl. *Pan Pipes* 71, Nr. 2 (Januar 1979), S. 40; *Pan Pipes* 72, Nr. 2 (Winter 1980), S. 36.

⁶⁸³ Cohen, S. 505 (o. J.). Siehe auch *Who's Who in American Music: Classical*, S. 316, und Heinrich, *Organ and Harpsichord Music by Women Composers: An Annotated Catalog*, Greenwood Press 1991, S. 159.

Die *Five Nativity Songs* komponierte Newlin für die Advent-Produktion *Immanuel, God (Is) With Us!* (1968–1980) von Raymond Mabry.⁶⁸⁴ Aufgrund der Besetzung würde eine Einordnung der Komposition in das Jahr 1969 naheliegen, da Newlin in diesem Jahr weitere Werke für Stimme, Orgel und Instrumente komponierte (*This Is the Record of John* sowie eventuell *Genesis 4*). Die Uraufführung fand am 13. Dezember 1982 in der Central Presbyterian Church in Atlanta, Georgia statt.⁶⁸⁵ Während der Adventzeit 1983 wurde die Komposition – hier als *Five Nativity Scenes* – mehrfach in Kirchen im Bundesstaat Virginia dargeboten.⁶⁸⁶

Richmond Town (An Elegant Rag)

spätestens 1983
für Klavier?
nicht erhalten

Newlin spielte ihre Komposition *Richmond Town (An Elegant Rag)* im Herbst 1983 an der University of Nebraska Omaha.⁶⁸⁷

Ragtime Lullaby

spätestens 1983
nicht erhalten

Ragtime Lullaby basiert auf Themen von César Franck. Die Komposition wurde erstmals am 10. Oktober 1983 auf einer Gedenkveranstaltung für Scott Joplin an der University of Nebraska Omaha aufgeführt.⁶⁸⁸

⁶⁸⁴ Eventuell komponierte sie die Lieder gemeinsam mit Mabry, siehe „Mabry, Raymond Edward“, *International Who's Who in Music and Musicians' Directory*, Melrose Press 1992, S. 710, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=VXMmAQAIAAJ>, aufgerufen am 18. August 2018. Diesem Eintrag zufolge entstanden die *Five Nativity Songs* in den Jahren 1981–1984.

⁶⁸⁵ *Pan Pipes* 72, Nr. 2 (Winter 1982), S. 38. Weitere Informationen zur Produktion bzw. zu Komponist Raymond Mabry sind nicht eruierbar. Mit Mabry bereitete Newlin zu dieser Zeit auch zwei Alben mit Popsongs vor, vgl. dazu weiter unten.

⁶⁸⁶ *Pan Pipes* 76, Nr. 2 (Winter 1984), S. 38. Hier ist die Rede von einer „newly revised version“.

⁶⁸⁷ Ebd.

⁶⁸⁸ Ebd.

A Tango for Johannes

1984

für Klavier

erhalten: Yvar Mikhashoff Collection of Tangos, SUNY Buffalo

A Tango for Johannes komponierte Newlin für den Pianisten Ivar Mikhashoff (1941–1993), der zwischen 1983 und 1991 mehr als 120 Tangos für Klavier solo von ebensovielen KomponistInnen in Auftrag gab. Der Titel spielt auf Johannes Brahms an, da sie sich in ihrer Komposition auf dessen Lied *Wie Melodien zieht es mir* bezieht.⁶⁸⁹ Mikhashoff spielte Newlins Tango (und 87 weitere Tangos) am 13. April 1986 beim International Tango Marathon in Buffalo, NY sowie auf seiner Welttournee in vielen amerikanischen und europäischen Städten.⁶⁹⁰ Die Uraufführung durch Mikhashoff dürfte im Herbst 1985 in Stockholm stattgefunden haben; offensichtlich war auch eine Aufnahme geplant.⁶⁹¹ Eine Darbietung durch Newlin mit Kastagnetten und TänzerInnen lässt sich bereits für den 1. April 1985 an der Virginia Commonwealth University belegen.⁶⁹²

Jazz Sonata No. 1

1985

für Orgel und TänzerInnen

nicht erhalten

Die *Jazz Sonata Nr. 1* komponierte Newlin für ihre in der Adventzeit 1985 angesetzte Premiere.⁶⁹³

Cursillo for Christmas

1985

für Sopran, Oboe, Small Percussion, Orgel und TänzerInnen

nicht erhalten

⁶⁸⁹ *Pan Pipes* 78, Nr. 2 (Winter 1986), S. 33.

⁶⁹⁰ Siehe Homepage des Hallwalls Contemporary Arts Center, <http://www.hallwalls.org/music/1281.html>, aufgerufen am 14. Mai 2018; *Pan Pipes* 79, Nr. 2 (Winter 1987), S. 35.

⁶⁹¹ Vgl. Brief von Dika Newlin an Yvar Mikhashoff, 28. November 1985, State University of New York at Buffalo, Music Library, Yvar Mikhashoff Collection of Tangos, 1983–1991, Mus. Arc. 10.1, Box 4, Folder 204.

⁶⁹² *Pan Pipes* 78, Nr. 2 (Winter 1986), S. 33.

⁶⁹³ *Pan Pipes* 77, Nr. 2 (Winter 1985), S. 38.

Bei *Cursillo for Christmas* handelt es sich um einen Liederzyklus, der in der Adventzeit 1985 uraufgeführt werden sollte.⁶⁹⁴ Einen Teil daraus, „Pastorale“, bereitete Newlin auch für Oboe und Streichorchester vor.⁶⁹⁵

I Will yet Reflect

1985
für Sopran, Violine, 2 Hörner, Orgel und Harfe
nicht erhalten

Die erste Aufführung von *I Will yet Reflect* war für die Adventzeit 1985 geplant.⁶⁹⁶

Fanfare and Chorale

spätestens 1986
für Blechbläserquintett
nicht erhalten

Möglicherweise handelt es sich bei *Fanfare and Chorale* um eine von Newlins letzten ‚klassischen‘ Kompositionen. Dieses Werk komponierte sie eventuell für die Einweihung des Westflügels des Virginia Museum of Fine Arts, Richmond.⁶⁹⁷ Die Uraufführung von *Fanfare and Chorale* fand am 6. November 1986 bei einem Konzert der American Music Week an der Virginia Commonwealth University durch Mitglieder der Richmond Symphony statt.⁶⁹⁸

Woman's Life and Love (1992)

spätestens 1991
für Stimme und Klavier
nicht erhalten

Newlins Liederzyklus *Woman's Life and Love* auf eigene Texte scheint eine Anspielung auf Robert Schumanns *Frauenliebe und Leben* op. 42 zu sein, wobei Newlin die

⁶⁹⁴ Ebd.

⁶⁹⁵ Ebd.

⁶⁹⁶ Ebd.

⁶⁹⁷ Siehe *Pan Pipes* 78, Nr. 2 (Winter 1986), S. 34: „Newlin is [...] working on a brass ensemble fanfare honoring the opening of the West Wing of the Virginia Museum of Fine Arts, Richmond“.

⁶⁹⁸ *Pan Pipes* 79, Nr. 2 (Winter 1987), S. 35; *Richmond Times-Dispatch*, 25. Oktober 1986, S. A-26 und *Richmond Times-Dispatch*, 7. November 1986, S. 41.

Priorität umkehrt: Erst soll die Frau ihr eigenes Leben haben, dann die Liebe. Die Uraufführung von *Woman's Life and Love* fand im März 1991 an der Virginia Commonwealth University statt.⁶⁹⁹ Im März 1992 lassen sich Darbietungen wahrscheinlich derselben Komposition unter dem Titel *Woman's Life and Love 1992* in Richmond belegen.⁷⁰⁰

To Take Place, A Sunset Celebration

1992
nicht erhalten

Bei *To Take Place, A Sunset Celebration* handelt es sich um eine „spoken improvised documentary“, die Newlin bei einem Richmonder Multimedia-Festival desselben Namens am 19. September 1992 kreiert und aufgeführt hat.⁷⁰¹

Fälschlich Dika Newlin zugeschriebene Kompositionen

Bei den beiden Werken *Fantasia* für Klavier und *Circular Thoughts* für Klarinette, die Cohen im Werkverzeichnis listet, dürfte es sich nicht um Kompositionen von Dika Newlin handeln. *Circular Thoughts* ist eine Komposition für unbegleitete Klarinette von Daniel Goode, die auf derselben Schallplatte enthalten ist wie Newlins *Machine Shop*.⁷⁰² Tatsächlich scheint Newlin aber um 1956 ein Stück für Klarinette und Klavier komponiert zu haben.⁷⁰³ Mit *Fantasia* (1957) ist vielleicht *Fantasy on a Row* gemeint: Cohen nennt zwar die *Fantasy on a Row* ebenfalls; die Information über eine Existenz dieses Stückes könnte er jedoch aus dem *Baker's Biographical Dictionary of Musicians* übernommen haben, in der wiederum die *Fantasy on a Row* nicht erwähnt wird.⁷⁰⁴

⁶⁹⁹ *Pan Pipes* 84, Nr. 2 (Winter 1992), S. 37.

⁷⁰⁰ *Pan Pipes* 85, Nr. 2 (Winter 1993), S. 36.

⁷⁰¹ Ebd.

⁷⁰² Cohen gibt als Verlag „Theodore Pressor [sic]“ an (S. 505); Goodes Komposition wurde bei Theodore Pressor Co. veröffentlicht, siehe Begleittext der LP (Anm. 674), S. 4.

⁷⁰³ *Pan Pipes* 48, Nr. 2 (Januar 1956), S. 63–64.

⁷⁰⁴ *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*, 5. Auflage, hg. von Nicolas Slonimsky, New York 1958, S. 1156. Möglicherweise ist hier doch nicht die *Fantasy on a Row* (1957) gemeint, denn zu Redaktionsschluss war diese eventuell noch gar nicht komponiert bzw. bekannt.

10.3. Songs

Etwa ab den 1980er Jahren komponierte Newlin fast nur noch Lieder im Populärmusikbereich, z. B. in Zusammenhang mit ihrer Band ApoCowlypso (1986–1988) oder den Filmen, bei welchen sie auch als Darstellerin mitwirkte. Nachfolgend finden sich Informationen über die namentlich bekannten Lieder Dika Newlins im Populärmusik-Genre (siehe auch Tabelle 23 bzw. vgl. Tabelle 10).

Newlin komponierte ihre Popsongs mit „different harmonies and more chords [than just tonic, dominant, and subdominant]“ sowie „metric variety“ und stieß damit etwa bei ihrer Band ApoCowLypso auf positives Erstaunen.⁷⁰⁵ Zusätzlich zeigen die Texte ihrer „eclectic pop songs“ „her own socially and politically conscious lyrics and a fusion of rock, punk, jazz, and classical elements“, wie Sabine Feisst schreibt.⁷⁰⁶ Diese „unique political perspective“ in ihren Liedtexten findet Jason Akeney „far more provocative than the average twentysomething glue-sniffer might possibly muster“.⁷⁰⁷

Anfang des Jahres 1982 waren zwei Alben mit Popsongs von Ray Mabry und Dika Newlin in Vorbereitung.⁷⁰⁸ Im Winter 1983/84 komponierte Newlin etwa 30 Songs auf Texte von Julia Morrison;⁷⁰⁹ vier (davon?) sind insgesamt namentlich bekannt: *Fishin' and Drinkin'*, *Nothing to Hide*, *One-Way Genders* und *Sadie B. Goode*. Mit ihren vier Songs *Why Don't You Want to Be My Santa Claus?*, *I've Got to Love You*, *Easter Morning Blues* und *Another Year to Love* gewann Newlin jeweils einen Preis beim 1984 Music City Song Festival Contest in Nashville.⁷¹⁰ Auch beim 1985 Music City Song Festival in Nashville im Frühjahr 1986 erhielt sie eine Auszeichnung (für *What Love Is All About*).⁷¹¹

Unter Newlins Songs befinden sich auch „pop adaptations“ von Gustav Mahlers *Die zwei blauen Augen von meinem Schatz* (mit dem Titel *Blue-Eyed Love*) und von Franz Schuberts *Der Leiermann* (bei ihr genannt *Organ Grinder Blues*) sowie Adaptionen von Schönbergs Cabaret-Songs *Seit ich so viele Weiber sah* (als *The Bum-Bum Song*) und

⁷⁰⁵ Dika Newlin im Interview mit Bruce Duffie (Anm. 27). Vgl. die ganze zitierte Stelle im Abschnitt 3.

⁷⁰⁶ Feisst, „Dika Newlin (1923–2006): A Remembrance“.

⁷⁰⁷ Jason Akeney auf der Datenbank AllMusic, <https://www.allmusic.com/artist/dika-newlin-mn0000215510/biography>, aufgerufen am 24. Mai 2018.

⁷⁰⁸ *Pan Pipes* 74, Nr. 2 (Winter 1982), S. 38. Mit Raymond Mabry stehen auch Newlins *Five Nativity Songs* in Zusammenhang, die diese für seine Advent-Produktion *Immanuel, God With Us!* komponierte, vgl. dazu weiter oben.

⁷⁰⁹ *Pan Pipes* 76, Nr. 2 (Winter 1984), S. 38.

⁷¹⁰ *Pan Pipes* 78, Nr. 2 (Winter 1986), S. 33; *VCU Magazine* 14, Nr. 2 (Herbst 1985), S. 21, online verfügbar unter <https://archive.org/details/vcumag142fall1985virg>, aufgerufen am 24. Mai 2018.

⁷¹¹ *Pan Pipes* 79, Nr. 2 (Winter 1987), S. 35. Hier als „What Is Love All About“.

Der genügsame Liebhaber (The Black Pussycat).⁷¹² Für 1986 plante sie ein Album mit ihren Songs aufzunehmen.⁷¹³

Zwischen 1986 und 1988 trat Newlin hauptsächlich mit der neu organisierten Band ApoCowLypso auf (vgl. Abschnitt 6.4.). In *The Elderly* (mit ApoCowLypso) spielt sie auf ihr eigenes Alter an (zur Zeit der Komposition ca. 64 Jahre) und „points out the stereotypes that we are guilty of imposing upon the elderly, i. e. that they are all slow, dull-witted, or deaf“.⁷¹⁴ In ihrer Zeit mit ApoCowLypso verfasste Newlin auch persönliche, autobiographische Lieder, etwa eine Sammlung von „Love songs for people who hate each other“, darunter *Love You No Matter What You Do* und *Falling Apart Together*.⁷¹⁵

In den späten 1980er Jahren schrieb Newlin ihre Songs für spezielle Anlässe, wie *The Ballad of Nicholas Newlin* über ihren irischen Vorfahren für den St. Patrick's Day 1987.⁷¹⁶ Sie komponierte in dieser Zeit auch Lieder nach Gedichten von Tom Moore und ihren Walzer-Song *What Love Is All About*, den sie erfolgreich in Nashville beim Music City Song Festival Wettbewerb einreichte. Über letzteren Song sagt Newlin, dass dieser „is going very far harmonically from what we usually think of as a popular song. I like to characterize this particular one as ‚Max Reger Meets Richard Rogers‘“.⁷¹⁷

Alien Baby ist das Titellied des Films *Afterbirth* (1997), bei dem Newlin unter anderem als Schauspielerin mitwirkte. Für den Beginn des Songs verwendete sie denselben Text wie Schönberg für den 4. Satz seines zweiten Streichquartetts in fis-Moll op. 10 (1907/08): Stefan Georges „Ich fühle Luft von anderen Planeten“ (in der englischen Übersetzung „I feel the air of other planets“).

In *Call Me Dika* geht es um Newlins Vorliebe, bei ihrem Vornamen genannt zu werden;⁷¹⁸ deutlich macht sie diese anhand einer geschlechterspezifischen Ungleichbehandlung durch eine Sekretärin an der Universität:

„My name is Dr. Dika Newlin. But, a funny thing happens every morning: My faculty colleagues and I walk into the music office. The secretary says: ‚Oh, good morning, Dr. Smith, good morning, Dr. Jones, good morning, Dr. Brown‘ and then: ‚Hello there, Miss Newlin, how are you doing, are you okay?‘ And the funniest thing of all is: not one of those ‚doctors‘ even has that degree. [...]“

⁷¹² *Pan Pipes* 78, Nr. 2 (Winter 1986), S. 34; *Pan Pipes* 81, Nr. 2 (Winter 1989), S. 36. Bei der Nennung von Mahlers bzw. Schönbergs Lied „wei“ und „meinam“ bzw. „genügsame Liebhaben“.

⁷¹³ *Pan Pipes* 78, Nr. 2 (Winter 1986), S. 34; *Pan Pipes* 79, Nr. 2 (Winter 1987), S. 35.

⁷¹⁴ Woodell, „Apocowlypso: Ruminant Rock“ (Anm. 131), S. 12. Der Song *The Elderly* war einmal online verfügbar unter <http://www.youtube.com/watch?v=Sp9TDpOQhY>.

⁷¹⁵ Woodell, „Apocowlypso: Ruminant Rock“ (Anm. 131), S. 12.

⁷¹⁶ Dika Newlin im Interview mit Bruce Duffie (Anm. 27).

⁷¹⁷ Ebd.

⁷¹⁸ Vgl. Arnold, „Schoenberg's Punk Rocker“.

But, there's another name that's all my own. It's how I like to be known. It's so: Don't call me Miss, don't call me Miss, don't call me Ma'am, don't call me Honey, don't call me Sweety – call me Dika [...] I'm a one-name-person“.⁷¹⁹

Columbine weckt als Figur aus der Commedia dell'Arte Assoziationen an (Schönbergs) *Pierrot*. Der Songtitel *Triskaidekaphobia* verweist ebenfalls auf Schönberg, denn das englische Wort triskaidekaphobia (bzw. deutsch Triskaidekaphobie) ist die Angst vor der Zahl 13, unter der dieser bekanntlich litt.

Murder City ist ein Klagegesang-ähnlicher Song über die Stadt Richmond. Ein kurzer Ausschnitt ist über die Homepage des Radiosenders NPR zu hören.⁷²⁰ Newlin komponierte ihn zu seiner Zeit, als Richmond noch die „murder capital“ der Vereinigten Staaten war.⁷²¹ 1991 bereiteten Newlin und Brooke Saunders, ihr ehemaliger Kollege von der Band ApoCowlypso, ein Video des Songs für den Musiksender MTV vor.⁷²² Der Titel der Dokumentation *Dika: Murder City* (1994) bezieht sich auf dieses Lied.

Murder Kitty – der Titel ist eine Anspielung auf den früheren Song *Murder City* – besteht nur aus Miauen und ist Newlins Interpretation des Gioachino Rossini zugeschriebenen „Katzenduetts“. Der Song ist als Hintergrund eines Interviews anlässlich Newlins Ablebens zu hören.⁷²³ Wahrscheinlich ist der Song 1994 entstanden, als sie einen kurzen animierten Cartoon mit diesem Titel plante.⁷²⁴

Der Punkrock-Song *Rockingham*⁷²⁵ hängt vermutlich mit Newlins und Michael D. Moores Drehbuch *Rockingham* (1995–1996) zusammen. Im Januar 1997 gab es eine eigene Vorstellung „Rockingham: Music from the Film“.⁷²⁶ Ähnliches betrifft wohl das Lied *Five Dark Souls*, wobei es sich wohl um den Titelsong zum Horrorfilm *Five Dark Souls* (1996) handelt, für den Newlin laut Elizabeth Keathley ein Vier-Ton-Motiv aus Schönbergs zweiter Kammer-symphonie op. 38 (1906–1939) verwendete.⁷²⁷ Einigen

⁷¹⁹ *Call Me Dika* war einmal online verfügbar unter <http://www.youtube.com/watch?v=KFgc1PIVN4c>. Wie auch z. B. durch Newlins ehemalige Studierende Donna Arnold überliefert ist, zog es Newlin vor, bei ihrem Vornamen genannt zu werden.

⁷²⁰ „Dika Newlin, a Fan of Piano and Punk“ (Anm. 214). Der Song *Murder City* war einmal online verfügbar unter <http://www.youtube.com/watch?v=ccErVzqPw9g>.

⁷²¹ Brief von Dika Newlin an Thomas und Mary Nee, 1. Januar 1998. Thomas Nee Papers, UCSD (Anm. 146).

⁷²² *Pan Pipes* 84, Nr. 2 (Winter 1992), S. 37.

⁷²³ „Dika Newlin, a Fan of Piano and Punk“ (Anm. 214).

⁷²⁴ *Pan Pipes* 87, Nr. 2 (Winter 1995), S. 35.

⁷²⁵ Feisst, *Schoenberg's New World*, S. 247.

⁷²⁶ Vgl. Clarke Bustard, „Saxophonist Is really Engaged this Weekend“, *Richmond Times-Dispatch*, 16. Januar 1997, S. D.5.

⁷²⁷ Elizabeth Keathley, „Those others are so boring: My Recollection of Dika Newlin“ [2006], *New Music Box. The Web Magazine from the American Music Center*, online verfügbar unter

dem Drehbuch *Rockingham* im ASC beigelegten (eventuell von Michael D. Moore) handgeschriebenen Blättern zufolge „[t]he ‚theme-song‘ of the movie is based on an inversion of the first 4 notes of Berg’s *Lulu* (about at least 5 dark souls!) chanted again and again by Newlin“.⁷²⁸ *Two Dark Towers* könnte (entsprechend *Five Dark Souls*) der Titelsong eines Horrorfilms sein, jedoch ist ein Film dieses Namens nicht bekannt. Doch veröffentlichte Newlin im Jahr 2002 eine CD unter dem Titel *Two Dark Towers*, wobei es sich wohl um einen Filmsoundtrack handelt.⁷²⁹ Offenbar gibt es auch einen Zusammenhang mit dem Titelsong des Films *Five Dark Souls*.⁷³⁰

Newlins Songs erschienen neben den drei eventuell Mitte der 1980er Jahre entstandenen CDs auf mehreren Alben zwischen 2000 und 2004 (vgl. Tabelle 10), von denen nach Michael D. Moore „so many [...] have been one-take songs that [Newlin has] performed live“.⁷³¹ *Call Me Dika* 1 und 2, *Co-Conspirator* 1 und 2, *Two Dark Souls*, *Five Dark Souls* 1 und 2 sowie *Ageless Icon* (CD und DVD).⁷³²

Tabelle 23: Newlins namentlich bekannte Populärmusik-Songs

Song	Anmerkungen
<i>Alien Baby</i>	Film <i>Afterbirth</i> (1997); live auf der DVD <i>Ageless Icon</i>
<i>All Alone for Christmas</i>	spätestens 2004; live auf der DVD <i>Ageless Icon</i> (2004?)
An Alphabet of Christmas	spätestens 1985/86
Another Year to Love	spätestens 1984; Preis beim 1984 Music City Song Festival Contest in Nashville
Apocowlypso	spätestens 1987; auch in Bandversion (ApoCowLypso)
Ath the Manger Mary Sings [sic?]	spätestens 1985/86
Autumn Floods	spätestens 1985
Blue-Eyed Love	spätestens 1985; Adaption von Gustav Mahlers Die zwei blauen Augen von meinem Schatz
<i>Call Me Dika</i>	um 2000?; live auf der DVD <i>Ageless Icon</i> (2004?); zwei gleichnamige CDs (2000, 2001)
Christ Climbed Down	spätestens 1985/86
Christmas Tears	spätestens 1985/86
<i>Columbine</i>	spätestens 2004; live auf der DVD <i>Ageless Icon</i> (2004?)
Come Sunday	spätestens 1985

<https://nmbx.newmusicusa.org/dika-newlin-19232006-a-remembrance/>, aufgerufen am 30. Januar 2018.

⁷²⁸ Siehe das Exemplar von Newlins Drehbuch *Rockingham* in der Bibliothek des ASC (im Original in Blockbuchstaben).

⁷²⁹ Siehe bzw. *Pan Pipes* 95, Nr. 2 (Winter 2003), S. 41: „Newlin’s ‚Two Dark Towers‘ [im Original fett gedruckt] CD (composed and performed by Newlin and Michael D. Moore as *Two Dark Souls*)“.⁷³⁰ Vgl. auch *Pan Pipes* 93, Nr. 2 (Winter 2001), S. 38. Mit „Two Dark Souls“ dürften Newlin und Moore gemeint sein.

⁷³⁰ Vgl. einen dem Drehbuch *Rockingham* beigelegten Zettel im ASC: „CD – ‚Co-Conspirator I[‘] – 2 Dark Souls live! [sic?] This improvisation is being performed at the Southgate Theatre, Richmond Va., by Newlin and her ‚co-conspirator‘ Michael D. Moore. It is based on the title song composed by them for the independent film ‚5 Dark Souls.‘“

⁷³¹ Avior Byron, *Schoenberg as Performer*, Appendix 4, S. 333.

⁷³² Vgl. *Pan Pipes* 93, Nr. 2 (Winter 2001), S. 38 und *Pan Pipes* 97 (2004), S. 40, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=KYwJAQAAMAAJ>, aufgerufen am 13. August 2018.

Earthquake	spätestens 1985
Easter Morning Blues	spätestens 1984; Preis beim 1984 Music City Song Festival Contest in Nashville
Falling Apart Together	spätestens 1982; auch mit ApoCowLypso; einer der „Love songs for people who hate each other“
Fishin' and Drinkin'	spätestens 1985; Text: Julia Morrison
<i>Five Dark Souls</i>	Film <i>Five Dark Souls</i> (1996); gleichnamige CDs (ca. 2001); live auf der DVD <i>Ageless Icon</i> (2004?)
Handbill Heroes	spätestens 1986; mit ApoCowLypso
I Can't Help Dreamin'	spätestens 1985
<i>I Stumbled on My Mind</i>	spätestens 1989; Text: Thomas Merton
I've Got to Love You (auch I Gotta Love You)	spätestens 1982; Preis beim 1984 Music City Song Festival Contest in Nashville; auch mit ApoCowLypso
Immer, Vielleicht, Aussie	spätestens 1985
It's Time	spätestens 1985/86
Kevin and Kathleen	spätestens 1987
<i>Leave Me Alone</i>	spätestens 2004; live auf der DVD <i>Ageless Icon</i> (2004?)
Leftover Life to Kill	spätestens 1982; auch mit ApoCowLypso und auf der Kassette <i>Meat the ApoCowLypso</i> (1987)
Lieder nach Gedichten von Tom Moore	ApoCowLypso?, ca. 1987
Love Must Be Learned Slowly	spätestens 1985
<i>Love You No Matter What You Do</i>	um 1987 mit ApoCowLypso; einer der „Love songs for people who hate each other“
Lullaby of Love/Bye, Bye, Baby	spätestens 1985
Marble Man	spätestens 1985; auch mit ApoCowLypso
Murder City	spätestens 1987; auch mit ApoCowLypso; live auf der DVD <i>Ageless Icon</i> (2004?)
<i>Murder Kitty</i>	ca. 1994; live auf der DVD <i>Ageless Icon</i> (2004?)
Nothing Rhymes with Love	spätestens 1982
Nothing to Hide	spätestens 1985; Text: Julia Morrison
<i>One More Spring</i>	spätestens 2004; live auf der DVD <i>Ageless Icon</i> (2004?)
One-Man City	spätestens 1985; auf ein Thema von Heinrich Schütz
<i>One-Way Genders</i>	spätestens 1989; Text: Julia Morrison
Organ Grinder Blues	spätestens 1985; Adaption von Franz Schuberts Der Leiermann
Popcorn Sweetie	spätestens 1985
Post No Bill(s)	spätestens 1986; auch mit ApoCowLypso
Precious Lord	spätestens 1985
Resurrection Jubilee	spätestens 1982
<i>Richmond Town</i>	spätestens 1985
Ride Me to Heaven	spätestens 1987; mit ApoCowLypso; auf der Kassette <i>Meat the ApoCowLypso</i> (1987)
<i>Rockingham</i>	Drehbuch <i>Rockingham</i> (1995–1996); live auf der DVD <i>Ageless Icon</i> (2004?)
Sad Caboose	spätestens 1985
<i>Sadie B. Goode</i>	spätestens 1985; Text: Julia Morrison
Song of the Flea	spätestens 1985/86; nach Beethoven
Stronghold in My Heart	spätestens 1985
<i>Sweet Grace</i>	spätestens 1983; nach einem Text von St. John of the Cross
Take My Hand	spätestens 1985
The Ballad of Nicholas Newlin	spätestens 1987
<i>The Black Pussycat</i>	spätestens 1988; Adaption von Schönbergs Cabaret-Song <i>Der genügsame Liebhaber</i>
The Bum-Bum Song	spätestens 1985; Adaption von Schönbergs Cabaret-Song Seit ich so viele Weiber sah
The Computer's First Christmas Card	spätestens 1985/86
The Elderly	spätestens 1987; auch in Bandversion (ApoCowLypso); live auf der DVD <i>Ageless Icon</i> (2004?)

<i>Three Love Songs (For People Who Hate Each Other)</i>	um 1987; dazu zählen <i>Love You No Matter What You Do</i> und <i>Falling Apart Together</i>
<i>Triska[i]dekaphobia</i>	spätestens 2004; live auf der DVD <i>Ageless Icon</i> (2004?)
<i>Two Dark Towers</i>	spätestens 2002; gleichnamige CD (2002); live auf der DVD <i>Ageless Icon</i> (2004?)
<i>Weekday Women</i>	spätestens 1985
<i>What Love Is All About</i>	spätestens 1985; Preis beim 1985 Music City Song Festival in Nashville; auch mit ApoCowLypso
<i>White Whale Blues</i>	spätestens 1988; mit ApoCowLypso
<i>Why Don't You Want to Be My Santa Claus?</i>	spätestens 1982; Preis beim 1984 Music City Song Festival Contest in Nashville
<i>You Gave Me Love</i>	spätestens 1985

Anhang Dika Newlin

Publikationen von Dika Newlin

In der folgenden systematisch-chronologischen Aufstellung nicht gelistet sind Newlins zahlreiche Vorträge auf musikwissenschaftlichen Konferenzen, sofern sie nicht im Anschluss publiziert wurden, und einige Lexikonartikel.⁷³³ Nur zu einem Teil enthalten sind Newlins zahlreiche Reviews sowie die vielen Beiträge, die sie in ihrer jahrzehntelangen Tätigkeit für die Zeitschrift *Pan Pipes* verfasste.

Monographien

Bruckner, Mahler, Schoenberg, New York: King's Crown Press, 1947, revidierte und erweiterte Auflage New York: W. W. Norton 1978, Deutsche Übersetzung von C. Nemeth und H. Selzer, Wien: Bergland 1954.

Schoenberg Remembered. Diaries and Recollections, 1938–1976, New York: Pendragon 1980.

Übersetzungen

René Leibowitz, *Schoenberg and His School: The Contemporary Stage of the Language of Music*, aus dem Französischen übersetzt von Dika Newlin, New York: Philosophical Library 1949, Reprint New York: Da Capo Press 1970, reprint New York: Da Capo Press 1975.

Arnold Schoenberg, *Style and idea*, New York: Philosophical Library 1950.

Josef Rufer, *The Works of Arnold Schoenberg: A Catalogue of His Compositions, Writings and Paintings*, übersetzt von Dika Newlin, London: Faber and Faber 1962, New York: Free Press of Glencoe 1963.

Eric Werner, *Mendelssohn: A New Image of the Composer and His Age*, aus dem Deutschen übersetzt von Dika Newlin, New York u. a. 1963.

Natalie Bauer-Lechner, *Recollections of Gustav Mahler*, übersetzt von Dika Newlin, hg. und annotiert von Peter Franklin, London: Faber Music 1980.

⁷³³ Newlin verfasste Lexikonartikel für *The Academic American Encyclopedia*, *Encyclopedia Britannica* (15. Auflage 1974), *Encyclopedia Judaica*, *McGraw-Hill Encyclopedia of World Biography*, *The New Book of Knowledge*, *McGraw-Hill Encyclopeda of World Biography*.

Notenedition

Toeschi, Giovanni: *Sonata D-Dur für Viola d'amore und Baß*, hg. von Dika Newlin und Karl Stumpf, 1963 (Diletto Musicale 127).

Reviews, Berichte und Artikel

„The Later Works of Ernest Bloch“, *The Musical Quarterly* 33, Nr. 4 (Oktober 1947), S. 443–459.

„Arnold Schoenberg's Debt to Mahler“, *Chord and Discord* 2, Nr. 5 (1948), S. 21–26.

„The Case Hindemith“, *Partisan Review* 16, Nr. 4 (April 1949), S. 412–414.

„Les Schoenbergeries“, *Partisan Review* 16, Nr. 4 (April 1949), S. 414–415.

„Schönberg in America, 1933–1948. Retrospect and Prospect“, *Music Survey* 1, Nr. 5 und 6 (1949), S. 128–131 und 185–189.

„Schoenberg's New Fantasy“, *The Canon. Australian Journal of Music* 3, Nr. 2: Arnold Schoenberg Jubilee Issue (September 1949), S. 83–84.

„Music for God“, *Notes* 8, Nr. 4 (September 1951), S. 712–713.

„Schoenberg's Personality as Reflected in His Music“, *The Sinfonian* (Herbst 1951).

„Zwölftonmusik in Amerika“, *Internationaler Musikkongress Wien 1952*, hg. von Fritz Racek, Wien 1952, S. 134–136.

„Scholarships Across the Sea: Impressions of a Fulbright Research Scholar in Vienna“, *Pan Pipes* 44 (März 1952), S. 13–15.

„Arnold Schönberg in Amerika“, *Österreichische Musikzeitschrift* 7 (Dezember 1952), Nr. 5/6, S. 160–163.

„Anton von Webern: Quintet for String Quartet and Piano“, *Notes* 10, Nr. 4 (September 1953), S. 674–675.

„Organizing a Music Department“, *Pan Pipes* 45 (Mai 1953), S. 10–12.

„The Road to the Future“, *Music Journal* 11 (Juli 1953), S. 18–19 und 37–38.

„Some Tonal Aspects of Twelve-Tone Music“, *American Music Teacher* 3, Nr. 2 (November/Dezember 1953), S. 2–3 und 18.

„Passacaille for Soprano and Seven Instruments, Op. 1“, *Notes* 11, Nr. 2 (März 1954), S. 284–285.

„Rhapsody for Orchestra“, *Notes* 11, Nr. 3 (Juni 1954), S. 442–443.

„Twentieth Century Counterpoint; A Guide for Students“, *Notes* 12, Nr. 3 (Juni 1955), S. 444–445.

- „Opportunities in Musicology“, *Pan Pipes* 48 (November 1955), S. 35–36 und 60.
- „A Composer’s View of Schoenberg’s ‚Variations on a Recitative for Organ‘“, *Organ Institute Quarterly* 6, Nr. 1 (Frühjahr 1956), S. 16–18.
- „Die Reihe; Information über serielle Musik“, *Notes* 13, Nr. 3 (Juni 1956), S. 432–433.
- „In Memoriam: Erich Itor Kahn“, *Bulletin of the American Composers Alliance* 6 (1957), Nr. 3, S. 16–18.
- „Bruckner’s Three Great Masses“, *Chord and Discord* 2, Nr. 8 (1958), S. 3–16.
- „Two Lucky ‚Sevenths‘“, *Chord and Discord* 2, Nr. 8 (1958), S. 58–59.
- „Bruckner’s ‚Te Deum‘“, *Chord and Discord* 2, Nr. 8 (1958), S. 71–75.
- „Walter’s Farewell“, *Chord and Discord* 2, Nr. 8 (1958), S. 88–90.
- „Die Reihe; A Periodical Devoted to Developments in Contemporary Music; Vol. 1: Electronic Music“, *Notes* 15, Nr. 3 (Juni 1958), S. 405.
- „Schoenberg: Piano Concerto, op. 42; Violin Concerto, op. 36“, *The Musical Quarterly* 44, Nr. 3 (Juli 1958), S. 411–413.
- „Anton Bruckners Symphonien; Untersuchung über Formenbau und Stimmungsgehalt“, *Notes* 15, Nr. 4 (September 1958), S. 570–571.
- „And the Bridge Is Love: Memories of a Lifetime“, *Notes* 16, Nr. 1 (Dezember 1958), S. 59–60.
- „Arnold Schoenberg’s Religious Works“, *Reconstructionist* 24, 23. Januar 1959.
- „Gustav Mahler: The Early Years“, *Notes* 16, Nr. 2 (März 1959), S. 248–249.
- „Tonal Counterpoint“, *Notes* 16, Nr. 2 (März 1959), S. 257.
- „Die Reihe: A Periodical Devoted to Developments in Contemporary Music; Vol. 2: Anton Webern“, *Notes* 16, Nr. 2 (März 1959), S. 257–258.
- „Alienation and Gustav Mahler“, *Reconstructionist* 25, Nr. 7 (15. Mai 1959), S. 21–25.
- „Ethel Smyth; A Biography“, *Notes* 16, Nr. 4 (September 1959), S. 557–558.
- „Conversations with Igor Stravinsky“, *Journal of Music Theory* 3, Nr. 2 (November 1959), S. 310–312.
- „Bruckner the Teacher“, *Chord and Discord* 2, Nr. 9 (1960), S. 35–38.
- „Anleitung zur Zwölftonkomposition. nebst allerlei Paralipomena; Appendix zu ‚Zwölftonwerk,‘ Op. 15. Zweiter Teil: Horizontale Dodekaphonik, Kombinationen und Ableitungen“, *Notes* 17, Nr. 2 (März 1960), S. 245.
- „Church Music Conferences“, *Journal of Church Music* 2 (März 1960), S. 13–14.
- „Die Reihe: A Periodical Devoted to Developments in Contemporary Music; Vol. 3: Musical Craftsmanship“, *Notes* 17, Nr. 4 (September 1960), S. 580–581.

- „New School for Viola d’amore. With Examples of Modern Technical Possibilities for the Use of Contemporary Composers“, *Notes* 17, Nr. 4 (September 1960), S. 648–649.
- „A Short Introduction to the Technique of Twelve-Tone Composition“, *Notes* 18, Nr. 1 (Dezember 1960), S. 63.
- „Arnold Schoenberg“, *The New Book of Modern Composers*, hg. von David Ewen, New York 1961, S. 334–346.
- „Arnold Schoenberg“, *Notes* 18, Nr. 3 (Juni 1961), S. 409–411.
- „The Composer in the University“, *Showcase* 41, Nr. 3 (1962), S. 12–13.
- „Musicologist International“, *Pan Pipes* 54, Nr. 3 (März 1962), S. 7 und 9.
- „Serial Composition and Atonality: An Introduction to the Music of Schoenberg, Berg and Webern“, *Notes* 19, Nr. 3 (Juni 1962), S. 434–435.
- „Die Reihe: A Periodical Devoted to Developments in Contemporary Music; Vol. 5: Reports, Analyses“, *Notes* 19, Nr. 4 (September 1962), S. 618–619.
- „Gustav Mahler’s Piano Quartet in a Minor (1876)“, *Chord and Discord* 2, Nr. 10 (1963), S. 180–183.
- „Four Revolutionaries“, *Choral Music*, hg. von Arthur Jacobs, Harmondsworth 1963.
- „The Death of Anton Webern; A Drama in Documents“, *Journal of the American Musicological Society* 16, Nr. 1 (Frühjahr 1963), S. 108–109.
- „Anton Webern: Einführung in Werk und Stil“, *Journal of the American Musicological Society* 16, Nr. 2 (Sommer 1963), S. 266–269.
- „25 Years of ACA: Highlights & Recollections“, *Bulletin of the American Composers Alliance* 11, Nr. 2–4 (Dezember 1963), S. 10–13.
- „Der Tristan-Akkord und die Krise der Modernen Harmonie-Lehre“, *Notes* 21, Nr. 1/2 (Winter 1963/Frühjahr 1964), S. 134.
- „A Composer at Yaddo“, *Pan Pipes* 56, Nr. 2 (Januar 1964), S. 19.
- „Arnold Schoenberg as Choral Composer“, *American Choral Review. Bulletin of the American Choral Foundation* 6, Nr. 4 (1964), S. 1, 7–11.
- „C. P. E. Bach and Arnold Schoenberg: A Comparison“, *The Commonwealth of Music*, hg. von Gustave Reese und Rose Brandel, New York: Free Press 1965, S. 300–306.
- „A Life in Letters“, *The New Leader* 48, Nr. 10 (10. Mai 1965), S. 38–39.
- „Die Jakobsleiter. Its History and Significance“, *Schoenberg Jacobs Ladder. Haydn Nelson Mass*, Royal Festival Hall, BBC Third Programme Booklet, November 8, 1965, S. 5–8.

- „Britten’s Latest Works“, *Pan Pipes* 57, Nr. 3 (März 1965), S. 2–4.
- „Festival Summer“, *Pan Pipes* 57, Nr. 3 (März 1965), S. 13.
- „Moses and Aaron [sic?]“, *Reconstructionist*, 10. Dezember 1965.
- „Letters“, *Music Educators Journal* 52, Nr. 4 (Februar/März 1966), S. 176–178.
- „Moses‘ in England“, *Pan Pipes* 58, Nr. 3 (März 1966), S. 17.
- „Schoenberg’s String Quartet in D Major“, *Faber Music News*, Herbst 1966, S. 21–23.
- „The Role of the Chorus in Schoenberg’s ‚Moses and Aaron [sic?]‘“, *American Choral Review* 9, Nr. 1 (Herbst 1966), S. 1–4, 18.
- „Schoenberg and Wagner“, *Bayreuther Festspiele 1967 (Siegfried)*, S. 15–25.
- „Self-Revelation and the Law: Arnold Schoenberg in His Religious Works“, *Yuval: Studies of the Jewish Music Research Center* 1 (1968), S. 204–220.
- „The Schoenberg-Nachod Collection: A Preliminary Report“, *The Musical Quarterly* 54, Nr. 1 (Januar 1968), S. 31–46.
- „Fundamentals of Musical Composition“, *Music Educators Journal* 55, Nr. 1 (September 1968), S. 92–93.
- „X. Symphonie. Faksimile nach der Handschrift Gustav Mahler: ‚X. Symphonie‘“, Faksimile hrsg. von E. Ratz, *Notes* 25, Nr. 2 (Dezember 1968), S. 322–324.
- „The Essence of Bruckner. An Essay Towards the Understanding of His Music“, *Notes* 25, Nr. 4 (Juni 1969), S. 741–742.
- „Gustav Mahler: Memories and Letters“, *Notes* 26, Nr. 2 (Dezember 1969), S. 277–278.
- „Deutsche Messe für Chor, Gemeinde und Instrumente by Ernst Krenek“, *Notes* 27, Nr. 1 (September 1970), S. 162–163.
- „Nachtwandler (1901) for Soprano, Piccolo, Trumpet in F, Snare Drum, and Piano by Arnold Schoenberg, Gustav Falke“, *Notes* 27, Nr. 1 (September 1970), S. 164–165.
- „Mahler’s ‚Rübezahl‘: A Libretto for Today“, *Ottorino Observer* (November 1970).
- „Discours II für 5 Posaunen by Vinko Globokar“, *Notes* 27, Nr. 2 (Dezember 1970), S. 338–339.
- „Ricerca, for Viola and Piano Soli with Orchestra, 1968 by Henri Lazarof“, *Notes* 27, Nr. 2 (Dezember 1970), S. 344.
- „Two Pieces for 4 Clarinets by Halsey Stevens“, *Notes* 27, Nr. 2 (Dezember 1970), S. 348.
- „Sonata for Violoncello and Piano, op. 89 by Hans Gál“, *Notes* 27, Nr. 2 (Dezember 1970), S. 351–352.

- „Schönberg-Webern-Berg; Bilder-Partituren-Dokumente“, *Notes* 27, Nr. 3 (März 1971), S. 488–489.
- „Calendar for Chamber Ensemble, 1960 by Richard Rodney Bennett; Journal for Orchestra, 1960 by Richard Rodney Bennett“, *Notes* 27, Nr. 3 (März 1971), S. 559–560.
- „2. Sonate für Orchester by Werner Egk“, *Notes* 27, Nr. 3 (März 1971), S. 560.
- „Symphony No. 3, op. 75 by Gardner Read“, *Notes* 27, Nr. 3 (März 1971), S. 560–561.
- „Symphony No. 1, op. 31 (1966) by William Mathias“, *Notes* 27, Nr. 3 (März 1971), S. 561.
- „Three Pieces for Chamber Orchestra (1910) by Arnold Schoenberg“, *Notes* 27, Nr. 3 (März 1971), S. 561.
- „Schoenberg, Arnold“, *Encyclopaedia Judaica*, Bd. 14, New York: MacMillan Co. 1972, S. 988–989.
- „Mahler’s Opera“, *Opera News* 36 (18. März 1972), S. 6–7.
- „From the Tree of Life – A Master and His Pupil“, *American Record Guide* 38 (Mai 1972), S. 464–466.
- „Twentieth-Century Composers, Volume II: Germany and Central Europe“, *Music Educators Journal* 59, Nr. 3 (November 1972), S. 80.
- „Why Is Schoenberg’s Biography So Difficult to Write?“, *Perspectives of New Music* 12, Nr. 1/2 (Herbst–Winter 1973/Frühjahr–Sommer 1974), S. 40–42.
- „Gustav Mahler“, *Music Educators Journal* 60, Nr. 9 (Mai 1974), S. 60–61.
- „Secret Tonality in Schoenberg’s Piano Concerto“, *Perspectives of New Music* 13, Nr. 1 (Herbst–Winter 1974), S. 137–139.
- „Arnold Schoenberg in the Classroom, 1939“, *Musical Newsletter* 7, Nr. 4 (1977), S. 13–19.
- „Out of Pandora’s Box: How a Ziegfeld Girl Starred in a Silent Film of Lulu“, *Opera News* 41, Nr. 21 (April 1977), S. 20.
- „Notes for a Schoenberg Biography: From My Los Angeles Diary, 1939“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 1, Nr. 3 (Juni 1977), S. 126–136.
- „Music for the Flickering Image: American Film Scores“, *Music Educators Journal* 64, Nr. 1 (September 1977), S. 24–35.

- „American Film Scores, Yesterday and Today“, *Pan Pipes* 70, Nr. 2 (Januar 1978), S. 3–4.⁷³⁴
- „The Piano Music of Arnold Schoenberg“, *Piano Quarterly* 27, Nr. 105 (1979), S. 38–43.
- „The Piano Music of Igor Stravinsky“, *Piano Quarterly* 27, Nr. 106 (1979), S. 27.
- „The Piano Music of Aaron Copland“, *Piano Quarterly* 28, Nr. 111 (1980), S. 6–8.
- „Kivy, Peter. The Corded Shell: Reflections on Musical Expression“, *Library Journal* 105, Nr. 20 (15. November 1980), S. 2416.
- „Poldy’s Pussens“, *Latitudes 32°-49° (N.)*, Nr. 3 (1980).
- „The ‚Mahler’s Brother Syndrome‘: Necropsychiatry and the Artist“, *The Musical Quarterly* 66, Nr. 2 (April 1980), S. 296–304.
- „The Concise Oxford History of Music“, *College Music Symposium* 20, Nr. 2 (Herbst 1980). S. 163–167.
- „Chamber Music Forum: Some Thoughts on Schoenberg’s String Quartets“, *American String Teacher* 32, Nr. 2 (1982), S. 20–22.
- „The Grouch Syndrome“, *Style Magazine*, Februar 1987.
- „Mahler’s Rübzahl: An Historical Introduction“, *Chord and Discord* 3, Nr. 2 (1998), S. 1–52 (mit Julia Morrison).
- „Arnold Schoenberg’s Debt to Mahler“, *Naturlaut: The Quarterly Journal of the Chicago Mahlerites* 3, Nr. 1 (Juni 2004), S. 10–12.
- „Mahler and beyond“, *Naturlaut: The Quarterly Journal of the Chicago Mahlerites* 4, Nr. 3 (Dezember 2005), S. 12.

⁷³⁴ Dieser Beitrag ist ein Ausschnitt aus dem früher veröffentlichten Aufsatz „Music for the Flickering Image: American Film Scores“, *Music Educators Journal* 64, Nr. 1 (September 1977), S. 24–35.

Korrespondenz mit Arnold Schönberg

Schönbergs Nachlass im Arnold Schönberg Center Wien (ASC) verzeichnet mehr als 150 Briefe zwischen Dika Newlin und Arnold Schönberg aus den Jahren 1940 bis 1951, wobei zwei Drittel von Newlin stammen. Im Folgenden finden sich ausgewählte Teile der Korrespondenz⁷³⁵ transkribiert und chronologisch sortiert: sämtliche Passagen, die Newlins Leben, ihre Kompositionen und ihre Tätigkeiten als Lehrende betreffen. Ebenfalls abgedruckt und eingeordnet sind (meist auszugsweise) jene Briefe aus Schönbergs Korrespondenz, in denen Newlin erwähnt wird, sowie Newlins Korrespondenz mit Schönbergs zweiter Ehefrau Gertrud. Alle Briefe Newlins und die meisten von und an Schönberg sind als Scans über die Briefdatenbank des ASC online zugänglich.⁷³⁶ Wenn nicht anders vermerkt, handelt es sich um Briefe von Dika Newlin an Arnold Schönberg. Hervorhebungen (hier: Unterstreichungen und Kursivsetzungen) wurden übernommen wie im Original.

1939

6. Januar 1939, ASC ID 3134, Arnold Schönberg an Marian Paschal

My dear Miss Paschal:

I heard with pleasure you are interested in Miss Newlin. I would be very happy if, what I can tell you about her would contribute to your decision; to be a Macenaes [sic] to her.

Miss Newlin has been in my classes since September 1938. I advised her to work in almost all the classes I give in the University of California at Los Angeles. Her previous education has not been a very good one. She has been taught in the way in which the average student is taught, who does not intend to become a composer. Here at UCLA, I have arranged my teaching in such a manner, that a musician can get everything he [sic] needs.

Miss Newlin should use this oppo[r]tunity. She is really a child of quite unusual talent. I am no prophet and I believe nobody can predict what might be the futur[e] of a talent. But I teach for more than forty years and according to these forty years of experience I can say, that I never had a student who in this age was as promising as Miss Newlin. She should become a composer and an outstanding musician – there is no doubt.

Again: if this helps, I would be very happy.

With kindest regards, I am

⁷³⁵ Vor allem Newlins (größtenteils handschriftlichen) Briefe umfassen teilweise mehrere Seiten.

⁷³⁶ Die Schreiben von und an Arnold Schönberg sind größtenteils als Kopie am Arnold Schönberg Center Wien (ASC) vorhanden; Briefe in Schönbergs Besitz – an ihn bzw. von ihm im Durchschlag – befinden sich in der Library of Congress in Washington D. C.). Die Korrespondenz ist über die Briefdatenbank abrufbar (siehe <http://schoenberg.at/index.php/de/archiv/briefe>, aufgerufen am 13. November 2018); sehr viele Schreiben sind auch digitalisiert. Briefe von Schönberg befinden sich in der Datenbank meist schon in bereits transkribierter Form. Briefe von und an Gertrud Schönberg sind nicht in der Briefdatenbank enthalten.

yours very sincerely

6. Februar 1939, ASC ID 3147, Arnold Schönberg an Marian Paschal

I can here only repeat very sincerely that I am sure, Miss Newlin is an exceptionally gifted person. There is no doubt as to her musical talent. She is ex[c]eedingly musical and has an astonishing sens[e] of form, harmony and balance. She is so young that I am following her devolepment [sic] as an artist with greates[t] interest.

I hate to make predictions, but according to my expierience [sic] of more than forty years I can not doubt that she will become a musician of unusual Quality and as I hope – also a remarkable composer, so I can assure you, it will be worth to have supported her and help to get all the teaching I can give her.

30. November 1939, ASC ID 3242, Arnold Schönberg an Douglas Moore

Dear Mr. Moore:

I am very glad you asked me about good new American music.

May I mention at first: Joseph Achron. He has certainly something new, I know only of a septet with trumpet.

Secondly I want to mention Adolph Weiss, 1803 1/2 Bronson Avenue, Hollywood, Calif, and

Gerald Strang, 129 E. Pleasant Street, North Long Beach, Calif. (String quartet, Chamber Symph.)

Mr. Francis Burkley (Viola Sonata w. Piano, Piano pieces), 816 Longwood Ave Los Angeles, Calif.

Furthermore ther[e] are three or four of my students at UCLA, who could come in consideration, one or two perhaps already today (which I will decide, as soon as I know, whether you are interested in them: Miss Dika Newlin, only 14^[737] years old, and Mr. Leonard Stein). The other two or three: Miss Garber, Miss Shirley and Mr Estep will probably be mature enough in a year or so. Perhaps you ask me then again.

[...]

I hope my suggestions are of interest to you and wish sincerely they might help the beforenamed composers.

1940

16. Juli 1940, ASC ID 14660

Last night, I heard the first and second movements of my string quartet played for the first time. As you recommended, I got in touch with Mr. Schuster immediately on returning here, and he was able to assemble a competent group to play the piece for me. I had been very fearful of how it might sound, but really, I was pleasantly surprised, both with the performance and with the general effect of the work itself! Of course, hearing it in this way has taught me a lot that should be of greatest value to me in the future, and should save me from making the same mistakes in string-writing twice!

I have written a great deal ever since coming home. Besides the second movement of the string quartet and the beginning of the third, I have finished the second movement of my piano sonata and made starts on both the third and fourth; and, in addition, I have been engaged in sketches for three movements of a string symphony, which I hope I might be able to use fo rmy master's degree next year, if it turns out to be good enough.

⁷³⁷ Eine Woche davor wurde Dika Newlin 16 Jahre alt.

12. August 1940, ASC ID 10053, Francis Aranyi an Arnold Schönberg
Verehrter Meister;

Sie werden sich vielleicht meiner kaum noch erinnern von Europa her.

Es wird Sie vielleicht interessieren, dass meine Schüler hier am Michigan State College in East Lansing das Streichquartett Ihrer Schülerin Dika Newlin gespielt haben.

Es war mir eine Freude, meinen Schülern die Möglichkeit geben zu können, Ihrer begabten Schülerin und ihren Angehörigen diese Freude machen zu können.

Ich bin das 3. Jahr hier an diesem College head of the violin department, nachdem ich 5 Jahre bereits die gleiche Stellung inne hatte und gleichzeitig Dirigent des Universitätsorchesters an der Duquesne University in Pittsburgh, Pennsylvania, war.

30. August 1940, ASC ID 3457, Arnold Schönberg an Francis Aranyi

Ich habe mit grossem Vergnügen gehört, dass Sie das Streichquartett von Dika Newlin gespielt haben. Finden Sie nicht, dass sie ung[e]wöhnlich talentiert ist?

Wie hat es geklungen?

War es schwer?

8. September 1940, ASC ID 10054, Francis Aranyi an Arnold Schönberg

Ich stimme mit Ihnen darin vollkommen überein, dass Dika Newlin ungewöhnlich talentiert ist. Das Quartett, das übrigens meine Schüler gespielt haben, klingt ausgezeichnet und ist verblüffend balanciert in Klang und Rhythmus. Daher ist es nur relativ schwer zu spielen. Natürlich, die Hand des Meisters ist im 1. Satz unverkennbar. Dika hat übrigens bei mir einige Violinstunden genommen. Auch dafür ist sie sehr begabt, wenn auch leider durch ihren früheren Violinunterricht sehr verdorben.

30. September 1940, ASC ID 3284, Arnold Schönberg an Moses Smith

1) On my request a talented young student of mine, Miss Dika Newlin, made a translation of the poems of Pierrot Lunaire, which is excellent. I have the intention to try whether I could not make this translation thoroughly [sic] fitting to the music. Please wait with your decision about the translation which you add to the set.

1941

20. Februar 1941, ASC ID 3549, Arnold Schönberg an H. W. Showman

Dear Mr. Showman:

Miss Dika Newlin, who is applying for a graduate scholarship in the University, has been a student in my classes since September 1938. In recommending her for a scholarship last year I wrote:

„She is really a child of quite unusual talent. I am no prophet and I believe nobody can predict what might be the future of a talent. But I have taught for more than forty years, and according to these forty years of experience I can say that I never had a student who in this age was as promising as Miss Newlin. She should become a composer and an outstanding musician – there is no doubt.“

I am happy now to say that my prophesies in regard to Miss Newlin have been fulfilled. In the three years she has spent under my guidance she has shown phenomenal development both as a composer and as a musician. It is my plan to present her work in a concert at the University this spring so that the University and the public may see what she has accomplished.

I heartily recommend Miss Newlin for a scholarship, and I hope that it may be made possible for her to continue her work with me.

Yours very sincerely,
Arnold Schoenberg
Professor of Music

12. April 1941, ASC ID 3590, Arnold Schönberg an Erwin Stein

A pupil of mine, a young girl of 17, who knows German only from school, had translated the poems, and everybody says, it is very good. So I recommended them for the records. She is a very talented composer – a child prodigy and I think she has made great progress in the three years she studies with me. I will probably perform in a concert in the large auditorium of our University a string quartet and perhaps also a piano quintet of hers.

28. Mai 1941, ASC ID 14661

I cannot thank you enough for the great trouble you went to last night in rehearsing my quartet; it meant a great deal to all of us, and it helped me to see mistakes of my own which I will not repeat in the future.

[...]

I forgot to speak about my lesson last night, but I assume that you will not want me this week because of examinations, and the same may be true next week.

[...]

Since our last conversations about my work on the piano I have been thinking over very seriously what you said to me, and have discussed it with my parents. I think perhaps I had never explained that part of my musical scholarship is for piano lessons and they naturally expect me to make, without any expense to myself, thus saving the money toward my lessons. Of course my career as a composer is far more important to me and most of my time is devoted to this work and always [sic] will be, but I do depend on the money that I get from this musical scholarship and from the French scholarship at the University to finance myself, and that is why I am working on these other lines, too. Of course I enjoy all my work, but the composition is my life.

I wanted to tell you last night, but did not have the opportunity, of the wonderful piece of good luck that came to me yesterday, which I hope will please you as much as it did me. The Coolidge Quartet has offered to play my string quartet next season, probably on one of their Library of Congress concerts. A friend of mine happened to speak to them of my work, and they asked me to call yesterday and bring the quartet, which I did. They were really enthusiastic about it, and asked to see the quintet too just as soon as I can get it copied, and said they were quite sure that they would be interested in performing it later. This great honor makes me very happy, and makes me realize all the more what I owe to you. I cannot even begin to say how grateful I am to you.

Thank you again for helping me rehearse the quartet. From now on we will work on it as hard as possible so as to make next Friday night's performance really worthy of you and of all you have done for me.

12. August 1941, ASC ID 14716; Dika Newlins Vater Claude M. Newlin an Arnold Schönberg

Dear Professor Schoenberg,

I have thought that perhaps it would be advisable for me to write to you before Dika's return to California, if she is to return there. A great deal of pressure has been put on her this summer by her financial sponsors to give up her work in California and continue

her education in New York this winter. A final decision has not yet been reached, but it is Dika's wish to continue her studies with you for another year at least, if this plan meets with your approval and you are disposed to teach her in private lessons for another year. We would like to have definite assurance that you wish her to go on with her studies with you – if you do before they reach a final decision. Dika's wishes will unquestionably bear weight with them; whether they will be decisive I do not know. It is their idea that she could be working on her doctor's degree at Columbia while preparing for the New York debut as a pianist which they plan for her in the future, as they are educating her for a double career as composer and pianist. Dika's idea has been that she would prefer to wait at least another year before making the change to New York so that she can pursue her studies farther with you.

14. August 1941, ASC ID 3640, Arnold Schönberg an Claude M. Newlin

Dear Dr. Newlin:

I am convinced that I can teach Dika for several years things which, in all probability, she could learn from very few others. I do not wish unduly to influence her decision; but I will gladly teach her in classes and also privately.

I had suggested to her that she make her doctorate in French, which is at least as valuable as a doctorate in music. Thus she could begin her work toward it at U.C.L.A. next year.

Whatever her decision might be, I hope she will sometimes remember how much interest I have taken to show her the right things.

With most cordial greetings to all of you, I am

Sincerely yours,

24. August 1941, ASC ID 14662

But after my work there is completed I hope that I can return to California, for that is what I really want to do. I do not know with whom I shall study composition, as after all that you have taught me I hardly know to whom else I could turn, but in any case my composing will continue unabated, and I at [sic?] all make every effort in my power to follow the precepts which you have taught me. I hope that in the end I will do work of which you may be proud. I would like to write you from time to time about the progress of my work, if you will not consider such correspondence a burden. Believe me, I shall never fail in my appreciation of all that you have done for me, nor fail to acknowledge my great debt to you. I shall look forward to my eventual return to Los Angeles, and hope that then I can take up again, if not where I left off, at what may be a more mature and satisfactory stage of my development.

30. November 1941, ASC ID 14663

Last week my musicology professor at Columbia introduced me to Mr. Sessions who told me of having spent a very enjoyable evening with you this summer. I hear that he is conducting a composition class in New York and I am thinking of enrolling in it – of course in a way it will make me feel very homesick for UCLA as I can never forget that my time here, however profitable it might be, is only an interlude until I can return to my work with you. But on the other hand I think it is well for me to be in contact with people who are engaged in composition as I am which is not possible for me at the University as all the work there is in Musicology.

[...]

I am writing three works at once now: the Serenade, a piano sonata, and a symphony which I have just begun. This latter is for a very large orchestra and in the last

movement I am planning to use either a chorus or group of solo voices based on a very fine new poem by a close friend of mine who is here in New York working on a Guggenheim Fellowship. Would you feel that I am undertaken something of too ambitious a scale for my present skill and technique? Maybe that is true – but I have thought that the best way for me to solve all of these problems is by writing as much as possible and by learning from my mistakes. I hope that I am right and that I am taken a course you would approve, for I always try to look at these things as you would. Besides these works I have told you I have written a number of new songs since being here and I already have planned on a sonata for violin and piano as my next larger work.

1942

10. April 1942, ASC ID 14664

I know you will be glad to hear of the wonderful news that came to me last week – I have been awarded a thousand-dollar fellowship at Columbia for next year! Of course I am terribly happy and rather surprised, too, as I had thought I probably could not get one until I was a little better known here – but anyway, the award means that I will be able to return here next year and finish the remaining courses toward my Ph.D., and I am very glad of that. I am proud of the honor, too, as I understand the fellowships are very hard to get and there are not many of them.

I am still working on some details of my symphony but expect to have it finished this month (after five months' work). After that, I will finish the piano sonata. Much of which I did this fall – then there is still some more work to be done on the Serenade and after that I have planned a piano trio and a violin sonata and a one-act opera (subject as yet undecided) for this summer's and next year's work. In the meantime, I am working at my piano harder than ever before, and my university work keeps me busy too. [...]

Mr. Sessions sends you greetings and asks me to tell you that he still remembers his visit with you last summer as the high point of his stay in California. He is really one of your greatest admirers and agrees with all your ideas!

1943

13. September 1943, ASC ID 14665

A great many things have happened to me since I last wrote to you. The most important thing is that my one-act opera, *Feathertop*, which I wrote last summer, won me an eight-hundred-and-fifty dollar fellowship from Columbia University for the next year. It is only awarded for outstanding talent in the field of the lyric stage, and has never been given before. This is very encouraging to me, and I am already planning another opera for next year (in fact, the libretto is already finished); this one is in three acts and is adapted from Hawthorne's *Scarlet Letter*. In the meantime, I have finished and copied my chamber concerto, have finished the main draft of my big orchestra song cycle and have just completed a cycle of six songs for baritone, string quartet and piano. As a matter of fact, I had planned more works for this year, but they had to be postponed, as during the spring my thoughts were preoccupied with preparation for the comprehensive examinations which I had to take to qualify for the Ph. D. I passed easily, but it was fortunate that I had prepared carefully as two other candidates, both of whom have been at Columbia for many years, did not pass. Now my work for the Ph.D is all finished, except for one course and my thesis, which I hope to complete in the spring. It is true

that, for the latter, I have chosen a rather ambitious subject – the main line of development fo Austrian music since Bruckner, with side glance at parallel developments in literary and art history. [...] I realize, too, that I have you to thank for my intense interest in this phase of musical development, and much that you said during my years in California has served to guide me in my work. [...]

My outward life will be quite different this year as my mother has finally decided to return to Michigan permanently and I shall be living alone.

28. November 1943, ASC ID 14666

I have been working hard as usual, composing on my new opera [Scarlet Letter] and writing a number of songs, preparing to perform my violin sonata (the piano part of course!) for a program of the ISCM on December 12th, and finishing up the „Bruckner“ section of my thesis.

1944

6. Februar 1944, ASC ID 14667

My work is progressing very fortunately. I am busily composing my opera [The Scarlet Letter] and writing my book. Since coming back from my Christmas vacation I have had two lessons with Schnabel and feel more strongly than ever that he is a fine influence on me both pianistically and musically. His criticisms are very penetrating, and they are coupled with a real appreciation of the good qualities in my work. I'm studying much Beethoven and Brahms and intend next year to start the Diabelli variations – with many thoughts on your marvellous commentaries on that work which I remember so vividly from composition-seminar days! Currently I am pleased, too, because little by little my works are becoming known to a wider circle. [Artur] Rodzinski is looking at some of my orchestral scores and Lotte Lehmann has asked me to send her the Werfel songs^[738] – I don't know if performances will come of all these „trial shots,“ but of course hope so.

11. April 1944, ASC ID 14668

Much good fortune has come to me during the past months. I am to receive three hundred dollars from the American Council of learned Societies to help me finish my thesis, and last week when next year's Columbia Scholarships were announced I was awarded the William Mason scholarship of three hundred and sixty-five dollars.

All of my work is going well. I am still busy with my opera The Scarlet Letter and have also just begun a second string quartet. I have been practising very hard on the Diabelli variations and am to leave a lesson tomorrow with Mr. Schnabel on the first ten.

[...]

Speaking of Mahler, I had a piece of unusual good luck last week when in the catalogue of a rare-book dealer I happened to come across the announcement of a manuscript of his for sale – a four-page original pencil sketch for *Das irdische Leben* – and promptly bought it. Quite aside of the intrinsic value of such a manuscript, it means so much to me to have in my hands, in my possession, the most intimate musical expression of one who was so great and who – through your influence and example – is so important in my life.

⁷³⁸ Damit sind die drei Lieder *Der Wanderer*, *Gottesferne*, *Gottesnähe* und *Allelujah* gemeint.

I come across more and more of your former students in New York and it is always a joy for me to talk with them about their former years with you which in many cases came after I had left California. Mr. Sherman – now in the army – was here for many weeks although he has now been transferred to Oak Ridge Tennessee. I have seen Miss Silvers several times since she came and since she has been with you more recently than any of the others[.] I heard most of the latest news from her, I was surprised to know that Mr. Mac Manus is in town and to run into him two weeks ago at a Busch concert.

21. August 1944, ASC ID 4018, Arnold Schönberg an Felix Greissle

Dear Felix:

Miss Dika Newlin (626 M.C. Avenue, East Lansing, Michigan – in case she should be in N.Y.) 319 W. 106th Street New York City, a very talented pupil of mine has translated Pierrot Lunaire. Erwin Stein has also made a translation, which is supposed to be much better, but though I asked him several times to send it, he did not do it. So we would have to use Miss Newlin's – unless Chicago University would ask Mrs. Wagner-Stiedry – and why not? – Tell me whether you received the translation.

If the „Ode“ should be performed in Chicago, I hope you can iron out all the problems * [Artur] Rodzinski, Steiermann [sic], Burgan, M[a]c[k] Haroll etc. Steuermann thinks Mr. M[a]c[k] Harroll should be able to learn Pierrot in time. I think one should ask a definite date from Rodzinski. You remember I wanted to have a contract from Rodzinski and I regret that I did not insist to get it.

9. September 1944, ASC ID 19318

I am returning to New York next week after a month's vacation at home. „Vacation“ ist probably the wrong word, since I have been, as usual, very busy – working on the last act of my opera The Scarlet Letter, practising the Emperor Concerts and the Brahms-Händel variations in preparation for my work of next season with Mr. Schnabel, and writing a great length about the Mahler symphonies, as an important part of my doctoral dissertation. [...] All in all, you see, I have had quite a busy summer! I have not composed anything but the opera lately, except for two recitations with piano accompaniment which I had the opportunity to do „to order.“

[...]

I often wish that I could come back to California for a while, and show you my later work, though that opportunity has not yet been mine, it may still come!

24. November 1944, ASC ID 14671

My own musical life has been a busy one, what with finishing the first version of my opera (now come the revisions!) and laboring to finish the first draft of my thesis before December 12 when I am going home for a month – not vacation but preparing the final form of the book.

3. Dezember 1944, ASC ID 4117, Arnold Schönberg an Henry Allen Moe

Miss Dika Newlin has attended at University of California at Los Angeles my classes in simple and advanced counterpoint, composition, both simple and advanced, analysis, and Structural Functions of the Harmony.

In all these classes she has been at least one of the three best and often even the best.

She is doubtlessly not only extrem[e]ly talented for musical composition, but her talents comprise also several other fields, among them especially the languages. She is, of course, also enormously industrious and eager to do the very best in her power. Though I am not in the position of judging her talent as a dramatist, because I had not the

opportunity to see this kind of her works, I can assure you that her talent has grown considerably through the many abilities she has a[c]quired and the knowledge and the technique they have given her. Thus her talent can be called extraordinary, extraordinary not only relative to her age, but taken absolutely.

As to her plan of writing a cycle of operas, I must admit that this plan is most dignified and of a remarkable artistic honesty. Of that one becomes aware if one takes in consideration that most young composers would rather think of writing things which make most and fast money. But to charge oneself with such a task indicates character and courage.

I really wish she would succeed in carrying out this plan – and I wish just as sincerely she would find the necessary support and encouragement to stay with it.

1945

17. Mai 1945, ASC ID 4150, Arnold Schönberg an Roy Harris

Dear Dr. Harris:

It is only a very small number of the music of American composers which I know from the score. And you may know, that Brahms, e.g. refused to judge a piece unless he had seen the score – with that I agree. Most American music I have heard only over the radio had: only once. According to my long experience [sic] the impression of a work changes with frequent listening considerably.

This why [sic] I hesitate to give a list of the ten composers you want me to deliver. Besides there is the danger that I would just miss one or more who made a special good impression upon me.

With this reservation I state, that I used to name you, Mr. Harris, always among the first whom I considered characteristic for American music. Besides I have to mention:

Aaron Copeland [sic], Roger Sessions, William Schumann, David Diamond, Louis Gruenberg, Walter Piston, Anis Fuleihan, Henry Cowell, Adolphe Weiss, Gerald Strang. And among younger and lesser known people I would like to mention: Lou Harrison and Miss Dika Newlin.

In all these persons [sic] compositions I have found talent and originality, though I could not deny that in many cases the technical performance was not an [sic] the same level as the talent.

I hope this gives you what you wanted.

I am

sincerely, yours

11. Juni 1945, ASC ID 14672

On June 6 I received my Ph.D. from Columbia – in absentia, since I had been up here [at the MacDowell Colony] since the first of June [...]

I have accepted a teaching position for the coming year in Western Maryland College, near Baltimore in Maryland. I shall have an instructorship and shall be teaching theory (harmony), beginning composition, and some piano. It will be quite an experience for me and I hope that I shall be able to put to good use the lessons in how to teach that I learned from you example! The school is small but it has a fairly good music curriculum. Fortunately, it is near enough to New York that I shall be able to go there every two weeks, so that I can continue my work with Mr. Schnabel and keep up my other New York contacts which are very important to me.

Now I shall be quite „on my own“ as a composer since Mr. Sessions is – as you may have heard – leaving Princeton for the University of California. I hope that I am ripe for complete independence – I feel that, at last, I am.

I am making great strides here with the final orchestration of my opera since the atmosphere is ideal for concentrated work. I shall only be here till the end of the month, though. After that, I am going in to Ann Arbor, Michigan, for Mr. Schnabel's master class.

16. Juni 1945, ASC ID 4163, Arnold Schönberg an Dika Newlin

Dear Miss Newlin:

Upon your request I have written a very detailed and complimentary and favorable judgement about your talents to the Guggenheim Committee. As I have not received any news about the decision of this committee, I wonder whether you have been awarded a scholarship from them.

Yours

10. September 1945, ASC ID 14694

I spent last month at the Music Institute in Ohio^[739] and did much interesting work with Mr. Krének, Mr. Steuermann and Mr. Kolisch – also of course with Mr. Sessions. I performed piano works of mine on a program of the composition students and they were well received.

In two weeks I leave to take up my duties teaching at Western Maryland College – a new experience for me – and I hope that I may be able to do some good there.

20. Dezember 1945, ASC ID 14499

Now that I have taught a few months I can report that I like it even if it takes time away from my actual writing (but I know that you know all about that!) I have only one composition student and for her I am using your *Models for Beginners*. She is very slow but I think the exercises help her. My other pupils (aside from the piano students) study mostly harmony. For them, I wish *Harmonielehre* were available in English! I try to weave in your concepts, but the class uses another textbook (Piston's) and it's difficult enough to get them to do just what is in that!

I have been studying the Berg sonata with Mr. Schnabel, since I was fortunate enough to secure a [photoplat?] of Mr. Steuermann's copy.

1947

6. Juni 1947, ASC ID 14673

I cannot tell you how happy your beautiful letter^[740] has made me!

[...]

I have now done an article for *Chord and Discord* (Bruckner Society of America) on your relationship to the music of Mahler;^[741] it should be in print very soon now, as I just heard, and as soon as it comes I shall send you a copy; I hope that you may like it! Really it is hard for me to say how much your words about my book have meant to me; it is not just that I am happy to have done something which might bring you some

⁷³⁹ Music Institute at Kenyon College in Gambier, Ohio.

⁷⁴⁰ Dieser Brief Schönbergs befindet sich nicht in seinem Nachlass bzw. in der Briefdatenbank.

⁷⁴¹ Dika Newlin, „Arnold Schoenberg's Debt to Mahler“, *Chord and Discord* 2, Nr. 5 (1948), S. 21–26.

pleasure, or that my work may really have made a beginning towards achieving a goal which I wanted to achieve, but that I may feel that in some slight measure (if it is not too presumptuous to say so) I have at least started to repay the incalculable debt which I owe you for what I am – or try to be – today as a musician and as a person.

2. Februar 1947, ASC ID 14674

My maiden appearance in Town Hall was attended, as you see, by a „mixed press!“ I played on the shortest notice as Sándor finally confessed himself unable to do my music justice (though he admires it greatly) and begged me to step in, just six days before the concert. However, I had already practised the work much with the violinist so I was prepared – and in point of fact I have never played better. I wish that you might have heard it! The variations [für Violine und Klavier, 1946?] incidentally, are quite tonal (A flat major) – for which reason the ISCM would not allow them to be performed on one of their concerts! The violinist is very much better than you would suppose from the conventional criticisms of our reviewers.

5. März 1947, ASC ID 14675

I'd like to ask you a great favor (if you can find the time for it). I am applying for residence at the Music colony at Yaddo this summer, and, since I have not been there a resident before I shall require some letters of recommendation. If you could write a letter in my behalf to Mrs. Elizabeth Ames, Yaddo, Saratoga Springs, N. Y., I should appreciate it deeply.^[742]

I am giving my yearly recital at the college next week – my own new Sinfonia for piano and the Diabelli Variations (with many fond [fond?] memories – [sic?] I [sic?] when we used to analyze them in your class!) I am having a marvellous time analyzing them in all my classes as that the students will get greater benefits from my performance – none of them have ever heard the work before!

10. April 1947, ASC ID 4249, Arnold Schönberg an Dika Newlin

Dear Miss Newlin:

I can not read your Bruckner, Mahler, Schoenberg Book, because of my eye trouble. But Mrs Schönberg has read much of it to me, and I am very pleased with that portions [sic].

Perhaps it will be advisable occasionally to revise some dates, which you perhaps have collected from unprecise minds like Paul Stefan.

Today I want to ask you, whether on the basis of this book you could attend to the matter expressed in the enclosed letter. If so, would you tell me, and contact yourself Mr. Leibowitz?

I am with cordial greetings, yours

Arnold Schoenberg

21. Mai 1947, ASC ID 4458, Arnold Schönberg an Hans Heinz Stuckenschmidt

Ich habe hier ausser Miss Newlin, die eine begabte Komponistin ist[,] noch einige ausgezeichnete Schüler.

⁷⁴² Newlin wurde in diesem Jahr nicht aufgenommen, vgl. Newlins Verständigung an Schönberg, 1. Mai 1947, ID 14677. In Schönbergs Nachlass bzw. in der Briefdatenbank ist kein Brief Schönbergs an Elizabeth Ames verzeichnet.

2. September 1947, ASC ID 14492

Scoring of my opera The Scarlet Letter still occupies me; I finished some songs and a violin piece, sketched part of a violin concerto, and am now in the midst of a Chamber Symphony (13 instruments) in which I find myself approaching nearer to „twelve tones“ than ever before!

[...]

One more thing came up this summer, which I really should have written you about before this. A friend of mine in New York, Mrs. Frank Cohen, is interested in helping to organize an exhibit of the works of Jewish composers at the Jewish Museum in N. Y. – with particular emphasis on those now living in this country. As she knew that I had some scores of yours which are not easy to come by any more ...

17. Dezember 1947, ASC ID 4604, Arnold Schönberg an Dika Newlin

Dear Miss Newlin:

I received an advertising sheet from Kings Crown Press, announcing your Bruckner, Mahler etc. and containing press reviews which are really pleasant to read.

Hearty congratulations. It seems your book is also a very good propagande for me, and not only for the whole Viennese school. You know how much I am fond of Mahler and Bruckner, and it seems to me that also Webern and Berg will also profit from [sic] that [sic].

After all it is the effect of a true musical description and evaluation, of a sincere recognition of intrinsic values of music which produces such desirable results. I am glad I was so strict in your education [sic] to make you a real member of this musical family. The idea came just to my mind whether Crown Press might not be the publisher [sic] which I would like to have. I just found in a pile of other books the one which I should have autographed for your publisher (how is the exact name???) as soon as you tell me his name I will send the book to him.

I also consider submitting to him my Structural Functions [sic] of the Harmony and the first volume of my book [sic] on Composition. Do you think they will be interested? Will you ask them.

With most cordial greetings for X-mas and New Year, also to your parents,

I am yours cordially

Arnold Schoenberg

I cannot correct all my typing errors!

1948

20. März 1948, ASC ID 14498

I regret his [Mr Leibowitz'] departure for he has been so helpful to me in every way while he was here. I shall be in touch with him over there of course, especially with reference to my new chamber symphony which he is quite anxious to perform. I just completed the third movement – a Rondo – and am quite happy over the way it has worked out.

28. März 1948, ASC ID 4484, Arnold Schönberg an Storer B. Lunt

Dear Mr. Lunt:

I am glad my good fortune overcame my hesitation to address myself to your firm. Nothing could prove better that this was a lucky turn than the word I would have liked to use myself – the word, perspicacity, – if I would have desired to influence a publisher

in my favor. It is the one ability a publisher must possess if his store is not to become a warehouse of wastepaper such as many music publishers use as wrapping paper for other music. Nobody would buy any longer what is printed on it. Thus I am very happy to be acknowledged under the concept of perspicacity which fits agreeably to my desire not to write something which will not last.

I am in perfect agreement with you that the book's qualities should enable it to become a financial success and I am ready to do everything which can be done without, as you say, „changing my original train of thought“. This assurance coming from you is encouraging enough to let me promise the utmost cooperation.

But of course I cannot give carte blanche to an editor, even if it [is] Dr. Newlin, of whom I think highly.

13. Mai 1948, ASC ID 14502

Once more I am happy to send you the program of the year's work of my beginning compositions students. This year there were not any who had a real creative gift, but they did turn out some quite creditable works which at least made sense. And they enjoy the work because I have tried to make them see it from the viewpoint of your concept of „ear-training through composition.“

I am really delighted to see Harmonielehre in English at last! Of course, I have been giving my students the materials from it all along, but it is fine that now they will be able to buy it and use it as a textbook.

21. Juli 1948, ASC ID 14503

By the way, he [Leibowitz] is quite happy over my [Chamber] Symphony (finally completed) and wants to perform it in the fall.

6. August 1948, ASC ID 4742, Arnold Schönberg an Dika Newlin

If my eyes would be better I would ask you to send me some of your compositions. Perhaps you might sometimes come to L.A. and play them for me. Why not? I would be glad to see you again.

I remain with cordial greetings, yours

30. August 1948, ASC ID 14506

To come to California and play my latest works for you would fulfill a dream of long standing! I could not now come before next Christmas-time (this year, I mean) but I am certainly going to think very seriously about doing so, and I shall of course let you know what my plans are as soon as I know them myself.

30. September 1948, ASC ID 4774, Arnold Schönberg an Clara Silvers

Ich muss erwähnen, dass Dika Newlin wirklich verständ- Excuse me I see I wrote by mistake in German – I must state that Dika Newlin did a very good and well understanding Job, and that all she changed did not violate her faithfulness toward me.

1. Oktober 1948, ASC ID 14508

Dear Mr. Schoenberg,

I had hoped to be able to write you sooner than this after my return from New Hampshire [MacDowell Colony], but I have been extremely busy getting my new classes under way. I am very happy that two of the classes are using Harmonielehre as a text book this year; I have always given them examples from it in the past but it is wonderful that now they can really own it themselves!

[...]

Now for a bit of news which has made me very happy, and which I hope will please you too, because it gives me the opportunity to do something for you in a slightly different way. I have been engaged by the new friends of music to play the following with the singer Louise [eig. Luise] Bernhardt: Traumleben, Verlassen, Ghasel, Lockung, Der Wanderer! [aus Schönbergs Acht Lieder op. 6] (I only wish it were more!) This takes place on November 14 (1948). Unfortunately it is only broadcast on the New York „FAM“ station so probably cannot be heard much outside of the city.

[...]

I hope you duly received the Mac Dowell „communal“ telegram. We really celebrated your birthday in style up there as I even gave a party and played a program of you and Berg and Webern in honor of the occasion! They won't forget September 13 for a long time.

18. Oktober 1948, ASC ID 14510

One of my pupils gave me the picture of you and the family from last month's Musical America; it is lovely and I keep it always by me.

16. November 1948, ASC ID 14512

I should be tremendously curious to hear what you think of the way I perform your music now! The enclosed criticisms should amuse you.⁷⁴³

1. Dezember 1948, ASC ID 14513

Yes, Op. 7 has always been one of my real loves ever since my first misguided attempt to write variations (!) on the Adagio theme (do you recall the painful occasion?)

I had hoped that I might be able to come to Los Angeles during the Christmas holiday, even if only for a little time. But the college has asked me to be their official delegate at the convention of the National Association of Schools of Music in Chicago, which starts right after Christmas – and it is a special honor as one usually asks the head of the department to assume this function, so I can't decline. I'll attend the American Musicological Society convention at the same time; I find it very important for me to involve myself in all these affairs so that I may represent (insofar as I am worthy so to do) the point of view of you and yours.

1949

6. Januar 1949, ASC ID 4862, Arnold Schönberg an Dika Newlin

Why dont [sic] you send me occasionally one of your compositions? I would like to know „who“ you are now. And „how“. If possible something for piano, so that Mr Stein can play it for me. You know, my eyes are a great obstacle.

10. Januar 1949, ASC ID 14518

Indeed it would make me most happy for you to hear my work; I have never sent you any only because I know it is a strain for you to read it. It so happens that my latest work is a piano trio; Mr. Stein could doubtless give you a pretty good idea of it on the piano and maybe he could even manage to put together a real performance of it for you out of his resources at the school. I'll ask him.

⁷⁴³ Bezugnehmend auf eine Radioaussendung vom 14. November 1948.

12. Januar 1949, ASC ID 14519

I mailed my piano trio to Mr. Stein this week – I sent it to him rather than directly to you so that he could set about finding string players to play it with him for you, if that should prove possible. It is one I am particularly anxious for you to hear since it is my newest and perhaps my best.

12. Januar 1949⁷⁴⁴, ASC ID 4868, Arnold Schönberg an Dika Newlin

I am looking forward to see your Trio. It's so long that I did'nt [sic] see anything of yours. I expect something of you.

Most cordially yours,

14. Januar 1949, ASC ID 14520

I do hope that the Trio will not disappoint your expectations, An I shall be most eager to hear what you think of it, for nobody else's opinion of it could possibly mean to me what yours will. If you find that it reflects in the slightest degree a heightened understanding on my part of the great lessons you have taught me, I shall feel well rewarded. And bearing those lessons in mind I shall return to the work on your book with a renewed effort – and, I hope, a more successful one this time – to be a faithful transcriber of your thoughts, your feelings, and your words.

27. Januar 1949, ASC ID 14522

I wonder if Mr. Stein has given you my Trio yet. I mailed it to him rather than to you because I thought it would be nice if he could round up the necessary string players and thus presnt you with a real (even if only a „reading“) performance of the work. However, in a recent letter I had from him he doesn't appear too interested in doing this, so maybe another way will have to be found. But he should give you the score (which he ought to received long since, unless lost in the mail) because it is the one I intended for you. In the meantime, I am having the parts copied in New York. The work will be performed, but I do not know exactly how soon, and it is not always easy to have records made. However, when and if they are made I shall certainly send them to you, for I would not burden you with the score were there not a possibility of your hearing the work as well.

25. Januar 1949, ASC ID 4879, Arnold Schönberg an Dika Newlin

I am sorry to ask such degrading work in this part of the book [*Style and Idea*].⁷⁴⁵ But do not forget, that when you translate my German articles, you can reveal all your art.

22. März 1949, ASC ID 4927, Arnold Schönberg an Dika Newlin

I must tell you that I am very pleased how fast you did this and how good everything is in general. And you know I am very difficult to satisfy.

[...]

P.S. We have not yet had an opportunity to play your Trio. Mr Stein is so terribly busy that he really does not find the time to do it. But perhaps sometimes later.

⁷⁴⁴ Schönberg datierte diesen Brief irrtümlich mit 12. Januar 1948.

⁷⁴⁵ Offenbar meint Schönberg hier, dass Newlin sein charakteristisches Englisch beibehalten und nur Grammatik und Idiome korrigieren soll, damit nicht der wahre Sinn verlorengeht. Schönberg möchte die Tatsache nicht verstecken, dass er in dieser Sprache nicht geboren wurde. (Vgl. dazu auch *Arnold Schönberg, Gedenkausstellung 1974*, hg. von Ernst Hilmar, Wien 1974, S. 112 und 354.)

20. Mai 1949, ASC ID 14684

Now I have a rather exciting piece of news. In September I am changing my job (for one year anyway) to be visiting professor in the department of Fine Arts at Syracuse University in Syracuse, N.Y. Unfortunately I shan't be teaching composition (unless privately) but I shall be having form and analysis, and also seminar work in the analysis of contemporary music. I leave it to your imagination just WHICH direction of contemporary music I shall take it upon myself to empha[s]ize! Since the students at Syracuse are more advanced than the ones I have here [at Western Maryland College in Westminster, Maryland] I feel that this will be a golden opportunity for me to acquire some new recruits for your – our – cause. Indeed, I would never accept this new position or any other, if I did not think it would give me scope to do as much as possible for you as well as for myself. I hope that I shall succeed in finding a successor for myself here who will be able and willing to continue using your books as textbooks. It was one of my greatest joys here that I was able to do this and I hope that it will continue so even without me. But at Syracuse, count on me to provoke a few sales of your music! Needless to say that I shall also use every opportunity for performances of it there.

26. Juli 1949, ASC ID 14691

I too am sorry my visit had to be so short. I cannot tell you how wonderful it was to be with you and to discuss so many matters. And I appreciate most deeply your advice with regard to the Trio.^[746] I hope to have you hear a real performance of it, and other works of mine, in the not too distant future.

29. August 1949, ASC ID 14693

Let this come as a preliminary birthday greeting to warn you (if the package hasn't already come) of the impending arrival of my own recording of my Sinfonia for Piano (1947). In default for a finished new work for the great day^[747] (my current one is somewhere around its middle)[.] I offer you this one in all humility and gratitude and hope that it may bring you some small pleasure.

The enclosed program will show you my first effort to bring your music to the local people [at MacDowell Colony]. I am sure they had never heard any before so this was an „entering wedge“ – and if I have my way they will hear a lot more of it as I return here during successive summers. I know I shall have some good opportunities to perform you in Syracuse especially since Louis Krasner^[748] is coming there this fall as professor of violin and we should be able to do some worthwhile things together. Maybe – with your consent, of course – we could perform the new Fantasy^[749]! Well, I shall see how things „shape up“ there and shall of course let you know about every step I can take in your behalf.

⁷⁴⁶ Schönbergs Rat ist nicht bekannt, da dieser in den bekannten Briefen nicht erwähnt ist (Brief davor: 23. Juli 1949, ASC ID 5120).

⁷⁴⁷ Gemeint ist wohl der 13. September 1949, Schönbergs 75. Geburtstag.

⁷⁴⁸ Der Geiger Louis Krasner (1903–1995) führte im Dezember 1940 Schönbergs Violinkonzert erstmals auf.

⁷⁴⁹ Schönbergs *Phantasy for violin and piano accompaniment* op. 47 (1949).

8. September 1949, ASC ID 19423

Dear Master!

It may be that in the next few days someone will ask me, „What, then, has Arnold Schoenberg really meant to you?“ If such a question were to reach my ears, here is how I should try to answer:

„He has made my life worth living by giving me a task to perform which imparts to that life a true meaning – by teaching me not to shirk the duty of demanding the utmost of myself and thus bringing out all that is within myself. By doing this for many others he has created a world community of minds in which it is possible for me to live and work with the fullest effectiveness – a community wherein our love for the ideals which his life and work exemplify encourages us all to build a world of music according to his precepts, which are also those of the great tradition from which he sprang and which we hope to continue. We do not want to undergo history passively, we want to make our own history; this, too, we learned from his life. He taught us to respect others, that we may have the right to respect ourselves; and, in so respecting ourselves, we learned a new respect for others. But he showed us, too, that ridicule is sometimes necessary. And he taught us how to suffer; we bowed our heads to many a violent blast. Those who did not survive – well, they probably would not have been of much use anyway, in the struggle to come; those who did, came out of it all equipped with the best of all possible weapons, a thick skin. Yes, he knew how to train good soldiers! – Now we have gone our own ways and each of us must be a fighter and a torchbearer, in his or her own sphere. One fights in France; a light burns in Australia; even Vienna sometimes remembers her own. As for me, I know what my fight will be. I want to bring my passion for this ideal into compatibility with my love for my country by leading her music away from the false paths which it has sometimes followed and towards the Truth which has been revealed to me. May my faith give me strength to assume this leadership – but may ordinary human vanity not permit me to forget to whom I owe the revelation of this faith – to Him, Arnold Schoenberg!“

This, or something like it, is what I should say. And this is what I want to say to you as well, dear Master, in honor of the day to come. Never to lose sight of the meaning of your life, never to let go of my inheritance from its passion, always to live your Truth and to publish to the world the truth about you – may that be the perpetual care of your devoted

21. September 1949, ASC ID 14696

I start teaching the day after tomorrow [at Syracuse University] so I am very much rushed with preparations. Krasner is starting to teach here this fall too, you know. I have not seen him yet but he knows I have your Fantasy and he is very anxious to play it with me here – possibly in December. Is there anything against this? (I mean „prior right“ of another performer or anything like that?) Nothing could make me happier than to present your work here as early and as often as possible. That’s one way to reduce those bad influences in our musical life, which you so justly deplore, to unimportance!

30. Oktober 1949, ASC ID 14697

And when I speak of your letters, I cannot – I really cannot – tell you all that you last one meant to me. Indeed, you are the last person who would ever need to write me long letters – because five words from you have more sense and sensitivity than five pages from other people.

[...]

I was thrilled with the reviews – they reached me only now – of Leibowitz' performance of my [chamber] symphony in Darmstadt last summer. Don't misunderstand me – I hope I am too level-headed really to be affected much one way or the other by any critic; but what pleased me was that these German critics (except one odd soul who nosed out a non-existent influence of STRAVINSKY upon me!) admired and appreciated not only me but you in me – if you know what I mean. The impression was such that they (of Darmstadt) are not only demanding more of my music, but also want me to write a birthday article on you for the Düsseldorfer Mittag^[750]. Of course I shall do it and I promise you a copy of the result. This interest in you and yours in Germany strikes means one of the most heartening signs from that quarter.

16. Dezember 1949, ASC ID 14698

Ever since I came here we have been wanting to present a „Schoenberg Festival“ in honor of this most glorious year of your life and now, yesterday, it began with a lecture by me illustrated with my performances of Op. 11 1 and 2 and the Gavotte and Minuet from the piano suite. We made the biggest possible advance publicity so that not only the University, but the whole city knew you were to be honoured.

[...] I have to attend the musicological society convention in N.Y. Dec. 27–29. There I (Fleming^[751]) also plan to strike some sturdy blows in your behalf. You'll see!

1950

4. Januar 1950, ASC ID 14700

[...] for the American Musicological Society so many of whose members are enemies of your work and even of all music. Do you know that I wanted to read a paper on your music before this very convention but was forbidden because the „controversial subject“ and my „known bias.“ What a beautiful joke that I didn't need to speak – you spoke – and with such authority that any words that I or anyone else might have said on this occasion would have been a superfluity, even in impertinence!

Mr. Fleming will doubtless also write you of all this,^[752] which he witnessed with me – indeed he may already have done so, for he said he would. He is certainly completely sincere in his wish to say do all he can in your behalf here and to set up the finest opportunities for me to do likewise. What a comfort that is!

20. Januar 1950, ASC ID 14701

I continue planning very seriously to come to California this summer. I really don't know what could prevent it for I've already been told that I need not teach summer

⁷⁵⁰ Tageszeitung *Der Mittag. Zeitung für Rhein und Ruhr*, die zwischen 1920 und 1967 in Düsseldorf erschien. Ein entsprechender Aufsatz von Dika Newlin ließ sich nicht ermitteln.

⁷⁵¹ William Coleman Fleming (1909–2001) war Newlins Vorgesetzter an der Syracuse University. Schönberg kannte Fleming offenbar schon früher, da er gebeten wurde, als „visiting examiner“ Flemings mündliche Masterprüfung (oral examination) abzunehmen. Vgl. Brief von W. Henry Cooke an Schönberg vom 17. Mai 1939 (ASC ID 12174, 1939.05.17) und Brief von Henry Purmort Eames an Schönberg, 18. Mai 1939 (ASC ID 12952). Fleming war wie auch Newlin Schüler Artur Schnabels (18. Mai 1939, ASC ID 12952). Möglicherweise nahm Fleming auch Privatstunden bei Schönberg (vgl. Brief von Henry Purmort Eames, 8. August 1939, ASC ID 12175 und Schönbergs undatierte Antwort, ASC ID 3255).

⁷⁵² In Arnold Schönbergs Nachlass ist nur ein Brief von William Fleming erhalten: ASC ID 17322, 1950.05.04, welchem ein Brief von Dika Newlin an die New Yorker Philharmonic Symphony Society vom 4. Mai 1950 beigelegt ist.

school unless I wish and I definitely don't wish. Here, too, I shall know more definitely what can be done, and when, a little later.

24. März 1950, ASC ID 14704

1) I had to have a very painful operation, was incapacitated for a few days;

September 1950, ASC ID 14712

I have just discovered from my doctor that I have a severe nervous disorder caused by chronic exhaustion. I should be able to take a month off but that I can't have.

13. September 1950, ASC ID 19458

For the rest, be assured that I shall complete the work as rapidly as my present poor health and the arduous demands of my teaching schedule permit.

14. November 1950, ASC ID 14713

I have not forgotten my obligations and desire to work on the other essays so don't despair on me! What has delayed my work has been my successive illnesses as well as a situation of much disunity & [sic?] confusion here in Syracuse. As a result of this latter I am considering moving in the fall – would gladly move to California – if the right teaching position offered itself.

1951

12. März 1951, ASC ID 14714

Things have been very difficult here at the University. Mr. Fleming, whom you and I both had mistaken for a sincere person, turns out to be not so at all, but a very perverted individual who uses everyone for his own ends. This year he became very jealous of me and tried to get me dismissed from the University on all kinds of trumped-up grounds. He made the fatal mistake of trying to strike at me through you and claiming that I ought to be dismissed because I use my classes only to make propaganda for you! Of course the administration refused to listen to such nonsense and insisted that I must be retained because I have proved my value to the University. Therefore I am remaining but at my own request am being transferred out of Flemings department and into the Music School. Here I shall be dealing with professional music students only, as I should be and I won't have to teach any more of those amateurs who merely want to dabble in music. How right you were to object to my teaching such people, as you did – I well recall – on the occasion when Fleming & [sic?] I visited you two summers ago! Why as usual instead of listening to you at once, I had to find it out for myself, the hard way! Well, at least I am settled now, thanks to my transfer to the Music School, in a place where I shall be able to do much good. Needless to add that I shall keep right on „making propaganda“ (if such it must be called) as before.

28. April 1951, ASC ID 5799, Arnold Schönberg an Dika Newlin

Dear Miss Newlin:

I am sorry you had so much trouble with Mr. Fleming. I cannot say that I was ever very fond of him when I functioned as external examiner twice in Pomona. What kind of crimes did he commit? Anyhow you have now found the best solution to this problem. With respect to your propaganda I want to tell you what I told years ago to Mr Wellesz when he wrote my biography: „Don't praise too much, but make the facts clear and let

them speak in my favor.“ I don’t mean you should be too dry and avoid every kind word; but I think realistic facts surpass their effect on the unbiased listener, if you give them the chance to recognize them, and directions how to evaluate.

1959

28. August 1959, Dika Newlin an Gertrud Schoenberg⁷⁵³

As you perhaps know, I was called back from there [Vienna] to found a music department in a school which had none before: Drew University, a small school of high standards about 25 miles from New York. I welcomed this chance, for it meant that – in contrast to my previous positions – I would have the opportunity to build a department from the foundations upward and to establish its curriculum according to the standards which I had been taught. To make a long story short – I succeeded in doing this, and, as a full professor and head of my department, am turning out music students who are, I hope and believe, creditable representatives of the traditions which Mr. Schoenberg instilled in me. It is hard work – but worth it.

All this time, of course, my own writing and composing has been going on – and, I am happy to say, with good success. [...] my compositions were performed in the ISCM both here and abroad (in Salzburg, before my return to this country). Needless to say, I don’t forget to whom I owe all this! For, if not for the thorough education and great inspiration which Mr. Schoenberg gave me, and his insistence upon fundamentals, I would not have been able to perform all these tasks in a way which would satisfy me or others (the few who really understand these things, that is). Now, all during this period [1952–1959] one major project was developing in my thoughts: the biography of Mr. Schoenberg, as we had discussed it in your home in 1950 [1948]. You may perhaps wonder why I did not actually begin putting this work on paper sooner. There are several reasons, which I hope you will understand and approve. First, I did not wish to do a hurried, „quickie“ job, which might be suspected of the taint of opportunism. Rather, I wanted to devote sufficient time to thorough analysis, and to gain proper perspective on the subject, so that my work would be, not superficial, but a real contribution to the knowledge and appreciation of this great lifework. Also, I felt that it would be best to have such a book appear at a time when, through better and more numerous recordings and performances, a larger public would be better prepared to listen to what I might have to say, so that my work might be even more helpful towards the understanding of this music.

About a year ago, I began to feel that these conditions had been met, and that – in order that Schoenberg’s music might be discussed for the English-reading public in a manner befitting its true importance – it was high time for me to undertake this book. Just at this psychological moment, Mr. du Sautoy of Faber and Faber approached me with the suggestion that I do a book of some 100,000 words, to be mainly of analytical nature. This, of course, would not be the „definite“ biography (which would require several volumes in order that very complete analyses of all the works might be included – and which, incidentally, I still very definitely plan to do when this preliminary work is completed), but would be an introduction to Schoenberg’s work for the general educated reader. It would, I hope, at the very least help to rid such a reader of some of the misconceptions of this work which he now (in my experience, and doubtless in yours as well) all too often has. I liked this idea, and indicated my willingness to write

⁷⁵³ ASC, Gertrud Schoenberg Collection, Folder „Correspondence (Dika Newlin)“.

this book. However, as it is only comparatively recently that all details of contract and the like were settled, I did not wish to write about the plan until it was quite completed and accepted by Faber and Faber, in order to avoid any possible disappointment for you. Now, though, since I learn that Mr. du Savoy has written you of the work, I wanted you to hear of its details directly from me.

Vilma Webenau (1875–1953)

Die Komponistin, Pianistin und Musiklehrerin Vilma Webenau, eigentlich Wilhelmine Eveline Maria Weber von Webenau,¹ zählte zu Arnold Schönbergs SchülerInnen in Wien und Berlin. Sie dürfte überhaupt seine erste (Privat-)SchülerIn gewesen sein.²

A. Biographisches

Vilma Webenau wurde am 15. Februar 1875 als Tochter des Botschafters Arthur Edler von Webenau und der Wilhelmine Caroline Freiin von Geusau in Konstantinopel (heute Istanbul) geboren und lebte danach hauptsächlich in Wien³. Ihre Großmutter Julie von Webenau bzw. später von Britto (1813–1887; geb. Baroni-Cavalcabò) war ebenfalls Komponistin.⁴ Vielleicht kam Vilma Webenau durch diese in Graz erstmals näher in Kontakt mit Musik. Julies Mutter Josephine Baroni-Cavalcabò (1786–1860) war (Laien-)Sängerin und Franz Xaver Mozarts (1791–1844) Geliebte und Universalerbin.

1. Musikalische Ausbildung

1.1. Pianistin; Cäcilia Frank

Bevor Vilma Webenau bei Schönberg Kompositionsunterricht nahm, trat sie um die Wende zum 20. Jahrhundert mehrfach als Pianistin in Erscheinung. Wie sich aus einigen Zeitungsberichten schließen lässt, studierte sie wahrscheinlich zumindest ab 1895, spätestens aber ab 1897 und wenigstens bis 1900 Klavier bei Cäcilia Frank (vgl. Tabelle 24).⁵

¹ Vgl. Gerlinde Haas, „Webenau Vilma von“, Eva Marx und Gerlinde Haas, *210 Österreichische Komponistinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart: Biographie, Werk und Bibliographie – ein Lexikon*, S. 385–389, hier S. 385. Da in Österreich der Adelsstand 1919 aufgehoben wurde, findet sich im Folgenden einheitlich die Schreibweise Vilma Webenau. Vgl. dazu die Abschnitte 4.1. sowie 8.2.3.

² Vgl. Webenaus eigenhändige Notiz in das Fotoalbum *Dem Lehrer Arnold Schönberg*, Arnold Schönberg Center Wien (ASC), Bildarchiv, ID 3251, abgebildet in *Arnold Schönberg, 1874–1951: Lebensgeschichte in Begegnungen*, hg. von Nuria Nono-Schoenberg, Klagenfurt: Ritter 1992, S. 39.

³ Zu Webenaus Wohnorten siehe weiter unten, Abschnitt 2.

⁴ Robert Schumann widmete „Frau Julie von Webenau geb. Baroni-Cavalcabò“ seine *Humoresken* op. 20 (1839). Julie erhielt Unterricht bei Franz Xaver Mozart in Lemberg.

⁵ Auch Cäcilie Frank (1851–1936?). Zum Zeitraum von Webenaus Klavierunterricht bei Frank von ca. 1895–1900 vgl. weiter unten.

Einem Zeitungsbericht zufolge „hat [...] [sie] sich aus Liebe zur Musik dem Concertfache gewidmet“⁶. Im Februar 1895 trug sie „wahrhaft virtuos“ und mit „meisterhafte[m] Clavierspiel“ mit Baronesse Clarisse Amelin den Einzugsmarsch aus Richard Wagners *Tannhäuser* vor;⁷ 1897 wurde bei einem „Zöglingconcert“ von Cäcilia Frank ihr „schöne[s] Spiel“ erwähnt und am 19. Januar 1898 ihre Darbietung bei einer Veranstaltung des Wiener Musikclubs „sehr freundlich aufgenommen“.⁸ Am 24. Januar 1899 trat sie gemeinsam mit der Violinistin Luise (auch Louise) Guttmann zugunsten eines Heimes katholischer Lehrerinnen auf.⁹ Am 15. April 1899 spielte die „ausgezeichnete Pianistin“ wieder im Rahmen eines Vortragsabends der Klasse Cäcilia Frank u. a. eine Komposition von Franz Liszt.¹⁰ Einem Artikel der *Neuen Freien Presse* zufolge zählt sie zu den „[b]ereits bekannte[n] ausgezeichnete[n] Clavierspielerinnen“¹¹. Ende des Jahres 1899 konzertierte Webenau sogar in der Steinway Hall in London – vermutlich u. a. als Liedbegleiterin, da zwei SängerInnen genannt werden.¹² Bei einem weiteren Cäcilia Frank-Klassenabend am 5. Mai 1900 „entzückte [sie] durch brillante Technik und geschmackvolle Vortragsweise“.¹³ Tabelle 24 fasst Webenaus belegte Auftritte als Pianistin zusammen.

⁶ *Wiener Salonblatt* 31, Nr. 1 (7. Jänner 1900), S. 6; „Theater, Kunst und Literatur“, *Deutsches Volksblatt (Morgen-Ausgabe)* 12, Nr. 1379 (17. Februar 1900), S. 8; „Theater- und Kunstnachrichten“, *Neue Freie Presse (Morgenblatt)* Nr. 12699 (30. Dezember 1899), S. 7.

⁷ „Ein Familienfest“, *Wiener Salonblatt* 26, Nr. 8 (24. Februar 1895), S. 16.

⁸ „Unterrichtswesen“, *Neue musikalische Presse: Zeitschrift für Musik, Theater, Sänger- und Vereinswesen* 6 (1897), S. 7, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=uGE9AQAAIAAJ>, aufgerufen am 8. Oktober 2018; bzw. *Neues Wiener Journal* 6, Nr. 1524 (21. Jänner 1898), S. 6.

⁹ Vgl. *Das Vaterland (Morgenblatt)* 40, Nr. 17 (17. Jänner 1899), S. 3; „Localbericht [Wohltätigkeitsfest]“, *Das Vaterland (Abendblatt)* 40, Nr. 17 (17. Jänner 1899), S. 5; „Wohltätigkeitsfest“, *Reichspost* 6, Nr. 15 (19. Jänner 1899), S. 10; „Correspondenzen“, *Südsteirische Post (Marburg)* 29, Nr. 9 (1. Februar 1899), S. 4; *Grazer Volksblatt* 32, Nr. 23 (28. Jänner 1899), S. 9; „Vereinschronik“, *Volksblatt für Stadt und Land* 30, Nr. 5 (1. Februar 1899), S. 7–8; „Vereinschronik“, *Das Vaterland (Abendblatt)* 40, Nr. 26 (26. Jänner 1899), S. 3; „Correspondenzen. Wien“, *Linzer Volksblatt* 31, Nr. 22 (27. Jänner 1899), S. 4; „Vereinsnachrichten [Wohltätigkeitsfest]“, *Deutsches Volksblatt (Abend-Ausgabe)* 11, Nr. 3614 (23. Januar 1899), S. 6. Für den Vornamen von Webenaus Musizierpartnerin finden sich die Schreibweisen Luise und Louise.

¹⁰ „High-life“, *Wiener Salonblatt* 30, Nr. 16 (22. April 1899), S. 5. Die Angaben bei Webenaus Programmpunkt sind nicht eindeutig, da diese nur durch Beistrich getrennt und nicht mittels Schriftauszeichnungen kenntlich gemacht wurden: „Liszt, Rhapsodie, Horn, Etude de Concert“. Wahrscheinlich ist gemeint, dass Webenau eine Rhapsodie von Liszt und eine Konzertetüde von (August?) Horn spielte.

¹¹ *Neue Freie Presse (Morgenblatt)*, Nr. 12447 (18. April 1899), S. 6.

¹² Verschiedene Anführungen dieses Konzerts stimmen nicht überein, da z. B. ein oder zwei SängerInnen genannt werden. Vgl. *Wiener Salonblatt* 31, Nr. 1 (7. Jänner 1900), S. 6; „Theater, Kunst und Literatur“, *Deutsches Volksblatt (Morgen-Ausgabe)* 12, Nr. 3996 (17. Februar 1900), S. 8; „Theater- und Kunstnachrichten“, *Neue Freie Presse (Morgenblatt)*, Nr. 12699 (30. Dezember 1899), S. 7; *The Musical Times and Singing Class Circular* 41, Nr. 683 (1. Januar 1900), S. 43. Auch in diesem Zusammenhang wird Webenaus Schülerschaft bei Frank erwähnt.

¹³ „High-life“, *Wiener Salonblatt* 31, Nr. 19 (13. Mai 1900), S. 7.

Tabelle 24: Auftritte als Pianistin

Datum	Anmerkungen	
Februar 1895	Vilma von Webenau mit Clarisse Amelin	Einzugsmarsch aus Wagners <i>Tannhäuser</i> ; Wohnung des Herrn Barons Amelin de St. Marie
1897	Frl. von Webenau	Vortragsabend Klasse Cäcilia Frank
19. Januar 1898	Vilma Weber von Webenau	Wiener Musikclub, Theresiensaal
24. Januar 1899	Vilma Weber bzw. Baronin Vilma Weber von Webenau mit Louise/Luise Guttmann (Violine)	Festsaal des Wiener Kaufmännischen Vereines, 1. Bez., Johannesgasse Nr. 4; Heim katholischer Lehrerinnen; Repertoire nicht bekannt
15. April 1899	Wilma bzw. Vilma von Webenau solo sowie mit Laura Pfeiffer	Vortragsabend Klasse Cäcilia Frank; Liszt, <i>Rhapsodie</i> , [August?] Horn, <i>Etude de Concert</i> und Fischhof, <i>Variationen</i>
16. Dezember 1899	Wilma von Webenau bzw. Wilma Weber von Webenau bzw. Vilena [sic] de Webenau mit Margaret Cooper (und Atherton Smith?) (Gesang)	London, Steinway Hall
5. Mai 1900	Wilma von Webenau	Vortragsabend Klasse Cäcilia Frank

1.2. Arnold Schönberg in Wien und Berlin

Noch während Vilma Webenau bei Cäcilia Frank Klavier studierte, wurde sie ab 1898 oder 1899 Schönbergs erste KompositionsschülerIn, wie sie selbst mutmaßt. Erwähnenswert ist, dass beide fast gleichaltrig waren, was für ein Lehrer-Schüler-Verhältnis untypisch ist. Über die Hintergründe, weshalb und wie Vilma Webenau Arnold Schönbergs Schülerin wurde, oder wie häufig und regelmäßig der Unterricht stattfand, ist nichts bekannt.

Eine kurze autobiographische Notiz Webenaus in jenes Album, welches Schönbergs SchülerInnen ihm anlässlich seines 50. Geburtstages im September 1924 überreichten, ist das einzige eindeutige Zeugnis ihrer Schülerschaft bei Schönberg.¹⁴ Webenaus Eintrag informiert über den ungefähren Beginn und Inhalt ihrer Studien; gleichzeitig ist dies einer der wenigen Nachweise über ihre Ausbildung zur Komponistin:

„Meines Wissens war ich Schönbergs erster Privatschüler (von 1898 oder 99 an). Erst in Wien u. dann in Berlin, wo er beim seligen Überbrettl Kapellmeister war, weihte er mich in Harmonielehre, Kontrapunkt und Kompositionslehre ein. Nachdem ich mehrere Jahre mit Unterbrechungen bei Schönberg studiert hatte, arbeitete ich auf eigene Faust weiter u. lernte dann

¹⁴ Daneben bestätigen zwei Konzertprogramme sowie Rezensionen von 1907 und 1908, dass Webenau Schönbergs Kompositionsschülerin war. In ihren Briefen fragt Webenau Schönberg zwar gelegentlich um Rat bzw. richtet dieselben teilweise an „Professor“ Schönberg, nimmt aber niemals Bezug auf einen tatsächlichen Unterricht, vgl. die Abschnitte 5.1. sowie 7.2.

bei [Fritz] Cortolezis in München instrumentieren. Jetzt lebe ich in Wien als sehr unbekannte Komponistin u. Musiklehrerin.“¹⁵

Wie lange Schönberg Webenaus Lehrer war, geht aus diesem Eintrag nicht genau hervor. Demzufolge studierte sie zwar nicht durchgehend, insgesamt womöglich aber sogar über einen Zeitraum von etwa zehn Jahren Komposition bei Schönberg.¹⁶ Auf jeden Fall dürfte der Unterricht nicht länger als bis 1909 angedauert haben, da Webenau in diesem Jahr für ihr weiteres Musikstudium bei Fritz Cortolezis nach München zog (vgl. dazu weiter unten).

Schönberg war von Dezember 1901 bis Spätsommer 1903 in Berlin, und vielleicht noch im Dezember 1901 folgte ihm Webenau dorthin nach.¹⁷ Genauere Aufenthaltsdaten sind nicht bekannt, da die entsprechenden Berliner Meldeunterlagen fehlen.¹⁸ Als sicher kann Webenaus Aufenthalt nur für den Jahreswechsel 1902/1903 gelten, da Webenau auf einer Postkarte Arnold Schönbergs an Alexander Zemlinsky unterschrieb.¹⁹

1.3. Fritz Cortolezis in München

Wie oben erwähntem Albumeintrag zu entnehmen ist, zog Vilma Webenau für ihr weiteres Musikstudium nach München, um bei dem Kapellmeister und Chordirigenten Fritz Cortolezis (1878–1934) instrumentieren zu lernen.²⁰ Aufgrund vorhandener

¹⁵ Webenaus handschriftlicher Eintrag in das Album *Dem Lehrer Arnold Schönberg*, ASC, Bildarchiv, ID 3251.

¹⁶ Vermutlich nur aufgrund Schönbergs Rückkehr aus Berlin gehen vorhergehende Beiträge über Webenau davon aus, dass der Unterricht im Jahr 1902 endete.

¹⁷ Peter Gradenwitz gibt an, dass Webenau jedenfalls schon Ende des Jahres 1901 in Berlin war: „Seine erste Schülerin, Wilma von Webenau, folgte ihm aus Wien im Dezember 1901, als er zum ersten Mal nach Berlin zog.“ Siehe Peter Gradenwitz, „Arnold Schönbergs Lehrtätigkeiten und ihre Folgen. Arbeit, Werke und Lebensschicksale seiner Meisterschüler an der Preußischen Akademie der Künste in Berlin 1926–1933“, *Bericht über den dritten Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*, Wien 1996, S. 78–84, hier S. 78. Die Formulierung klingt wie eine Tatsache, doch gibt Gradenwitz keine Quelle dafür an. Auch Susanne Wosnitzka behauptet ohne Angabe von Quellen: „Als der Lehrer [Schönberg] 1900 nach Berlin übersiedelte, fragte er seine Schülerin [Webenau], ob sie mitkommen wolle“ (Susanne Wosnitzka, „Gemeinsame Not verstärkt den Willen‘ – Netzwerke von Musikerinnen in Wien“, *Musikerinnen und ihre Netzwerke im 19. Jahrhundert*, hg. von Annkatrin Babbe und Volker Timmermann, Oldenburg 2016 [Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 12], S. 131–148, hier S. 141). Wosnitzka bezieht sich eventuell auf das erst viel spätere Schreiben Webenaus vom Sommer 1912 (ASC, Briefdatenbank, ID 18053), in dem Webenau erwähnt, dass Schönberg sie nach Berlin eingeladen hat (vgl. Anhang).

¹⁸ Laut Auskunft des Berliner Landesarchivs, Brief an Elisabeth Kappel, 24. Mai 2012.

¹⁹ Postkarte von Arnold Schönberg an Alexander Zemlinsky, 1. Januar 1903, ASC, Briefdatenbank, ID 6086.

²⁰ Fritz Cortolezis war ein enger Freund Richard Strauss'; zu seinen SchülerInnen zählte auch Carl Orff. Wie auch bei ihrem Lehrer-Schülerin-Verhältnis zu Schönberg ist es bemerkenswert, dass Cortolezis

Melddaten ist Webenaus Studium bei Cortolezis maximal auf die Zeitspanne September 1909 bis [Winter] 1912 einzugrenzen.²¹ Ob Webenau bis zum Ende ihres Aufenthaltes in und um München auch tatsächlich Cortolezis' Schülerin war, lässt sich nicht sagen.²² Ab Herbst 1911 dürfte sich Cortolezis nicht mehr in Deutschland aufgehalten haben.²³

Wieso Webenau gerade bei Fritz Cortolezis studierte und weshalb sie diesen Instrumentationsunterricht nach den Jahren bei Schönberg als notwendig empfand, ist nicht bekannt. Nach Felix Greissle erachtete es Schönberg als „überflüssig“, instrumentieren zu lehren.²⁴ Auf Empfehlung Schönbergs dürfte Webenau wohl nicht zu Cortolezis gekommen sein: Eine Bekanntschaft Schönbergs mit Fritz Cortolezis lässt sich erst für das Jahr 1928 nachweisen, als dieser in Breslau dessen *Glückliche Hand* leitete.²⁵

Webenaus Operneinakter *Die Prinzessin* ist vielleicht während ihres Unterrichts bei Cortolezis entstanden, denn der 1918 gedruckte Klavierauszug ist „Herrn Hofoperndirektor Fritz Cortolezis“ gewidmet.²⁶

im selben Alter wie die Komponistin war. Zu seinen Kompositionen zählen einige Bühnenwerke: die Operette *Rosemarie* (1917) sowie die Opern *Das verfertete Lachen* (1924), *Der verlorene Gulden* (1928) und *Das kristallene Herz* (1934, unvollendet). Vgl. Meinrad Welker, „Fritz Cortolezis“, *Stadtlexikon Karlsruhe*, online verfügbar unter <http://stadtlexikon.karlsruhe.de/index.php/De:Lexikon:bio-0313>, Stand 2011, aufgerufen am 29. Juni 2017; Alfons Ott, „Cortolezis, Fritz“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Bd. 15: Supplement, hg. von Friedrich Blume, Kassel 1973, Sp. 1611–1612; „Cortolezis, Fritz“, *Riemann Musik-Lexikon*, Personenteil A–K, hg. von Willibald Gurlitt, 12. Auflage, Mainz 1959, S. 343; William D. Gudger, „Cortolezis, Fritz“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. von Stanley Sadie, London 1980, Bd. 4, S. 811, bzw. Second Edition, London 2001, Bd. 6, S. 512; *Deutsches Musiker-Lexikon*, hg. von Erich H. Müller, Dresden 1929, Sp. 202; ch, „Fritz Cortolezis“, *Menschen aus Bayern*, online verfügbar unter <https://www.hdbg.eu/biografien/web/index.php/detail?uid=4446>, aufgerufen am 6. September 2018.

²¹ Webenaus Münchener Meldebogen, Stadtarchiv München (per Post an Elisabeth Kappel, 16. Oktober 2012). Dort gibt Webenau als Zweck des Aufenthaltes „Musikstudium“ an.

²² Nachforschungen der Verfasserin zu einem eventuellen (Brief-)Nachlass von Fritz Cortolezis verliefen erfolglos.

²³ Verschiedenen biographischen Einträgen zu Fritz Cortolezis ist zu entnehmen, dass er sich in den Jahren 1911 und 1912 wegen einer Konzertreise in England vielleicht gar nicht mehr in München aufhielt (vgl. oben).

²⁴ Notiz Felix Greissles für seine geplante Schönberg-Biographie *Arnold Schönberg – Versuch eines Porträts (Attempt at a portrait)*, Ms. (o. S.): „Obwohl Schönberg die Strauss-Berlioz Instrumentationslehre gut und brauchbar fand, hielt er es für überflüssig, Instrumentation zu unterrichten; denn er war der Ansicht, daß man Instrumentation nur lernt, indem man es selbst ausprobiert.“ ASC, Felix Greissle Collection B3.

²⁵ Vgl. Schönbergs Briefe an Fritz Cortolezis vom 29. März 1928 (ASC, Briefdatenbank, ID 1445) und vom 20. Oktober 1928 (ID 1511). Briefe von Cortolezis an Schönberg sind nicht erhalten.

²⁶ Webenaus Werke sind grundsätzlich undatiert; in den ebenfalls überlieferten handschriftlichen Exemplaren findet sich keine Widmung. Cortolezis war 1913–1918 Hofkapellmeister am Hoftheater in Karlsruhe (1918 erfolgte die Umbenennung in „Badisches Landestheater“).

2. Adressen

Für ein besseres Verständnis von Vilma Webenaus Lebensweg lohnt es sich, ihre Wohnhistorie näher zu beleuchten: Im Laufe ihres Lebens ist sie etwa 40 Mal umgezogen; 23 Meldungen (18 verschiedene Adressen) liegen allein für Wien vor, verteilt über das gesamte Stadtgebiet. Nur der Zeitraum 1925–1936 ist lückenlos erfassbar.²⁷ Manchmal lebte sie nur für wenige Wochen an einem Ort. Auffallend ist, dass sie nach dem Tod ihrer Mutter im Jahr 1922 fast nur noch als Untermieterin gemeldet war und dass mehrere Adressen mehr als einmal als Wohnorte Webenaus auftauchen (siehe Tabelle 25).

Die nähere Betrachtung von Webenaus häufigen Umzügen gibt einerseits Einblick in ihre schwierigen Lebensumstände. Andererseits dient diese zum Verständnis des Nachlasses: Die Kenntnis von Webenaus genauen Aufenthalten ist hilfreich, um einige ihrer Kompositionen und Briefe zeitlich ungefähr einzuordnen, da sie keines ihrer Werke datiert, aber auf manche Autographen eine Anschrift notiert hat.²⁸ Durch Webenaus zahlreiche Umzüge lässt sich wahrscheinlich der Umstand erklären, wieso sich keine Autographen von bereits gedruckten Werken oder nur Briefe an Webenaus letzte Adresse im Nachlass befinden (vgl. Abschnitt 6.): Alleine die nachgelassenen musikdramatischen Werke umfassen etwa 2000 und ihre Orchesterwerke etwa 600 Seiten, was für jeden Umzug einen erheblichen Aufwand bedeutet. Wahrscheinlich lässt sich daraus auch folgern, dass sie einerseits nur das Wichtigste mit sich genommen hat (etwa bei gedruckten Kompositionen nicht mehr die Handschriften) und andererseits das gesamte im Nachlass erhaltene Skizzenmaterial aus den letzten Lebensjahren stammt. Darüber hinaus gibt die Kenntnis von Webenaus Anschriften Aufschluss über ihre Beziehung zu Schönberg, da sich ihre zahlreichen Umzüge teilweise auch über Schönbergs Adresseinträge nachvollziehen lassen (vgl. dazu Abschnitt 5.2.).

Die Angaben in Tabelle 25 setzen sich vor allem aus historischen Meldeunterlagen zusammen.²⁹ In der Spalte „Anmerkungen“ sind in erster Linie Webenaus VermieterInnen angeführt.

²⁷ Laut Auskunft des Wiener Stadt- und Landesarchivs.

²⁸ Vgl. dazu Abschnitt 8.2.1.

²⁹ Webenaus Wiener Anschriften laut den historischen Wiener Meldeunterlagen im Wiener Stadt- und Landesarchiv, in bereits transkribierter Form per E-Mail übermittelt (E-Mails an Elisabeth Kappel, 21. Dezember 2011, 30. Dezember 2011 und 9. März 2012). Die Grazer Meldungen stammen teilweise von Webenaus Grazer Meldebestätigung im dortigen Stadtarchiv (siehe E-Mail von Werner Strahalm an Elisabeth Kappel, 21. Mai 2012), anderenteils sind sie aus den Wiener Meldeunterlagen rekonstruiert (durch Angaben wie „abgemeldet: Graz“). Die Münchener Adressen finden sich auf

Tabelle 25: Webenaus Wohnorte und Adressen

Ort	Adresse	Zeitraum (Monate)	Anmerkungen
Türkei	Konstantinopel	geb. 15. Februar 1875	
Graz	[Lessingstraße 27 ³⁰]	1885–?	
Wien	[IV., Kolschitzkygasse 6]	[spätestens 1895 bzw. 1898/1899]	
Wien	III., Beatrixgasse 26	spätestens 1898	Mutter?
Berlin	?	[1901/1902]	?
Wien	IV., Kolschitzkygasse 6	–1907 ³¹	?
	IV., Johann-Strauß-Gasse 15/4	18.05.1907–19.07.1910	38 Hauptmeldepartei (HMP) (Wilhelmine Edle v. Webenau); Schönbergs Adressbuch
München		ab 07.09.1909 ³²	
München	Schwanthalerstr. 24/4	10.09.1909–	1 Englm[?]
	Mandlstraße 1 (Polling? ³³)	30.09.1909–04.08.1910	11 Lodemann
	Adalber[t]str. ³⁴ 51/0	11.08.1910–	1 Edelmann
	Barerstraße 61/4 ³⁵	17.09.1910–	12 Kienle; Postkarte an Schönberg April 1911
	Herzogstraße 5/2	16.09.1911–21.04.1912	7 Pangerbieter
	Krailling, Albrecht Dürerstraße 41F	[21.04.1912–12.1912]	[8] Briefe an Schönberg; Schönbergs Adressbücher
Graz	Lessingstraße 27	[07.1910–07.1912]	
Wien	IX., Türkenstraße 9/2/36	02.08.1912–20.08.1919	84 HMP
Fulpmes	?	?	
Graz	Lessingstraße 27/I	03.04.1919–04.05.1920	(5+) 8 Alexander Petschig ³⁶ ; Schönbergs Adressbuch ³⁷

ihrem Münchener Meldebogen, Stadtarchiv München (per Post an Elisabeth Kappel, 16. Oktober 2012). Die Wiener Adresse Beatrixgasse 26 ist in den *Mittheilungen der kaiserlich-königlichen Geographischen Gesellschaft: Statuten / Verzeichnisse* angegeben (1898, S. 61; 1899, S. LXV).

³⁰ Gerlinde Haas gibt die Lessingstraße mit der Hausnummer 7 an („Webenau Vilma von“, S. 386).

³¹ Die Wiener Meldeunterlagen für die Zeit vor 1907 sind laut Auskunft des Wiener Stadt- und Landesarchivs nicht erhalten geblieben.

³² Laut Meldezettel.

³³ Auf dem entsprechenden Meldezettel steht „4.8.10 abgemeldet Polling“. Möglicherweise hatte Webenau zunächst vor, nach Polling zu übersiedeln; vielleicht hat sich dann aber etwas anderes ergeben.

³⁴ Laut Meldezettel „Adalberstr.“.

³⁵ Die Adresse Barerstraße 61 befindet sich im selben Häuserblock wie die Adresse Adalbertstraße 51. Dieser Umstand erklärt vielleicht die Tatsache, dass Webenau bereits nach etwa fünf Wochen erneut umzog.

³⁶ Alexander Petschig (1852–1924) war Vilma Webenaus Schwager, der Mann ihrer Schwester Elisabeth. Seit 10. August 1910 lebte er mit seiner Gattin Elisabeth Petschig (geb. von Webenau) in der Lessingstraße 27/II. Vermieter dürfte Josef Reitter gewesen sein. Der Sohn von Alexander und Elisabeth Petschig, Alexander, übergab vier Jahre nach Vilma Webenaus Tod im Jahr 1957 den Nachlass der Komponistin an die Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek.

³⁷ Eventuell ist erst die nächste Meldung in der Lessingstraße 27 (ab 1920) gemeint.

Wien	IV., Pressgasse 28/16	06.05.1920–12.03.1921	10	HMP; Schönbergs Adressbücher ³⁸
Graz	Lessingstraße 27/I	07.07.1920–? [Frühjahr 1922] ³⁹		Josef Reitter ⁴⁰ ; (Schönbergs Adressbuch)
Wien	IV., Pressgasse 28/3/16 (davor Graz, Lessingstraße 27)	22.04.1922–28.10.1922	6	HMP; Brief an Schönberg; (Schönbergs Adressbuch)
	I., Johannesgasse 15/2/-	28.10.1922–18.02.1925	28	Gräfin Gerta Walterskirchen (Savoyen'sches Damenstift); Schönbergs Adressbuch
	unbekannt		8	
Ungarn	Doronka?	?		
Wien	XVIII., Gentzgasse 128/2/2/10	17.10.1925–02.12.1925	1,5	Josefine Ritschel ⁴¹ (M. v. Grünzweig?)
	I., Johannesgasse 15/2/-	02.12.1925–25.11.1927	24	Gerta Walterskirchen
	XIII., In der Hagenau 5	28.11.1927–01.10.1928	10	HMP
	I., Getreidemarkt 18/3/21	02.10.1928–02.10.1929	12	Mathilde Hagenauer
	IV., Taubstummengasse 8/3/-	02.10.1929–30.11.1929	2	Rosa [Kovacs?] ⁴² (Olga Hueber-Mansch?)
	I., Johannesgasse 15–17/2/-	02.12.1929–15.03.1930	3	Gerta Walterskirchen
	III., Rochusgasse 10/3/12	15.03.1930–13.07.1934	52	[Mathilde Helm?] ⁴³ ; Schönbergs Adressbuch
	IV., Pressgasse 29/6/2/29 [sic]	15.07.1934–15.10.1935	15	Karl Sametz
	IX., Fuchsthallergasse 12/M/23	15.10.1935–04.01.1936	3	Marie Reuter ⁴⁴
	IX., Liechtensteinstraße 58/3/20	07.01.1936–20.07.1936	6	Frieda Silbermann
	XIX., Beethovengang 16	20.07.1936–?	84	Marianna Matura
XIX., Berliner Straße ⁴⁵ 139 (davor Beethovengang 16)	05.07.1943–?	6		Marie Öttl ⁴⁶

³⁸ In einem Fall ist eventuell erst die nächste Meldung in der Pressgasse 28 (1922) gemeint.

³⁹ Zumindest den Winter dürfte Webenau in Graz verbracht haben, denn im Herbst 1921 war sie neu an der Grazer Musikschule Buwa. Vgl. „Unterrichtswesen“, *Neues Grazer Tagblatt (Erste Morgenausgabe)* 31, Nr. 613 (10. September 1921), S. 6. Vgl. dazu Anm. 73.

⁴⁰ Vgl. Anm. 36.

⁴¹ Josefine Ritschel war 1925 Lehrerin im Ruhestand und Eigentümerin des Hauses Gentzgasse 128 (*Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger* [„Lehmann“] von 1925, Bd. 3, S. 237, hier „Ritschel“; laut Bd. 1, S. 1503: Bürgerschullehrerin und Eigentümerin von Gengzgasse 12 [sic]).

⁴² Laut Wiener Stadt- und Landesarchiv „R. Kvoncs‘ schlecht lesbar“; eventuell handelt es sich um Rosa Kovacs, die im Lehmann unter dieser Adresse geführt ist.

⁴³ Unterschrift laut Wiener Stadt- und Landesarchiv unleserlich. Die Klavier- und Gesangslehrerin Mathilde Helm, ebenfalls Mitglied des Clubs der Wiener Musikerinnen, war laut Lehmann Anfang der 1930er Jahre ebenfalls in der Rochusgasse wohnhaft.

⁴⁴ Marie Reuter war laut Lehmann (1936, Bd. 2, S. 988) Musiklehrerin.

⁴⁵ Die Berliner Straße wurde 1945 wieder in Heiligenstädter Straße umbenannt. Das Haus Berliner Straße 139 entspricht heute der Heiligenstädterstraße 339.

⁴⁶ [Marie] Öttl war laut Lehmann Musikschulprofessorin.

XIX., Beethovengang 14/4 (davor Berliner Straße 139)	14.01.1944–? [mindestens 04.1946]	50	Paula Olejnik
XIX., Beethovengang 14/4	03.03.1948–06.07.1948	4	Paula Frank
IV., Pressgasse 28/16	06.07.1948–13.03.1951	32	Maria Heillinger
		1	
I., Sterngasse 2/20	05.04.1951–07.06.1951	2	Wilhelmine Bischoff[?] ⁴⁷
XXI., Christian-Bucher-Gasse 24	14.06.1951–09.10.1953	28	Anna Rebensteiner ⁴⁸

1885 übersiedelte Vilma Webenau mit ihrer Familie nach Graz, wo sie sicher mit ihrer ebenfalls in Graz lebenden Großmutter, der Komponistin Julie von Webenau (1813–1887), enger in Kontakt kam. Dort dürfte sie zumindest bis zum Tod ihres Vaters im Jahr 1889 gewohnt haben.⁴⁹ Spätestens ab dem Jahr 1895 lebte die Familie in Wien.⁵⁰

Um 1902 war Webenau eigenen Angaben zufolge wegen ihres Unterrichtes bei Arnold Schönberg in Berlin; wann genau oder wo, ist nicht eruierbar.⁵¹ Bis Juli 1910 – so die offiziellen Meldeunterlagen – wohnte Vilma Webenau wieder in Wien bei ihrer Familie, die sich zu diesem Zeitpunkt aus ihrer Mutter und ihrer Schwester Elisabeth zusammengesetzt haben dürfte.⁵²

Ab 7. September 1909 hielt sich Vilma Webenau für ihr weiteres Musikstudium in München auf.⁵³ Dort lebte sie – an sechs verschiedenen Adressen – zumindest bis April 1912.⁵⁴ Mit 21. April meldete sie sich nach Krailling (im Südwesten von München) ab.

⁴⁷ Laut Wiener Stadt- und Landesarchiv „Bischoffa... ([R]est unlesbar)“. Im Lehmann 1942 (letzter erschienener Band) scheint eine Wilhelmine Bischoff auf, jedoch unter einer anderen Adresse (Schwenglerstraße [sic, eigtl. Schweglerstraße] 56 bzw. Krebsengartengasse 7). Unter der Adresse Sterngasse 2 ist im Jahr 1942 (noch) niemand mit diesem oder einem ähnlichen Namen angeführt.

⁴⁸ Laut Lehmann; dem Wiener Stadt- und Landesarchiv zufolge Rabensteiner.

⁴⁹ Vilma Webenaus Vater Art(h)ur Weber von Webenau starb am 27. Dezember 1889 in Graz (Haas, „Webenau Vilma von“, S. 386).

⁵⁰ Ab Februar 1895 finden sich Nachweise für Webenaus Konzerttätigkeit in Wien. Spätestens ab 1898 nahm sie dann bei Schönberg Privatunterricht (laut dem autobiographischen Eintrag Webenaus in *Dem Lehrer Arnold Schönberg*). Vilma Webenaus jüngerer Bruder Arthur starb am 9. September 1899 in Wien (Haas, „Webenau Vilma von“, S. 386).

⁵¹ In der alten Berliner Einwohnermeldekartei 1875–1960 sind entsprechende Meldedaten nicht erhalten.

⁵² Vilma Webenaus Schwester Elisabeth (verh. Petschig) lebte ab spätestens August 1910 mit ihrem Ehemann Alexander Petschig in Graz (Lessingstraße 27/II, vgl. Anm. 36); ihr Bruder Arthur verstarb bereits im Jahr 1899.

⁵³ Siehe Webenaus Münchener Meldebogen, Stadtarchiv München, per Post an Elisabeth Kappel, 16. Oktober 2012.

⁵⁴ Die Abmeldedaten ihres letzten Aufenthaltes sind nicht bekannt (Telefonat mit Hans-Jürgen Guschl, Rathaus Krailling, 2. Dezember 2013). Clemens Gruber gibt in seinem Buch *Nicht nur Mozarts Rivalinnen. Leben und Schaffen der 22 österreichischen Opernkomponistinnen*, Wien: Neff 1990, zwar an, dass Webenau an sechs Adressen in München gemeldet war, nennt aber weder die verschiedenen Adressen noch die dazugehörigen Quellen (S. 174).

Wann genau sie wieder zurück nach Wien übersiedelte, ist nicht bekannt, wahrscheinlich aber erst Ende des Jahres 1912: Zwar war Webenau bereits ab Anfang August 1912 wieder in Wien gemeldet; zwei Briefen an Schönberg vom Sommer bzw. Winter 1912 ist jedoch zu entnehmen, dass sie noch den Rest des Jahres 1912 in der Nähe von München verbrachte:

„Ich bin schon seit April hier [in Krailling]. Eine halbe Stunde von München am Wege nach Starnberg. Da ich gut untergebracht bin u. auch die Verbindung mit der Stadt nicht schlecht ist bleibe ich wahrscheinlich auch über den Winter hier.“⁵⁵

bzw.

„Ich feiere in Planegg u. fahre wahrscheinlich über die Weihnachtsfeiertage nach Graz[,] da ich meine Angehörigen ja schon seit 3 Jahren nicht mehr gesehen habe.“⁵⁶

Nach diesem etwa dreijährigen Aufenthalt in und um München war Webenau ab spätestens 1913 wieder für längere Zeit in Wien wohnhaft.⁵⁷ Obwohl sie an dieser Wiener Adresse offiziell bis zum Sommer 1919 wohnte, verbrachte Webenau zumindest den Anfang des Jahres 1919 anscheinend im Tiroler Ort Fulpmes.⁵⁸ Danach zog sie bis 1922 mehrmals zwischen Graz und Wien hin und her.

Bis 1922 war Vilma Webenau mehrmals in der Lessingstraße 27 in Graz wohnhaft, wo mittlerweile ihre Mutter und Schwester lebten. Teilweise war sie an mehreren Adressen gleichzeitig gemeldet (etwa in den Jahren 1910–1912 sowie 1919 und 1920). Auch im Sommer 1922 hielt sich die Komponistin (ohne offizielle Meldebestätigung) eine Zeit lang in Graz auf, um ihre kranke Mutter zu pflegen.⁵⁹ Nach dem Tod ihrer Mutter am 1. September 1922 übersiedelte Webenau „ganz“ nach Wien, wie auch einem Brief an Schönberg zu entnehmen ist.⁶⁰ Ab diesem Zeitpunkt war sie fast immer als Untermieterin gemeldet: Zwischen Herbst 1922 und Frühjahr 1930 lebte Webenau mit mehrfachen Unterbrechungen insgesamt fast fünf Jahre lang „bei Gräfin Gerta

⁵⁵ Brief von Vilma Webenau an Arnold Schönberg, [Sommer 1912], ASC, Briefdatenbank, ID 18052.

⁵⁶ Brief von Vilma Webenau an Arnold Schönberg, [November/Dezember 1912], ASC, Briefdatenbank, ID 18053.

⁵⁷ Während ihrer Münchener Studienzeit war Webenau zeitgleich auch in Wien (bis Juli 1910) und danach in Graz gemeldet.

⁵⁸ Angabe auf dem Grazer Meldezettel. Im Archiv der Gemeinde Fulpmes selbst sind keine entsprechenden Daten vorhanden.

⁵⁹ Vgl. Postkarte von Vilma Webenau an Arnold Schönberg, 5. Juli 1922, ASC, Briefdatenbank, ID 18050.

⁶⁰ Brief von Vilma Webenau an Arnold Schönberg, [September/Oktober 1922], ASC, Briefdatenbank, ID 18051: „Jetzt bin ich ganz nach Wien gezogen“.

Walterskirchen⁶¹ im Savoyen'schen Damenstift in der Johannesgasse 15. Dazwischen wechselte sie mehrmals ihre Adresse. Webenaus „Wohnungsgeber“Innen⁶² dürften zumindest in einigen Fällen Bekanntschaften aus dem Club der Wiener Musikerinnen gewesen sein.⁶³ Für die Monate Februar bis Oktober 1925 ist Webenaus Wohnort nicht bekannt; möglicherweise war sie in dieser Zeit in Ungarn wohnhaft.⁶⁴ Im Jahr 1928 war Webenau zum letzten Mal als Hauptmieterin gemeldet; unter dieser Adresse (In der Hagenau 5) ist sie im Telefonbuch als Komponistin verzeichnet.⁶⁵

Unter Webenaus Wohnverzeichnis tauchen neben der Johannesgasse und der Grazer Lessingstraße auch noch weitere Wiener Adressen auf, an denen sie mehr als einmal gemeldet war: Pressgasse 28 und 29⁶⁶ (1920–1921, 1922, 1948–1951 bzw. 1934–1935) sowie Beethovengang 16 und 14 (1936–1943? bzw. 1944–1948?). In der Wohnung in der Pressgasse 28 lebte Webenau Anfang der 1920er Jahre interessanterweise zunächst als Hauptmeldepartei und mehr als 20 Jahre später als Untermieterin. Die nebeneinanderliegenden Hausnummern bestätigen wohl die Annahme, dass die Komponistin bei Bekanntschaften unterkam.

Für die Jahre 1936–1948 sind Webenaus Wohnorte nicht lückenlos erfassbar. Die bekannten Adressen (siehe Tabelle 25) sind möglicherweise dennoch ihre einzigen Aufenthaltsorte in dieser Zeit. Die Meldedaten sind dahingehend nicht eindeutig: Entweder lebte Webenau die ganze fragliche Zeit über an diesen Adressen, oder sie hielt sich dazwischen mindestens einmal an einem anderen Ort auf.⁶⁷ Vor März 1948 scheint es zumindest so, als müsste sie anderswo gelebt haben, da sie laut überlieferter

⁶¹ Vgl. Brief von Vilma Webenau an Schönberg, [September/Oktober 1922], ASC, Briefdatenbank, ID 18051, und Schönbergs Adressbuch, ASC, Bildarchiv, ID 3928; in den entsprechenden Meldeunterlagen unterschrieb Gerta (eigtl. Gertrude) Walterskirchen als Wohnungsgeberin (durch das Wiener Stadt- und Landesarchiv u. a. übermittelt als „Gerta G. Walterskircher“).

⁶² Bezeichnung „Wohnungsgeber“ durch das Wiener Stadt- und Landesarchiv; bis auf eine Ausnahme waren dies immer Frauen.

⁶³ Siehe Abschnitt 3.1.

⁶⁴ Auf einem Meldezettel ist als vorheriger Wohnort „Doronka, Ungarn“ vermerkt; ein entsprechender Ort ließ sich jedoch nicht ausfindig machen.

⁶⁵ Laut den historischen Meldeunterlagen im Wiener Stadt- und Landesarchiv lebte Webenau an der Adresse In der Hagenau 5 nur etwa 10 Monate (bis Anfang Oktober 1928); in *Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger* („Lehmann“) ist sie unter dieser Adresse jedoch ab 1928 bis zum Jahr 1931 verzeichnet.

⁶⁶ Gerlinde Haas gibt fälschlich Pressgasse 18 und 19 an („Webenau Vilma von“, S. 388) und wahrscheinlich davon abgeleitet Susanne Wosnitzka ebenfalls („Netzwerke von Musikerinnen in Wien“, S. 145, Anm. 58).

⁶⁷ Dieses Hin- und Herwechseln zwischen den Adressen erscheint vielleicht unlogisch, ist aber aufgrund der Tatsache, dass Webenau öfters an denselben Adressen gemeldet war, sicher nicht ganz auszuschließen.

Meldeunterlagen zweimal hintereinander an der Adresse Beethovengang⁶⁸ 14/4 gemeldet war. Vielleicht musste sich Webenau aber einfach noch einmal neu anmelden, weil entweder die Besitzerin einen anderen Familiennamen annahm, oder sich die Besitzverhältnisse geändert haben (Paula Olejnik zu Paula Frank).

Im Jahr 1948 zog Webenau ein drittes Mal in die Pressgasse 28, diesmal als Untermieterin und für mehr als zwei Jahre. Danach übersiedelte sie für zwei Monate in den ersten Bezirk. Ihre letzten zweieinhalb Lebensjahre verbrachte die Komponistin in der Christian-Bucher-Gasse. Am 9. Oktober 1953 starb Vilma Webenau im Wiener Wilhelminenspital; vier Tage später wurde sie am Wiener Zentralfriedhof beigesetzt.⁶⁹

3. Musiklehrerin und Vortragende; Club der Wiener Musikerinnen

Vilma Webenau sah sich vorrangig als Komponistin.⁷⁰ Daneben war sie als Musiklehrerin tätig, was sicherlich zur finanziellen Absicherung notwendig war. Dies ist etwa im oben erwähnten autobiographischen Eintrag in das Album zu Schönbergs 50. Geburtstag 1924 zu lesen: „Jetzt lebe ich in Wien als sehr unbekannte Komponistin u. Musiklehrerin.“ Wann sie zu unterrichten begann und welche Fächer, ist ebenso wenig bekannt wie wen, wieviele SchülerInnen oder wo sie unterrichtete. Als 74-Jährige ging Webenau noch immer einer Beschäftigung als Musiklehrerin nach.⁷¹

Angesichts ihrer musikalischen Ausbildung bei der Pianistin Cäcilia Frank ist anzunehmen, dass Webenau zumindest Klavier-, eventuell aber auch Musiktheoriestunden erteilt hat. Naheliegend wäre eine Unterrichtstätigkeit ab 1912, nach dem Abschluss ihrer Studien in München.⁷² Nachweisen lässt sich diese aber erst ab Beginn

⁶⁸ Laut Wiener Stadt- und Landesarchiv wahrscheinlich falsch entziffert „Beethovengasse“ (transkribierte Übermittlung).

⁶⁹ Unter dem Namen Wilhelmine Webenau. Das Grab wurde im Jahr 1968 neu vergeben. E-Mail von Andreas Mrkvicka, Friedhöfe Wien GmbH, 16. Dezember 2011.

⁷⁰ Siehe z. B. *Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger* („Lehmann“) von 1928, in dem bei Webenau als Beruf Komponistin angegeben ist.

⁷¹ Siehe Webenaus Anmeldung bei der AKM im Jahr 1949, vgl. Abschnitt 7.1.

⁷² Susanne Wosnitzka gibt (ohne Nachweis) an, dass Webenau seit 1909 in München unterrichtete („Netzwerke von Musikerinnen in Wien“, S. 141). Vielleicht ist dies eine Missinterpretation von Webenaus Notiz im Album *Dem Lehrer Arnold Schönberg*: „Nachdem ich mehrere Jahre mit Unterbrechungen bei Schönberg studiert hatte, arbeitete ich auf eigene Faust weiter u. lernte dann bei [Fritz] Cortolezis in München instrumentieren“, womit Webenau natürlich ihre selbstständige Auseinandersetzung mit Komposition gemeint haben muss.

der 1920er Jahre: Ab Herbst 1921 war Webenau längstens für ein Schuljahr an der Grazer Musikschule Buwa,⁷³ da sie ab spätestens Herbst 1922 wieder in Wien lebte.

Webenau war auch als Vortragende zu musikhistorischen und -analytischen Themen aktiv (siehe Tabelle 26). In den Räumlichkeiten der Musikschule Buwa hielt sie im Herbstsemester 1921 eine „musikalisch-theoretische“ Vortragsreihe mit dem Titel „Einst und jetzt“. Sie sprach dort über folgende Themen:

- 20. Oktober [1921]: Über das alte Tonsystem. Bis zum Höhepunkt der niederländischen Schule.
- 27. Oktober: Der Umschwung. Oper. Begründung des modernen Tonsystems.
- 3. November: Die Klassiker.
- 10. November: Die Romantiker.
- 17. November: Wagner, Brahms und Bruckner.
- 22. November: Strauß [sic], Mahler, moderne Musik.⁷⁴

Im Herbst 1922 berichtet Webenau Schönberg von einem weiteren 6-teiligen Vortragszyklus „über Musik einst und jetzt“, der dieselben Einzeltitel umfasst wie im Herbst des Vorjahres, und den sie in ca. zweiwöchentlichen Abständen zwischen 5. November 1922 und 4. Februar 1923 hielt.⁷⁵ Im selben Brief schreibt sie, dass sie „unter der Woche sehr angehängt“ sei, äußert sich aber nicht über die Ursachen; eventuell lässt sich dadurch auf eine rege Unterrichtstätigkeit schließen. Nach Ende dieser Vortragsreihe hielt Webenau im Februar 1923 wieder einen (einzelnen?) Vortrag mit dem Titel „Musik einst und jetzt“.⁷⁶

Georg Hauer überliefert in seiner Chronik des Clubs der Wiener Musikerinnen weitere Vorträge Webenaus in den Jahren 1917 („Cyclus von Kuhnau bis Richard Strauss“) und 1929 (Vorträge über Musikgeschichte: „über moderne Musik“), leider aber ohne nähere Angaben.⁷⁷

⁷³ Vgl. „Unterrichtswesen“ (Anm. 39), S. 6. Die von Johann Buwa gegründete Musik-Bildungs-Anstalt war eine renommierte Musikschule in Graz. Zur Musikschule Buwa im 19. Jahrhundert siehe Ingeborg Harer in Karin Marsoner und dies., *Künstlerinnen auf ihren Wegen. Ein Nachtrag – Zur Geschichte des Grazer Musiklebens im 19. Jahrhundert*, Graz 2003 (Grazer Gender Studies 9), S. 79–87.

⁷⁴ *Neues Grazer Tagblatt (Erste Morgenausgabe)* 31, Nr. 706 (16. Oktober 1921), S. 8.

⁷⁵ Beilage zu Webenaus Brief an Arnold Schönberg, [September oder Oktober 1922], (ASC, Briefdatenbank, ID 18051). Zur Datierung siehe Anm. 136.

⁷⁶ *Neue Freie Presse (Morgenblatt)*, Nr. 20.996 (22. Februar 1923), S. 8. Aus der Zeitungsankündigung geht nicht eindeutig hervor, in welchem „Klubsaal“ die Veranstaltung stattfand; wahrscheinlich in jenem der Wiener Urania. Es ist ebenfalls nicht ersichtlich, ob es sich um einen einzelnen Vortrag oder wieder um eine Vortragsreihe handelt. Weitere dazugehörige Vorträge lassen sich jedenfalls nicht ausfindig machen.

⁷⁷ E-Mail von Eleonore Hauer-Rona an Elisabeth Kappel, 2. Januar und 5. November 2013 bzw. Georg Hauer, *Club der Wiener Musikerinnen: Geschichte und kulturpolitische Bedeutung der Vereinigung von ihrer Gründung 1886 bis zur Gegenwart*, Dissertation, Wien 1998, Bd. 3, S. 471 (Archiv Musikerinnen II/N/180) und Bd. 4, S. 590 (Archiv Musikerinnen II/S/236). Vgl. auch Haas, „Webenau Vilma von“, S. 387. Aus Georg Hauers missverständlicher Formulierung könnte man

Tabelle 26: Webenau als Vortragende

Datum		Anmerkungen
Herbst 1917	Vortrag („Cyclus von Kuhnau bis Strauss“)	Club der Wiener Musikerinnen
1921	musikalisch-theoretische Vortragsreihe „Einst und jetzt“	Graz, Musikschule Buwa; 6 Vorträge
1922/1923	Vortragsreihe „über Musik einst und jetzt“	Wien, Neuer Frauenklub; 6 Vorträge; Brief an Schönberg; Vilma von Webenau
22. Februar 1923	Vortrag (Vorträge?) „Musik einst und jetzt“	Klubsaal (Wiener Urania?) ⁷⁸ ; Wilma Webenau
Anfang Mai 1929	Vortrag „über moderne Musik“	Club der Wiener Musikerinnen

In Webenaus Nachlass waren ursprünglich auch zwei Kompositionen von anderen Komponisten: Frederic Chopins Klaviersonate Nr. 2 op. 35 (1839/1840; mit einem Stempel des Vereins der Musiklehrerinnen Wien) und Edward MacDowells *Amerikanische Wald-Idyllen* op. 51 (*Woodland Sketches*, 1896).⁷⁹ Es ist nicht bekannt, ob Webenau diese Werke selbst gespielt oder etwa analysiert hat; wahrscheinlich wäre auch, dass sie die Werke mit ihren SchülerInnen erarbeitet hat.

Dass Webenau als Musiklehrerin tätig war, geht auch aus ihrer Mitgliedschaft im Club der Wiener Musikerinnen hervor, der 1886 als (musikpädagogischer) Verein der Musiklehrerinnen gegründet wurde.⁸⁰ Seit wann Webenau diesem Verein angehörte, ist nicht bekannt, ziemlich sicher aber nicht vor 1915.⁸¹ Ein möglicher erster Bezug findet

vermuten, dass Webenau den Vortrag „Cyclus von Kuhnau bis Strauss“ 1932/33 gehalten hat, laut Eleonore Hauer-Rona beziehen sich diese Jahreszahlen aber auf Hermine von Oesterwitz. Bedauernswerterweise ist das Archiv des Clubs der Wiener Musikerinnen für weitere Nachforschungen nicht zugänglich. Eleonore Hauer-Rona gibt an, dass „Vorträge [...] lediglich auf einer Liste der Veranstaltungen [...] im Titel angeführt [sind], allerdings ohne genaue Datumsangabe“ (E-Mail an Elisabeth Kappel, 5. November 2013).

⁷⁸ Vgl. Anm. 76.

⁷⁹ Vgl. Jeanne Suzanne Rosenstein, „Quellen zu Vilma Weber von Webenau in der Österreichischen Nationalbibliothek, Musiksammlung“, online verfügbar unter http://mugi.hfmt-hamburg.de/old/A_materialsammlungen/webe1875/WebervonWebenauRosenstein.pdf, aufgerufen am 5. September 2018.

⁸⁰ Vgl. dazu etwa das Online-Portal der Österreichischen Nationalbibliothek *Frauen in Bewegung: 1848–1938. Biographien, Vereinsprofile, Dokumente*, online verfügbar unter http://www.fraueninbewegung.onb.ac.at/Pages/OrganisationenDetail.aspx?p_iOrganisationID=8675511, aufgerufen am 22. November 2017. Der Club der Wiener Musikerinnen wurde 1886 als Verein der Wiener Musiklehrerinnen gegründet; ab 1888 Musik-Pädagogischer Verein der Musiklehrerinnen, seit 1934 Club der Wiener Musikerinnen, siehe z. B. Monika Voithofer, *Die Rolle von Komponistinnen, Interpretinnen und Musikwissenschaftlerinnen in der Institution „Internationale Gesellschaft für Neue Musik“ (IGNM)*, Masterarbeit, Universität für Musik und darstellende Kunst Graz 2015, S. 32. Der Einfachheit halber ist im Folgenden unabhängig von der korrekten zeitgemäßen Bezeichnung des Vereines vom Club der Wiener Musikerinnen die Rede.

⁸¹ Die achtbändige Dissertation von Georg Hauer (*Club der Wiener Musikerinnen*) gibt darüber leider keinen Aufschluss. Mitgliederlisten aus der entsprechenden Zeit sind laut Eleonore Hauer-Rona, Präsidentin des Vereins, nur teilweise vorhanden und nicht für ForscherInnen zugänglich (z. B. E-Mail von Hauer-Rona an Elisabeth Kappel, 2. Januar und 1. September 2013). Im Rechenschaftsbericht für die Jahre 1912/1913 bzw. 1913/1914 ist Webenau nicht als Mitglied angeführt. Die

sich in ihrem Brief vom September oder Oktober 1922 an Arnold Schönberg, in dem Webenau ihn über ihre bevorstehende Vortragsreihe „über Musik einst und jetzt“ informiert: „Karten sind im Verein der Musiklehrerinnen I Tuchlauben 11 im neuen Frauenklub [...] zu haben.“⁸² Georg Hauer berichtet, dass Webenau Anfang Mai 1929 mit einem Vortrag „Über moderne Musik“ im Verein „zu Gast“ war.⁸³ Möglicherweise ist aus seiner Wortwahl zu schließen, dass Webenau zu dieser Zeit noch nicht Mitglied war. Spätestens im Januar 1934 zählte sie jedenfalls dazu, wie aus einer Ankündigung von Webenaus Kompositionsabend zu entnehmen ist.⁸⁴

In Zusammenhang mit dem Club der Wiener Musikerinnen hielt Webenau bereits ab 1917 mehrmals Vorträge zu musikgeschichtlichen bzw. -theoretischen Themen (vgl. weiter oben sowie Tabelle 27). Erst viel später dürfte sich für sie die Gelegenheit geboten haben, über den Verein eigene Werke aufzuführen (vgl. dazu auch Abschnitt 7.2.): Der Autorinnenabend im Wiener Neuen Frauenklub am 19. Januar 1932, bei dem auch Werke von Webenau zu Gehör gebracht wurden, dürfte eine Vereinsveranstaltung gewesen sein, da es in einer Besprechung dazu heißt, dass sich „die Präsidentin des Vereines der Musiklehrerinnen Marie Schneider-Grünzweig [...] besondere Verdienste um das Zustandekommen und Gelingen des Abends erwarb“.⁸⁵ Webenaus Kompositionsabend am 19. Januar 1934 stand möglicherweise ebenfalls mit dem Club der Wiener Musikerinnen in Zusammenhang, da in einer Konzertankündigung zu lesen ist: „Unser Mitglied Wilma Webenau veranstaltet [...]“.⁸⁶ Bei der Vereinsveranstaltung „Musikschaffende Frauen der Gegenwart“ am 28. April 1937 war Webenau nicht unter den präsentierten Komponistinnen.⁸⁷ Ab 1949 gab es eine Aufführungsreihe „Kompositionsabende von komponierenden Klubmitgliedern“.⁸⁸ Innerhalb dieser

Annahme Wosnitzkas, dass Webenau bereits seit der Jahrhundertwende Mitglied gewesen sein „muss“, ist unbegründet („Netzwerke von Musikerinnen in Wien“, S. 145).

⁸² Brief von Wilma Webenau an Arnold Schönberg, [September oder Oktober 1922], ASC, Briefdatenbank, ID 18051.

⁸³ Hauer, *Club der Wiener Musikerinnen*, Bd. 4, S. 590 und 714 (Archiv Musikerinnen II/S/236).

⁸⁴ „Unser Mitglied Wilma Webenau“, siehe „Verbandsverein Nr. 22. Verein der Musiklehrerinnen in Wien“, *Österreichische Musiker-Zeitung* 42, Nr. 1 (Januar 1934), S. 6.

⁸⁵ *Das Wort der Frau* 2, Nr. 4 (24. Januar 1932), S. 6.

⁸⁶ „Verbandsverein Nr. 22. Verein der Musiklehrerinnen in Wien“, *Österreichische Musiker-Zeitung* 42, Nr. 1 (Januar 1934), S. 6. Wahrscheinlich ist aber aufgrund der Formulierung eher, dass im Rahmen der Vereinsnachrichten Werbung für Webenaus Konzertabend gemacht wurde.

⁸⁷ Laut Jakob Försters einleitender Ansprache wurden Werke der Komponistinnen Emma von Fischer, Mathilde von Kralik, Johanna Müller-Hermann und Elsa Wellner aufgeführt. Jakob Förster, „Klub der Musikerinnen (vormals Musiklehrerinnen)“, Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, Nachlass Mathilde Kralik, F53.Kralik.283, vgl. auch 282.

⁸⁸ Hierzu gibt es lediglich einen schriftlichen Hinweis von Olga von Hueber-Mansch, dass bei der Generalversammlung vom 16. Oktober 1949 eine Veranstaltung „Unsere Komponistinnen“ erwähnt

gelangte am 25. Mai 1952 im Hugo-Wolf-Saal des Wiener Konzerthauses Webenaus Liederzyklus *Irdische und himmlische Liebe* zur Aufführung. Am 8. März 1953 erklang im Rahmen der 50-Jahr-Feier des Bundes Österreichischer Frauenvereine (BÖFV) ebenfalls *Irdische und himmlische Liebe* im Hugo-Wolf-Saal.⁸⁹ Nach Hauer wurden auch am 20. Mai 1951 Kompositionen von Webenau aufgeführt.⁹⁰ Daneben gibt Georg Hauer an, dass zwischen 1947 und 1956 nur bei zwei Vereinsveranstaltungen Kompositionen von Webenau dargeboten wurden, „ein Werk für Klavier und eines für Gesang“.⁹¹ Dies widerspricht einerseits der Tatsache, dass 1952 und 1953 ihr Liederzyklus *Irdische und himmlische Liebe* zu Gehör gebracht wurde, und andererseits seiner Behauptung, dass auch 1951 ein Werk von Webenau zur Aufführung gelangte.

Es ist jedoch anzunehmen, dass es außer diesen wenigen erwähnten Vereinsveranstaltungen mit Werken Webenaus (1932?, 1934?, 1949?, 1951?, 1952, 1953) noch weitere gab, bei denen ihre Musik zu Gehör gebracht wurde, denn im Jahr 1949 – mehr als 15 Jahre nach den bekannten Konzerten – gibt Webenau bei der AKM den Club der Wiener Musikerinnen als Haupt-„Interpreten“ ihrer Musik an (vgl. weiter unten, Abschnitt 7.1.).

Tabelle 27: Webenau im Club der Wiener Musikerinnen

Vortrag/Werk		Anmerkung
1917	Vortrag	
1922/1923	Vortragsreihe „über Musik einst und jetzt“	Club der Wiener Musikerinnen?; sechs Vorträge; Brief an Schönberg
1929	Vortrag „über moderne Musik“	
19. Januar 1932	Klavierzyklus <i>Jahreszeiten</i> , Lieder	
19. Januar 1934	Kompositionsabend Wilma Webenau	Club der Wiener Musikerinnen?
20. Mai 1951	?	„Unsere Komponistinnen“
25. Mai 1952	<i>Irdische und himmlische Liebe</i>	
8. März 1953	<i>Irdische und himmlische Liebe</i>	50 Jahre BÖFV
26. Februar 1994	1. Satz der Sonate für Violoncello und Klavier	Kammermusikabend
8. März 2008	<i>Vier Tänzerinnen gewidmet</i>	„Komponistinnen im Club der Wiener Musikerinnen in Vergangenheit und Gegenwart“
6. April 2013	Sonate für Violoncello und Klavier	

wird, bei der Werke von neun Komponistinnen aufgeführt wurden. E-Mail von Eleonore Hauer-Rona an Elisabeth Kappel, 5. November 2013 bzw. Depot Musikerinnen OHM 16/10/49 S. 3 ff.

⁸⁹ Hauer, *Club der Wiener Musikerinnen*, Bd. 5, S. 823 f. bzw. 858 f. Im Archiv des Wiener Konzerthauses finden sich keine Informationen zu diesen Veranstaltungen (vgl. E-Mail von Erwin Barta an Elisabeth Kappel, 11. Juli 2017).

⁹⁰ Hauer, *Club der Wiener Musikerinnen*, Bd. 5, S. 821. Hauer führt für den 20. Mai 1951 ein „Konzert von Webenau“ an, erwähnt aber nicht, welche Komposition(en) dargeboten wurde(n). Als Quelle nennt er die Zeitschrift *Frauen-Rundschau*, Nr. 5 (Mai 1951), S. 21, wo sich jedoch keine entsprechende Information findet. Nach Hauer fand das Konzert am 25. Mai 1952 in „abgeänderter Form“ statt (Hauer, Bd. 5, S. 822).

⁹¹ Hauer, *Club der Wiener Musikerinnen*, Bd. 6, S. 1201. Hauer nennt nicht die Titel der Kompositionen.

3.1. Webenaus Unterkünfte

Über Bekanntschaften aus dem Club der Wiener Musikerinnen kam Webenau vielleicht teilweise zu ihren Wiener VermieterInnen (vgl. Abschnitt 2. bzw. Tabelle 25), denn in verschiedenen Adressenlisten in Georg Hauers Abhandlung über die Vereinsgeschichte finden sich mehrere Übereinstimmungen bezüglich der Wohnadressen (siehe Tabelle 28):⁹² So wohnten die Mitglieder Hildegard Schuster und Mathilde Helm in denselben Häusern, in denen auch Webenau zeitweise gemeldet war. Marie Schneider-Grünzweig (auch von Grünzweig sowie Schneider von Grünzweig), Mitbegründerin des Clubs der Wiener Musikerinnen und eventuell Autorin eines von Webenau vertonten Gedichtes, lebte interessanterweise sogar an zwei von Webenaus Adressen: Fuchsthallergasse 12 (1893–1901) und Gentzgasse 128 (1912–1937), an letzterer offenbar zur selben Zeit. Ihre Vermieterinnen Marie Reuter und Marie Öttl könnte Webenau ebenfalls im Club der Wiener Musikerinnen kennengelernt haben, denn beide waren laut Wiener Adressbüchern (*Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger*, „Lehmann“) Musiklehrerinnen. Ob es sich tatsächlich in allen Fällen um dieselben Wohnungen handelt, lässt sich nicht definitiv sagen, da weder in Hauers Aufstellungen noch im Lehmann Etage und Türnummer angegeben sind.

Tabelle 28: Webenaus Wohnorte – eventuell über den Club der Wiener Musikerinnen

Wiener Adresse	Webenaus Meldedaten	Club der Wiener Musikerinnen
Kolschitzkygasse 6	?–1907; Hauptmeldeparthei	Hildegard Schuster zumindest 1924
Gentzgasse 128	17.10.1925–02.12.1925; bei Josefine Ritschel	Marie Schneider von Grünzweig zumindest 1912–1937
Rochusgasse 10	15.03.1930–13.07.1934; VermieterIn unleserlich	Mathilde Helm, Klavier- und Gesangslehrerin, zumindest 1913–1919; laut Lehmann auch noch Anfang der 1930er Jahre
Fuchsthallergasse 12	15.10.1935–04.01.1936; bei Marie Reuter, Musiklehrerin	Marie von Grünzweig zumindest 1893– 1901
Berliner Straße ⁹³ 139	05.07.1943–?	Marie Öttl

3.2. Olga Hueber-Mansch

Mit dem Gründungsmitglied Olga Hueber-Mansch (1869–1956), in den Jahren 1947–1956 Präsidentin des Clubs der Wiener Musikerinnen, war Vilma Webenau zumindest seit dem Jahr 1923 gut bekannt: Dies lässt sich aus einer Postkarte Webenaus an

⁹² Hauer, *Club der Wiener Musikerinnen*, passim.

⁹³ Die Berliner Straße wurde 1945 wieder in Heiligenstädter Straße umbenannt. Das Haus Berliner Straße 139 entspricht heute der Heiligenstädterstraße 339.

Schönberg schließen, dem sie von einer bevorstehenden Probe bei ihr berichtet.⁹⁴ Hueber-Mansch wirkte darüber hinaus noch bei weiteren Aufführungen von Webenaus Werken mit (zumindest in den Jahren 1926, 1927 und 1945, vgl. Abschnitt 7.2.). Webenau stand bis in die 1950er Jahre mit Hueber-Mansch in Kontakt, wie durch einen Brief in Webenaus Nachlass überliefert ist.⁹⁵ In Zusammenhang mit der Sängerin Isolde Riehl ist auch Hueber-Manschs Einsatz für Aufführungen von Webenaus Werken überliefert.⁹⁶ Während der Präsidentschaft von Hueber-Mansch gab es laut Hauer zwei Vereinsveranstaltungen, bei denen Werke von Webenau aufgeführt wurden.⁹⁷

3.3. Vertonte Gedichte

Zu Webenaus eher frühen Werken zählen drei Lieder auf Gedichte von zwei nicht näher ermittelbare Autorinnen: Trude von Guttmann (*Schnee* und *Sterne*) sowie M[arie?] von Grünzweig (*Winter*). Die Vermutung liegt nahe, dass es sich dabei um Bekanntschaften aus dem Club der Wiener Musikerinnen handelt. Der Name Trude von Guttmann könnte aber auch ein Pseudonym von Vilma Webenau sein (vgl. Abschnitt 8.1.).⁹⁸ M. von Grünzweig ist vermutlich identisch mit Marie von Grünzweig bzw. Schneider-Grünzweig/Schneider von Grünzweig (1866–1941), die 1874–1941 Präsidentin des Frauenklubs und 1892–1938 Präsidentin des Clubs der Wiener Musikerinnen war.

Alle drei Lieder sind höchstwahrscheinlich vor 1920 entstanden,⁹⁹ was darauf hindeuten würde, dass Webenau bereits in den 1910er Jahren enge Kontakte mit dem Club der Wiener Musikerinnen pflegte.

⁹⁴ Postkarte von Vilma Webenau an Arnold Schönberg, 24. April 1923 (Datum des Poststempels), ASC, Briefdatenbank, ID 22379. Geprobt wurde am 30. April 1923 Webenaus *Klavierquartett e-Moll*, welches Anfang Mai 1923 zur Aufführung gelangte.

⁹⁵ Brief von Alfred Parth an Wilma [sic] von Webenau, 15. Dezember 1951. Nachlass von Vilma Weber von Webenau, Österreichische Nationalbibliothek (ONB), Musiksammlung, F146.Webenau.104.

⁹⁶ Nicht datierbarer Brief von Vilma Webenau an Isolde Riehl, siehe ONB, Musiksammlung, Nachlass Isolde Riehl, F117.Riehl.774 (vgl. Abschnitt 6.).

⁹⁷ Hauer, *Club der Wiener Musikerinnen*, Bd. 6, S. 1201. Leider nennt Hauer nicht die Titel der Kompositionen, sondern nur irreführend „ein Werk für Klavier und eines für Gesang“. Es kann sich hier eigentlich nur um die Veranstaltungen vom 25. Mai 1952 und 8. März 1953 handeln, bei welchen in beiden Fällen Webenaus Liederzyklus *Irdische und himmlische Liebe* zu Gehör gebracht wurde.

⁹⁸ Eventuell könnte auch eine Verwandtschaft mit Luise/Louise Guttmann vorliegen, mit der Webenau im Jahr 1899 konzertierte.

⁹⁹ Vgl. Abschnitt 8.2.2.

3.4. Nachruf

Erst einige Monate nach Webenaus Tod am 9. Oktober 1953 war die Nachricht vom Tod Vilma Webenaus zum Club der Wiener Musikerinnen durchgedrungen. Bei einer Vereinssitzung am 10. Januar 1954 verlas die Präsidentin des Vereins, die erst kurz davor von Webenaus Tod erfahren hatte, ein paar Zeilen, in denen Webenaus schlechte finanzielle Situation sowie ihr bescheidener Charakter erwähnt sind:

„[...] Vilma von Webenau lebte und starb in ärmlichen Verhältnissen, nur auf den Ertrag ihrer Kleinrente angewiesen, in einem bescheidenen Kabinett im 21. Bezirk. Es kam nie eine Klage über ihre Lippen, sie freute sich und war dankbar für jede Aufmerksamkeit, und die letzte, wohl allergrösste Freude bereitete ihr die auch künstlerisch vollendete Wiedergabe des genannten Werkes [sic]. Niemand von uns wusste von ihrer Erkrankung, von ihrem nahenden Ende. [...] Bescheiden, wie sie im Leben war, ging sie von uns.“¹⁰⁰

Nach Webenaus Tod fanden im Verein gelegentlich Aufführungen von Webenaus Kompositionen statt (vgl. Abschnitt 7.2.).

4. Diverses

4.1. Name

Geboren wurde Vilma Webenau als Wilhelmine Eveline Maria Weber von Webenau.¹⁰¹ In Meldeunterlagen, Zeitungsberichten und anderen Dokumenten tauchen jedoch die unterschiedlichsten Varianten dieses Namens auf – des Vornamens sowie des Familiennamens. Webenau selbst verwendet in ihren Briefen und auf ihren Kompositionen nur den Vornamen Vilma bzw. die Schreibweisen Vilma von Webenau, Vilma Webenau und VilmavWebenau¹⁰² (siehe dazu Abschnitt 8.2.3.). Zwei genealogische Taschenbücher führen unter dem Eintrag „Weber Edle von Webenau“ als Vornamen ebenfalls Vilma an.¹⁰³ Die Vornamensvariante Wilma taucht nur bei anderen auf (Konzertberichte, Schönbergs Adressbücher, Abschrift des Liedes *Befreiung*). Ihren eigentlichen Vornamen Wilhelmine, den sie 1909 und 1919 auf Meldezetteln angibt¹⁰⁴

¹⁰⁰ Hauer, *Club der Wiener Musikerinnen*, Bd. 5, S. 868 bzw. 875–876 (Depot Musikerinnen OHM 25/1/54, S. 8 f.).

¹⁰¹ Laut Taufschein, vgl. Haas, „Webenau Vilma von“, S. 385.

¹⁰² Bei der Variante „VilmavWebenau“ sind Vor- und Nachname ohne Absetzen geschrieben. Die Verbindungslinie ist als „v“ deutbar und daher wahrscheinlich ein abgekürztes „von“.

¹⁰³ *Genealogisches Taschenbuch der Adelligen Häuser*, 11. Jahrgang, Brünn 1886, S. 558; und 1892, S. 892.

¹⁰⁴ Auf dem Münchener Meldezettel von 1909 ist Wilhelmina (sic?; könnte auch Wilhelmine sein) angegeben.

und unter dem ihr Grab am Wiener Zentralfriedhof aufschien, benutzt sie bei keiner ihrer Kompositionen.

Eventuell nannte sich Webenau um die Wende zum 20. Jahrhundert in Ableitung ihres richtigen Familiennamens (Weber von Webenau) Vilma Weber: Um 1900 taucht in mehreren Zeitungen die Variante Vilma Weber auf, wobei eindeutig Vilma Webenau gemeint ist.¹⁰⁵ Daher könnte es sich bei dem Lied *Sag' mir, warum*, welches 1902 bei Tourbié als Musikdruck erschien, um eine Komposition von Vilma Webenau handeln.

Ab 1919 durfte wegen des Adelsaufhebungsgesetzes u. a. das Adelszeichen „von“ nicht mehr verwendet werden. So lauten Webenaus Einträge in *Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger* (Wiener Adressbücher, „Lehmann“) in den Jahren 1928–1931 alle auf Vilma Webenau. Sie nannte sich aber schon vor 1919 Vilma Webenau (siehe z. B. Briefe an Arnold Schönberg von 1911 und 1912) und noch danach Vilma von Webenau (etwa auf dem Titelblatt der Komposition *Lieder der Geisha*, ONB 34 oder für ihre Vorträge im Winter 1922/1923; auch VilmaWebenau). Ein Meldezettel in Graz vom März 1919 ist mit beiden Vornamensvarianten Vilma (auf der Zeile) und Wilhelmine (darunter) und noch mit „Webenau von“ ausgefüllt. Auch auf ihren Wiener Meldezetteln kommen unterschiedliche Namensvarianten vor.¹⁰⁶ Clemens Gruber nennt die Komponistin uneinheitlich Vilma Weber von Webenau, Weber Webenau sowie Weber-Webenau.¹⁰⁷ Auch der Nachlass der Komponistin in der Österreichischen Nationalbibliothek (ONB) läuft unter dem Namen Vilma Weber von Webenau. Im Folgenden ist einheitlich von Vilma Webenau die Rede (meist mit Hinweis auf die Schreibweise in den Quellen). Ein Überblick über die überhaupt vorkommenden Namensvarianten findet sich in Tabelle 29 (siehe dazu auch die genaue und umfassendere Aufstellung der Varianten im Abschnitt 8.2.3. bzw. die Tabellen 55 und 56).

¹⁰⁵ Vgl. „Vereinsnachrichten [Wohltätigkeitsfest]“, *Deutsches Volksblatt* (Abend-Ausgabe) 11, Nr. 3614 (23. Jänner 1899), S. 6; „Vereinschronik“, *Das Vaterland* (Abendblatt) 40, Nr. 26 (26. Jänner 1899), S. 3; *Grazer Volksblatt* 32, Nr. 23 (28. Jänner 1899), S. 9; „Correspondenzen“, *Südsteirische Post (Marburg)* 29, Nr. 9 (1. Februar 1899), S. 4; „Vereinschronik“, *Volksblatt für Stadt und Land* 30, Nr. 5 (1. Februar 1899), S. 7–8. Bei Vilma Weber, die am 21. Februar 1904 (S. 14, Eheaufgebot, evangelisch) sowie am 28. Januar 1911 (S. 10, „Mädchen“ am Genfer Ball) im *Pester Lloyd* erwähnt wird, handelt es sich vermutlich nicht um die Komponistin.

¹⁰⁶ Laut den historischen Meldeunterlagen im Wiener Stadt- und Landesarchiv „Vilma (auch als Wilhelmine) (von) WEBENAU“ (E-Mails an Elisabeth Kappel, 21. Dezember 2011, 30. Dezember 2011 und 9. März 2012). Wann Webenau sich unter welcher Namensvariante eingetragen hat, geht aus den elektronisch zusammengefasst übermittelten Meldeunterlagen nicht hervor.

¹⁰⁷ Gruber, *Nicht nur Mozarts Rivalinnen*, S. 90, 172–173 und 177. Im Text selbst wird die Komponistin nur bei ihrem Vornamen genannt.

Tabelle 29: Namensvarianten

Namensvariante	Anmerkung
Wilhelmine Eveline Weber von Webenau	Taufschein
Wilhelmine von Webenau	Meldezettel
Wilma von Webenau	Zeitungen u. a.
Vilma Weber	Zeitungen, eventuell Musikdruck
Vilma von Webenau	Kompositionen, Zeitungen
VilmavWebenau	Kompositionen, Briefe an Schönberg
Vilma Webenau	Kompositionen, Briefe an Schönberg
VWebenau, V. Webenau	Kompositionen
Vilma Weber von Webenau, Weber Webenau, Weber-Webenau	Clemens Gruber

4.2. Selbstverständnis und Persönlichkeit

Vilma Webenau sah sich vorrangig als Komponistin und nur nebenbei als Musiklehrerin (über diese Tätigkeit ist jedoch kaum etwas überliefert; siehe dazu weiter oben). Dies ist anhand mehrerer Dokumente belegt: 1919 gibt sie auf einem Meldezettel in Graz an, von Beruf „Componistin“ zu sein. In *Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger* von 1928 ist sie ebenfalls als Komponistin verzeichnet. 1949 meldet sie sich bei der AKM als hauptberufliche Komponistin an.

Im Nachruf des Clubs der Wiener Musikerinnen wird sie als sehr bescheidene Person beschrieben. Im Jahr 1924 sah sie sich als „sehr unbekannte Komponistin“.¹⁰⁸ Auch Anfang der 1930er Jahre führt sie gegenüber Alban Berg an, sich „noch auf der untersten Sprosse der Leiter“ zu befinden.¹⁰⁹

4.3. Finanzielle Lage

Über Vilma Webenaus finanzielle Lage ist nichts Genaueres bekannt. Jedoch dürfte sie Zeit ihres Lebens arm gewesen sein, wie verschiedentlich überliefert ist: Im Sommer 1912 schreibt sie an Schönberg: „Ich würde Ihrer freundlichen Einladung [nach Berlin] sehr gerne nachkommen, momentan erlaubt es aber der Finanzminister nicht. Hoffentlich ändert sich das in absehbarer Zeit[,] da die beiden Tanten sich endlich entschlossen haben.“¹¹⁰ Ab 1922 – augenscheinlich in Zusammenhang mit dem Tod

¹⁰⁸ Autobiographische Notiz im Album *Dem Lehrer Schönberg*.

¹⁰⁹ Brief von Vilma Webenau an Alban Berg, [ca. 1930–1934], ONB, Musiksammlung, Nachlass Alban Berg, F21.Berg.1135.

¹¹⁰ Vilma Webenau an Arnold Schönberg, [Sommer 1912], ASC, Briefdatenbank, ID 18053. Welche von Webenaus „Tanten“ – gemeint sein können neben Geschwistern der Eltern oder Großeltern auch deren Cousinen u. a. – im Jahr 1912 verstorben sind, und ob sich Webenaus Finanzlage dadurch gebessert hat, ist nicht bekannt. Webenaus einzige ‚echte‘ Tante väterlicherseits – die Frau ihres

ihrer Mutter – findet sie sich fast nur noch als Untermieterin, davon mehrere Jahre in einem Damenstift (Johannesgasse 15). Oft verbrachte sie in diesen Wohnungen nur einen sehr kurzen Zeitraum. Um 1950 wollte sie aus finanziellen Gründen aus der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) wieder austreten, da sich ihre Umstände „so verschlechtert [haben]“. Webenau bekam in ihren letzten Lebensjahren kleine Bezüge aus öffentlichen Geldern, und Clemens Gruber überliefert, dass sie 1953 „völlig verarmt“ starb.¹¹¹ Dem Nachruf des Clubs der Wiener Musikerinnen zufolge wohnte sie zuletzt „in einem bescheidenen Kabinett“ und „lebte und starb in ärmlichen Verhältnissen, auf den Ertrag ihrer Kleinrente angewiesen“.¹¹²

4.4. Abbildungen

Es sind nur zwei Fotografien überliefert, die Vilma Webenau zeigen. Eines befindet sich in dem Album *Dem Lehrer Arnold Schönberg* und zeigt sie mit Hut.¹¹³ Dieses Foto wurde demnach spätestens 1924 aufgenommen. Eine zweite Fotografie der Komponistin (ohne Jahresangabe) ist in Clemens Grubers Publikation *Nicht nur Mozarts Rivalinnen* abgebildet (S. 172).

5. Vilma Webenau und Arnold Schönberg

Über Webenaus Beziehung zu Schönberg geben mehrere Dokumente aus Schönbergs Nachlass Aufschluss. Neben dem bereits erwähnten autobiographischen Eintrag in *Dem Lehrer Arnold Schönberg* (1924) sind dies acht Briefe und Postkarten von Webenau an Schönberg sowie einige von Schönbergs Adressbüchern.¹¹⁴

5.1. Briefe und Postkarten an Arnold Schönberg

Vilma Webenau schrieb mehrere Briefe und Postkarten an Schönberg. Diese sind zwar undatiert, aber aufgrund ihres jeweiligen Inhaltes zeitlich sehr gut einzuordnen.¹¹⁵ Sie verfasste sie zwischen 1911 und 1924, also alle *nach* ihren Unterrichtsjahren bei

Vaters Halbbruder Victor: Therese, geb. Elsler (geboren am 26. Oktober 1833) – ist bereits am 18. Juli 1870 verstorben.

¹¹¹ Haas, „Webenau Vilma von“, S. 388; Gruber, *Nicht nur Mozarts Rivalinnen*, S. 173.

¹¹² Nachruf Club der Wiener Musikerinnen, siehe Anhang.

¹¹³ Siehe ASC, Bildarchiv, ID 3251.

¹¹⁴ Größtenteils über Bildarchiv und Briefdatenbank des ASC online zugänglich.

¹¹⁵ Die Umschläge der Briefe sind nicht erhalten, die Poststempel auf den Karten meist nicht (vollständig) zu entziffern.

Schönberg (vgl. Tabelle 30). Eventuelle frühere Briefe von Webenau bewahrte Schönberg möglicherweise nicht auf.¹¹⁶ Schreiben von Schönberg an Webenau sind nicht erhalten; aufgrund der Inhalte von Webenaus Briefen ist aber von deren Existenz auszugehen.¹¹⁷ Abbildungen sowie vollständige Transkriptionen dieser Briefe befinden sich im Anhang.

Tabelle 30: Vilma Webenaus Briefe und Postkarten an Arnold Schönberg¹¹⁸

Name	Datum	Anmerkung
Vilma Webenau	19. April 1911	ASC, ID 22377; <i>Variationen</i>
Vilma Webenau	[Sommer 1912]	ASC, ID 18053; Quartett
Vilma Webenau	[November/Dezember 1912]	ASC, ID 18052; <i>Pierrot lunaire</i>
VilmavWebenau	5. Juli 1922	ASC, ID 18050; kranke Mutter
VilmavWebenau	[September/Oktober 1922]	ASC, ID 18051; Vortragsreihe
VilmavWebenau	29. Dezember 1922	ASC, ID 22378; eventuell Treffen
Vilma Webenau	24. April 1923	ASC, ID 22379; Probe, Großvater
VilmavWebenau	[24. September 1924]	ONB (ASC, ID 19126 ¹¹⁹); Schönbergs 50. Geburtstag

Einerseits belegen diese Briefe, dass Webenau noch lange nach ihrem Unterricht bei Schönberg mit ihm in Kontakt stand – zumindest bis zum Jahr 1924.¹²⁰ Andererseits lässt sich aus den Inhalten der Briefe eine gewisse Vertrautheit und familiäre Verbundenheit ablesen, auch wenn Schönberg Webenau das Du offensichtlich nicht angeboten hat.¹²¹ Aus den wenigen erhaltenen Schreiben ist auch ersichtlich, dass Webenau gut über Schönberg informiert war, beispielsweise dass die Geburt seines Enkelkinds kurz bevorsteht. Durch die Existenz der Korrespondenz alleine ist nicht erkennbar, dass Webenau Schönbergs Schülerin war; in ihren früheren Schreiben fragt sie ihn zwar bisweilen um Rat, erwähnt aber niemals einen tatsächlichen Unterricht. An keiner Stelle bittet sie Schönberg um „Möglichkeiten einer Beschäftigung“ oder „nach

¹¹⁶ So finden sich beispielsweise auch Briefe von Alban Berg erst ab 1911 in Schönbergs Nachlass, vgl. Christopher Hailey und Juliane Brand, „Vorwort“, *Briefwechsel der Wiener Schule*, Bd. 3: *Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg, Teilband I: 1906–1917*, hg. von Juliane Brand, Christopher Hailey und Andreas Meyer, Mainz 2007, S. XVII–XXX, hier S. XXIV: „da Schönberg die Briefe von Berg erst ab Mitte 1911 aufbewahrte“.

¹¹⁷ Beispielsweise „Ich habe mich sehr gefreut, von Ihnen zu hören“ (Brief, [Sommer 1912], ASC, Briefdatenbank, ID 18053). In Webenaus Nachlass in der Musiksammlung der ONB befinden sich nur Briefe, die an ihre letzte Wohnadresse in der Christian-Bucher-Gasse gerichtet sind, wo sie in den Jahren 1951–1953 lebte. In Arnold Schönbergs Nachlass finden sich dagegen unzählige Briefe ab der Jahrhundertwende und zusätzlich häufig auch die von ihm selbst verfassten Schreiben im Durchschlag, da er zu Weihnachten 1922 eine Schreibmaschine geschenkt bekam.

¹¹⁸ Im Anhang befinden sich die vollständigen Transkriptionen aller Schreiben.

¹¹⁹ In der Briefdatenbank des ASC weder als Scan noch als Transkription verfügbar.

¹²⁰ Aufgrund von Webenaus Adressen in Schönbergs Adressverzeichnissen kann sogar von Kontakt bis mindestens 1930 ausgegangen werden (siehe dazu weiter unten, Abschnitt 6. bzw. Tabelle 31).

¹²¹ Olga Novakovic beispielsweise wurde diese ‚Ehre‘ zuteil.

Anbringung einer ihrer Vortragsreihen [...] in seinem Programm“, wie etwa Wosnitzka interpretiert.¹²²

Die früheste in Schönbergs Nachlass erhaltene Postkarte Webenaus datiert vom April 1911.¹²³ Darin ersucht sie ihn – zu diesem Zeitpunkt zwar bereits als ehemalige Schülerin, aber dennoch den „Professor“¹²⁴ ansprechend –, eine ihrer Kompositionen zu begutachten: „Ich hätte so gerne Ihre Meinung über die Variationen ge[wusst]. Nicht wahr, Sie sind so gut u. schicken sie mir zurück, wenn Sie sie durchgeschaut haben[,] da ich weder Zeit noch Geduld habe das Ganze noch einmal abzuschreiben.“¹²⁵ Höchstwahrscheinlich meinte Webenau damit ihr Orchesterwerk *Variationen über ein eigenes Thema*: Kein anderes Werk im Nachlass hat einen entsprechenden Titel bzw. ist mit Variationen komponiert; außerdem weist Webenaus Äußerung über die Abschrift auf ein umfangreicheres Werk hin.¹²⁶ Wie Schönbergs Urteil zu Webenaus Komposition ausfiel, ist nicht bekannt. Interessant ist aber vielleicht die Tatsache, dass Webenau dieses Werk 1949 nicht bei der AKM angegeben hat.¹²⁷ Im selben Schreiben teilt Webenau Schönberg ihre aktuelle Adresse in München mit, wo sie in den Jahren 1909–1912 lebte, um bei Fritz Cortolezis Instrumentation zu studieren: „Sollte ich vergessen haben, Ihnen meine Adresse zu schreiben?? Barerstrasse 64 IV.“

Webenaus nächster Brief ist dem Sommer 1912 zuzuordnen. Er ist vermutlich die Antwort auf ein (nicht erhaltenes) Schreiben Schönbergs von seinem Sommeraufenthalt in Karlshagen.¹²⁸ Auch darin kommt sie auf ein eigenes Werk zu sprechen und bittet um

¹²² Wosnitzka, „Netzwerke von Musikerinnen in Wien“, S. 143 (Anm. 53). Der Brief, auf den sich Wosnitzka bezieht, ist offensichtlich jener vom [September/Oktober 1922]; darin fragt Webenau Schönberg lediglich: „Wenn Sie von jemand wissen, der sich für die Vorträge interessiert, wäre es sehr freundlich von Ihnen, den die das B[unleserlich] darauf aufmerksam zu machen“.

¹²³ Die Karte (ASC, Briefdatenbank, ID 22377) ist an die Hietzinger Hauptstraße 113 adressiert, wo Schönberg 1910–1911 wohnhaft war; die verwendete Briefmarke, die den Prinzregenten Luitpold darstellt, gibt es erst ab 1911, und die Bildseite der Postkarte enthält einen Ostergruß (der Ostermontag 1911 fiel auf den 17. April) – daher kann die Postkarte zweifelsfrei auf April 1911 datiert werden. Darüber hinaus war Webenau bei der im Schreiben genannten Adresse – Barerstraße 61 IV – zwischen 17. September 1910 und 16. September 1911 gemeldet. Mithilfe dieser Schlussfolgerungen kann das Datum des Poststempels zweifelsfrei als 19. April 1911 („19/APR/11“) entziffert werden.

¹²⁴ Diese Postkarte ist als einzige von Webenau an „Herrn Professor“ Arnold Schönberg adressiert. Es lässt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob nicht einer von Webenaus Briefen ebenfalls an „Professor“ adressiert sind, da deren Umschläge nicht erhalten sind.

¹²⁵ Vilma Webenau an Arnold Schönberg, 19. April 1911, ASC, Briefdatenbank, ID 22377. In Schönbergs Nachlass befindet sich keine Komposition von Webenau, also hat er sie wohl an die Komponistin zurückgeschickt.

¹²⁶ Bei dem Orchesterwerk *Variationen über ein eigenes Thema* dürfte es sich tatsächlich um eines der frühesten Werke in Webenaus Nachlass handeln, wie weiter unten erörtert wird (Abschnitt 8.2.2.).

¹²⁷ Zu Webenaus bei der AKM angegebenen Werken vgl. Abschnitt 7.1.

¹²⁸ Webenau schreibt: „Ich habe mich sehr gefreut, von Ihnen zu hören. Da ich keine Ahnung von Ihrer Adresse hatte[,] dachte ich schon, ich würde warten müssen bis uns der Zufall wieder einmal

professionelle Durchsicht: „Ich arbeite fleißig u. wüßte sehr gerne Ihre Meinung über ein Quartett[,] mit dem ich jetzt fertig geworden bin. Nur ist es eben beim Kopisten [...]. Vielleicht kann ich es mitbringen[,] wenn ich Sie einmal in Berlin besuche.“¹²⁹ Von welchem Quartett Webenau schreibt, geht aus der Passage nicht hervor; sie könnte damit sowohl eines von drei im Nachlass befindlichen Streichquartetten als auch ein Klavierquartett meinen, da sie alle als „Quartett“ bezeichnet.¹³⁰ In diesem Brief erwähnt die Komponistin, dass Schönberg sie nach Berlin eingeladen hat und damit in Zusammenhang ihre prekäre finanzielle Lage; sie erwartet aber, dass sich diese Situation aufgrund zweier Todesfälle in der Familie bald zum Besseren wendet (vgl. Abschnitt 4.3.).

In einem weiteren Brief vom November oder Dezember 1912 gibt sie Zeugnis von einer *Pierrot lunaire*-Aufführung:¹³¹

„Über den hiesigen Erfolg Ihres *Pierrot lunaire* werden Sie wohl schon gehört haben. Sollten Sie die Kritiken nicht haben[,] so schicke ich Sie Ihnen. Ich hebe sie für alle Fälle auf. Der Saal war sehr voll u. am Schluß der weitaus größere Teil der Zuhörer ehrlich begeistert. Störend wirkte nur ein Pfeifvirtuose auf dem Hausschlüssel u. dann einige spontane Heiterkeitsausbrüche nach dem Galgenlied u. an mehreren Stellen des dritten Teiles. [...] Von der Zehme war ich nicht begeistert. Sie hatte offenbar den besten Willen[,] man mußte aber fortwährend krampfhaft den Text mitlesen[,] da es ganz unmöglich war von dem was sie sprach auch nur ein Wort zu verstehen. Also auf ihre Rechnung ist der Erfolg sicher nicht zu setzen.“

Sie schreibt darin auch über ihre eigene Auffassung von Schönbergs Werk und darüber, dass sie nicht alles daran nachvollziehen konnte:

„Mich haben Mondestrunken u. die Kreuze am Meisten [sic] angesprochen. Einiges hätte ich gerne noch einmal gehört[,] da ich mir darüber nicht klar war. Öfter auch konnte ich wirklich gar nicht mit. Im Ganzen hat mir das Werk aber sehr starken Eindruck gemacht.“

Für die folgenden etwa 10 Jahre gibt es keinen Hinweis auf einen Kontakt.¹³² Die nächste in Schönbergs Nachlass erhaltene Postkarte von Webenau stammt erst vom 5.

zusammenführt. Um Karlshagen beneide ich Sie.“ Auf die zeitliche Zuordnung lassen Webenaus Absendeadresse (Albrecht Dürerstraße 41F, Krailling) – hier war sie ab 21. April 1912 gemeldet – sowie die Erwähnung von Karlshagen und Berlin schließen.

¹²⁹ Vilma Webenau an Arnold Schönberg, [Sommer 1912], ASC, Briefdatenbank, ID 18053.

¹³⁰ Zur Bezeichnung dieser Kompositionen als „Quartett“ siehe die AKM-Werkliste. Am ehesten handelt es sich dabei um das Klavierquartett, da es das einzige dieser vier Quartette ist, das aufgrund des Schriftbildes als frühestes und etwa 1900/1920 entstanden ist. Die drei Streichquartette sind demzufolge erst viel später entstanden. Außerdem ist Webenaus *Klavierquartett e-Moll* das einzige der erwähnten Quartette, das im Nachlass in professioneller Abschrift vorliegt (ONB, F146.Webenau.86).

¹³¹ Brief von Vilma Webenau an Arnold Schönberg, [November/Dezember 1912], ASC, Briefdatenbank, ID 18052. Datierbar aufgrund von Webenaus Adressdaten (Krailling Post Planegg, Albrecht Dürerstrasse 41F) und des Inhalts. Gerlinde Haas ordnet den Brief fälschlich dem Jahr 1923 zu, vgl. „Webenau Vilma von“, S. 387.

Juli 1922.¹³³ Webenau schreibt aus Graz, wo sie schon seit einiger Zeit ihre nach einer Operation geschwächte Mutter pflegte: „Jetzt bin ich schon längere Zeit hier[,] da meine Mutter krank war u. sich einer schweren Operation unterziehen mußte. Wie lange ich noch bleibe hängt von ihrem Zustand ab.“¹³⁴ Augenscheinlich war kurze Zeit davor ein Treffen mit Schönberg in Mödling geplant, denn eingangs bedauert sie: „Leider war es mir nicht mehr möglich, nach Mödling zu kommen.“ Sie hofft aber, ihn spätestens im Herbst wieder treffen zu können, da sie ab September wieder eine Wohnung in Wien habe.¹³⁵

Vermutlich im September oder Oktober 1922 verfasste Webenau einen weiteren Brief an Schönberg.¹³⁶ Darin berichtet sie von ihrer Vortragsreihe im Herbst/Winter 1922/ 1923, in der sie für den Verein der Musiklehrerinnen¹³⁷ über „Musik einst und jetzt“ referiert. Sie schlägt Schönberg darin auch ein Treffen an einem Sonntag vor, da sie – vermutlich als private Musiklehrerin – „unter der Woche sehr angehängt“ sei.

Auch auf Webenaus Karte vom 29. Dezember 1922¹³⁸ ist von einem (erneuten?) baldigen Treffen mit Schönberg die Rede: „So bald als möglich habe ich [vor] wieder bei Ihnen zu erscheinen.“ Mit ihr würde dann eine namentlich nicht genannte Sängerin aus der Schweiz mitkommen, die Schönberg offenbar persönlich kennenlernen wollte.¹³⁹ Den weiteren Zeilen ist zu entnehmen, dass Webenau offenbar im Auftrag von Schönberg in irgendeiner Weise als Mittlerin für (Alfred?) Kalmus¹⁴⁰ agierte, von dem sie aber „leider noch nichts gehört“ habe.

Ihre Postkarte vom 24. April 1923¹⁴¹ lässt besonders auf eine enge Bekanntschaft und regelmäßigen Kontakt Webenaus mit Schönberg schließen, da sie offenbar über die Schwangerschaft seiner Tochter Gertrude Bescheid wusste. Es heißt darauf: „Sind Sie

¹³² Auch ein Blick in Schönbergs Adressbücher bestätigt, dass in den späten 1910er Jahren kein Kontakt zwischen Webenau und Schönberg bestanden haben dürfte (vgl. Abschnitt 5.2.).

¹³³ Datum des Poststempels.

¹³⁴ ASC, Briefdatenbank, ID 18050. Webenaus Mutter starb kurze Zeit später, wie dem darauffolgenden Brief vom September oder Oktober 1922 zu entnehmen ist (ID 18051, vgl. Anhang).

¹³⁵ Bei der erwähnten Wohnung in Wien dürfte es sich um jene in der Johannesgasse 15 handeln, wo Webenau ab Oktober 1922 erstmals zur Untermiete wohnte. Direkt davor war sie in der Wiener Pressgasse 28 gemeldet.

¹³⁶ Brief von Vilma Webenau an Arnold Schönberg, [September oder Oktober 1922], ASC, Briefdatenbank, ID 18051. Datierung aufgrund der im Brief erwähnten Adresse – Johannesgasse 15 (vgl. Anm. 135) – und der Vortragszyklus-Beilage (1. Vortrag am 5. November 1922).

¹³⁷ Der spätere Club der Wiener Musikerinnen. Mit dieser Vortragsreihe findet sich eine erste belegte Verbindung Webenaus zu diesem Wiener Verein, über den später auch mehrfach ihre Kompositionen zu Gehör gebracht wurden. Leider ist nicht bekannt, ab wann Webenau dort Mitglied war.

¹³⁸ Datum des Poststempels.

¹³⁹ Es ist nicht bekannt, um wen es sich dabei handelt.

¹⁴⁰ Alfred August Kalmus (1889–1972), Schönbergs Verleger bei der Universal Edition?

¹⁴¹ Datum des Poststempels, ASC, Briefdatenbank, ID 22379.

am Ende schon ehrwürdiger Großvater?“¹⁴² Weiters ist auch eine Probe erwähnt, der Schönberg beiwohnen soll: „Wir haben montag Früh 9h [d. h. am 30. April] eine letzte Probe bei Frau [Olga] Hueber-Mansch [...] u. würden uns sehr geschmeichelt fühlen, wenn Sie dazu kämen.“ Der Anlass der Probe wird nicht erwähnt, woraus sich ebenfalls ein regelmäßiger persönlicher Kontakt Webenaus mit Schönberg ableiten lässt, da Schönberg gewusst haben dürfte, um welche Probe es sich handelte.¹⁴³ Ob Schönberg Webenaus Einladung nachkam, ist nicht bekannt.

Im letzten erhaltenen Brief an Schönberg vom September 1924¹⁴⁴ schließlich gratuliert sie ihm zum 50. Geburtstag. Mit der am Beginn stehenden Formulierung „Ich habe mich zwar schon in effigie bei Ihnen eingestellt“ spricht sie das Schönberg bereits überreichte Präsent seiner SchülerInnen – das Album *Dem Lehrer Arnold Schönberg* – an.

Außerdem befindet sich in Schönbergs Nachlass eine Postkarte von Arnold Schönberg an Alexander Zemlinsky zum Jahreswechsel 1902/03, auf der auch Vilma Webenau unterschrieben hat; angesichts dessen ist diese neben Webenaus eigener Auskunft im erwähnten Geburtstagsalbum von 1924 das einzige Dokument, das Webenaus oben erwähnten Aufenthalt in Berlin bestätigt.¹⁴⁵

Darüber hinaus ist Webenaus Name auf einer Postkarte vom 12. Juni 1908 von Mathilde an Arnold Schönberg erwähnt.¹⁴⁶ Unter der Absendeadresse ist – augenscheinlich in Mathildes Handschrift – mit Bleistift der Zusatz vermerkt: „Wie ist die Adresse von Webenau?“ Aus welchem Grund Schönbergs Frau Webenaus Adresse wissen wollte, ist nicht bekannt.

¹⁴² Webenau an Schönberg, 24. April 1923, ASC, Briefdatenbank, ID 22379. „Bubi“ Arnold Greissle, der Sohn von Schönbergs ältester Tochter Gertrude und seinem ehemaligen Schüler Felix Greissle, wurde nur kurze Zeit davor, am 9. April 1923, geboren.

¹⁴³ Aufgrund einer erhaltenen Konzertrezension steht fest, dass Webenaus *Klavierquartett e-Moll* geprobt wurde, welches im Mai 1923 zur Aufführung gelangte (siehe dazu weiter unten, Abschnitt 7.2.).

¹⁴⁴ Durch Webenaus Adressenangabe ist der Brief zwar eingeschränkt datierbar; durch den Kontext des Briefes – Gratulation zu Schönbergs 50. Geburtstag – ist er aber zweifelsfrei auf September 1924 eingrenzbar.

¹⁴⁵ Postkarte von Arnold Schönberg an Alexander Zemlinsky, 1. Januar 1903 (Datum des Poststempels). *Briefwechsel der Wiener Schule*, Band 1: *Alexander Zemlinsky. Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker*, hg. von Horst Weber, Darmstadt 1995, S. 35 und 37 (Faksimile). Siehe auch ASC, Briefdatenbank (ID 6086).

¹⁴⁶ ASC, Briefdatenbank, ID 16291. Mathilde Schönberg hatte zwischen 9. und 25. Juni Arnold jeden Tag Briefe aus Gmunden nach Wien geschrieben.

5.2. Arnold Schönbergs Adressverzeichnisse

Schönbergs nachgelassene Adressverzeichnisse zeigen eindrucksvoll, dass er über die häufigen Adresswechsel Webenaus Bescheid wusste: In fünf Adress- bzw. Notizbüchern Schönbergs ist Webenau mit sechs unterschiedlichen Adressen vertreten.¹⁴⁷ Aus den entsprechenden Einträgen lässt sich ein ungefährender Zeitraum der Bekanntschaft ablesen: Die beiden standen nicht nur – wie die erhaltenen Briefe suggerieren – bis 1924¹⁴⁸ sondern zumindest bis Anfang der 1930er Jahre, wahrscheinlich bis zu Schönbergs Emigration in die USA in Kontakt, da Schönberg noch Webenaus Anschrift in der Rochusgasse notiert hat, wo sie in den Jahren 1930–1934 wohnhaft war.

Tabelle 31 zeigt zusammengefasst alle in Schönbergs Nachlass aufgefundenen Einträge von Webenaus Adressen.¹⁴⁹ Die Adressverzeichnisse sind in (aufgrund von Webenaus bekannten Meldedaten vermuteter) chronologischer Reihenfolge angeordnet.

Tabelle 31: Webenau in Schönbergs Adressverzeichnissen

Adressen	Anmerkungen
IV. Johann Straußg. 15 Krailling, Post Planegg, Albrecht Dürerstr. 41 F [Bleistift] [darunter eventuell weitere Adresse ausradiert]	ASC, ID 3965; Webenau, Wilma v.; 1907–1909/1910 bzw. 1912
Krailling, Post Planegg Albrecht Dürerstraße 41F	ASC, ID 3925; Webenau Wilma v.; 1912
Graz, Lessingstraße 27 [blauer Buntstift] Krailling, Post Planegg, Albrecht Dürerstraße 41F IV. Pressgasse 28 – III/16 – [?]24/VIII [Bleistift/schwarzer Buntstift]	ASC, ID 3926; Webenau Wilma v.; 1912 bzw. 1919–1922
IV. Pressgasse 28–III/16 IM [Tel?] 524/VIII [sic?]	Notizbuch von Schönberg (1919/1920; nicht online verfügbar); Vilma Webenau
I. Johannesgasse 15, bei Gräfin Gerta Walterskirchen, Wien III. Rochusgasse 10	ASC, ID 3928; Webenau, Wilma von; 1922–1925, 1925–1927 und 1929–1930 bzw. 1930–1934

Im chronologisch ersten Adressbuch sind zwei Adressen Webenaus notiert, an denen sie bis 1909 bzw. im Jahr 1912 lebte. Unter der Kraillinger Anschrift dürfte zuvor noch eine andere mit Bleistift notierte Adresse gestanden haben – möglicherweise Webenaus Münchener Anschrift in der Barerstraße, die sie ihm per Postkarte im April 1911 mitgeteilt hat (vgl. weiter oben bzw. Anhang).

Das dritte Adressverzeichnis der vorangehenden Tabelle demonstriert besonders anschaulich, dass Schönberg relativ gut über die häufigen Wohnortwechsel Webenaus

¹⁴⁷ Größtenteils über das Bildarchiv des ASC auffindbar.

¹⁴⁸ Der letzte erhaltene Brief stammt vom 13. September 1924, Schönbergs 50. Geburtstag (aufbewahrt in der ONB). Vgl. auch das eingangs erwähnte Album zu diesem Anlass.

¹⁴⁹ Vier der fünf Einträge sind über das Bildarchiv des ASC online verfügbar.

informiert war und seine Einträge immer wieder aktualisierte: Darin sind sogar drei unterschiedliche Adressen in Graz, München und Wien vermerkt. Als erstes hat Schönberg Webenaus Kraillinger Adresse notiert. Aufgrund Webenaus mehrfacher Umsiedlungen zwischen der Grazer Lessingstraße und der Wiener Pressgasse in den Jahren 1919–1922 (vgl. Tabelle 25) ist nicht eindeutig, welche dieser beiden anderen Adressen Schönberg zuerst vermerkte; vermutlich notierte Schönberg aber zuerst die Wiener Pressgasse (weil unterhalb dazugeschrieben sowie mit Bleistift oder schwarzem Buntstift, mit welchem er augenscheinlich die Kraillinger Anschrift ausgestrichen hat) und danach die Grazer Lessingstraße (weil darüber notiert). Danach hat Schönberg den gesamten Eintrag – inklusive Namen – noch einmal mit Tinte durchgestrichen. Was der Zusatz „24 [oder 624 bzw. b24?]/VIII“ bei der Adresse Pressgasse bedeutet, ist nicht klar; als Datum (24. August) ergibt es zumindest hinsichtlich der bekannten An- und Abmeldedaten (vgl. Tabelle 25) keinen Sinn. Die Wohnung in der Türkenstraße, in der Webenau zwischen Krailling und Lessingstraße/Pressgasse über einen relativ langen Zeitraum von etwa sieben Jahren (1912–1919) gemeldet war, fehlt interessanterweise. In diesem Adressbuch hat Schönberg zum Schluss den ganzen Webenau-Eintrag inklusive ihres Namens mit schwarzer Tinte durchgestrichen.

Ein weiterer Eintrag von einer Adresse Webenaus findet sich in einem Notizbuch von 1919/1920. Darin ist wieder die Pressgasse 28 notiert – ebenfalls mit einem Zusatz, der sich hier als „IM [Tel?] 524/VIII“ entziffern lässt. Eventuell ist damit eine Telefonnummer gemeint.¹⁵⁰

Im fünften Adressverzeichnis ist zuerst Webenaus Unterkunft in der Johannesgasse vermerkt, wo sie in den 1920er Jahren dreimal und insgesamt über einen Zeitraum von mehr als viereinhalb Jahren gemeldet war. Danach strich Schönberg diese Adresse und notierte die Rochusgasse 10.

Die eingetragenen Adressen decken den Zeitraum 1907/1910–1930/1934 ab. (In Schönbergs Kalender von 1933 findet sich Webenaus Name nicht mehr.) Somit stand Schönberg mit Webenau nachweislich über mehr als drei Jahrzehnte in Verbindung. In den Jahren 1913–1918/1919 dürften Webenau und Schönberg jedoch wahrscheinlich keinen Kontakt gehabt haben, da deren Wohnort in diesem Zeitraum (Türkenstraße) im entsprechenden Adressbuch nicht erwähnt ist. Dementgegen steht beispielsweise, dass

¹⁵⁰ Auf dem nachfolgenden Kalenderblatt ist eine ähnliche Ziffer (VIII/1045) mit davorstehendem „Tel“ angeführt; die als „IM“ erscheinende Buchstabenkombination bei Webenaus Eintrag ist im Vergleich damit möglicherweise ebenfalls als „Tel“ zu entziffern.

sich auch ihre Münchener Anschrift für ca. ein Jahr in der Barerstraße, die Webenau Schönberg per Postkarte übermittelt hat, wo sie etwa ein Jahr verbrachte, nicht in seinen Adressbüchern wiederfindet.

5.3. Webenaus Werke

In Webenaus kompositorischem Œuvre lässt sich auf den ersten Blick kein besonders enger Bezug zu Schönberg feststellen: Sie komponierte nicht weniger als sieben Opern, die meist volkstümliche oder märchenhafte Inhalte haben. (In dieser Hinsicht ging sie vielleicht eher in die Richtung von Fritz Cortolezis, ihrem Münchener Instrumentationslehrer,¹⁵¹ oder war beeinflusst vom Werk Engelbert Humperdincks.) Außerdem ließ sie sich bei ihren Klavier-, Kammermusik- und Orchesterwerken häufig außermusikalisch inspirieren.

Ein Großteil von Webenaus Kompositionen sind Lieder, für deren Texte sie gelegentlich auf Dichter zurückgriff, die auch von Schönberg, Berg und Webern vertont wurden, wie Nikolaus Lenau, Martin Greif, Paul Heyse, Gustav Falke und Ferdinand Avenarius sowie die Volksliedsammlung *Des Knaben Wunderhorn*. In zwei Fällen vertonte Webenau dieselben Gedichte wie Alban Berg und Anton von Webern (siehe dazu weiter unten, Abschnitt 8.1.).

Ein Aspekt in Webenaus Werk erscheint in Hinblick auf ihre Schülerschaft bei Schönberg besonders interessant: In fünf ihrer Kompositionen verwendete sie Sprechstimme.¹⁵² Dieser Umstand legt einen Einfluss ihres Lehrers nahe, da sie wie oben erwähnt seinen *Pierrot lunaire* zumindest gehört hatte und sich davon beeindruckt zeigte. Webenau setzt die Sprechstimme jedoch nicht ein wie Schönberg oder Alban Berg, welche diese sehr differenziert gebrauchen und dies auch mit unterschiedlichen Notationsweisen zum Ausdruck bringen,¹⁵³ sondern komponierte ungebundene Melo-

¹⁵¹ Fritz Cortolezis (1878–1934) komponierte die Operette *Rosemarie* (1917) sowie die Opern *Das verfemte Lachen* (1924), *Der verlorene Gulden* (1928) und *Das kristallene Herz* (1934, unvollendet).

¹⁵² *Die Himmelspfortnerin*, *Frau Judith*, *Der Bote*, *Sommerlieder für Streichquartett und eine Sprechstimme* sowie *Musik zu Andersens Märchen „Das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzern“*. Die Entstehungsdaten dieser Kompositionen sind nicht bekannt.

¹⁵³ Schönberg verwendet und notiert die Sprechstimme in seinen entsprechenden Kompositionen grundsätzlich mit genauer Rhythmisierung und durch Notenzeichen angedeuteten Tonhöhenverlauf. Zwar gibt es auch Deklamationsstellen, die nur mithilfe von Text notiert sind; diese sind aber lediglich eine zusätzliche Variante des Textvortrags (z. B. in *Von heute auf morgen*, 1928–1929; *Kol nidre*, 1938; und *A Survivor from Warsaw*, 1947). Als Zeichen für die rhythmische Deklamation finden sich in seinen Werken vier verschiedene Notationsweisen: herkömmliche Note mit durchgestrichenem Notenhals (*Pierrot lunaire*, 1912, und *Die Jakobsleiter*, 1915–1922), Note mit Kreuz statt Notenkopf (*Gurre-Lieder*, 1900–1911, *Moses und Aron*, 1923–1937, *Von heute auf morgen*,

dramen im Stil des 19. Jahrhunderts (siehe dazu Abschnitt 9.5.). In diesem Zusammenhang scheidet wohl auch Humperdinck als entscheidende Anregung aus.

Webenaus *Sommerlieder* für Streichquartett und eine Sprechstimme, welche nur im fünften der sechs Sätze zum Einsatz kommt, könnten möglicherweise eine Anspielung auf Schönbergs zweites Streichquartett op. 10 (1907/1908) mit Singstimme im dritten und vierten Satz sein.

Webenaus erste öffentliche Auftritte als Komponistin am 7. November 1907 und am 4. November 1908 hängen mit ihrer Schülerschaft bei Schönberg zusammen. Von Webenau – in beiden Programmen die einzige Komponistin – wurden „Klavierstücke“ bzw. „zwei Klavierstücke nach Gedichten von P. Verlaine“ aufgeführt (vgl. dazu weiter unten, Abschnitt 7.2.).

Inwiefern ein Einfluss Schönbergs auf das Komponieren von Webenau stattgefunden hat, ist schwer festzustellen, da aufgrund nicht vorhandener Datierungen kaum belegbar ist, welche ihrer Kompositionen vor, während oder nach der Zeit ihres Studiums bei Schönberg entstanden sind. Die 1907 und 1908 im Rahmen der Schönberg-Schülerkonzerte aufgeführten Kompositionen lassen sich nicht eruieren: dafür ist die Bezeichnung „Klavierstücke“ zu wenig spezifisch, bzw. keines der im Nachlass erhaltenen Klavierkompositionen lässt durch seinen Titel auf einen Zusammenhang mit Paul Verlaine schließen.¹⁵⁴ In einer Rezension ist bezüglich Webenaus Klavierstücken zu lesen, „daß Schönberg seine Schüler nicht von Haus aus ‚modern‘ komponieren lehrt“.¹⁵⁵

Aufgrund ihrer anzunehmenden Entstehungsdaten um 1900/1910 hat Webenau wahrscheinlich die Lieder *Frühlingsabend* op. 2 und *Bettelmanns Hochzeit* während ihres Unterrichts bei Schönberg komponiert (vgl. zu weiteren Werken, die dem Schriftbild nach zu urteilen zwischen etwa 1900 und 1920 entstanden sind, Abschnitt 8.2.2.).

1928–1929, und *Kol nidre*, 1938), Notenhals ohne Notenkopf (*Psalm 130*, 1950, und *Pierrot lunaire*, 1912) sowie herkömmliche Noten um eine Linie (*Ode to Napoleon*, 1942, *A Survivor from Warsaw*, 1947, und *Moderner Psalm*, 1950).

¹⁵⁴ Tatsächlich befindet sich in Webenaus kompositorischem Nachlass ein „Lied ohne Worte“: eine Klavierkomposition, die im Titel auf eine Dichtung verweist – jedoch nicht auf ein Gedicht Verlaines, sondern auf eines von Heinrich Heine: *Mein Liebchen wir sassen beisammen traulich im leichten Kahn* (für Klavier), welches z. B. von Johannes Brahms (*Meerfahrt* op. 96, Nr. 4) und vielen anderen als Lied vertont wurde.

¹⁵⁵ E. B. [Elsa Bienenfeld] in *Neues Wiener Journal* 16, Nr. 5415 (17. November 1908), S. 8. Vgl. das vollständige Zitat in Abschnitt 7.2.

Laut eines Konzertberichts aus dem Jahr 1931 „huldigte“ Webenau mit einem ihrer Streichquartette „auch ihrem Meister Schönberg und allen jenen, die diese Musik als schön empfinden“.¹⁵⁶ Es ist nicht nachvollziehbar, wie diese Aussage gemeint ist: Einerseits ist nicht bekannt, um welches der drei überlieferten Streichquartette Webenaus es sich handelt; andererseits geht aus der Rezension nicht hervor, ob die „Huldigung“ eine Interpretation des Rezensenten/der Rezensentin aufgrund des Gehörten ist (weil es sich vielleicht um eine atonale Komposition handelt), oder ob Webenau das Werk mit einer Widmung versehen hat. Ziemlich klar ist jedoch der Ton der Distanzierung: Offenbar empfindet der Verfasser/die Verfasserin Schönbergs Musik nicht als schön.

Mehr als 20 Jahre später wird Schönberg (neben Fritz Cortolezis) ein weiteres Mal erwähnt, in einer Besprechung ihres Liederzyklus *Irdische und himmlische Liebe*: „Die Einwirkung des letzteren [Schönberg] hat vielleicht der Komponistin verholfen, ihre Eigenart zu finden, vielleicht im Gegensatz zum Schönbergschen Stil.“¹⁵⁷ Demzufolge hat sich Webenaus Kompositionsstil in eine andere Richtung als jener Schönbergs entwickelt. Im dazugehörigen Programmheft wird sie jedoch interessanterweise dem Expressionismus und der Zwölftontechnik zugerechnet.¹⁵⁸

Aufgrund der schlechten Quellenlage ist nicht bekannt, was Schönberg von seiner ersten Schülerin hielt, da keine einzige Äußerung von Schönberg in Bezug auf Webenau überliefert ist. Die Tatsache, dass er sie als Schülerin annahm, ist alleine sicherlich nicht ausreichend, da Schönberg bekanntlich auch in seinen Augen weniger begabte SchülerInnen akzeptierte, um die ‚wirklich‘ begabten günstiger oder sogar unentgeltlich unterrichten zu können.¹⁵⁹ Einzig ihre Vorstellung als seine Schülerin bei den beiden Konzerten der Jahre 1907 und 1908 lässt sich als Zeichen seiner Anerkennung werten.

6. Vilma Webenau in Briefen

Nur sehr wenige Briefe oder Postkarten von oder an Vilma Webenau sind erhalten (siehe Tabelle 32). Acht Briefe und Postkarten schrieb Webenau an Arnold Schönberg;

¹⁵⁶ „Konzerte“, *Das Wort der Frau* 1, Nr. 10 (10. Mai 1931), S. 8. Vgl. das vollständige Zitat in Abschnitt 7.2.

¹⁵⁷ Bund österreichischer Frauenvereine, „Musikalisch-deklamatorische Akademie“, *Frauen-Rundschau*, Nr. 4, April 1953, S. 11, zit. nach Hauer, *Club der Wiener Musikerinnen*, Bd. 5, S. 858. Siehe zum gesamten Webenau betreffenden Absatz der Rezension Abschnitt 7.2.

¹⁵⁸ Hauer, *Club der Wiener Musikerinnen*, Bd. 5, S. 822. Vgl. dazu Abschnitt 8.3.

¹⁵⁹ Vgl. dazu das Kapitel über Arnold Schönberg als Lehrer.

auf zwei Postkarten von und an Schönberg wird sie namentlich erwähnt (an Alexander Zemlinsky, von Mathilde Schönberg). Drei Briefe von Webenau sind in den Nachlässen weiterer Wiener Künstlerpersönlichkeiten überliefert (Alban Berg, Smaragda Eger-Berg und Isolde Riehl). Das Archiv der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM), Sektion Österreich, verwahrt ebenfalls einige Schreiben von und an Webenau. Im Österreichischen Staatsarchiv (ÖSTA) findet sich ein Briefwechsel Webenaus mit der Wiener Staatsoper. In Webenaus Nachlass sind lediglich drei an sie adressierte Briefe. Die Gruppierung nach AdressatInnen stimmt interessanterweise größtenteils mit der chronologischen Abfolge überein (vgl. Tabelle 32).

Webenaus Schreiben sind (wie auch ihre Kompositionen) in den meisten Fällen undatiert, lassen sich aber häufig entweder durch die Inhalte oder aufgrund der Absendeadresse zeitlich ungefähr zuordnen. Die erhaltenen Briefe und Schreiben von und an Vilma Webenau sind im Anhang vollständig transkribiert.¹⁶⁰

Tabelle 32: Erhaltene Briefe und Postkarten

AbsenderIn	AdressatIn	Datum	Anmerkungen
Arnold Schönberg	Alexander Zemlinsky	1. Januar 1903	ASC; Berlin; Vilma Webenaus Unterschrift
Mathilde Kralik	Richard Kralik und/oder Maia Kralik	7. September 1902, 6. Juni 1903, 11. August 1903	Wienbibliothek; Vilma (Webenau?)
Mathilde Schönberg	Arnold Schönberg	12. Juni 1908	ASC; Webenau erwähnt
Vilma Webenau	Arnold Schönberg	19. April 1911	ASC; <i>Variationen</i>
Vilma Webenau	Arnold Schönberg	[Sommer 1912]	ASC; Quartett
Vilma Webenau	Arnold Schönberg	[Nov./Dez. 1912]	ASC; <i>Pierrot lunaire</i>
VilmavWebenau	Arnold Schönberg	5. Juli 1922	ASC; kranke Mutter
VilmavWebenau	Arnold Schönberg	[Sept./Okt. 1922]	ASC; Vortragsreihe
VilmavWebenau	Arnold Schönberg	29. Dezember 1922	ASC
Vilma Webenau	Arnold Schönberg	24. April 1923	ASC; Probe, Großvater
VilmavWebenau	Arnold Schönberg	[24. September 1924]	ONB; 50. Geburtstag
Vilma v. Webenau	Alban Berg	[1930–1934]	ONB, Nachlass Alban Berg; Einladung zu Konzert
VilmavWebenau	Staatsoperndirektor [Felix Weingartner]	[Jan./Febr. 1935]	ÖSTA; <i>Don Antonio</i>
VilmavWebenau	[Carmen Studer]	[Febr./März 1935]	ÖSTA; <i>Don Antonio</i> Nachfrage
Direktion der Wiener Staatsoper	Vilma von Webenau	11. April 1935	ÖSTA; <i>Don Antonio</i> Absage
VilmavWebenau	Direktion der Wiener Staatsoper	12. April 1935	ÖSTA; <i>Don Antonio</i> Empfangsbestätigung
VilmavWebenau / Vilma von Webenau	IGNM	27. September 1945	IGNM; Konzerteinladung
VilmavWebenau	Smaragda Eger-Berg	15. April 1946	ONB, Nachlass Alban Berg; Treffen
VilmavWebenau	Isolde Riehl	?	ONB, Nachlass Isolde Riehl; Lieder

¹⁶⁰ Ausgenommen sind die Briefe von Mathilde Kralik.

IGNM	Vilma von Webenau	11. Oktober 1948	IGNM; <i>Suite Pan, Salambó Suite</i> abholen
VilmavWebenau	IGNM	?	IGNM; Platte
VilmavWebenau	IGNM	[1948–1951]	IGNM; Austritt
Alfred Parth	Wilma von Webenau	15. Dezember 1951	ONB, Nachlass Vilma Webenau
Alexander Petschig	Vilma v. Webenau	17. Dezember 1952	ONB, Nachlass Vilma Webenau
Ernst Ludwig Uray	Wilma Webenau	14. August 1953	ONB, Nachlass Vilma Webenau; drei Lieder

6.1. Schreiben an Schönberg

Vilma Webenaus Schreiben an Arnold Schönberg (zwischen 1911 und 1924; frühere Briefe behielt Schönberg wahrscheinlich nicht¹⁶¹) machen den größten Teil der aufgefundenen Korrespondenzen aus. Gleichzeitig sind diese vier Briefe und vier Postkarten die einzigen erhaltenen bis Mitte der 1930er Jahre. Auch wenn Schreiben von Schönberg nicht erhalten sind,¹⁶² ist diese Korrespondenz in verschiedener Hinsicht aussagekräftig: Sie belegt Kontakt mit Schönberg noch lange nach dem Unterricht sowie eine gewisse Vertrautheit. In einigen Schreiben ist von ihrer eigenen kompositorischen Tätigkeit die Rede, in anderen berichtet sie von finanziellen Nöten (siehe dazu Abschnitt 5.1.).¹⁶³

6.2. Mathilde Kralik

Möglicherweise war Vilma Webenau näher mit der Komponistin Mathilde Kralik (1857–1944)¹⁶⁴ befreundet. Jedenfalls wird in drei von Kraliks Briefen an ihren Bruder Richard bzw. dessen Frau Maia aus den Jahren 1902 und 1903 eine Vilma erwähnt:¹⁶⁵

7. September 1902 an Richard:¹⁶⁶

„Deine Briefe habe ich mitgenommen wegen der Metren im Faust. Wenn noch Zeit ist behalte ich mir indessen eine Abschrift, die Vilma heute beginnt.“

6. Juni 1903 an Maia:¹⁶⁷

¹⁶¹ Vgl. Anm. 116.

¹⁶² Aufgrund der Inhalte von Webenaus Briefen ist anzunehmen, dass auch Schönberg an Webenau geschrieben hat, vgl. Abschnitt 5.1. bzw. Anm. 117.

¹⁶³ Bis auf einen Brief – [September 1924], ID 19126 – sind alle Schreiben von Webenau an Schönberg auch online verfügbar, vgl. Briefdatenbank des ASC, http://archive.schoenberg.at/letters/search_extended.php, aufgerufen am 8. Oktober 2018.

¹⁶⁴ Mathilde Kralik, 1857–1944; auch Mathilde von Kralik, Mathilde Kralik von Meyrswalden.

¹⁶⁵ Danke für diesen Hinweis an Birgit Saak, die sich im Rahmen ihrer Dissertation über Mathilde Kralik auch mit deren Briefverkehr auseinandergesetzt hat.

¹⁶⁶ Mathilde Kralik an Richard Kralik, 7. September 1902, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriften-sammlung, Nachlass Richard von Kralik, I.N. 189.354 (LQH0097011).

„Dass ich bei Euren musikalischen Sonntagen nicht dabei bin, thut mir natürlich leid. Vilma kam ganz entzückt vom [Lorle¹⁶⁸].“

11. August 1903 an Richard und Maia:¹⁶⁹

„Ferner war [bei der Beerdigung von Ludwig¹⁷⁰] Stefan dabei und Vilma meine Begleiterin, unsere Pepi und ihr Mann.“

bzw.

„Bei dem gestrigen Seelenamt in der Augustinerkirche waren außer mir (mit Vilma) Heinrich und Albert und Herr Meisner.“

Aus den ersten beiden Textstellen vom 7. September 1902 und vom 6. Juni 1903 geht hervor, dass die erwähnte Vilma zumindest künstlerisch interessiert war. Nach eigenen Angaben war Vilma Webenau um 1902/03 in Berlin,¹⁷¹ was freilich nicht ausschließt, dass sie den erwähnten Veranstaltungen beiwohnte oder eine Abschrift für Mathilde Kralik anfertigte. Da nur der Vorname genannt wird, kannten Richard und Maia Kralik offenbar die in Frage stehende Person. Es könnte sich daher bei der in den Briefen genannten Vilma ohne weiteres auch um Mathildes Nichte Vilma Kralik von Meyrswalden¹⁷² handeln. Es ist jedoch nicht bekannt, ob diese musikalisch gebildet war.

In Mathilde Kraliks Werkverzeichnis findet sich darüber hinaus ein Lied mit dem Titel „Felicitas. Sang zu Vilmas Gedicht 1884“ (Mai 1898).¹⁷³ Obwohl Vilma Webenau auch gedichtet und eigene Texte vertont hat,¹⁷⁴ kann es sich hierbei schwerlich um eines

¹⁶⁷ Mathilde Kralik an Maia Kralik, 6. Juni 1903, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Nachlass Richard von Kralik, I.N. 189.360 (LQH0097017).

¹⁶⁸ Vermutlich handelt es sich hierbei um die Sängerin Eleonore „Lorle“ Vischer (1880–1948), die mit Mathilde Kralik entfernt verwandt ist.

¹⁶⁹ Mathilde Kralik an Richard und Maia Kralik, 11. August 1903, Wienbibliothek im Rathaus, Handschriftensammlung, Nachlass Richard von Kralik, I.N. 189.362 (LQH0097019).

¹⁷⁰ Mathilde Kraliks älterer Bruder Ludwig, 1854–1903.

¹⁷¹ Vgl. Webenaus Eintrag in *Dem Lehrer Arnold Schönberg*, 1924: „Erst in Wien u. dann in Berlin [...] weihte er mich in Harmonielehre, Kontrapunkt und Kompositionslehre ein.“ Arnold Schönberg jedenfalls war von Dezember 1901 bis Sommer 1903 in Berlin. Genauere Daten von Webenaus dortigem Aufenthalt sind nicht bekannt, da entsprechende Berliner Meldedaten nicht vorhanden sind. Als sicher kann ihr Aufenthalt nur für den Jahreswechsel 1902/03 gelten, da sich Webenaus Unterschrift auf einer Postkarte Arnold Schönbergs an Alexander Zemlinsky befindet. (Postkarte von Arnold Schönberg an Alexander Zemlinsky, 1. Januar 1903, ASC, Briefdatenbank, ID 6086.)

¹⁷² Vilma Kralik (von Meyrswalden), 1870–1928; Tochter von Mathildes Halbbruder Karl (aus erster Ehe von Mathilde Kraliks Vater mit Anna Maria Pinhak), siehe <http://liko-kralik.at/>, aufgerufen am 4. September 2013. Interessanterweise ist diese Möglichkeit sonst nirgendwo erwähnt (vgl. Anm. 175).

¹⁷³ <http://www.kralikklassik.de/Werkverzeichnis-Mathilde.pdf>, aufgerufen am 18. November 2014. Die Titelaufnahme dieser Komposition in der ONB lautet: „Felicitas. Ein Sang zu Vilma's Gedicht aus dem Jahre 1884“ (F53.Kralik.232).

¹⁷⁴ Vgl. z. B. den Konzertbericht in der *Frauen-Rundschau*, „Musikalisch-deklamatorische Akademie“ (Anm. 157): „Frau Käthe Ehren sprach in mustergültiger Weise Gedichte von Preradovic, Grete

ihrer Gedichte handeln, da Webenau 1884 – zum Zeitpunkt der Dichtung – erst zehn Jahre alt war.

Es lässt sich nicht bestätigen, dass es sich bei der Vilma in Mathilde Kraliks Briefen um Vilma Webenau handelt. Eine lesbische Beziehung zwischen den beiden Komponistinnen, die verschiedentlich unbegründet als Tatsache hingestellt wird,¹⁷⁵ ist daher ebenfalls fraglich. Eine persönliche Bekanntschaft ist aber mehr als wahrscheinlich: Beide Komponistinnen gehörten dem Club der Wiener Musikerinnen an. Zumindest im Januar und März 1932 waren sie im selben Konzertprogramm vertreten.¹⁷⁶

6.3. Korrespondenz mit der Staatsoper

Das Österreichische Staatsarchiv (ÖSTA) verwahrt einen kurzen Briefwechsel zwischen Vilma Webenau und der Wiener Staatsoper sowie Schriftstücke zu Webenau von 1935. Darin geht es um Webenaus Oper *Don Antonio*, die sie Anfang des Jahres 1935 an den Direktor der Wiener Staatsoper (seit 1935 Felix Weingartner, 1863–1942) schickte.¹⁷⁷ In einem weiteren Brief, wahrscheinlich vom Februar oder März 1935, wendet sich Webenau an Weingartners damalige Ehefrau, die Dirigentin Carmen Studer (1908–1987), und bittet sie, beim Direktor nachzufragen, was aus ihrer Einreichung geworden ist.¹⁷⁸ Webenau schreibt ihr, dass sie „zwar schon zweimal mit Erfolg Kompositionsabende gegeben[,] aber leider zur Oper gar keine Verbindung [habe]“.¹⁷⁹ Am 11. April 1935 antwortet die Staatsoperndirektion mit der Absage und schickt Webenau die eingereichten Noten zurück, was diese tags darauf bestätigt. Die Einschätzung der Oper

Körper, Maria Weiß, Adele Kment und Wilma Webenau.“ Vilma Webenau verfasste ihre sämtlichen Opernlibretti und wahrscheinlich einen Teil ihrer Liedtexte selbst.

¹⁷⁵ Etwa Rochus Kralik von Meyrswalden, *Ein Kuß von Franz Liszt*, Hamburg 2009, und (darauf basierend) Susanne Wosnitzka („Netzwerke von Musikerinnen in Wien“, S. 132 und 146). Interessanterweise zieht gerade Familienmitglied Rochus Kralik von Meyrswalden nicht die Möglichkeit in Betracht, dass es sich bei der erwähnten Vilma um die Cousine der Komponistin handelt (Vilma Kralik wird im ganzen Buch überhaupt nicht erwähnt). Ob sich Vilma Webenau in lesbischen Kreisen aufhielt, ist nicht bekannt. Sie war zwar zeitlebens ledig, jedoch war es Musiklehrerinnen auferlegt, unverheiratet zu bleiben.

¹⁷⁶ Vgl. dazu Abschnitt 7.2.

¹⁷⁷ Brief von Vilma Webenau an die Direktion der Wiener Staatsoper, [Januar/Februar 1935]. Vgl. Anm. 318 (Einzelbetrachtung der Oper *Don Antonio*).

¹⁷⁸ Brief von Vilma Webenau an [Carmen Studer], [Februar/März 1935]. Die Adressatin wird namentlich zwar nicht genannt; aufgrund des Inhaltes und der zeitlichen Einordnung ist aber davon auszugehen, dass es sich um die Dirigentin Carmen Studer handelt.

¹⁷⁹ Mit den beiden „Kompositionsabenden“ meint Webenau wahrscheinlich die Veranstaltungen im Mai 1931 und am 19. Januar 1934 (siehe dazu 7.2 Aufführungen).

durch den Dirigenten Karl Alwin (auch Carl, 1891–1945) vom 11. März 1935 ist ebenfalls überliefert (vgl. Einzelbetrachtungen unter Abschnitt 9.1.).

6.4. Internationale Gesellschaft für Neue Musik

Im Archiv der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) sind mehrere Dokumente bezüglich Vilma Webenau erhalten.¹⁸⁰ Wann Vilma Webenau der IGNM beitrug, ist aufgrund fehlender Quellen nicht zu eruieren.¹⁸¹ Sie war zumindest seit 1945 Mitglied, wie aus den im Archiv der IGNM befindlichen Schreiben zu schließen ist: Ende September 1945 bittet Webenau VertreterInnen der Gesellschaft zu einem Mitgliederabend der Wagner-Schönkirch-Gemeinde, bei welchem der 2. und 3. Satz ihres *Klavierquartett e-Moll* (Adagio und Allegro) aufgeführt wurden.¹⁸² Einem Brief vom 11. Oktober 1948 an Vilma Webenau ist zu entnehmen, dass sie zumindest zwei ihrer Werke – die Orchester-Suite *Pan* sowie das Klavierwerk *Salambô Suite* – erfolglos über die IGNM aufzuführen versuchte.¹⁸³ Auf einer nicht näher datierbaren Postkarte an die IGNM antwortet Webenau offenbar auf eine Bewerbung einer Tonaufnahme: „Die Platte würde mich sehr interessieren. Da ich aber kein Gram[m]ophon habe, hätte die Anschaffung keinen Zweck.“¹⁸⁴

Aus finanziellen Gründen wollte Webenau zwischen Juli 1948 und Dezember 1950 aus der IGNM wieder austreten:

„Leider muss ich meinen Austritt anmelden. Meine Verhältnisse haben sich so verschlechtert, dass ich mit jedem Groschen rechnen muss. Ich habe aber die Hoffnung nicht aufgegeben, dass sie sich bald zum Besseren wenden. Sobald es mir möglich ist, werde ich die schuldigen Jahresbeiträge nachholen.“¹⁸⁵

¹⁸⁰ Danke an Irene Suchy und Monika Voithofer, die diesbezüglich behilflich waren. Die IGNM wurde im Jahr 1922 initiiert und 1923 gegründet (vgl. dazu Hartmut Krones, „Rudolf Réti, Egon Wellesz und die Gründung der IGNM“, *Österreichische Musikzeitschrift* 37, Nr. 11 (November 1982), S. 606–623); in den Jahren 1938–1945 war die Organisation in Österreich stillgelegt.

¹⁸¹ Vgl. Voithofer, *Die Rolle von Komponistinnen, Interpretinnen und Musikwissenschaftlerinnen in der IGNM*, S. 49.

¹⁸² Datum des Eingangsstempels: 27. September 1945. Wer mit der angeschriebenen „Frau Dr.“ gemeint sein könnte, ist nicht bekannt (vgl. Anhang).

¹⁸³ Abgebildet in Voithofer, *Die Rolle von Komponistinnen, Interpretinnen und Musikwissenschaftlerinnen in der IGNM*, S. 143.

¹⁸⁴ Die relevante Jahresangabe des Poststempel-Datums ist nicht zu entziffern: 28/X/[unleserlich]. Die Karte wurde im 19. Bezirk aufgegeben, wo die Komponistin zwischen 1936 und 1948 wohnte. Webenau verfasste die Postkarte in Kurrentschrift.

¹⁸⁵ Auf dem Schreiben ist kein Datum angegeben, jedoch lässt sich dieses aufgrund der notierten Adresse (Pressgasse 28) auf Juli 1948 – März 1951 eingrenzen. (In der Pressgasse 28 war Vilma Webenau zwar auch zwischen 1920 und 1921 bzw. 1922 gemeldet. Für dieses Austritts-Schreiben kann jedoch nur der letztgenannte Zeitraum in Frage kommen, da die IGNM erst nach 1922 gegründet wurde bzw.

Unter diesem Schreiben Webenaus findet sich von Seiten der IGNM eine handschriftliche Notiz: „Schreiben! → nicht mahnen!“ Diese interpretiert Monika Voithofer dahingehend, dass Webenau zu den sehr geschätzten Mitgliedern der IGNM gehörte, da bei Zahlungsverzug ansonsten gleich die Kündigung umgesetzt wurde.¹⁸⁶ Sie zählte jedenfalls längstens bis Dezember 1950 zu den Mitgliedern, wie durch eine Mitgliederliste vom 1. Januar 1951 zu schließen ist, auf der der Name der Komponistin durchgestrichen ist.¹⁸⁷

Keine von Webenaus Kompositionen gelangte im Rahmen von IGNM-Veranstaltungen zur Aufführung. Seit 1929 (7. Weltmusikfest, Genf) wurde fast jedes Jahr zumindest ein Werk einer Komponistin aufgeführt;¹⁸⁸ Webenau zählte nicht dazu. Vielleicht ist dies darauf zurückzuführen, dass – wie durch Ernst Krenek überliefert ist – „[Edward] Dent, der ehrenwerte Präsident der IGNM [...] alles, was mit Schönberg oder der Zwölftonmusik zusammenhing, so sehr [...] [haßte]“.¹⁸⁹

6.5. Österreichische Nationalbibliothek

6.5.1. Nachlass Alban Berg

Brief an Alban Berg

In einem undatierten Brief an Alban Berg (1885–1935), den sie aufgrund der angegebenen Adresse (Rochusgasse 10) zwischen 1930 und 1934 geschrieben haben muss, lädt Webenau ihn in devoter Weise zu ihrem „Abend“ ein: als „Kollegin, die noch auf der untersten Sprosse der Leiter steht, deren Gipfel“ dieser bereits erreicht

Webenau nachweislich erst seit 1945 Mitglied der IGNM war.) Ab Januar 1951 zählte sie jedenfalls nicht mehr zu den Mitgliedern, vgl. weiter unten. Für die Datierung könnte auch eine Rolle spielen, dass Webenau dieses Schreiben in Schreibschrift verfasst hat; alle anderen ihrer Briefe sind in Kurrentschrift gehalten.

¹⁸⁶ Voithofer, *Die Rolle von Komponistinnen, Interpretinnen und Musikwissenschaftlerinnen in der IGNM*, S. 50–51.

¹⁸⁷ Vgl. ebd., S. 52.

¹⁸⁸ In den Jahren 1953–1955, 1957–1959 und 1961–1968 wurde beim Weltmusikfest kein Werk von einer Komponistin aufgeführt.

¹⁸⁹ Ernst Krenek, *Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne*, aus dem Englischen übersetzt von Friedrich Saathen, revidiert von Sabine Schulte, Wien 2012, S. 1116; zit. nach Voithofer, *Die Rolle von Komponistinnen, Interpretinnen und Musikwissenschaftlerinnen in der IGNM*, S. 39. Edward Dent war in den Jahren 1932–1938 und 1945–1947 Präsident der IGNM; laut Sointu Scharenberg war er möglicherweise Schönbergs Schüler in Berlin (*Überwinden der Prinzipien: Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken: Pfau 2002, S. 329 und 341).

habe. Dabei handelt es sich wahrscheinlich um einen ihrer beiden Kompositionsabende, die sie im Mai 1931 bzw. am 19. Januar 1934 gab. Ob Berg der Einladung nachgekommen ist, ist leider nicht bekannt.¹⁹⁰

Postkarte an Smaragda Eger-Berg

Auf einer Postkarte vom 15. April 1946¹⁹¹ antwortet Webenau auf eine (persönliche?) Anfrage Smaragda Eger-Bergs wegen eines Besuches – aus welchem Grund, ist aus dem Inhalt nicht ersichtlich. Demzufolge dürfte es sich jedoch nicht um ein musikbezogenes Treffen handeln.

6.5.2. Nachlass Isolde Riehl

Karte an Isolde Riehl

Einer Korrespondenzkarte an die Sängerin Isolde Riehl (1901–1992)¹⁹² ist zu entnehmen, dass diese sich mit Olga Hueber-Mansch über Webenaus Lieder unterhalten hat. Die Karte ist undatiert, und es gibt auch keine Hinweise darauf, aus welcher Zeit sie stammen könnte. Ob es zu einer Zusammenarbeit gekommen ist, ist nicht bekannt: es gibt keinen Nachweis, dass Riehl tatsächlich ein oder mehrere Lieder von Webenau aufgeführt hat. Riehl gehörte zu den InterpretInnen bei einem Konzert im November 1936, bei welchem jedoch nur Klavier-Kompositionen von Webenau am Programm standen.

6.5.3. Nachlass Vilma Weber von Webenau

In Webenaus Nachlass sind nur drei (an sie adressierte) Briefe aus den Jahren 1951, 1952 und 1953 erhalten. Eine Karte vom Pfarrkirchenrat, die in der Bestandsaufnahme des Nachlasses durch Jeanne Rosenstein erwähnt ist, ist in der Musiksammlung der ONB nicht (mehr) vorhanden.¹⁹³ Alle diese Briefe wurden an ihre letzte Adresse in der

¹⁹⁰ Im entsprechenden Konzertbericht wird Berg nicht erwähnt. Auf der Webseite der ONB ist der Inhalt des Schreibens fälschlich mit „[Webenau] dankt Berg, daß er zu einer Aufführung ihrer Werke gekommen ist“ beschrieben (siehe die Beschreibung zur Signatur F21.Berg.1135).

¹⁹¹ Datum des Poststempels.

¹⁹² ONB, F117.Riehl.774.

¹⁹³ Vgl. Rosenstein, „Quellen zu Vilma Weber von Webenau in der Österreichischen Nationalbibliothek, Musiksammlung“ (Anm. 79). Andrea Harrandt (Musiksammlung der ONB) vermutet, dass es sich

Christian-Bucher-Gasse geschickt, weshalb davon auszugehen ist, dass Webenau die an sie gerichteten Schreiben spätestens mit Wechsel ihres Wohnortes entsorgte.

Brief von Alfred Parth

In seinem Brief vom 15. Dezember 1951 bedankt sich Alfred Parth von der Wagner-Schönkirch-Gemeinde (Österreichische Vereinigung von Komponisten, Dichtern und bildenden Künstlern) für Vilma Webenaus Glückwünsche zu seinem Geburtstag. Er berichtet darin auch von der letzten Veranstaltung, bei der Webenau nicht anwesend war.¹⁹⁴

Brief von Alexander Petschig

Am 17. Dezember 1952 schickt Webenaus Neffe Alexander „Xandl“ Petschig mittels eines Briefes Weihnachtswünsche und berichtet vor allem von einer Gretl. Am Ende fragt er noch nach „Aufführungen“.¹⁹⁵

Brief von Ernst Ludwig Uray

In einem Brief vom 14. August 1953 teilt Ernst Ludwig Uray vom Grazer Funkhaus der Sendergruppe Alpenland Vilma Webenau mit, dass die drei von ihr eingeschickten Lieder – *Die Soldatenbraut*, *Schweigen* und *An den Sommerwind* – nicht aufgeführt werden.¹⁹⁶

dabei um eine nicht personalisierte (Werbe-)Zusendung gehandelt haben muss, die bei der Katalogisierung ausgeschieden wurde (E-Mail an Elisabeth Kappel, 29. August 2018.)

¹⁹⁴ Brief von Alfred Parth an Wilma [sic] von Webenau, 15. Dezember 1951. Nachlass Vilma Weber von Webenau, ONB, Musiksammlung, F146.Webenau.104.

¹⁹⁵ ONB, F146.Webenau.105. Alexander Petschig ist der Sohn von Vilma Webenaus um ein Jahr jüngerer Schwester Elisabeth, verh. Petschig. Er übergab der ONB später Webenaus Nachlass. Bei „Gretl“ dürfte es sich ebenfalls um eine Verwandte von Vilma Webenau handeln: vielleicht Alexanders Tante väterlicherseits, die Schwägerin von Vilma Webenaus Schwester Elisabeth (verh. Petschig). Clemens Gruber nennt eine Gretl Petschig als Quelle für Webenau (*Nicht nur Mozarts Rivalinnen*, S. 178).

¹⁹⁶ ONB, F146.Webenau.43.

B. Werke

Vilma Webenau arbeitete in zahlreichen Gattungen der Vokal- und Instrumentalmusik: Sie komponierte Opern, Lieder und Melodramen sowie Werke für Orchester, Kammermusik und Klavier, wobei die Vokalkompositionen den größten Teil ausmachen. Ein eindeutiger Schwerpunkt liegt auf musikdramatischen Werken.

Tabelle 33 zeigt alle bis jetzt bekannten Werke Vilma Webenaus.¹⁹⁷ Nach einer Übersicht von aufgeführten und gedruckten Werken finden sich allgemeine Anmerkungen zu äußerlichen Merkmalen der Kompositionen im Nachlass, ein Überblick über die zugrundeliegenden Texte sowie die Möglichkeiten zur Datierung. Danach werden die einzelnen Werkgruppen zuerst im Überblick und anschließend jedes Werk in Reihenfolge der Tabelle einzeln besprochen.

Die Auflistung der Werke setzt sich aus den nachgelassenen sowie einigen über andere Quellen ausfindig gemachten Kompositionen zusammen. Seit 1957 befindet sich der kompositorische Nachlass Webenaus in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek (ONB).¹⁹⁸ Durch ihren Beitritt zur Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger (AKM) im Jahr 1949 ist eine von Webenau selbst verfasste Werkaufstellung überliefert (vgl. dazu Abschnitt 7.1.).

Da keines der Werke von Webenau datiert¹⁹⁹ und eine auch nur ungefähre zeitliche Einordnung in äußerst wenigen Fällen möglich ist, findet sich im Folgenden eine systematische Auflistung. Die weitere Anordnung lehnt sich grundsätzlich an die im Nachlass verwendete Nummerierung an. In der letzten Spalte („Anmerkungen“) finden sich zusammengefasst die größtenteils auch im Fließtext angeführten wichtigsten Informationen wie Signatur im Nachlass (ONB-Nummer), Namensvarianten, angegebene Adresse, Aufführungen, Druck oder andere hervorstechende Merkmale, Erwähnung auf der AKM-Werkliste oder in Briefen etc. Wo sich aufgrund der vorangehenden und nachstehenden Rechercheerkenntnisse und Schlussfolgerungen ein ungefähre Entstehungszeitraum ableiten lässt, ist dieser in der Aufstellung der Werkliste bereits berücksichtigt. Die Klassifizierungen „früh“ etc. basieren in erster Linie auf dem Schriftbild (siehe dazu weiter unten, Abschnitt 8.2. bzw. die Einzelbesprechungen). Namen der TextdichterInnen etc. sind in der Aufstellung nicht

¹⁹⁷ Nicht enthalten sind Hinweise auf die Skizzen im Nachlass, siehe F146.Webenau.103.

¹⁹⁸ Unter der Signatur F146.Webenau.1–105. Im Folgenden findet sich dafür die Abkürzung ONB 1–105.

¹⁹⁹ Lediglich die Reinschrift der *Ballade vom Spielmann* ist vom Kopisten datiert.

immer wie in den Noten angegeben (z. B. Gottfried Keller oder Sandor Petöfi, vgl. dazu weiter unten, Abschnitt 8.1. bzw. die Einzelbesprechungen).

Verschiedenes deutet darauf hin, dass sich nicht das gesamte kompositorische Œuvre von Vilma Webenau in ihrem Nachlass befindet: Das frühe Lied *Frühlingsabend* ist ebensowenig darin enthalten wie die 1908 aufgeführten Klavierstücke „nach Gedichten von P. Verlaine“. Auch die *Drei Lieder im Volkston* sind nicht vollständig im Nachlass. Möglicherweise sind bei Webenaus häufigen Umzügen Kompositionen verlorengegangen oder wurden nicht zurückgegeben. Zwei ihrer zumindest drei gedruckten Werke befinden sich interessanterweise nicht als Handschrift im Nachlass: die Sonate für Violoncello und Klavier sowie das Lied *Frühlingsabend* op. 2.²⁰⁰ Dieser Umstand ließe sich vielleicht dadurch erklären, dass Webenau aufgrund ihrer häufigen Umzüge nicht mehr benötigte Manuskripte möglicherweise entsorgt hat.²⁰¹

Tabelle 33: Werke

Werk		Jahr	Anmerkungen
<i>Die Prinzessin</i>	Oper	früh; spätestens 1918	ONB 17, Wienbibliothek; AKM; eventuell Einreichung
<i>Don Antonio</i>	Oper	spätestens 1934	ONB 1–3; AKM; Einreichung; Adresse
<i>Der Fakir</i>	Oper	spätestens 1949	ONB 4–5; AKM
<i>Der Poldl</i>	Oper	spätestens 1949	ONB 13–16; AKM; Adresse
<i>Mysterium</i>	Oper	spätestens 1949	ONB 9–12; AKM
<i>Der Schatz</i>	Oper	spätestens 1949	ONB 18–19; AKM
<i>Komödie in vier Bildern</i>	Oper	spätestens 1949	ONB 6–8; AKM; Adresse
<i>Pastorale</i>	Hörspiel	spätestens 1949	ONB 20; AKM; Adresse
[zwei Text-Fragmente]	Libretti		ONB 74
<i>Musik zu Andersens Märchen „Das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzern“</i>	für Orchester und Stimmen	früh	ONB 26
<i>Variationen über ein eigenes Thema</i>	für Orchester	früh; um 1911	ONB 81; Brief an Schönberg; Adresse
<i>Divertimento / Kleine Suite</i>	für Orchester		ONB 77

²⁰⁰ Laut Jeanne Rosensteins Bestandsaufnahme von Webenaus Nachlass befanden sich in den 1957 der ONB übergebenen Paketen zwei Druckexemplare des Liedes *Frühlingsabend* op. 2 sowie sieben Druckexemplare der Violoncellosonate („Quellen zu Vilma Weber von Webenau in der Österreichischen Nationalbibliothek, Musiksammlung“, Anm. 79). Wieso das Lied *Frühlingsabend* op. 2 nicht (mehr) in der Bibliothek aufbewahrt wird, ist nicht bekannt. Von beiden Kompositionen sind keine Autographen erhalten. Von der Oper *Die Prinzessin*, von der nur Klavierauszug und Textheft gedruckt wurden, sind auch Handschriften überliefert. Ein viertes Werk, welches ebenfalls nur im Druck vorliegt, ist nicht mit Sicherheit Vilma Webenau zuzuschreiben (Vilma Weber: *Sag’ mir warum*).

²⁰¹ Dagegen spricht aber, dass die Komponistin teilweise jede ungenutzte Notenzeile für Skizzen verwendet hat, bzw. sich von vielen Kompositionen zwei oder drei Exemplare im Nachlass befinden.

<i>Suite Sommernacht</i>	für Orchester		ONB 79
(Serenade:) <i>Vergebliches Ständchen</i>	für Orchester	spätestens 1949	ONB 82; AKM
<i>Symphonie für Streichorchester</i>	für Streichorchester		ONB 84; AKM
<i>Kleine Ballettsuite</i>	für Orchester	spätestens 1949	ONB 75–76; AKM
<i>Suite(:) Pan</i>	für Orchester	spätestens 1948	ONB 78; AKM; IGNM
<i>Ouvertüre „Am goldenen Horn“</i>	für Orchester		ONB 80; AKM
[Orchesterwerk]	für Orchester		ONB 83
<i>Die Ballade vom Spielmann</i>	für Singstimme und Kammerorchester	früh; spätestens 1924	ONB 21–25; Aufführung; Adresse
<i>Unruhige Nacht</i>	für Singstimme und Streichorchester	1941?	ONB 28; Adresse; ursprünglich als Lied (ONB 29)
<i>Erinnerungen</i>	für Singstimme und Streichorchester	1941?	ONB 28; Adresse; ursprünglich als Lied (<i>Der Nachtwind hat in den Bäumen ...</i> , ONB 30)
<i>Die Wetterfahne</i>	für Singstimme und Streichorchester	1941?	ONB 28; Adresse; ursprünglich als Lied (ONB 31)
<i>Klavierquartett e-Moll</i>	für Klavier und Streichtrio	früh; spätestens 1912	ONB 85, 86; AKM; Brief an Schönberg; Aufführungen; Adresse
Streichquartett	Streichquartett		ONB 91; AKM?
Streichquartett	Streichquartett		ONB 93; AKM?
<i>Sommerlieder</i>	für Streichquartett und Sprechstimme	spätestens 1928	ONB 27; AKM; Aufführungen
Streichquartett	Streichquartett		ONB 92; AKM?
Sonate	für Violoncello und Klavier	spätestens 1949	Druck; AKM; kein Autograph
Sonate	für Violine und Klavier	spätestens 1949	ONB?; AKM
[Stück für Melodieinstrument und Klavier]	für (Violine) und Klavier		ONB 90; AKM?
[Stück für Melodieinstrument und Klavier]	für (Violine) und Klavier		ONB 87; AKM?
[Stück für Melodieinstrument und Klavier]	für (Violine) und Klavier		ONB 88; AKM?
[Stück für Melodieinstrument und Klavier]	für (Violine) und Klavier		ONB 89; AKM?
Klavierstücke (zwei oder mehr)	für Klavier	spätestens 1907	ONB?; AKM?; Aufführung
zwei Klavierstücke nach Gedichten von Paul Verlaine	für Klavier	spätestens 1908	ONB?; AKM?; Aufführung
<i>Mein Liebchen wir sassen beisammen traulich im leichten Kahn</i>	für Klavier	früh	ONB 98
<i>Vier Tänzerinnen gewidmet</i>	für Klavier	spätestens 1932	ONB 94; AKM; Aufführungen; Adresse
[<i>Märchenbilder</i>]	für Klavier	spätestens 1949	ONB 95; AKM
[<i>Jahreszeiten</i>]	für Klavier	spätestens 1932	ONB 96; AKM; 1932
<i>Salambô Suite</i>	für Klavier	spätestens 1936	ONB 97; AKM; IGNM; Aufführung
[Klavierstück]	für Klavier		ONB 101
[Klavierstück]	für Klavier		ONB 99

[Klavierstück]	für Klavier		ONB 100
[Klavierstück]	für Klavier		ONB 102
<i>Kleine Humoresken</i>	für Klavier	spätestens 1949	ONB 101 oder 102?; AKM
<i>Zwei kleine Stücke</i>	für Klavier	spätestens 1949	ONB 100?; AKM
<i>Sonate</i>	für Klavier	spätestens 1949	ONB 99?; AKM
<i>Frau Judith</i>	Melodram	früh; spätestens 1927	ONB 61; AKM; Aufführung
<i>Die Himmelspfortnerin</i>	Melodram	spätestens 1927	ONB 64; AKM; Aufführung
<i>Der Bote</i>	Melodram	spätestens 1949	ONB 66; AKM
<i>? Sag' mir, warum</i>	Lied	1901/02	nicht ONB; Vilma Weber; Druck
<i>Frühlingsabend op. 2</i>	Lied	1904	Druck; AKM; kein Autograph
<i>Einst</i>	Lied	früh	ONB 59
<i>Bettelmanns Hochzeit</i>	Lied	früh; spätestens 1909	ONB 36–37
<i>Im Lenz</i>	Lied	früh	ONB 44, 45, 46
<i>Hochsommernacht</i>	Lied	früh	ONB 45
<i>Nachtgefühl</i>	Lied	früh	ONB 69
<i>Horch, Welch ein Zauberton</i>	Lied	früh	ONB 65
<i>Unruhige Nacht</i>	Lied	früh	ONB 29; später auch mit Streichorchester (ONB 28)
<i>Der Nachtwind hat in den Bäumen ...</i>	Lied	früh	ONB 30; später auch mit Streichorchester (<i>Erinnerungen</i> , ONB 28)
<i>Wetterfahne</i>	Lied		ONB 31; später auch mit Streichorchester (ONB 28)
<i>O Mutter du, Maria</i>	Lied	früh	ONB 38
<i>Von Busch und Bäumen fällt Blatt auf Blatt</i>	Lied	früh	ONB 38
<i>Ich bin so müde</i>	Lied	früh	ONB 38, 39
<i>Es ist so still um mich her</i>	Lied	früh	ONB 60, 48 (Fragment); AKM
<i>Heut nacht hat's Blüten geschneit</i>	Lied	früh	ONB 63; AKM
<i>Schnee</i>	Lied	früh	ONB 46, 47, 48; AKM; Aufführung
<i>Sterne</i>	Lied	früh	ONB 48
<i>Winter</i>	Lied	früh	ONB 48 (Fragment), 49
<i>Unruhige Nacht</i>	Lied	früh	ONB 49, 50 (andere Fassung als 29 bzw. 28)
<i>Ein kurzer Augenblick</i>	Lied	früh	ONB 67
<i>Wach auf!</i>	Lied	früh	ONB 52, 53; AKM
<i>Der Mond geht auf</i>	Lied	früh	ONB 52, 54; AKM
<i>An einem schwülen Sciroccotag</i>	Lied	früh	ONB 55; AKM
<i>Lieder der Geisha</i>	Lieder	spätestens 1928	ONB 34; AKM; Aufführung; Adresse
<i>Marienlieder</i>	Lieder	spätestens 1949	ONB 35; AKM
[<i>Nocturnes</i>]	Lieder	spätestens 1949	ONB 40, 41 (nur <i>Mondaufgang</i>); Adresse
<i>Frau Müllerin</i>	Lied		ONB 62
„ <i>Silberner Schein des Mondes im</i>	Lied		ONB 72

Hain“			
„O Schifflein unterm Regenbogen“	Lied		ONB 70
<i>Irdische und himmlische Liebe</i>	Lieder	spätestens 1949	ONB 32–33; AKM; Aufführungen
<i>Die Soldatenbraut</i>	Lied		ONB 42, 43; Einreichung 1953
<i>Schweigen</i>	Lied		ONB 42, 43; Einreichung 1953
<i>An den Sommerwind</i>	Lied		ONB 42, 43; Einreichung 1953
<i>Befreiung</i>	Lied		ONB 56
„Schönes Land wir lieben dich“	Lied	1946?	ONB 57, 58
„Da fährt die Bahn“	Lied		ONB 57
„Durch letztes Blühen geht ein Welken“	Lied		ONB 58
<i>Mittagsrast</i> (zuerst <i>Mittagsstille</i>)	Lied		ONB 68; AKM
„Wie tief doch die Felder schweigen“	Lied		ONB 73
„Rauhreif knistert in den Zweigen“	Lied		ONB 71

7. Aufführungen und Drucke

7.1. Vereinigungen; AKM

Webenau gehörte mehreren Vereinigungen an, wie über die recherchierten Quellen – etwa Briefe, Konzertankündigungen und -berichte – ersichtlich ist. Dazu zählen die Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger (AKM), die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM), der Club der Wiener Musikerinnen, die Wagner-Schönkirch-Gemeinde und der Deutsch-österreichische Autorenverband.²⁰²

Erst 1949, als bereits 74-Jährige, trat Vilma Webenau einer österreichischen Urheberrechtsgesellschaft bei, der Staatlich genehmigten Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger (AKM).²⁰³ Dadurch ist die einzige von Webenau selbst verfasste Aufstellung ihrer Werke überliefert. Im Personaldatenblatt vom 29. November 1949 gibt sie an, im „Hauptberuf“ als Komponistin und darüber hinaus noch als Musiklehrerin tätig zu sein.²⁰⁴ Eventuell wollte Webenau bei der AKM auch als

²⁰² Vgl. dazu die Abschnitte 6.4. sowie 7.2.

²⁰³ Als Vilma Webenau, vgl. Personaldatenblatt. Bei der AKM war Webenau auch als Wilma Webenau bekannt (vgl. E-Mail von Ingrid Waldingbrett, 22. Dezember 2011). Im Mitgliederverzeichnis des Jahres 1949 ist Vilma Webenau – damals bereits 74-jährig – als neues Mitglied verzeichnet. Vgl. *Verzeichnis der Mitglieder und Tantiemenberechtigten der Staatlich genehmigten Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger (A. K. M.)*, 31. Dezember 1949, S. 36.

²⁰⁴ Mitgliederakt bei der AKM (Danke an Ingrid Waldingbrett sowie an Richard Dünser für die Vermittlung). Der einzige – wenn auch sehr vage! – sonstige Hinweis auf eine Berufstätigkeit Webenaus findet sich in einem Brief an Arnold Schönberg, den Webenau vermutlich im September

Autorin Berücksichtigung finden.²⁰⁵ Erst im Mitgliederverzeichnis von 1956 ist Webenaus Ableben erwähnt.²⁰⁶ Als „Interpreten“ ihrer Musik nennt Webenau den Europäischen Verlag, bei dem sie ein einziges Werk – ihre Sonate für Violoncello und Klavier 1949 – drucken ließ, und den Club der Wiener Musikerinnen, der mehrmals als Forum für öffentliche Aufführungen von Webenaus Werken diente.²⁰⁷

Auf drei vollgeschriebenen Blättern meldete Webenau im November 1949 bei der AKM erstmalig²⁰⁸ Werke an. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, ist diese Liste in vielerlei Hinsicht aufschlussreich.

Trotz des Passus auf dem Personaldatenblatt – „Meine sämtlichen (gedruckten und ungedruckten) Werke melde ich mit beiliegenden Werke-Anmeldungs-Bogen [sic] an.“ – handelt es sich bei den angegebenen Werken keinesfalls um alle bis zu diesem Zeitpunkt von Webenau komponierten Werke, da einige zweifelsfrei vor 1949 entstandene Kompositionen nicht angeführt sind.²⁰⁹ Deshalb lässt sich auch nicht der Umkehrschluss ziehen, dass sie nicht erwähnte Werke erst nach 1949 komponiert hat. Vielmehr ist anzunehmen, dass Webenau nur jene Werke bei der Urheberrechtsgesellschaft angemeldet wissen wollte, für die sie auch die Chance einer Aufführung sah. Ob diese Werke auch jenen entsprechen, die auch die Komponistin selbst bevorzugte, lässt sich nicht sagen.

Die drei Blätter mit je drei Spalten – Titel des Werkes, Art, Autor – sind nicht nummeriert und daher im Folgenden in jener Reihenfolge abgebildet wie von der AKM übermittelt (siehe Tabelle 34).²¹⁰ In einer zusätzlichen, abgesetzten vierten Spalte („Anmerkungen“) finden sich die wichtigsten Daten zu Aufführungen bzw. Schätzungen der Entstehungszeit.

oder Oktober 1922 verfasste: „da ich unter der Woche sehr angehängt bin“ (ASC, Briefdatenbank, ID 18051).

²⁰⁵ Auf dem Personaldatenblatt steht: „Ich strebe die Aufnahme an als Autor – Komponist“. Nichtzutreffendes sollte gestrichen werden. Webenau hat nichts davon gestrichen, und da sie dies bei den beiden anderen Auswahlmöglichkeiten getan hat, lässt ihr Nichtstreichen von „Autor“ eventuell darauf schließen. Im jährlichen Mitgliederverzeichnis ist Webenau jedoch nur als Komponistin (K) angeführt, nicht als Autorin (A). Vgl. *Verzeichnis der Mitglieder und Tantiemenbezugsberechtigten*, 1949 (Anm. 203), S. 36.

²⁰⁶ Vgl. *Verzeichnis der Mitglieder und Tantiemenbezugsberechtigten der Staatlich genehmigten Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger (A. K. M.)*, 31. Dezember 1956, S. 50.

²⁰⁷ Weitere Publikationen von Webenau beim Europäischen Verlag sind nicht bekannt. Zu Webenaus Verbindung zum Club der Wiener Musikerinnen siehe die Abschnitte 3. sowie 7.2.

²⁰⁸ Laut Ingrid Waldingbrett ist dies auch das einzige Mal, dass Webenau bei der AKM Werke anmeldete (E-Mail an Elisabeth Kappel, 22. Dezember 2011).

²⁰⁹ Etwa *Die Ballade vom Spielmann*, die Webenau spätestens Ende der 1920er Jahre komponierte.

²¹⁰ Reihenfolge wie von der AKM elektronisch übermittelt.

Tabelle 34: Transkription²¹¹ von Webenaus Werke-Anmeldungs-Bögen (AKM, 1949)

Titel des Werkes	Art	Autor	Anmerkungen
Lieder der Geisha 1 Im Frühling war's 2 Ihm zu gefallen 3 Das gab ein Staunen 4 Herbst ist es nun	Lieder	Vilma Webenau	Aufführung 1928
Marienlieder 1 Die Verkündigung 2 Christi Geburt 3 Golgatha	Lieder	Vilma Webenau	
Irdische und himmlische Liebe 1 Wir tanzen den Reih'n 2 Maria Maienkönigin 3 Das Weltall durchfluten 4 In Frieden ziehn wir 5 Wer spricht von Alter 6 Das Tagwerk ist getan	Lieder	"	Aufführungen 1952 und 1953
Pastorale	Hörspiel	"	
Mysterium	Oper	"	
Don Antonio	Oper	"	Staatsoper 1935
Der Fakir	Oper	"	
Der Poldl	Oper	"	
Die Prinzessin	Oper 1 Akt	"	früh; Druck 1918
Der Schatz	Oper 1 Akt	"	
Komödie	Oper Kurz	"	
Frau Judith	Melodram	"	Aufführung 1927
Die Himmelspfortnerin	Melodram	"	Aufführungen 1927 und 1928
Der Bote	Melodram	"	
Frühlingsabend	Lied		Druck 1904

Titel des Werkes	Art	Autor	Anmerkungen
Vier Tänzerinnen gewidmet 1 Der Dame in Violett 2 Der Dame in Rot 3 Der Dame in Grün 4 Der Dame in Gelb	Klavier	Vilma Webenau	Aufführung 1932
Jahreszeiten 1 Frühling 2 Sommer 3 Herbst 4 Winter	Klavier	"	Aufführung 1932
Kleine Humoresken	Klavier	"	
Märchenbilder 1 Der Königssohn 2 Die Prinzessin 3 Die Hexe 4 Die Fee 5 Die Hochzeit	Klavier	"	
Nocturnes	Lieder	"	

²¹¹ Alle Buchstaben und Zeichen finden sich hier wie von der Komponistin gesetzt. Ob es eine Bedeutung hat, dass Webenau etwa beim Lied *Es ist so still um mich her* die „Art“ nicht angegeben hat, lässt sich nicht sagen. Vielleicht hat Webenau es zusammen mit dem darüber angegebenen Lied *Heut Nacht hat's Blüten geschneit* gedacht (bei beiden Liedern handelt es sich um Vertonungen von Texten Peter Sturmbuschs). Bei einigen Werken hat Webenau in der Spalte „Autor“ das Wiederholungszeichen weggelassen.

1 Mondaufgang 2 Ich blicke hinauf 3 Fromm			
An einem schwülen Sciroccotag	Lied	"	früh
Wach auf	Lied		
Der Mond geht auf	Lied		
Heut Nacht hat's Blüten geschneit	Lied		früh
Es ist so still um mich her			früh
Mittagsstille	Lied		
Schnee	Lied		früh; Aufführung 1926

Titel des Werkes	Art	Autor	Anmerkungen
Sinfonie	Streichorchester	Vilma Webenau	
Ouverture: Am goldenen Horn	Orchester	"	
Serenade: Vergebliches Ständchen	Orchester	"	
Suite: Pan	Kleines Orchester	"	IGNM
Kleine Ballettsuite 1 Marsch der Eiszapfen 2 Tanz der Schneeflocken 3 Lied des Sturmes	Kleines Orchester	"	
I Quartett	Streichquartett	"	Aufführung(en)?
II Quartett	Streichquartett	"	Aufführung(en)?
Sommerlieder 1 Rittersporn 2 Roter Mohn 3 Vergissmeinnicht 4 Kornblumen 5 Jasmin 6 Rosen	Streichquartett	"	Aufführungen 1929 und 1931
Sonate	Cello Klavier	"	Druck 1949
Sonate	Violine Klavier	"	
Sonate	Klavier	"	
Salambô Suite 1 Abzug der Barbaren 2 Gebet an den Mond 3 Jubel beim Anblick des heiligen Schleiers 4 Das Molochopfer 5 Der Hochzeitszug	Klavier	"	Aufführung 1936; IGNM
2 Kleine Stücke	Klavier		
Quartett	Klavier Streicher	"	früh; Aufführungen 1923 und 1945

Aus den angegebenen Werken lässt sich nicht unbedingt eine logische Abfolge der drei Blätter schließen, da Webenau diese nicht durchgehend nach ihrer Besetzung bzw. Gattung geordnet hat. Eine Möglichkeit für die getrennte Angabe der Lieder ist, dass Webenau nur im Fall dieser drei zuerst angeführten Liederzyklen und der musikdramatischen Werke auch die Autorin der Texte ist.²¹² Eine chronologische (Teil-)Sortierung ist jedenfalls auszuschließen, auch wenn nur in einzelnen Fällen sehr vage Entstehungsdaten bekannt sind. Interessant ist dabei vielleicht die Tatsache, dass

²¹² Beim Lied *Schnee* ist die Autorschaft des zugrundeliegenden Textes nicht geklärt, siehe dazu weiter unten.

Webenau die drei Liederzyklen vor ihren Opern angeführt hat. Das Lied *Frühlingsabend* ist aber in jeder möglichen Anordnung der Blätter alleine angegeben.

Nur im Fall der Opern und Melodramen finden sich alle aus dem Nachlass auch auf diesen Werke-Anmeldungs-Bögen. Für die Nennung spielte das Alter der Werke offensichtlich keine Rolle, wie am Beispiel des Liedes *Frühlingsabend* op. 2 zu sehen ist, dessen Komposition zum Zeitpunkt der Anmeldung mehr als 45 Jahre zurücklag. Unter den angemeldeten Werken finden sich noch weitere relativ früh entstandene Kompositionen, wie aus der zusätzlichen Spalte in Tabelle 34 ersichtlich ist. Bei einem Großteil der angeführten Vokalwerke stammen die zugrundeliegenden Texte von der Komponistin selbst.

In mehreren Fällen ist diese Liste hilfreich bei Betitelungen u. Ä., die aus dem Nachlass nicht zweifelsfrei ersichtlich sind, wie etwa, dass es sich bei *Pastorale* um ein Hörspiel handelt. Sowohl die Oper *Der Schatz* als auch das Melodram *Der Bote* sind ohne Titel überliefert; erst durch die AKM-Liste und in Wechselwirkung mit den zugrundeliegenden Texten ist dieser rekonstruierbar. Ähnlich verhält es sich mit den beiden Klavierzyklen *Märchenbilder* und *Jahreszeiten*.²¹³ Die Lieder *Mondaufgang*, *Ich blicke hinauf*²¹⁴ und *Fromm* sind zwar im Nachlass als zusammengehörig überliefert, der eindeutig auf diese Lieder bezogene übergreifende Titel *Nocturnes* findet sich aber nur auf der AKM-Liste.

Nicht bei allen Werken auf der Liste ist eindeutig, welche damit gemeint sind: Keines der Klavierstücke im Nachlass ist mit „Kleine Humoresken“ betitelt, und auf der AKM-Liste ist keine Unterteilung angegeben, aus der sich Rückschlüsse ziehen lassen. Bezüglich der Streichquartette ist nur eines von drei nachgelassenen mit einem Titelblatt („Quartett“) versehen (ONB 93/1). Daher ist nicht klar, welche zwei dieser drei Kompositionen Webenau bei der AKM angemeldet hat. Möglicherweise lässt sich aber daraus schließen, dass das dritte im Nachlass erhaltene Streichquartett erst nach 1949 entstanden ist. Bei den „2 kleinen Klavierstücken“ könnte es sich um die unbenannten Klavierstücke ONB 100 oder ONB 102 handeln, da beide aus zwei Abschnitten bestehen. Möglich ist auch, dass diese mit den 1907 und/oder 1908 bei den Schönberg-Schüler-Konzerten gespielten Stücken übereinstimmen.

²¹³ Der Titel des Klavierzyklus *Jahreszeiten* ist auch durch zwei Rezensionen überliefert. Anders als bei den *Nocturnes* liegen aber die Betitelungen *Jahreszeiten* und *Märchenbilder* durch die Überschriften der jeweiligen Einzelteile auf der Hand.

²¹⁴ Das Textincipit (wie auch der ursprüngliche Titel des Liedes, ONB 40) lautet „Ich sehe hinauf“; Webenau hat den Titel offensichtlich spätestens im Zug der Anmeldung bei der AKM geändert.

Bei anderen Werken handelt es sich offensichtlich um Werke im Nachlass, doch gibt es Diskrepanzen hinsichtlich ihrer Titel: Das Lied *Ich blicke hinauf* aus den *Nocturnes* entspricht ohne Zweifel dem Lied *Ich sehe hinauf*.²¹⁵ Bei dem Lied *Mittagsstille* handelt es sich um das Lied *Mittagsrast*.²¹⁶ Die *Sinfonie* (für Streichorchester) ist im Nachlass mit *Symphonie für Streichorchester* betitelt. Die Kurzoper *Komödie* trägt in Webenaus Nachlass den Titel *Komödie in vier Bildern*. Das Orchesterwerk *Vergebliches Ständchen* hat Webenau auf der AKM-Liste mit dem Zusatz „Serenade“ angeführt. Webenaus „Quartett“ für Klavier und Streicher ist im Nachlass mit „Klavierquartett e moll“ überschrieben.²¹⁷

Bei dem Klavierzyklus *Salambô Suite* gibt Webenau interessanterweise nur fünf der tatsächlich komponierten sieben Sätze an: Die ersten beiden Teile *Das Gelage* und *Salambo's Klage* fehlen hier.

Nur für wenige der bei der AKM angegebenen Werke lassen sich Aufführungen nachweisen, bzw. nicht alle tatsächlich aufgeführten Werke hat Webenau auch bei der AKM angemeldet (etwa *Die Ballade vom Spielmann*). Außerdem sind nicht bei allen ermittelten Aufführungen die dargebotenen Werke ersichtlich (vgl. nachfolgenden Abschnitt 7.2.).

7.2. Aufführungen

Es lassen sich insgesamt nur sehr wenige Aufführungen von Vilma Webenaus Werken belegen. Zwischen den aufgespürten Veranstaltungen liegen oft Jahrzehnte; ab Mitte der 1920er bis Mitte der 1930er Jahre fand demnach ungefähr eine Aufführung pro Jahr statt.

In der nachfolgenden Tabelle 35 finden sich alle nachweisbaren Aufführungen von Vilma Webenaus Werken, wobei die jeweils aufgeführten Werke nicht in allen Fällen bekannt sind. In den Anmerkungen ist neben anderen Informationen zur Veranstaltung auch die dort genannte Namensvariante der Komponistin angeführt.

²¹⁵ Das Lied *Ich sehe hinauf* ist im Nachlass mit denselben Liedern zusammengefasst wie hier für das Lied *Ich blicke hinauf* angegeben (ONB 40).

²¹⁶ ONB 68: Webenau strich den Wortteil „stille“ nachträglich durch und ergänzte stattdessen „rast“. Höchstwahrscheinlich zur selben Zeit hat Webenau auch den Textautor ergänzt (aufgrund des verwendeten Stiftes und des Schriftbilds).

²¹⁷ Die Aufführung am 2. Oktober 1945 fand unter dem Titel „Klavier-Quartett in E moll“ statt.

Tabelle 35: Nachweisbare Aufführungen

Datum	Werk	Anmerkungen
7. November 1907	Klavierstücke	1. Schönbergsschüler-Konzert; Saal des Gremiums der Wiener Kaufmannschaft; Wilma von Webenau
4. November 1908	zwei Klavierstücke nach Gedichten von Paul Verlaine	Schönbergsschüler-Konzert; Großer Musikvereinssaal; Wilma von Webenau
Mai 1923	<i>Klavierquartett e-Moll</i>	Frauen-Kompositionsabend; Vilma Webenau, Emma Fischer, Lio Hans; Karte Schönberg, Olga Hueber-Mansch
20. Februar 1924	<i>Ballade vom Spielmann</i>	Mittlerer Konzerthausaal; Vilma v. Webenau
26. Januar 1926	<i>Schnee</i>	Wilma v. Webenau; Kleiner Musikvereinssaal
18. November 1926?	Lieder?	Kammermusiksaal (Musikverein); Vilma Webenau; Emilie Rutschka, Olga Hueber-Mansch
8. November 1927	<i>Frau Judith (als Judith Simon), Die Himmelspfortnerin</i>	Mittlerer Konzerthausaal; Vilma v. Webenau; Käthe von Gutmann
April 1928	<i>Lieder der Geisha, Die Himmelspfortnerin</i>	46. Autorenverbandskonzert; Vilma v. Webenau; Käthe Gutmann
7. Januar 1929	<i>Sommerlieder (+ weitere?)</i>	Vilma von Webenau; Urania-Abend in Baden; Käthe Gutmann, Kolbe-Quartett
27. März 1930	Kompositionen für Streichquartett	Baronin Webenau; Kolbe-Quartett
Mai 1931	<i>Sommerlieder</i> , Klavierstücke, Lieder, Streichquartett	Kompositionskonzert; Vilma Webenau; Lili Ulanowsky, Kolbe-Quartett, Mauricette St. Genois
19. Januar 1932	Klavierzyklus <i>Jahreszeiten</i> ; Lieder	Autorinnenabend im Wiener Neuen Frauenklub (eventuell Club der Wiener Musikerinnen); Vilma Webenau, Emma Fischer, Hermine Walzl, Mathilde Kralik; Lily Ulanowsky
22. März 1932	<i>Vier Tänzerinnen gewidmet</i>	Aktion zur Förderung österreichischer Komponisten; Vilma (von) Webenau, Emma Fischer, Mathilde Kralik, Fri(e)da Kern, Maria Bach, Trude Kandl, Lise Maria Mayer, Johanna Müller-Hermann; Emilie Rutschka, Arjana Sielska, Emil Bardach, Hans Pawlitza, Neues Wiener Streichquartett
19. Januar 1934	Streichquartett(e), Melodram(en), Lied(er)	Kompositionsabend; Figaro-Saal; eventuell Club der Wiener Musikerinnen; Wilma Webenau; Käthe von Gutmann, Kolbe-Quartett, Helene Schalk, Olga Hueber-Mansch, Frika Hutterer
November 1936	<i>Salambô Suite</i> , Klavierstücke [eventuell <i>Jahreszeiten</i>]	Frauenklub; Vilma v. Webenau, Frieda Kern, Maria Bach
2. Oktober 1945	2. und 3. Satz (Adagio und Allegro) aus dem <i>Klavierquartett e-Moll</i>	21. Mitgliederabend der Wagner-Schönkirch-Gemeinde; Vilma von Webenau; Olga von Hueber-Mansch
20. Mai 1951?	?	Club der Wiener Musikerinnen
25. Mai 1952	<i>Irdische und himmlische Liebe</i>	Hugo-Wolf-Saal des Wiener Konzerthauses; eventuell Club der Wiener Musikerinnen; Vilma Webenau
8. März 1953	<i>Irdische und himmlische Liebe</i> , Gedichte	Hugo Wolf-Saal; eventuell Club der Wiener Musikerinnen; Vilma Webenau / Wilma Webenau

Webenaus erste öffentliche Auftritte als Komponistin fanden in den Jahren 1907 und 1908 statt: Der erste war am 7. November 1907 im Saal des Gremiums der Wiener Kaufmannschaft, und zwar im Rahmen der ersten Aufführung von Schönberg-SchülerInnen.²¹⁸ Dazu versandte Schönberg Einladungen an ein ausgewähltes Publikum.²¹⁹ Neben Webenau – in diesem Programm als Wilma von Webenau angeführt – standen auch Werke von Erwin Stein, Alban Berg, Rudolf Weyrich, O. de Ivanow, Anton von Webern, Heinrich Jalowetz und Karl Horwitz am Programm, wobei Erwin Stein und Alban Berg explizit als „Kontrapunktschüler“ ausgewiesen sind.²²⁰ Von Webenau standen „Klavierstücke“ am Programm.²²¹ Leider fehlt hier eine nähere Bezeichnung, daher kann weder gesagt werden, um welche von Webenaus Kompositionen es sich handelt,²²² noch, ob diese Stücke sich überhaupt unter den erhaltenen Kompositionen befinden. Im Konzertbericht von K. heißt es über das Konzert:

„Die Schule Arnold Schönberg hat kürzlich für den Meister gesprochen. Die jungen Leute, die vor das Forum geladener Gäste gestellt waren, komponieren alle frei vom Zwang der Schablone und der Konvention. Eigenes Fühlen, eigenes Denken vernehmen wir aus den gut geführten Stimmen des Streichquartetts. Mit Vergnügen hören wir aus einigen Proben, wie Modernität mit Wohlklang vereinbar ist. Die strenge Kontrapunktik einiger Nummern weist auf solide Grundlage. Die Lieder schäumen selbstverständlich von Gefühlsüberschwang. Hie und da meinen wir sogar in den Kompositionen echten Schönberg kredenzt zu bekommen. Rudolf Weirich, der Sohn unseres Domkapellmeisters, Dr. Karl Horwitz, Doktor Anton v. Webern, O. de Iwanow, Alban Berg, Heinrich Jalowetz und Wilma v. Webenau, letztere mit kleinen, aber prägnanten Klavierstücken, teilten sich in die Ehren und Freuden des Schülerabends; einigen von ihnen werden wir wohl noch später begegnen.“²²³

²¹⁸ Peter Gradenwitz, „Wege zum Werk Arnold Schönbergs: Seine Schüler als Lehrer“, *Arnold Schönbergs Wiener Kreis. Bericht zum Symposium – Report of the Symposium, 12.–15. September 1999*, hg. von Christian Meyer, Wien 2000 (Journal of the Arnold Schönberg Center 2), S. 18–27, hier S. 20.

²¹⁹ Persönliche Einladungen gingen im Oktober oder November 1907 zumindest an Heinrich Schenker (ASC, Briefdatenbank, ID 6623), Maria Friedländer (ID 7302), Gustav und Alma Mahler, Alexander Zemlinsky (siehe Raymond Charles Coffey, *Richard Gerstl and Arnold Schönberg: A Reassessment of Their Relationship (1906–1908) and Its Impact on Their Artistic Works*, PhD Dissertation, University of London 2011, S. 167). Coffey meint, dass Schönberg damit ein ablehnendes Publikum ausschließen wollte (ebd.).

²²⁰ Eine Transkription des Konzertprogrammes (bzw. von Schönbergs Einladung) findet sich online unter http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/correspondence/OJ-14-15_15.html, aufgerufen am 8. Oktober 2013. Die Identifizierung von O. de Ivanow ist bisher nicht gelungen. Dieser Konzertabend ist gleichzeitig auch der erste öffentliche Auftritt von Alban Berg als Komponist.

²²¹ Clemens Gruber überliefert (ohne Quelle), dass es sich um vier Klavierstücke handelt (*Nicht nur Mozarts Rivalinnen*, S. 174). Auf der gedruckten Einladung sind nur „Klavierstücke“ (ohne Zahl) angeführt.

²²² Gerlinde Haas zufolge wurden bei diesem Konzert „Zwei Klavierstücke nach Gedichten von Paul Verlaine“ gespielt („Webenau Wilma von“, S. 389). Haas gibt fälschlich den 4. statt dem 7. November 1907 als Konzerttermin an.

²²³ *Das Vaterland* 48, Nr. 309 (10. November 1907), S. 12.

Ein zweites Konzert von SchülerInnen Schönbergs mit ähnlichen ProtagonistInnen fand ziemlich genau ein Jahr später im Großen Musikvereinsaal statt, am 4. November 1908²²⁴. Dabei erklangen wieder Klavierstücke von Webenau; diesmal zwei „nach Gedichten von P. Verlaine“.²²⁵ Auch in diesem Fall ist nicht bekannt, um welches ihrer Werke es sich dabei handelt, denn keines der Klavierstücke in Webenaus Nachlass lässt durch seinen Titel oder anderes auf einen Zusammenhang mit Verlaine schließen.²²⁶ Eventuell war Webenaus Auftritt bei dieser Veranstaltung nicht von Beginn an geplant: In der gedruckten Einladung, die im Oktober 1908 ausgeschickt wurde, steht Webenaus Name nicht unter den Unterzeichnenden, dafür aber Heinrich Jalowetz', von dem an diesem Abend aber keine Komposition aufgeführt wurde.²²⁷

Ein Konzertbericht vom Folgetag wurde offensichtlich von jemandem verfasst, der eine sehr geringe Meinung von produktiv tätigen Frauen hat, denn neben Webenaus Beitrag wird darin auch Irene Biens Auftritt herabgesetzt, obwohl diese nur die Ausführende von Alban Bergs Komposition war:

„Mit den beiden Damen, von denen die eine Klavierstücke ‚nach Paul Verlaine‘ und die andere kein Thema, aber zwölf Variationen darüber verfertigt, weiß ich nichts rechtes anzufangen. Mehr als höhere Handarbeit kommt in solchen Fällen nicht zustande.“²²⁸

Einer späteren Rezension von Elsa Bienenfeld ist zu entnehmen, dass Webenau (wie auch Alban Berg und Erwin Stein) nicht Schönbergs „moderne“ Richtung eingeschlagen hat:

„Eines der interessantesten Ereignisse in dieser an neuen Begebenheiten so wenig ergiebigen Saison war das Konzert der Schüler Arnold Schönbergs. [...] Die Begabungen der jungen Komponisten sind in Stärke und Art verschieden. Allen gemeinsam ist eine ganz außerordentliche Sicherheit in der kompositorischen Technik. [...] Zwei Klavierstücke nach Gedichten von Verlaine von Wilma v. Webenau, zwölf Klaviervariationen von Alban Berg über ein eigenes Thema,

²²⁴ In derselben Nacht verübte Richard Gerstl Selbstmord.

²²⁵ Laut Programm im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien bzw. Rezension im *Illustrierten Wiener Extrablatt* vom Tag darauf, beide abgebildet in *Arnold Schönberg, Lebensgeschichte in Begegnungen*, S. 55. Gerlinde Haas zufolge wurden bei *beiden* Konzerten „Zwei Klavierstücke nach Gedichten von Paul Verlaine“ dargeboten (vgl. Anm. 222).

²²⁶ Es gibt allerdings ein anderes sehr frühes Klavierstück Webenaus, welches im Titel der Komposition den Namen eines Dichters enthält: *Mein Liebchen wir sassen zusammen traulich im leichten Kahn* (Heinrich Heine).

²²⁷ Vgl. Einladung zum Konzert am 4. November 1908, abgebildet in *Arnold Schönberg, Lebensgeschichte in Begegnungen*, S. 55. Demzufolge laden Berg, Horwitz, Ivanow, Jalowetz, Krüger, Stein und Webern „zu einer Vorführung ihrer letzten Arbeiten“.

²²⁸ h. l., *Illustriertes Wiener Extrablatt*, 5. November 1908 (Anm. 225). Der Autor (wohl keine Autorin) verwechselt hier etwas: Irene Bien spielte die von Alban Berg komponierten Variationen.

ein Streichquartett-Scherzo von Erwin Stein zeigen, daß Schönberg seine Schüler nicht von Haus aus ‚modern‘ komponieren lehrt. [...]“²²⁹

Erst ab Mitte der 1920er Jahre lassen sich vereinzelt weitere Aufführungen von Webenaus Musik nachweisen. Anfang Mai 1923 wurde bei einem „Frauen-Kompositionsabend“ ihr *Klavierquartett e-Moll* gespielt. Zur letzten Probe am 30. April lud Webenau Schönberg ein.²³⁰ In der Besprechung wird zwar Webenaus Komposition nicht direkt bewertet, aber klargestellt, dass (nur „hübsche“?) Frauen das Komponieren lassen sollen:

„Ein Frauen-Kompositionsabend machte mit musikalischer Hausindustrie bekannt. [...] Ein Klavierquartett, E-Moll, von Wilma Webenau wurde uns als sehr begabt gerühmt; leider erhob die Pflicht den Zeigefinger – gleichzeitig fand der Schlußabend des Regerfestes statt – und im Abgehen dachte ich: Frauen, die selbst hübsche Kompositionen sind, sollten die musikalische Zeugung den Männern überlassen; bringen doch schon die Männer heute wenig genug zustande.“²³¹

Am 20. Februar 1924 gelangte Webenaus *Ballade vom Spielmann* mit Grete Ostheym-Popovici unter Kapellmeister Eduard Urban zur Uraufführung.²³² RezensentIn J. R. erwähnt die „moderne Instrumentierung“ sowie die „originelle Vertonung“:

„Konzert Webenau-Popovici. Am. 20. v. M. fand mittleren Konzerthausaal ein interessanter Abend statt. Die Uraufführung der musikalischen Ballade ‚Der Spielmann‘ von Wilma v. Webenau in ihrer modernen Instrumentierung und originellen Vertonung brachte der Komponistin ehrenvolle Beachtung. Frau Popovici-Osthejm [sic] folgte verständnisvoll den oft schwierigen Sätzen des Werkes und zeigte dabei erstaunliche Musikalität. Ihre schöne kopfige Höhe fand lauten Beifall. Der mitwirkende Sänger Herr E. John hat eine schöne, für Oratorien nur etwas zu schwache Stimme.“²³³

Am 26. Januar 1926 erklangen im Musikverein „selten gehörte“ Lieder von Webenau und anderen; wie aus dem Programmheft ersichtlich ist, handelt es sich dabei um ihr Lied *Schnee*:²³⁴

„Maria Nöthel-Nostis und Elisabeth Schwarz bereiteten uns am 26. v. M. im Kleinen Musikvereinssaale ein paar genußreiche Stunden. Beide Künstlerinnen sind vielversprechende Talente, erstere von Carl Lafite in unvergleichlicher Weise begleitet, brachte ein wunderbares

²²⁹ E. B. [Elsa Bienenfeld] in *Neues Wiener Journal* 16, Nr. 5415 (17. November 1908), S. 8.

²³⁰ Am 24. April 1923 (Datum des Poststempels) lädt Webenau Schönberg zu einer Probe bei Olga Hueber-Mansch ein.

²³¹ *Neues Wiener Tagblatt* 57, Nr. 124 (7. Mai 1923), S. 2.

²³² *Neues Wiener Tagblatt* 58, Nr. 33 (2. Februar 1924), S. 14. Eduard Urban fertigte auch die Abschrift des Werkes an. Weiters erklangen Kompositionen von Richard Wagner, Joseph Haydn, Frederic Chopin, Georg Friedrich Händel und Ludwig van Beethoven.

²³³ *Reichspost* 31, Nr. 61 (2. März 1924), S. 14.

²³⁴ Laut Programm im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

Programm, welches selten gehörte Lieder ([Ferdinand] Rebay, Wilma v. Webenau, F. E. Pamer) enthielt.²³⁵

Für den 18. November 1926 wurde ein Konzert von Emilie Rutschka im Kammermusiksaal des Musikvereins mit Liedern von Webenau und anderen annonciert.²³⁶ In einer weiteren, späteren Konzertankündigung kommt Webenaus Name interessanterweise nicht vor.²³⁷ Tatsächlich dürfte das Konzert auch gar nicht stattgefunden haben, zumindest nicht an jenem Tag im angezeigten Saal.²³⁸

Am 8. November 1927 gelangten wieder im mittleren Konzerthausaal bei einem Rezitationsabend von Käthe von Gutmann Webenaus zwei Melodramen *Frau Judith* – am Programm sowie in den Rezensionen als „Judith Simon“ angeführt – und *Die Himmelspfortnerin* zur Aufführung; den Klavierpart übernahm die Komponistin.²³⁹ Aus dem Programmzettel ist nicht unbedingt ersichtlich, dass es sich bei beiden Werken um Melodramen handelt, die Webenau komponiert hat, da bei der *Himmelspfortnerin* nur der Autor des Gedichtes, Franz Karl Ginzkey, angegeben ist. Aus dem Konzertbericht geht ebenfalls nicht eindeutig hervor, dass auch *Die Himmelspfortnerin* von Webenau als Melodram bearbeitet wurde oder wer die Klavierbegleitung ausgeführt hat:

„(Rezitationsabend Käthe v. Gutmann.) Der Rezitationsabend der Vortragskünstlerin Käthe v. Gutmann brachte sowohl der Veranstalterin, als auch den beiden Mitwirkenden, Frau Professor Olga Hueber-Mansch und Herrn Professor Hugo Gottesmann, welche die schöne A-dur-Sonate von César Frank vortrugen, einen vollen Erfolg. Frau v. Gutmann trug zu Beginn ein Gedicht ‚An Holland‘ von Gräfin Bienenrth-Schmerling vor, dem einige lyrische Gedichte von Wildgans, Heine und delle Grazie folgten. Die dramatische Note vertrat die düster-ernste Dichtung ‚Judith Simon‘ von Kiß, als Melodrama bearbeitet von Vilma v. Webenau, es folgte das Gedicht ‚Die

²³⁵ *Wiener Salonblatt* 57, Nr. 3 (7. Februar 1926), S. 13.

²³⁶ *Neue Freie Presse (Morgenblatt)*, Nr. 22318 (31. Oktober 1926), S. 22. „Die Cellistin Lucie Weiß spielt am 18. November im Kammermusiksaale (Musikvereinsgebäude) mit Professor Olga Hueber-Mansch die Suite in F-Dur von Josef Marr [sic?] und die Sonate op. 8 von Dohnanyi; außerdem singt Emilie Rutschka Lieder von Vilma Webenau.“

²³⁷ *Neue Freie Presse (Morgenblatt)*, Nr. 22331 (14. November 1926), S. 22. Hier ist die Rede von einem „Cellokonzert Lucie Weiß“, bei dem die Sängerin Emilie Rutschka jedoch nach wie vor ebenfalls genannt wird.

²³⁸ Siehe E-Mail von Ilse Kosz (Archiv der Gesellschaft für Musikfreunde in Wien) an Elisabeth Kappel, 6. Dezember 2017.

²³⁹ Siehe Datenbank des Wiener Konzerthauses, <https://konzerthaus.at/datenbanksuche> bzw. das Programm im Archiv des Wiener Konzerthauses, E-Mail von Gundula Fäßler an Elisabeth Kappel, 6. Dezember 2011. Auf dem Programm ist als Pianistin darüber hinaus noch Olga von Hueber-Mansch angegeben. Siehe auch die Ankündigungen bzw. Konzertberichte in *Wiener Salonblatt* 58, Nr. 22 (30. Oktober 1927), S. 7; *Neues Wiener Journal* 35, Nr. 12.196 (6. November 1927), S. 28; *Neues Wiener Journal* 35, Nr. 12.198 (8. November 1927), S. 12; *Wiener Salonblatt* 58, Nr. 24 (27. November 1927), S. 12. Der Fehler im Programm – „Judith Simon“ als Werktitel – dürfte wohl durch eine Verwechslung zustande gekommen sein, denn der Text des Melodrams *Frau Judith* beginnt mit den Worten: „Das war beim Juden Simon“.

Himmelspfortnerin⁴ von Ginzkey. Den Abschluß bildete eine Reihe heiterer Dichtungen von Graf und Gräfin Wickenburg, Baumbach, Gellert und Metz.²⁴⁰

Aus einer zweiten Rezension zum selben Konzert lässt sich entnehmen, dass diese beiden Melodramen Webenaus sehr hohe Ansprüche an den Rezitationspart stellen:

„Vortragsabend Käthe v. Gutmann. Die reizvolle junge Vortragskünstlerin brachte bei ihrem letzten Vortragsabend einige Novitäten zu Gehör: Aeußerst wirkungsvoll einen Dank an Holland von Maria Gräfin Bienenherth und zwei bekannte Melodramen mit neuer Musikbegleitung von Vilma v. Webenau. Besonders diese zwei Melodramen boten der jungen Meisterin Gelegenheit, alle Register ihres reichen Könnens zu zeigen. Josef Kiß' düstere Ballade von der schönen sündigen Judith Simon, Gynzkeys [sic] heitere Frühlingsdichtung von der Pfortnerin Annemarie – beide Dichtungen wurden mit vollendeter Meisterschaft wiedergegeben.“²⁴¹

Im April 1928 wurden Webenaus „schwierige“ *Lieder der Geisha* aufgeführt. Beim gleichen Konzert rezitierte Käthe Gutmann ein weiteres Mal *Die Himmelspfortnerin*, wobei aus dem Konzertbericht von J. S. wieder nicht ganz deutlich hervorgeht, dass es sich um Webenaus Melodram handelt:

„46. Autorenverbandskonzert.^[242] [...] Aglaja Kerschel sang die schwierigen Geishalieder von der begabten Vilma v. Webenau mit viel Empfindung, Liebe und Begeisterung. Begeistert haben uns am meisten die ausgezeichneten Leistungen der Käthe Gutmann und Illa Naudnitz mit K. Franz Ginzkeys: ‚Himmelspfortnerin‘.“²⁴³

Am 7. Januar 1929 kam ein weiteres Mal ein Werk von Webenau durch Käthe Gutmann zu Gehör; diesmal die *Sommerlieder* für Streichquartett und eine Sprechstimme:

„Urania-Abend vom 7. Jänner 1929. Ein Programm von der Gediegenheit und Reichhaltigkeit, wie es dieser gestrige Urania-Abend gebracht hat, kann kaum überboten werden. Eine namhafte Rezitatorin [Käthe Gutmann], die schon in einem guten Teil Europas Triumphe errungen hat (in diesem Falle aber liegt das Gute nah), ein berühmtes Wiener Streichquartett [Kolbe-Quartett] – ein Komponist als Vortragender in eigener Sache – Aufführungen aus dem Manuskript und bewährte Nummern, Poesie und Musik, Lyrisches und Episches, Wort und Ton, Scherz und Ernst – man konnte nicht mehr verlangen. Wer für die Zwittergattung des Melodrams nicht viel übrig hat, konnte wenigstens die Versuche des Komponisten Dr. Daucha, auf dem Klaviere kelcht [sic?] und geschmackvoll zu untermalen, und den schönen Klang des Streichquartetts in den Kompositionen einer Vilma von Webenau mit Interesse entgegennehmen. Die ‚Sommerlieder‘ wurden freundlich akklamiert, von den Melodramen am Klavier wurde eine Nummer (Stocklaska: ‚Das Märchen‘) auf lebhaftes Verlangen wiederholt. [...] Der Vortragsabend Gutmann–Daucha–Kolbe–Quartett war eine der genußvollsten der Saison.“²⁴⁴

Die Formulierungen „den schönen Klang des Streichquartetts in den Kompositionen einer Vilma von Webenau“ bzw. „von den Melodramen am Klavier“ lassen offen, ob

²⁴⁰ *Neues Wiener Journal* 35, Nr. 12.209 (20. November 1927), S. 24.

²⁴¹ *Wiener Salonblatt* 58, Nr. 24 (27. November 1927), S. 12.

²⁴² Deutsch-Österreichischer Autorenverband (1913–1938), geleitet von Ignaz Herbst (1877–1954).

²⁴³ *Illustrierte Kronen-Zeitung* 29, Nr. 10.135 (11. April 1928), S. 9.

²⁴⁴ *Badener Zeitung* 50, Nr. 3 (9. Jänner 1929), S. 4.

noch weitere von Webenaus Werken für Streichquartett oder Melodramen am Programm standen.²⁴⁵

Am 27. März 1930 präsentierte das Kolbe-Quartett bei einem „großen Tee“ bei Freifrau Ida von Friebeisz (geb. Back de Bégavár) „unter allgemeinem Beifall“ Kompositionen von Webenau.²⁴⁶ Welche Kompositionen für Streichquartett genau erklangen, ist nicht eruierbar. Das Kolbe-Quartett spielte auch im Mai 1931 bei einem „Kompositionskonzert“ Webenaus ein Streichquartett, mit welchem sie „auch ihrem Meister Schönberg [huldigte]“, und die *Sommerlieder*. Weiters wurden Klavierstücke und Lieder dargeboten:

„Wilma Webenau konnten wir in einem eigenen Kompositionskonzert als hochbegabte Künstlerin kennenlernen. Besonders ihre Klavierstücke und die von Lili Ulanowsky wunderschön gesungenen Lieder fanden stürmischen Beifall. In einem Streichquartett (von Margarete Kolbe-Jüllig trefflich geführt), [sic] huldigte die Komponisten [sic] auch ihrem Meister Schönberg und allen jenen, die diese Musik als schön empfinden. Sehr poetisch sind die Sommerlieder für Streichquartett und eine Sprechstimme (Gräfin Mauricette, St. Genois). Die Komponistin konnte einem ehrlich begeisterten Publikum danken.“²⁴⁷

Für das Jahr 1932 lassen sich zwei Aufführungen nachweisen. Bei einem „Autorinnenabend“ am 19. Januar²⁴⁸ 1932 im Wiener Frauenklub erklangen Webenaus Klavierkomposition *Jahreszeiten* sowie namentlich nicht genannte Lieder. In zwei Rezensionen finden sich lobende Worte für Webenaus „moderne“ Klavierstücke:

„Der Autorinnenabend im Wiener Neuen Frauenklub am 19. Jänner [1932] führte uns vier Komponistinnen von hohem künstlerischen Range vor, [...] Emma Fischer [...], Vilma Webenau mit einem in modernsten Klängen sich ergehenden feinempfundenen Klavierzyklus ‚Jahreszeiten‘ und von Lili Ulanowsky sehr schön gesungenen Liedern, [...] Hermine Walzl [...] Mathilde Kralik [...]. Die Frauenbewegung schreitet also auch auf kompositorischem Gebiete mit nicht unbedenklichem Erfolge fort.“²⁴⁹

bzw.

„Neuer Frauenklub. Ein Komponistinnenabend, an welchem Werke von den Damen Emma Fischer, Vilma Webenau, Mathilde Kralik und Hermine Walzl zur Aufführung kamen, machte uns neuerdings mit dem profunden Können und den schönen musikalischen Einfällen dieser Frauen vertraut. [...] Berta Hahn-Ber, eine Pianistin von großem Format, spielte interessante moderne

²⁴⁵ Im Archiv der Badener Urania finden sich keine Informationen das Programm betreffend (E-Mail von Hans Hornyik an Elisabeth Kappel, 4. Dezember 2017).

²⁴⁶ *Wiener Salonblatt* 61, Nr. 8 (13. April 1930), S. 11

²⁴⁷ „Konzerte“, *Das Wort der Frau* 1, Nr. 10 (10. Mai 1931), S. 8.

²⁴⁸ Gerlinde Haas gibt im Abschnitt „Musikwerke“ als Uraufführungsdatum fälschlich den 19. November 1932 an („Webenau Vilma von“, S. 389); im dazugehörigen Quellenverzeichnis findet sich die richtige Angabe 19. Januar 1932 (ebd.).

²⁴⁹ *Musikleben*, Nr. 2, Februar 1932, S. 17–18.

Klavierstücke [Anm. d. Verf.: *Jahreszeiten*] von Vilma Webenau. Von derselben Autorin brachte Lili Ulanowsky in gewohnter Meisterschaft Lieder zum Vortrag, die lebhaften Beifall fanden.²⁵⁰

Die Veranstaltung stand wahrscheinlich im Zusammenhang mit dem Club der Wiener Musikerinnen.²⁵¹

Am 22. März 1932 gab die kurz zuvor gegründete „Neue Wiener Musikgemeinde“ ein „Konzert österreichischer Komponistinnen“ im Streichersaal.²⁵² Vilma Webenau war eine der acht repräsentierten Komponistinnen. Welches ihrer Werke zur Aufführung gelangte, ist aus den Ankündigungen nicht ersichtlich.²⁵³ Sehr wahrscheinlich handelt es sich aber um den im Mai 1932 rezensierten „Autorenabend der ‚Aktion zur Förderung österreichischer Komponisten‘“, bei dem Webenaus Klavierstücke *Vier Tänzerinnen gewidmet* gespielt wurden:

„Vilma von Webenau bestrickte schon eingangs mit vier ganz aparten Klavierstücken (Dame in Violett, Rot, Grün oder Gelb), in welchen ihr der Versuch akustisch-optischer Assoziation überraschend gut gelingt.“²⁵⁴

Am 19. Januar 1934 gab Vilma Webenau einen Kompositionsabend im Figaro-Saal. Das Programm ist nicht erhalten; angesichts der angegebenen Mitwirkenden dürften

²⁵⁰ *Das Wort der Frau* 2, Nr. 4 (24. Januar 1932), S. 6.

²⁵¹ Aus einem Konzertbericht geht hervor, dass die Präsidentin des Vereins „sich auch besondere Verdienste um das Zustandekommen und Gelingen des Abends erwarb“ (ebd.).

²⁵² Es handelt sich dabei um eines der ersten Konzerte der „Neuen Wiener Musikgemeinde“. Erst im November 1931 war die Gründung dieses Vereins im Gespräch: Initiiert durch die Pianistin Marianne Munk-Weißberger sollten Erich Wolfgang Korngold und Josef Marx das Programm zusammenstellen: „Aktion zur Förderung österreichischer Komponisten. Der historische kleine Streichersaal [...] wird demnächst als Konzertsaal reaktiviert und soll den Aufführungen zeitgenössischer und insbesondere österreichischer Musik jeder Richtung gewidmet werden. Bundesminister Heinel hat sich als Präsident der Ravag bereit erklärt, das Protektorat über die Veranstaltungen zu übernehmen. Ein Förderkomitee mit Professor [Erich] Korngold und Hofrat Professor [Josef] Marx an der Spitze wird die Auswahl der aufzuführenden Werke treffen und auch die Austauschaktionen mit ausländischen Komponisten und Künstlern in die Wege leiten. Die Pianistin Marianne Munk-Weißberger, deren Initiative dieses Projekt zu danken ist und die sich auch mit dessen Durchführung befaßt, hat die Absicht, eine Vereinigung von Musikfreunden unter dem Titel „Neue Wiener Musikgemeinde“ zu schaffen, um den Aufführungen ein interessiertes Stammpublikum [...] zu sichern.“ *Wiener Zeitung* 228, Nr. 260 (8. November 1931), S. 7.

²⁵³ *Illustrierte Kronen-Zeitung* 33, Nr. 11.554 (21. März 1932), S. 11; *Wiener Zeitung* 229, Nr. 67 (20. März 1932), S. 6; und *Neuigkeits-Welt-Blatt* 59, Nr. 68 (22. März 1932), S. 8. Die weiteren sieben Komponistinnen waren Maria Bach, Emma Fischer, Trude Kandl, Frieda Kern, Mathilde Kralik, Lise (hier: Liese) Maria Mayer und Johanna Müller-Hermann. Ausführende KünstlerInnen: Konzertsängerin Emilie Rutschka, Opernsängerin Arjana Sielska, Emil Bardach, Konzertpianist Hans Pawlitzka und das Neue Streichquartett.

²⁵⁴ c. m. h. [Carl Maria Haselbruner] in *Musikleben*, Nr. 5, Mai 1932, S. 15. Datum und Veranstaltungsort des Konzerts werden in dieser Rezension zwar nicht genannt, doch stimmen die aufgeführten Komponistinnen überein (Lise Maria Mayer als Lisa Maria Mayer).

Kompositionen für Streichquartett, Melodramen und Lieder zu Gehör gebracht worden sein.²⁵⁵

Im November 1936 wurde Webenaus „originelle“ *Salambô Suite* für Klavier gespielt. Mit den ebenfalls aufgeführten „poetisch-tonmalerischen Klavierstücken“ könnte der Klavierzyklus *Jahreszeiten* gemeint sein. RezensentIn P. zählt die Komponistin zur „modernen impressionistischen Richtung“:

„Im Saal des Frauenklubs wurde jüngst ein Musikabend dem neuzeitlichen Schaffen dreier Wiener Komponistinnen gewidmet. [...] Der modernen impressionistischen Richtung gehört Vilma v. Webenau an, welche mit poetisch-tonmalerischen Klavierstücken und einer originellen Suite zu Flauberts ‚Salambo‘ vertreten war.“²⁵⁶

Erst neun Jahre später, vielleicht erklärbar durch den Zweiten Weltkrieg, ist wieder eine Aufführung nachweisbar: Am 2. Oktober 1945 wurden im Rahmen des 21. Mitgliederabends der Wagner-Schönkirch-Gemeinde der 2. und 3. Satz von Webenaus *Klavierquartett e-Moll* gespielt.²⁵⁷ Die ausführenden MusikerInnen waren laut Programm Prof. Olga von Hueber-Mansch (Klavier), Dr. Herbert Prix (Violine), Philharmoniker Ernst Kris (Viola) und Jutka Prix-Zahornacky (Violoncello).

Danach lassen sich nur noch zwei Aufführungen für die Jahre 1952 und 1953 belegen, die beide im Zusammenhang mit dem Club der Wiener Musikerinnen stehen: Am 25. Mai 1952 sowie am 8. März 1953 erklang im Hugo-Wolf-Saal des Wiener Konzerthauses der Zyklus *Irdische und himmlische Liebe* (im Programm angeführt als „6 Duette aus dem Liederzyklus ‚Irdische und himmlische Liebe‘“).²⁵⁸ In einer Besprechung werden auch Webenaus Lehrer Schönberg und Cortolezis erwähnt; Webenaus Werk wird hier als „Gegensatz“ zu Schönberg dargestellt:

„Auf besonderer Höhe stand auch die letzte Nummer des Programms: Sechs Lieder aus dem Zyklus ‚Irdische und himmlische Liebe‘, gedichtet und komponiert von Wilma Webenau. Der Gedanke, den Gegensatz zwischen himmlischer und irdischer Liebe, der in der Malerei seine

²⁵⁵ „Verbandsverein Nr. 22. Verein der Musiklehrerinnen in Wien“, *Österreichische Musiker-Zeitung* 42, Nr. 1 (Januar 1934), S. 6. Siehe auch Hauer, *Club der Wiener Musikerinnen*, Bd. 4, S. 696. Mitwirkende: Kolbe-Quartett; Helene Schalk, Opernsängerin; Käthe v. Gutmann, Rezitation; Begleitung: Prof. Olga Hueber-Mansch und Frika Hutterer.

²⁵⁶ *Gerechtigkeit* 4, Nr. 169 (26. November 1936), S. 12. Frieda Kern und Maria Bach waren die beiden anderen repräsentierten Komponistinnen.

²⁵⁷ Programm im Archiv der IGNM.

²⁵⁸ Programm vom 25. Mai 1952, Club der Wiener Musikerinnen, Depot Musikerinnen OHM 25/2/52, siehe E-Mail von Eleonore Hauer-Róna an Elisabeth Kappel, 5. November 2013. Beim Hugo Wolf-Saal handelt es sich laut Auskunft von Erwin Barta (Archiv des Wiener Konzerthauses) um einen Teil des ehemaligen Restaurants im Souterrain (parallel zur Lothringerstraße gelegen, ca. unter dem Schubert-Saal), der ab den frühen 1950er Jahren als Veranstaltungsort genutzt wurde, bald jedoch nur mehr als Proberaum (E-Mail an Elisabeth Kappel, 11. Juli 2017). Im Archiv des Wiener Konzerthauses finden sich keine Hinweise auf diese beiden Veranstaltungen.

wundervolle Form fand, auch dichterisch und musikalisch zu formen, ist eigenständig, zeugt von Originalität des Einfalls und verlangt bedeutendes dichterisches und kompositorisches Vermögen. Es ist sehr reizvoll, diese beiden gegensätzlichen Auffassungen in dieser Form zu erleben, besonders wenn Stimmen und Vortragskunst wie die der Frauen [Zoe] Präsch-Formacher und [Franziska] Fochler-Formacher ein solches Werk interpretieren. Frau Webenau ist eine Schülerin von Cortolezis und Schönberg. Die Einwirkung des letzteren hat vielleicht der Komponistin verholfen, ihre Eigenart zu finden, vielleicht im Gegensatz zum Schönbergschen Stil.²⁵⁹

Im Programmheft wird Webenau dem Expressionismus und der Zwölftontechnik zugeordnet.²⁶⁰ Bei der Veranstaltung am 8. März 1953, die anlässlich der 50-Jahr-Feier des Bundes österreichischer Frauenvereine stattfand, wurden von Käthe Ehren auch Gedichte von Webenau und anderen vorgetragen.²⁶¹

Lange nach ihrem Tod wurden hin und wieder Werke von Webenau aufgeführt. So etwa immer wieder im Rahmen von Veranstaltungen des Clubs der Wiener Musikerinnen, dessen Programme jedoch nicht öffentlich zugänglich sind: die Violoncello-Sonate (26. Februar 1994 und 6. April 2013) und die Klavierstücke *Vier Tänzerinnen gewidmet* (8. März 2008). Am 4. November 2004 erklangen die Sätze 3–6 der *Sommerlieder* sowie die Klavierstücke *Jahreszeiten* an der nordamerikanischen Brigham Young University (Provo, Utah).²⁶² Am 6. Mai 2007 wurde bei einer Veranstaltung der Meysenbug-Gesellschaft in Kassel Webenaus Lied *An einem schwülen Sciroccotag in Villa Mattei* dargeboten.²⁶³ Über die Video-Plattform YouTube findet sich eine Interpretation des Liedes *Befreiung* vom 18. Mai 2013 bei einem Konzert mit Werken von Mathilde Kralik.²⁶⁴ Am 3. Dezember 2014 und am 4. Februar 2015 wurden in München die Klavierkompositionen *Vier Jahreszeiten* und *Vier Tänzerinnen* sowie zwei Stücke für Violine und Klavier präsentiert.²⁶⁵ Am 17. Mai

²⁵⁹ „Musikalisch-deklamatorische Akademie“ (Anm. 157). Am Klavier begleitete Maria Weigert (siehe das Programm für den 25. Mai 1952 im Archiv des Clubs der Wiener Musikerinnen, Depot Musikerinnen OHM 25/2/52 bzw. E-Mail von Eleonore Hauer-Rona an Elisabeth Kappel, 5. November 2013). Dieser Absatz aus dem einseitigen Bericht klebt auch auf dem Einband einer Partitur in der ONB (vgl. Rosenstein, „Quellen zu Vilma Weber von Webenau in der Österreichischen Nationalbibliothek, Musiksammlung“, Anm. 79).

²⁶⁰ Hauer, *Club der Wiener Musikerinnen*, Bd. 5, S. 822, bzw. Voithofer, *Die Rolle von Komponistinnen, Interpretinnen und Musikwissenschaftlerinnen in der IGMN*, S. 34.

²⁶¹ „Musikalisch-deklamatorische Akademie“ (Anm. 157); vgl. die vollständige Stelle in Anm. 174.

²⁶² Die Studentin Carolyn Dehdari beschäftigte sich für ihre Studienabschlussarbeit mit Werken von Webenau (*Vilma Weber von Webenau: Die Marienlieder, Sommerlieder für Streichquartett und eine Sprechstimme*, 2006).

²⁶³ Vgl. dazu auch den Beitrag von Marlis Wilde-Stockmeyer, „Die ‚Entdeckung‘ der Noten von ‚An einem schwülen Sciroccotag in der Villa Mattei‘“, *Jahrbuch der Malwida von Meysenbug-Gesellschaft* 9 (2010), S. 9–12.

²⁶⁴ Online verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=wumeVIV-7vI>, aufgerufen am 23. Juni 2018.

²⁶⁵ Siehe <http://www.musica-femina-muenchen.de/konzerte/konzertrueckschau/>, aufgerufen am 30. August 2018.

2018 gelangten in einer ganz der Komponistin gewidmeten Veranstaltung die ersten fünf der sechs *Sommerlieder* für Streichquartett und eine Sprechstimme, der erste und dritte Satz des *Klavierquartetts e-Moll*, die beiden Lieder *Erinnerungen* und *Wetterfahne* in der Fassung für Streichorchester sowie der erste, zweite und vierte Satz der Symphonie für Streichorchester zur Aufführung.²⁶⁶

7.2.1. Nicht nachweisbare Aufführungen

Natürlich besteht die Möglichkeit, dass noch weitere Aufführungen von Webenaus Werken zu ihren Lebzeiten stattgefunden haben. Unter Berücksichtigung von Webenaus Wortwahl gegenüber der Dirigentin Carmen Studer im Frühjahr 1935 – „Ich habe zwar schon zweimal mit Erfolg Kompositionsabende gegeben“ (siehe Abschnitt 6.3.) – bzw. ihre Angaben im Jahr 1949 bei der AKM, wo sie neben dem Club der Wiener Musikerinnen nur den Europäischen Verlag als „Interpreten“ ihrer Musik nennt (vgl. Abschnitt 7.1.), ist aber davon auszugehen, dass es tatsächlich nicht zu wesentlich mehr Aufführungen gekommen ist.

In einigen Fällen ist nicht eruierbar, welche Kompositionen Webenaus genau aufgeführt wurden, weil nur verallgemeinernd von Liedern oder Kompositionen für Streichquartett die Rede ist oder etwa bei Konzertankündigungen neben den KomponistInnen nur die Ausführenden genannt werden (vgl. dazu weiter oben).

Clemens Gruber mutmaßt, dass Webenaus Lieder öfters dargeboten wurden: „Karoline Hadiks Kompositionen wurden auch sonst immer wieder aufgeführt, ähnlich wie auch speziell die Lieder ihrer Kolleginnen Kralik, Fischer, Esterházy und Weber-Webenau gerne gesungen wurden.“²⁶⁷ Jedoch liegt die Vermutung nahe, dass Gruber gar nicht nach Aufführungen recherchiert hat: Im Nachwort sind zwei kurze Besprechungen mit Werken von Webenau und anderen Komponistinnen abgedruckt (von den bereits genannten Aufführungen am 19. Januar 1932 und am 22. März 1932); darauf Bezug nehmend stellt er verallgemeinernd über Veranstaltungen mit Komponistinnen fest: „Wir können annehmen, daß es noch mehr an ähnlichen Vorführungen gab [wie jene am 19. Januar 1932 und am 22. März 1932], auch wenn sich in den Medien keine Besprechungen finden.“²⁶⁸ Gruber schreibt weiter, dass Webenaus Werke

²⁶⁶ Siehe das Programm unter <https://www.mdw.ac.at/986>, aufgerufen am 19. Juni 2018.

²⁶⁷ Gruber, *Nicht nur Mozarts Rivalinnen*, S. 90.

²⁶⁸ Ebd., S. 181.

„speziell im Rundfunk vielfach aufgeführt“ wurden.²⁶⁹ Der einzige Hinweis darauf in Webenaus nachgelassenem Werk ist vielleicht, dass sich darunter ein Hörspiel (*Pastorale*) befindet. Aus dem Jahr 1953 ist in Webenaus Nachlass ein Antwortbrief von einem Grazer Radiosender überliefert, demzufolge ihre eingesandten Werke keine Berücksichtigung fanden (vgl. weiter oben, Abschnitt 6. bzw. Anhang).

Jedoch deuten bestimmte Merkmale der Autographen darauf hin, dass öffentliche Darbietungen stattfanden, wie im Folgenden ausgeführt wird. Einige der aufgezählten Werke weisen mehrere dieser Merkmale auf und kommen daher mehrmals vor.

Aufführungen sind bei jenen Werken wahrscheinlich, die in Reinschrift oder (professioneller) Abschrift vorliegen (siehe Tabelle 36) bzw. in Druck erschienen sind (siehe Tabelle 41). Bei drei der sechs in Tabelle 36 angeführten Werke sind tatsächlich Aufführungen belegbar;²⁷⁰ die Oper *Die Prinzessin* dürfte Webenau bei der Volksoper eingereicht haben. Das musikdramatische Werk *Musik zu Andersens Märchen „Das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzern“* hat Webenau eventuell für eine Einreichung in Reinschrift verfasst.

Tabelle 36: Aufführungen wahrscheinlich (Reinschrift, Abschrift)

Werk		Anmerkungen
<i>Die Prinzessin</i>	Oper	Reinschrift, Druck; Einreichung
<i>Musik zu Andersens Märchen „Das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzern“</i>	Orchester und Stimmen	Reinschrift
<i>Die Ballade vom Spielmann</i>	Singstimme und Kammerorchester	Kopistenschrift; Aufführung nachweisbar
<i>Klavierquartett e-Moll</i>	Kammermusik	Kopistenschrift; Aufführungen nachweisbar
<i>Irdische und himmlische Liebe</i>	Lieder	Kopistenschrift; Aufführungen nachweisbar
<i>Befreiung</i>	Lied	in fremder Handschrift

Bei einigen Liedern, die alle vermutlich relativ früh (vor etwa 1920) entstanden sind, hat Webenau den Liedtext (zusätzlich) in Großbuchstaben notiert (siehe Tabelle 37). Naheliegend ist, dass der Text dadurch während einer Aufführung leichter lesbar ist. Ähnliches gilt für das Lied *Befreiung*: Das einzige Notenexemplar im Nachlass wurde von fremder Hand geschrieben. Zwar handelt es sich nicht um eine professionelle Kopistenschrift wie beim *Klavierquartett e-Moll*, bei der *Ballade vom Spielmann* und dem Liederzyklus *Irdische und himmlische Liebe*, für die Aufführungen nachweisbar sind (vgl. oben); dennoch ist aufgrund der Abschrift eine solche anzunehmen. Eine oder

²⁶⁹ Ebd., S. 175. Leider gibt Gruber keine Quellen an.

²⁷⁰ Für die gedruckten Werke ist gar keine Aufführung belegbar.

mehrere Aufführungen sind auch für das Lied *Im Lenz* wahrscheinlich, da dieses in unterschiedlichen Transpositionen (vermutlich für verschiedene Stimmlagen) vorliegt.

Tabelle 37: Aufführungen wahrscheinlich (Großbuchstaben)

Werk		Anmerkungen
<i>Einst</i>	Lied	Liedtext in Großbuchstaben (ONB 59/3)
<i>Wetterfahne</i>	Lied	Liedtext zusätzlich in Großbuchstaben (ONB 31/1)
<i>Es ist so still um mich her</i> <i>Schnee</i> [Aufführung 1926] <i>Sterne</i> <i>Winter</i>	Lieder	Liedtext in Großbuchstaben (ONB 48; <i>Winter</i> auch ONB 51/1)
<i>Unruhige Nacht</i>	Lied	Liedtext zusätzlich in Großbuchstaben (ONB 50; ONB 29 ist andere Version)
<i>Ein kurzer Augenblick</i>	Lied	Liedtext zusätzlich in Großbuchstaben (ONB 67/2)
<i>Wach auf!</i>	Lied	Liedtext zusätzlich in Großbuchstaben (ONB 53/2)
<i>Der Mond geht auf</i>	Lied	Liedtext zusätzlich in Großbuchstaben (ONB 54/3)
<i>An einem schwülen Scirocotag</i>	Lied	Liedtext zusätzlich in Großbuchstaben (ONB 55/1)
<i>Frau Müllerin</i>	Lied	Liedtext in Großbuchstaben (ONB 62/3)
<i>Befreiung</i>	Lied	in fremder Handschrift (ONB 56)
<i>Im Lenz</i>	Lied	verschiedene Transpositionen

Ebenfalls wahrscheinlich ist, dass jene Werke, auf deren Titelblatt oder Umschlag Webenau ihre Adresse notiert hat, für konkrete Aufführungen gedacht waren (siehe Tabelle 38). Die Werke sind entsprechend der Chronologie der Wohnadressen aufgelistet. Darunter finden sich ebenfalls einige nachweislich aufgeführte bzw. für Wettbewerbe oder bei Opernhäusern eingereichte Kompositionen (siehe dazu auch den entsprechenden Abschnitt weiter unten). Im Fall von Webenaus Streichquartetten sind keine konkreten Aufführungen belegbar, da in den entsprechenden Konzertberichten nichts Näheres über die Werke preisgegeben wird bzw. nur die Ausführenden erwähnt werden. Das Lied „Da fährt die Bahn“ ist hier eigentlich auszunehmen, da es auf demselben Papierbogen wie das höchstwahrscheinlich beim Wettbewerb zur Bundeshymne eingereichte Lied „Schönes Land wir lieben dich“ skizziert ist.

Tabelle 38: Aufführungen wahrscheinlich (Adressen)

Werk		Anmerkungen
<i>Don Antonio</i>	Oper	Einreichung nachweisbar
<i>Der Poldl</i>	Oper	
<i>Komödie in vier Bildern</i>	Oper	
<i>Pastorale</i>	Hörspiel	
<i>Variationen über ein eigenes Thema</i>	Orchester	
<i>Symphonie für Streichorchester</i>	Orchester	
<i>Die Ballade vom Spielmann</i>	Singstimme und Kammerorchester	Aufführung nachweisbar
<i>Unruhige Nacht</i> <i>Erinnerungen</i> <i>Die Wetterfahne</i>	Singstimme und Streichorchester	Einreichung sehr wahrscheinlich
<i>Klavierquartett e-Moll</i>	Kammermusik	Aufführungen nachweisbar

Streichquartett (ONB 93)	Kammermusik	Aufführungen?
Streichquartett (ONB 92)	Kammermusik	Aufführung(en)?
<i>Vier Tänzerinnen gewidmet</i>	Klavier	Aufführung nachweisbar
<i>Drei Lieder im Volkston</i>	Lieder	
<i>Lieder der Geisha</i>	Lieder	Aufführung nachweisbar
[<i>Nocturnes</i>]	Lieder	
<i>Irdische und himmlische Liebe</i>	Lieder	Aufführungen nachweisbar
„Schönes Land wir lieben dich“	Lied	Einreichung sehr wahrscheinlich
„Da fährt die Bahn“	Lied	

Eventuell lassen sich Aufführungen auch für jene Werke annehmen, die Webenau bei der AKM angemeldet hat (siehe Tabelle 39). Wie schon oben erwähnt, sind einige der hier angeführten Werke nicht bestimmten Kompositionen im Nachlass zuordenbar (Streichquartette, Sonaten für Klavier bzw. für Violine und Klavier). Nicht genannt sind in dieser Liste die sieben Opern Webenaus, von denen laut Clemens Gruber keine einzige aufgeführt wurde.²⁷¹

Tabelle 39: Bei AKM gemeldet, aber keine Aufführung nachweisbar (exkl. Opern)

Werk	
<i>Pastorale</i>	Hörspiel
<i>Serenade: Vergebliches Ständchen</i>	Orchester
<i>Symphonie</i>	Streichorchester
<i>Suite: Pan</i>	Orchester
<i>Ouvertüre: Am goldenen Horn</i>	Orchester
<i>Kleine Ballettsuite</i>	Orchester
I. Streichquartett	Streichquartett
II. Streichquartett	Streichquartett
Sonate	Violoncello und Klavier
Sonate	Violine und Klavier
<i>Märchenbilder</i>	Klavier
<i>Kleine Humoresken</i>	Klavier
Sonate	Klavier
<i>Der Bote</i>	Melodram
<i>Es ist so still um mich her</i>	Lied
<i>Heut Nacht hat's Blüten geschneit</i>	Lied
<i>Wach auf</i>	Lied
<i>Der Mond geht auf</i>	Lied
<i>An einem schwülen Scirocotag</i>	Lied
<i>Marienlieder</i>	Lieder
<i>Nocturnes</i>	Lieder
<i>Mittagsrast (zuerst Mittagsstille)</i>	Lied

Darüber hinaus ist eine Aufführung des Liedes *Nachtgefühl* anzunehmen, da sich in beiden überlieferten Fassungen (ONB 69/1 und 69/2) die Änderung eines Taktes von offensichtlich fremder Hand findet.

²⁷¹ Vgl. Abschnitt 9.1.

7.2.2. Vergebliche Versuche

Was genau Webenau unternommen hat, um Aufführungen ihrer Werke zu erreichen, ist nicht bekannt. Einige vergebliche Versuche, ihre Werke selbst anzubieten, sind über ihre Korrespondenzen mit der IGNM (Orchestersuite *Pan*, *Salambô Suite* für Klavier) und mit der Wiener Staatsoper (Oper *Don Antonio*) dokumentiert. Auch für die Oper *Die Prinzessin* ist eine Einreichung Webenaus anzunehmen, da sich eine Partitur im Archiv der Wiener Volksoper befand. Über eine Postkarte an die Sängerin Isolde Riehl ist belegbar, dass sich auch andere Personen für die Aufführung von Webenaus Werken einsetzten.

Weiters nahm Webenau offensichtlich bei einem Wettbewerb des Frauensymphonieorchesters teil, wie aus dem Vermerk in Kurrentschrift „Preisausschreiben Frauensymphonie Orchester“ auf dem Umschlag einer Partitur (ONB 28) zu schließen ist.²⁷² Dafür instrumentierte sie drei früher entstandene Lieder für Orchester. Ein solcher Wettbewerb wurde im Jahr 1941 vom Wiener Frauen-Symphonieorchester²⁷³ ausgeschrieben.²⁷⁴ Über das Ergebnis ist nichts bekannt.²⁷⁵

Im Jahr 1946 dürfte sich Webenau mit ihrem Lied „Schönes Land wir lieben dich“ (ONB 57) an dem Wettbewerb für eine neue österreichische Bundeshymne beteiligt haben, wie aus dessen Liedtext sowie der einfachen Rhythmik und Harmonisierung zu schließen ist. Auch die Oper *Mysterium* hat Webenau vermutlich bei einem Wettbewerb o. Ä. eingereicht, da die Partitur im Nachlass (ONB 9) am Einband mit von fremder Hand geschriebener Zahl versehen ist. Im Jahr 1953 schickte Webenau (erfolglos) drei

²⁷² Jeanne Rosenstein konnte in ihrer Bestandsaufnahme von Webenaus Nachlass Webenaus Kurrentschrift nicht richtig entziffern und vermutete „Trauersymphonie“ (siehe „Quellen zu Vilma Weber von Webenau in der Österreichischen Nationalbibliothek, Musiksammlung“, Anm. 79).

²⁷³ Das Orchester wurde im Jahr 1921 gegründet und trat 1927 in den Bund österreichischer Frauenvereine ein („Rückblick“, *60 Jahre Bund österreichischer Frauenvereine*, Wien [1964], S. 19–20, hier S. 19). Kurzüberblick: Zuerst Wiener Frauensymphonie-Orchester bzw. Frauen-Symphonie-Orchester, dann seit 1938 Frauen-Symphonie-Orchester Gau Wien. Im Februar 1939 zunächst aufgelöst, dann neu gegründet mit „jungen, künstlerisch wertvollen Mitgliedern“: Berufsmusikerinnen oder Musiklehrerinnen, musikalische Leitung unter Franz Litschauer. 1942 Einführung „Konzerte zur Förderung zeitgenössischer Musik“; 1943 Namensänderung „Wiener Kammerorchester im Deutschen Frauenwerk“. Susanne Burger, *Die Gestaltung des Konzertlebens 1938–1945 im Konzerthaus und Kulturamt der Stadt Wien*, Diplomarbeit, Universität Wien 2006, S. 117 und 120. Laut Claudia Friedel, *Komponierende Frauen im Dritten Reich. Versuch einer Rekonstruktion von Lebensrealität und herrschendem Frauenbild*, Hamburg: Lit 1995, wurde das Frauen-Sinfonieorchester in Wien erst Ende 1939 gegründet (S. 194).

²⁷⁴ Siehe dazu die Einzelbetrachtungen der drei Lieder für Streichorchester in Abschnitt 9.2 bzw. Anm. 341.

²⁷⁵ Vgl. Friedel, *Komponierende Frauen im Dritten Reich*, S. 194. Vielleicht gewann der Komponist Max Ha[a]ger – er war „Preisträger des Wiener Kulturamts-Wettbewerbes“, siehe *Wiener Kronen-Zeitung* 42, Nr. 14.991 (8. Oktober 1941), S. 5.

Lieder an das Grazer Funkhaus der Sendergruppe Alpenland: *Soldatenbraut*, *Schweigen* und *An den Sommerwind* (siehe dazu weiter oben den Brief von Ernst Ludwig Uray). In einer Partitur von *Frau Judith* (ONB 61/2) ist das rechte obere Eck herausgetrennt, wo die Komponistin für gewöhnlich ihren Namen notierte – eventuell hat sie damit dieses Melodram für eine Einreichung anonymisiert.²⁷⁶ In Tabelle 40 findet sich eine Auflistung dieser vermutlich vergeblich eingereichten Werke. Es ist wahrscheinlich auch davon auszugehen, dass Webenau alle ihre größeren (musikdramatischen) Werke eingereicht hat.²⁷⁷

Tabelle 40: Wahrscheinlich (vergeblich) eingereichte Werke

Werk		Anmerkungen
<i>Die Prinzessin</i>	Oper	Archiv der Volksoper Wien; Ziffern auf Einband
<i>Don Antonio</i>	Oper	Wiener Staatsoper 1935
<i>Mysterium</i>	Oper	Ziffer am Einband
<i>Musik zu Andersens Märchen „Das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzern“</i>	Orchester und Stimmen	Ziffer am Einband
<i>Suite Pan</i>	Orchester	IGNM
<i>Unruhige Nacht Erinnerungen Die Wetterfahne</i>	Lieder mit Streicherorchester	Preisausschreiben Frauen-Symphonie-Orchester (1941)
<i>Salambô Suite</i>	Klavier	IGNM
<i>Frau Judith</i>	Melodram	ONB 61/2: eventuell Name weggetrennt
<i>Soldatenbraut Schweigen An den Sommerwind</i>	Lieder	Sendergruppe Alpenland 1953
„Schönes Land wir lieben dich“	Lied	wahrscheinlich Preisausschreiben neue Bundeshymne (1946)

7.3. Gedruckte Werke

Nur äußerst wenige von Vilma Webenaus Werken wurden zu Webenaus Lebzeiten gedruckt (Tabelle 41). Das Lied *Frühlingsabend* op. 2 („Heisser hab ich’s nie empfunden“; Text: Karl Stieler) veröffentlichte Vilma Webenau 1904 unter dem Namen V. Webenau.²⁷⁸ Daneben wurden Klavierauszug und Textbuch zum Operneinakter *Die Prinzessin* (1918) sowie eine Sonate für Violoncello und Klavier (1949) gedruckt. Für *Frühlingsabend* und die Sonate für Violoncello und Klavier liegen keine Autographen

²⁷⁶ Dies legt den Gedanken nahe, ob nicht einige Lieder Webenaus, die mit Titelblatt, aber nur mit Namen der DichterInnen überliefert sind, vielleicht ebenfalls für Einreichungen vorgesehen waren (vgl. dazu weiter unten Tabelle 44).

²⁷⁷ Vgl. Abschnitt 9.1.

²⁷⁸ Siehe *Musikalisch-literarischer Monatsbericht*, hg. von Friedrich Hofmeister, April 1904. *Frühlingsabend* ist das einzige Werk Webenaus, welches mit einer Opuszahl versehen ist.

vor; einige Druckexemplare dieser beiden Werke befanden sich im 1957 der ONB übergebenen Nachlasspaket.²⁷⁹

Darüber hinaus gibt es ein weiteres Lied, welches 1902 unter dem Namen Vilma Weber veröffentlicht wurde: *Sag' mir, warum* („Vöglein im grünen Hain“). Ob es sich dabei um eine Komposition von Vilma Webenau handelt, ist nicht klar. In Webenaus Nachlass finden sich keine Hinweise auf dieses Lied, jedoch sind einige Veranstaltungsberichte aus der Zeit um die Jahrhundertwende überliefert, wo es sich bei einer genannten Vilma Weber mit Sicherheit um Vilma Webenau handelt.²⁸⁰ Zudem lässt sich keine Komponistin mit dem Namen Vilma Weber auffinden.

Für keines dieser gedruckten Werke sind Aufführungen nachweisbar.

Tabelle 41: Gedruckte Werke

Titel	Jahr	Anmerkung
<i>Sag' mir, warum</i> („Vöglein im grünen Hain“)	1901/02	Vilma Weber; Tourbié; nicht im Nachlass
<i>Frühlingsabend</i> op. 2	1904	V. Webenau; Ries & Erler; AKM; kein Autograph im Nachlass
<i>Die Prinzessin</i>	spätestens 1918	Klavierauszug und Textbuch; Aurora Dresden-Weinböhla; AKM
Sonate für Violoncello und Klavier	1949	Europäischer Verlag; AKM; kein Autograph im Nachlass

8. Allgemeine Anmerkungen zum kompositorischen Nachlass

Bei der Durchsicht aller Werke in Vilma Webenaus Nachlass, die bis auf wenige Ausnahmen alle im Autograph vorliegen, fallen unterschiedliche Eigentümlichkeiten auf:²⁸¹

- Keines der Werke ist datiert.
- Das Schriftbild fällt teilweise sehr unterschiedlich aus.
- Der Name der Komponistin ist in unterschiedlichen Varianten notiert.

Weitere Merkmale vermitteln einen „unfertigen“, nicht abgeschlossenen Eindruck:

²⁷⁹ Vgl. dazu Rosenstein, „Quellen zu Vilma Weber von Webenau in der Österreichischen Nationalbibliothek, Musiksammlung“ (Anm. 79). Die Drucke sind nicht Teil des katalogisierten Nachlasses und nur teilweise in den regulären Musikkatalog der ONB übernommen worden (vgl. dazu weiter oben). Gerlinde Haas gibt als Übergabegahr des Nachlasses Webenaus Todesjahr 1953 an („Webenau Vilma von“, S. 388).

²⁸⁰ Vgl. dazu weiter oben, Abschnitt 7.2.

²⁸¹ Eine weitere, in vorliegender Studie nicht weiter untersuchte Eigenheit von Webenaus Notenhandschrift ist, dass sie die Notenhäse häufig auf der rechten statt auf der linken Seite der Notenköpfe nach unten führt.

- Bei sehr vielen Kompositionen fehlt das Titelblatt oder ein Titel.
- Viele Werke im Nachlass, vor allem Lieder, liegen in mehreren Ausfertigungen vor, die sich aber meist unterscheiden. Oft lässt sich durch Vergleich des Notentextes feststellen, welche der Fassungen zuerst entstanden ist, da sich beispielsweise die in einer Handschrift vorgenommenen Korrekturen in einer anderen eingearbeitet finden. Gelegentlich ändern sich von einer zur anderen Fassung die Vortragsanweisungen (etwa bei *Vier Tänzerinnen gewidmet*). Manche Kompositionen sind in unterschiedlichen Tonarten überliefert, wie etwa das Lied *Im Lenz*, welches in drei verschiedenen Tonarten vorliegt. Ein detaillierter Vergleich dieser verschiedenen Fassungen steht noch aus und bleibt zukünftigen Arbeiten überlassen.
- In den meisten Werken sind Korrekturen zu finden, entweder mit Bleistift oder Tinte.
- Auf vielen Kompositionen finden sich nicht näher zuordenbare Skizzen. Es scheint so, als habe Webenau jede unbeschriebene Notenzeile nutzen wollen (vgl. z. B. ONB 40/1, 50, 53/1, 54/1, 57, 58, 62/1, 67/1, 70, 71 und 90).

Die hier angesprochenen allgemeinen Bemerkungen zu den Werken im Nachlass werden ausführlich im Abschnitt 8.2. erörtert.

8.1. Zugrundeliegende Texte

Vokalkompositionen nehmen in Vilma Webenaus Œuvre einen sehr hohen Stellenwert ein: Unter ihren Werken finden sich sieben Opern und mehr als 40 Lieder bzw. Liederzyklen und Melodramen. Ein Großteil der ihren Kompositionen zugrundeliegenden Texte, wie etwa die Libretti zu allen musikdramatischen Werken, stammt von der Komponistin selbst.²⁸² Für ihre Lieder und Melodramen griff sie vorwiegend auf Texte fremder AutorInnen, meist LiteratInnen des ausgehenden 19. und des frühen 20. Jahrhunderts, zurück.

Tabelle 42 enthält in alphabetischer Reihenfolge alle bei Webenau genannten (fremden) AutorInnen. Nicht enthalten sind hier jene Kompositionen, bei denen Webenau überhaupt keine TextdichterInnen angegeben hat (siehe dazu Tabelle 43).

²⁸² Webenau versuchte sich offenbar auch als Dichterin, wie eine Passage einer Konzertbesprechung vermuten lässt (vgl. Anm. 174).

Tabelle 42: TextdichterInnen bei Webenau

AutorIn	Werk		Anmerkungen
Hans Christian Andersen	<i>Musik zu Andersens Märchen „Das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzern“</i>	Orchester und Stimmen	
Ferdinand Avenarius	<i>Mondaufgang</i>	Lied	<i>Nocturnes</i>
Gustav Falke	<i>Fromm</i>	Lied	<i>Nocturnes</i> ; Berg, Webern
(Gustave Flaubert)	<i>Salambô Suite</i>	Klavier	spätestens 1936
Franz Karl Ginzkey	<i>Die Himmelspfortnerin</i>	Melodram	spätestens 1927
Martin Greif	<i>Hochsommernacht</i>	Lied	Anton von Webern
	<i>Nachtgefühl</i>	Lied	
M. von Grünzweig	<i>Winter</i>	Lied	Marie von Grünzweig bzw. Marie Schneider-Grünzweig (1892–1938)?
Trude von Guttmann	<i>Schnee</i>	Lied	ONB 48; Issup [sic?], Vilma Webenau?; spätestens 1926
	<i>Sterne</i>	Lied	Vilma Webenau?
(Heinrich Heine)	<i>Mein Liebchen wir sassen beisammen traulich im leichten Kahn</i>	Klavier	
Paul Heyse	<i>Im Lenz</i>	Lied	
Issup [sic?]	<i>Schnee</i>	Lied	ONB 47; Vilma Webenau, Trude von Guttmann?; spätestens 1926
[Conrad Ferdinand Meyer]	<i>Unruhige Nacht</i>	Lied	bei Webenau Gottfried Keller; auch Version mit Streichorchester
Malwida von Meysenbug	<i>An einem schwülen Sciroccotag</i>	Lied	
Friedrich Nietzsche	<i>Ich sehe hinauf</i> bzw. später <i>Ich blicke hinauf</i>	Lied	<i>Nocturnes</i>
(Gottfried Keller)	<i>Unruhige Nacht</i>	Lied	eigtl. Conrad Ferdinand Meyer
Omar Khayyâm	<i>Ein kurzer Augenblick</i>	Lied	
	<i>Wach auf!</i>	Lied	
	<i>Der Mond geht auf</i>	Lied	
Josef Kiss	<i>Frau Judith</i>	Melodram	spätestens 1927
Franz Peter Kürten	<i>Die Soldatenbraut</i>	Lied	
	<i>An den Sommerwind</i>	Lied	
Wilhelm Lackinger	<i>Mittagsrast</i> (zuerst <i>Mittagsstille</i>)	Lied	
Nikolaus Lenau	<i>Erinnerungen</i>	Lied	auch Version mit Streichorchester
Juliane Ludwig-Braun	<i>Befreiung</i>	Lied	
Sándor Petöfi	<i>Horch, welch ein Zauberton</i>	Lied	bei Webenau Alexander Petöfi
Franz Schmidt	<i>(Die) Wetterfahne</i>	Lied	(wohl nicht der Komponist); auch Version mit Streichorchester
Karl Stieler	<i>Frühlingsabend op. 2</i>	Lied	1904
	<i>Einst</i>	Lied	
Peter Sturmbusch	<i>O Mutter du, Maria</i>	Lied	
	<i>Von Busch und Bäumen fällt Blatt auf Blatt</i>	Lied	
	<i>Ich bin so müde</i>	Lied	
	<i>Es ist so still um mich her</i>	Lied	spätestens 1949

	<i>Heut nacht hat's Blüten geschneit</i>	Lied	spätestens 1949
(Paul Verlaine)	Zwei Klavierstücke nach Gedichten von Paul Verlaine	Klavier	1908; nicht im Nachlass?
volkstümlich (<i>Des Knaben Wunderhorn</i>)	<i>Bettelmanns Hochzeit</i>	Lied	<i>Drei Lieder im Volkston</i>
volkstümlich (slowakisch)	<i>Frau Müllerin</i>	Lied	

Unter den vertonten AutorInnen finden sich einige Frauen, wie die Schriftstellerinnen Malwida von Meysenbug und Juliane Ludwig-Braun, und Dichter, die auch vom Schönberg-Kreis in Musik gesetzt wurden, wie Gustav Falke, Nikolaus Lenau, Ferdinand Avenarius und Karl Stieler, sowie die Liedersammlung *Des Knaben Wunderhorn*. Von den genannten Autoren vertonte Schönberg Gedichte von Nikolaus Lenau („Drüben geht die Sonne scheiden“, 1893, Kanon für gemischten Chor *Friedlicher Abend*, 1896, sowie die unvollendete Symphonische Dichtung *Frühlings Tod*, 1898), Martin Greif (*Das zerbrochene Krüglein*, 1893/1894), Paul Heyse (*Waldesnacht* und Mädchenlied *Sang ein Bettlerpärlein*, 1897) und Gustav Falke (*Nachtwandler*, 1901). Zwei von Webenau ebenfalls vertonte Gedichte dienten als Grundlage für frühe Kompositionen Alban Bergs (Gustav Falke: *Fromm*, 1905) und Anton von Weberns (Gustav Falke: *Fromm*, 1899–1903, und Martin Greif: *Hochsommernacht*, 1904). Auffallend ist, dass es sich bei allen genannten Vertonungen um Werke um die Jahrhundertwende (zwischen 1895 und 1905) handelt, und dass Webenaus Kompositionen auf Texte dieser Dichter ebenfalls relativ früh entstanden sind (vgl. Abschnitt 8.2.).

Auf manche AutorInnen griff Webenau mehrmals zurück, wie Karl Stieler, Peter Sturmibusch und Omar Khayyâm. Vielleicht lässt sich daraus schließen, dass diese Lieder zur selben Zeit entstanden. Bei Stieler und Sturmibusch dürfte dies zutreffen: ein ähnliches Schriftbild stützt diese Annahme.

Von Omar Khayyâm setzte Webenau drei Texte in Musik; aufgrund des unterschiedlichen Schriftbildes ist anzunehmen, dass Webenau diese nicht zur selben Zeit komponierte (vgl. Abschnitt 8.2.2.). Welche Übersetzung Webenau für diese drei Vertonungen verwendete, ist nicht bekannt. In den gängigen deutschen Übertragungen finden sich die passenden Gedichte jedenfalls nicht.²⁸³ Eventuell nahm Webenau eine

²⁸³ Joseph von Hammer (1818), Adolf Friedrich Graf von Schack (1878), Friedrich Bodenstedt (1881), Rudolph Maximilian Schenck (1897), Friedrich Rosen (1909 und 1919), Hector G. Preconi (eigtl. Walther Weibel, 1911), Walter Fränzel (1913) und Klabund (Alfred Henschke, 1917).

englische Übertragung und übersetzte diese selbst ins Deutsche.²⁸⁴ Dafür spricht, dass es in den drei Texten bei Webenau kein Reimschema gibt, in allen durchsuchten Übertragungen aus dem Persischen jedoch schon. Noch am ehesten liegen den Liedtexten Edward FitzGeralds Übersetzungen zugrunde.²⁸⁵ Einerseits weisen die bei Webenau vorkommenden Texte durch die Übereinstimmung einiger Schlüsselworte relativ große Ähnlichkeit mit FitzGeralds Dichtungen auf,²⁸⁶ andererseits finden sich nur in FitzGeralds Publikation (ab der 2. Auflage) alle drei von Webenau verwendeten Vierzeiler.

Nicht alle genannten AutorInnen sind eruierbar: Bei M. von Grünzweig handelt es sich vermutlich um Marie von Grünzweig bzw. Schneider-Grünzweig (1892–1938), die in den Jahren 1874–1941 Präsidentin des Frauenklubs und 1892–1938 Präsidentin des Clubs der Wiener Musikerinnen war.

Bei dem Lied *Schnee* gibt Webenau verschiedene Namen an: Trude von Guttmann (ONB 48) und Issup (sic?, ONB 47); in einer Textbroschüre einer Aufführung dieses Liedes ist sie selbst als Autorin ausgewiesen.²⁸⁷ Da sich eine Dichterin mit dem Namen Trude von Guttmann nicht finden ließ,²⁸⁸ liegt der Gedanke nahe, dass Webenau diesen Namen möglicherweise kurzzeitig als Pseudonym benutzte.

Dass Webenau bei der Komposition von „Horch, welch ein Zauberton“ von Petöfi als Vorname Alexander (statt Sándor) als Dichter angibt, mag möglicherweise ein Hinweis darauf sein, dass sie Schönbergs Exemplar eines Petöfi-Gedichtbandes als Grundlage verwendet hat. Jedoch ist ein entsprechendes Gedicht (Originaltitel ungar.: *Mi búvösbájos hang ...*) in diesem Band nicht enthalten.²⁸⁹

Ein einziges Gedicht hat Webenau zweimal unterschiedlich vertont, in beiden Varianten relativ früh: *Unruhige Nacht* (ONB 29, 28 bzw. 49, 50). Bei einigen der

²⁸⁴ Vielleicht kam Webenau während ihres Aufenthaltes in London im Jahr 1899 mit diesen Dichtungen in Berührung.

²⁸⁵ Edward FitzGerald (1809–1883), *The Rubayiat of Omar Khayyâm*, 1. Auflage 1859, 2. Auflage 1868, 3. Auflage 1878, 4. Auflage 1879, 5. Auflage 1889.

²⁸⁶ FitzGeralds Übersetzungen unterscheiden sich inhaltlich teilweise sehr vom Original, wie etwa die Schriftstellerin H. M. Cadell (eigentlich Jessie E. Nash Cadell), die selbst Vierzeiler Khayyâms übertrug (1899), kritisierte, vgl. z. B. <https://www.omarkhayyamnederland.com/e-library/english/hm-cadell---1899.html>, aufgerufen am 7. November 2018. In den vier Ausgaben zu Lebzeiten FitzGeralds (vgl. Anm. 285) finden sich vier unterschiedliche Übersetzungen.

²⁸⁷ Vgl. Abschnitt 7.2.

²⁸⁸ Auch *Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger* („Lehmann“) verzeichnet keine Trude (oder Gertrud, Gertrude) von Guttmann (z. B. für das Jahr 1925).

²⁸⁹ In Schönbergs Nachlass gibt es einen Band *Alexander Petöfi's Dichtungen*, nach dem Ungarischen, in eignen wie fremden Uebersetzungen, gesammelt von K. M. Kertbeny, Berlin [o. J.]. Nach Auskunft von Eike Feß (ASC) findet sich darin aber kein entsprechendes Gedicht (E-Mail an Elisabeth Kappel, 24. Juli 2017).

erhaltenen Fassungen gibt Webenau Gottfried Keller als Dichter an (bei anderen gar keinen); der Autor ist jedoch Conrad Ferdinand Meyer. Vielleicht vertonte Webenau diesen Text sogar deshalb, weil sie dachte, er sei von Keller (von ihm gibt es ein Gedicht mit dem Titel *Unruhe der Nacht*):²⁹⁰ Denn Schönberg setzte in den Jahren 1903 und 1904 drei Texte von Gottfried Keller in Musik (Sechs Lieder op. 3, Nr. 2: *Die Aufgeregten* und Nr. 5: *Geübtes Herz* sowie Acht Lieder op. 6, Nr. 5: *Ghasel*). Dass es sich bei Webenaus Vertonung um eine sehr frühe Komposition handelt (vgl. Abschnitt 8.2.), würde diese These stützen, da sie in den ersten Jahren nach der Jahrhundertwende (1900er Jahre) tendenziell auf Autoren des Schönberg-Kreises zurückgriff.

Nicht immer gibt Webenau bei ihren Vokalkompositionen die AutorInnen der vertonten Texte an, jedoch lässt sich nicht automatisch daraus schließen, dass sie selbst dafür verantwortlich zeichnet.²⁹¹ Daher finden sich bei den Einzelbesprechungen der Vokalkompositionen die vollständigen Transkriptionen der zugrundeliegenden Texte. Tabelle 43 zeigt jene Werke, bei denen die UrheberInnen der Gedichte nicht bekannt sind. Bei dem Lied *Schnee* nennt Webenau neben Trude von Guttmann auch andere Namen, daher stellt sich die Frage der Textautorschaft auch für *Sterne*.

Tabelle 43: Werke mit unbekanntem TextdichterInnen

AutorIn	Werk		Anmerkungen
?	<i>Der Bote</i> („Im Gasthaus zu des Königs Knecht“)	Melodram	Gerlinde Haas: Emile Verhaeren?
volkstümlich?	<i>Sag' mir, warum</i> („Vöglein im grünen Hain“)	Lied	Druck 1901/02; Vilma Weber; nicht ONB
Vilma Webenau?	<i>Schnee</i>		unterschiedliche AutorInnen angegeben
Trude von Guttmann?	<i>Sterne</i>	Lied	
slowakisch	<i>Frau Müllerin</i> („Auf dem Mühl damme“)	Lied	
?	„Silberner Schein des Mondes im Hain“	Lied	
?	<i>Schweigen</i> („Schweigen, meine Perletruhe“)	Lied	
?	„Schönes Land wir lieben dich“	Lied	
?	„Da fährt die Bahn“	Lied	
?	„Durch letztes Blühen geht ein Welken“	Lied	
?	„O Schifflin unterm Regenbogen“	Lied	
?	„Wie tief doch die Felder schweigen“	Lied	
?	„Rauhreif knistert in den Zweigen“	Lied	

²⁹⁰ Möglicherweise war das Gedicht in der von Webenau eventuell benutzten Anthologie falsch zugeordnet.

²⁹¹ In mehreren Fällen gibt es im Nachlass andere Versionen, bei denen die DichterInnen angegeben sind, z. B. beim Lied *Hochsommernacht* (Text: Martin Greif).

Auffallend ist, dass Webenau bei einigen als früh einordenbaren Liedern ausschließlich die DichterInnen angibt (siehe Tabelle 44 mit Angabe der betreffenden Exemplare im Nachlass).²⁹² Teilweise haben diese auch ein separates Titelblatt. Dies deutet möglicherweise darauf hin, dass diese Lieder als Übungen für den Kompositionsunterricht bei Schönberg entstanden sind. Möglich wäre auch, dass die Kompositionen für Einreichungen anonym bleiben sollten.

Tabelle 44: Lieder ohne Angabe der Komponistin

Werk	Anmerkungen
<i>Bettelmanns Hochzeit</i>	ONB 37
<i>Im Lenz</i>	ONB 45
<i>Hochsommernacht</i>	ONB 45
<i>Wach auf(!)</i>	ONB 53/1 und 53/2
<i>Der Mond geht auf</i>	ONB 54/1, 54/2 und 54/3
<i>Einst</i>	ONB 59/1 und 59/2 (hier auch ohne Angabe des Dichters)
<i>Horch, welch ein Zauberton</i>	ONB 65/1
<i>Ein kurzer Augenblick</i>	ONB 67/1 (67/2: Vilma Webenau)
<i>Nachtgefühl</i>	ONB 69/1 und 69/2 (hier auch ohne Angabe des Dichters)
<i>(Mein Liebchen wir sassen beisammen traulich im leichten Kahn)</i>	ONB 98; Instrumentalkomposition

Tabelle 45 zeigt jene Werke, deren Texte sicher von der Komponistin selbst stammen. Webenau überschrieb diese Kompositionen meist mit den Worten „Text und Musik von“. Unklar ist die Autorschaft beim Lied *Schnee* (vgl. Tabelle 43).

Tabelle 45: Werke mit Texten von Vilma Webenau

Werk	Anmerkungen
<i>Die Prinzessin</i>	Oper
<i>Don Antonio</i>	Oper
<i>Der Fakir</i>	Oper
<i>Der Poldl</i>	Oper
<i>Mysterium</i>	Oper
<i>Der Schatz</i>	Oper
<i>Komödie in vier Bildern</i>	Oper
<i>Pastorale</i>	Hörspiel
<i>Die Ballade vom Spielmann</i>	für Singstimme und Kammerorchester
<i>Sommerlieder (5. Satz)</i>	für Streichquartett und Sprechstimme
<i>Schnee</i>	Lied
<i>Lieder der Geisha</i>	Lieder
<i>Marienlieder</i>	Lieder
<i>Irdische und himmlische Liebe</i>	Lieder

²⁹² Webenau führt bei den entsprechenden Kompositionen die Namen der DichterInnen teilweise an, als ob es sich dabei um die KomponistInnen handelte: rechts oben statt unter dem Titel in Klammern. Bei anderen Exemplaren dieser Lieder hat die Komponistin in einigen Fällen ihren Namen angegeben (so etwa in ONB 67/1 und 59/3).

Für einige ihrer Klavierwerke ließ sich Webenau ebenfalls durch Literatur anregen: Eine Komposition trägt den Titel *Mein Liebchen wir sassen beisammen traulich im leichten Kahn* nach einem Gedicht von Heinrich Heine. Gustave Flauberts Roman *Salambo* (eigtl. frz. *Salammbô*, 1862) diente offenbar als Inspiration für Webenaus *Salambô Suite* für Klavier. Den „Klavierstücken nach Gedichten von Paul Verlaine“, einer der ersten öffentlich aufgeführten Kompositionen Webenaus, lag augenscheinlich ebenfalls Literarisches zugrunde, jedoch ist nicht bekannt, um welche Stücke aus dem Nachlass es sich dabei handelt bzw. ob sich diese überhaupt im Nachlass befinden.²⁹³ Auch bei anderen Instrumentalkompositionen ließ sich Webenau außermusikalisch inspirieren (vgl. Tabelle 46). Es handelt sich vor allem um Klavierkompositionen, aber auch um einige Orchesterwerke.

Tabelle 46: Webenau außermusikalisch inspirierte Instrumentalwerke

Werk	Besetzung	Anmerkungen
<i>Suite Sommernacht</i>	Orchester	
(<i>Serenade</i> ;) <i>Vergebliches Ständchen</i>	Orchester	
<i>Kleine Ballettsuite</i> : <i>Marsch der Eiszapfen</i> <i>Tanz der Schneeflocken</i> <i>Lied des Sturmes</i>	Orchester	
<i>Suite(:) Pan</i>	Orchester	
<i>Ouvertüre „Am goldenen Horn“</i>	Orchester	
<i>Sommerlieder</i> <i>Rittersporn</i> <i>Roter Mohn</i> <i>Vergissmeinnicht</i> <i>Kornblumen</i> <i>Jasmin</i> <i>Rosen</i>	Streichquartett und Sprechstimme	Gedicht im 5. Satz: Vilma Webenau
zwei Klavierstücke nach Gedichten von Paul Verlaine	Klavier	ONB?
<i>Mein Liebchen wir sassen beisammen traulich im leichten Kahn</i>	Klavier	(Heinrich Heine)
<i>Vier Tänzerinnen gewidmet</i> <i>Der Dame in Violett</i> <i>Der Dame in Rot</i> <i>Der Dame in Grün</i> <i>Der Dame in Gelb</i>	Klavier	
<i>Märchenbilder</i> <i>Der Königsson</i> <i>Die Prinzessin</i> <i>Die Hexe</i> <i>Die Fee</i> <i>Die Hochzeit</i>	Klavier	
<i>Jahreszeiten</i> <i>Frühling</i> <i>Sommer</i>	Klavier	

²⁹³ Keines der nachgelassenen Klavierstücke lässt durch einen Titel oder ähnliches auf einen Zusammenhang mit Paul Verlaine schließen.

<i>Herbst</i> <i>Winter</i>		
<i>Salambô Suite</i> <i>Das Gelage</i> <i>Salambo's Klage</i> <i>Abzug der Barbaren</i> <i>Gebet an den Mond</i> <i>Jubel beim Anblick des heiligen Schleiers</i> <i>Das Molochoffer</i> <i>Der Hochzeitszug</i>	Klavier	(Gustave Flaubert)
<i>Kleine Humoresken</i>	Klavier	ONB?

8.1.1. Themen

Was die Inhalte vor allem von Webenaus Libretti und bzw. die Titel der Instrumentalkompositionen betrifft, fällt der häufige märchenhafte Bezug auf (etwa Opern *Die Prinzessin* und *Der Schatz*, Melodram *Der Bote*, Klavierstücke *Märchenbilder*). Die Opern *Don Antonio* und *Der Poldl* sowie das Hörspiel *Pastorale* haben volkstümliche Inhalte. Einige Vokalkompositionen haben religiösen Anklang, wie die *Marienlieder*, das Lied *O Mutter du, Maria* und das Melodram *Die Himmelspfortnerin*.

Bezüglich der Darstellung des weiblichen Geschlechts in Webenaus Opern sind die (eigenen) Texte nicht unbedingt „frauenfreundlich“: So ist die Frau hinterhältig, betrügerisch und gierig (*Mysterium*) sowie oberflächlich (*Prinzessin*); in der *Komödie* sind Mann und Frau gleichermaßen untreu.

8.1.2. Transkription der Texte

Die meisten von Webenau vertonten Texte sind schwer greifbar bzw. nicht allgemein verfügbar, u. a. da sie – wie etwa sämtliche Libretti – von der Komponistin selbst stammen; von anderen Gedichten sind die VerfasserInnen gar nicht bekannt. Daher finden sich bei den Einzelausführungen zu den entsprechenden Kompositionen die Transkriptionen der zugrundeliegenden Texte. Der Vollständigkeit halber befinden sich darunter auch jene Gedichte, die leicht zugänglich sind. Offen bleiben muss in vielen Fällen, wer die TexturheberInnen sind bzw. welche Ausgabe Webenau verwendete.²⁹⁴

Die Transkriptionen (alle durch die Verfasserin) gestalten sich grundsätzlich als genaue Abschrift der in den Noten vorgefundenen Texte. Besonderheiten der Ortho-

²⁹⁴ Vergleiche mit den Originaltexten – so diese überhaupt bekannt sind – sind in der vorliegenden Studie nur teilweise enthalten. In Hinblick auf eine genauere zeitliche Einordnung der Vokalwerke wäre dies in einigen Fällen sicher zielführend.

graphie und Eigentümlichkeiten in der Sprache blieben bestehen und wurden nicht der aktuellen Rechtschreibung angeglichen (z. B. „allmählig“ statt „allmählich“, „Kniee“ oder ß statt ss). Bei im Original vorliegenden Silbentrennungen (wie blik-ken, gliz-zern etc.) wurde jedoch auf eine buchstabengetreue Abschrift verzichtet. Offensichtliche (Flüchtigkeits-)Fehler im Ausgangstext wurden mithilfe eckiger Klammern verbessert (z. B. „Siest du“ zu „Sie[h]st du“) und fehlende Zeichensetzungen ergänzt, auch wenn Webenau sie wegen Pausen in der Vertonung weggelassen hat. Die Groß- bzw. Kleinschreibung am Satzbeginn wurde stillschweigend auf Großschreibung vereinheitlicht. Anmerkungen in runden Klammern bei den musikdramatischen Werken sind Bühnenanweisungen der Komponistin²⁹⁵; eckige Klammern („[]“) beziehen sich auf alle Arten von Ergänzungen, aber auch auf die musikalische Ausführung. Schrägstriche („/“) kennzeichnen Unterbrechungen innerhalb von Verszeilen, senkrechte Striche („|“) Zeilenwechsel bei Titelblättern u. Ä. Zur platzsparenderen Darstellung der Opernlibretti finden sich diese in einer Tabelle.

8.2. Datierung

Kein einziges der im Nachlass enthaltenen Manuskripte ist von der Komponistin datiert; lediglich ein in Reinschrift vorliegendes Werk – *Die Ballade vom Spielmann* (ONB 22 und 25) – wurde vom Kopisten mit einem Datum versehen. Einflüsse ihrer Lehrer Arnold Schönberg und Fritz Cortolezis auf Webenaus Komponieren können daher schwerlich ausgemacht werden. Ob und inwiefern Webenau persönliche Ereignisse (von denen ohnehin kaum welche bekannt sind) wie den Tod ihrer Mutter in ihren Kompositionen verarbeitet hat oder ob sie besonders produktive Jahre hatte bzw. vielleicht einige Jahre nichts komponiert hat, lässt sich aus diesem Grund ebensowenig feststellen.

Aufgrund von Aufführungen bzw. vorliegender Drucke lassen sich nur einige wenige Kompositionen in etwa zeitlich einordnen. Eine Datierung dieser Werke ist nur mit Einschränkungen („spätestens 19..“) möglich (siehe Tabelle 47).

Tabelle 47: Datierung aufgrund von Aufführungen und Drucken

Werk	Entstehungszeit
<i>Sag' mir warum</i> (Vilma Weber)	spätestens 1902
<i>Frühlingsabend</i> op. 2	spätestens 1904
<i>Die Prinzessin</i>	spätestens 1918

²⁹⁵ Meist setzt die Komponistin diese runden Klammern selbst.

<i>Klavierquartett e-Moll</i>	spätestens 1923
<i>Die Ballade vom Spielmann</i>	spätestens 1924
<i>Schnee</i>	spätestens 1926
<i>Frau Judith</i> (als <i>Judith Simon</i>), <i>Die Himmelspfortnerin</i>	spätestens 1927
<i>Lieder der Geisha</i>	spätestens 1928
<i>Sommerlieder</i>	spätestens 1929
<i>Jahreszeiten</i> ; Lieder	spätestens 1932
<i>Vier Tänzerinnen gewidmet</i>	spätestens 1932
<i>Salambô Suite</i>	spätestens 1936
Sonate für Violoncello und Klavier	spätestens 1949
<i>Irdische und himmlische Liebe</i>	spätestens 1952

Einzig das Lied *Frühlingsabend* op. 2 steht aufgrund der angegebenen niedrigen Opuszahl sowie des Vorliegens eines Druckes eindeutig als sehr frühes Werk fest. Das bereits davor gedruckte Lied *Sag' mir warum* von Vilma Weber kann nicht mit Sicherheit Vilma Webenau zugeschrieben werden.

Durch die erhaltenen Briefe sowie die angenommenen Einreichungen lassen sich noch weitere Werke ungefähr zeitlich einordnen (siehe Tabelle 48). Webenau selbst erwähnt lediglich zwei ihrer Werke in zwei relativ frühen Schriftstücken – auf einer Postkarte und in einem Brief an Schönberg aus den Jahren 1911 und 1912: „Variationen“ und ein „Quartett“ –, die sich zunächst aber nicht zweifelsfrei Kompositionen im Nachlass zuordnen lassen.

Tabelle 48: Datierung aufgrund von Briefen und Einreichungen

Werk	Entstehungszeit
„Quartett“	Brief an Schönberg; 1911
„Variationen“	Brief an Schönberg; 1912
<i>Don Antonio</i>	Staatsoper; spätestens 1934
Lieder für Streichorchester	Frauen-Symphonie-Orchester; spätestens 1941
„Schönes Land wir lieben dich“	Bundeshymne; spätestens 1946
<i>Suite Pan</i>	IGNM; spätestens 1948 bzw. 1945
<i>Salambô Suite</i>	IGNM; spätestens 1948

Die von Webenau bei der AKM bekanntgegebene Werkliste ist für die Datierung der Werke ebenfalls nicht unbedingt aufschlussreich, da sie erst aus dem Jahr 1949 stammt. Auch ist nicht davon auszugehen, dass die Komponistin alle *vor* 1949 entstandenen Werke darauf angegeben hat, weshalb sich nicht der Rückschluss ziehen lässt, dass sie die *nicht* darauf enthaltenen Werke erst *nach* 1949 komponierte.

Weitere Indizien für eine Einschränkung der Entstehungszeit oder zumindest dafür, dass Werke in derselben Zeit entstanden sind, können eventuell die Angabe der

Wohnadresse, Webenaus Namensvarianten, ein Vergleich des Schriftbilds und das verwendete Notenpapier liefern, was in den folgenden Abschnitten erörtert wird.

8.2.1. Angegebene Adressen

Manche der Werke hat Webenau mit ihrer Adresse versehen, was aufgrund ihrer sehr häufigen Umzüge für ein zeitliches Einordnen einen guten Anhaltspunkt darstellt. Natürlich ist aus der Angabe der Wohnadresse nicht das Entstehungsdatum einer Komposition ablesbar, jedoch lässt sich dadurch grundsätzlich ausschließen, dass die jeweilige Komposition *nach* einem bestimmten Zeitpunkt entstanden ist. Bei zwei Liedern trifft jedoch das Gegenteil zu: Für das Skizzieren der Lieder „Schönes Land wir lieben dich“ und „Da fährt die Bahn“ verwendete Webenau ein altes Notenblatt mit Adresse darauf (welches anscheinend einmal als Umschlag diente²⁹⁶). Als einschränkend ist anzumerken, dass Webenau mehrmals an denselben Adressen wohnhaft war. Bei den *Nocturnes* befindet sich das Umschlagblatt mit der Adresse nicht bei den zugehörigen Noten (ONB 40) sondern bei unbetitelten Klavierstücken (ONB 99).

Aus welchem Grund Webenau die Adressen auf den Kompositionen notiert hat, ist nicht bekannt. Die Vermutung liegt nahe, dass sie diese Werke bei Wettbewerben oder Institutionen eingereicht bzw. für Proben oder Ähnliches verliehen hat. Für die meisten dieser Werke sind tatsächlich Aufführungen belegbar bzw. sprechen weitere Indizien für eine Einreichung. Möglich wäre es theoretisch auch, dass Webenau die Adressen für ihre Umzüge vermerkt hat; dafür sind jedoch zu wenige Werke davon betroffen – dies ist also wahrscheinlich auszuschließen. Auf manchen dieser Werke ist die Adresse durchgestrichen bzw. sind zwei unterschiedliche Adressen angegeben; dies ist wahrscheinlich ein Indiz dafür, dass Webenau die betreffenden Werke mehrmals aus der Hand gegeben hat.

In Tabelle 49 sind sämtliche mit Anschriften versehenen Werke chronologisch nach den angegebenen Adressen sortiert. In den Anmerkungen finden sich der daraus resultierende späteste Entstehungszeitraum und andere bekannte Angaben zur zeitlichen Einschränkung.

²⁹⁶ Es handelt sich dabei um ein Umschlagblatt zu einer nicht näher bezeichneten Vokalkomposition.

Tabelle 49: Datierung aufgrund einer angegebenen Adresse

Titel	Adresse	Anmerkungen
<i>Drei Lieder im Volkston</i> (ONB 36; nur <i>Bettelmanns Hochzeit</i>)	Johann Straußgasse 15 (1907–1910)	→ spätestens 1910 bzw. 1909
<i>Variationen über ein eigenes Thema</i> (ONB 81)	Johannesgasse 15 (1922–1925, 1925–1927, 1929–1930)	→ spätestens 1930; Brief 1911?
<i>Lieder der Geisha</i> (ONB 34)	Rochusgasse 10/12 (1930–1934)	→ spätestens 1932? Aufführung 1928
<i>Vier Tänzerinnen gewidmet</i> (ONB 94)	Rochusgasse 10 (1930–1934)	→ spätestens 1934; Aufführung 1932
Streichquartett (ONB 93)	Rochusgasse 10/12 , Beethovengang 14 (1930–1934 bzw. 1944~1948?)	→ spätestens 1934; Brief 1912?
<i>Klavierquartett e-Moll</i> (ONB 86)	Johannesgasse 15 (1922–1925, 1925–1927, 1929–1930)	→ spätestens 1930; Aufführungen 1923, 1948; Brief 1912?
<i>Die Ballade vom Spielmann</i> (ONB 22)	Johannesgasse 15 (1922–1925, 1925–1927, 1929–1930)	→ spätestens 1930; Aufführung 1924
<i>Don Antonio</i> (ONB 3)	Beethovengang 16 (1936~1943?)	→ spätestens 1943; Einreichung 1935
<i>Unruhige Nacht, Erinnerungen, Die Wetterfahne</i> für Singstimme und Streichorchester (ONB 28)	Beethovengang 16 (1936~1943?)	→ spätestens 1943; Einreichung 1941?
[<i>Nocturnes</i>] (ONB 40 bzw. 99)	Beethovengang 16 (1936~1943?)	→ spätestens 1943
Streichquartett (ONB 92)	Beethovengang 16 (1936~1943?)	→ spätestens 1943; Brief 1912?
„Schönes Land wir lieben dich“ (ONB 57)	Beethovengang 14 (1944~1948?)	→ frühestens; Einreichung 1946?
„Da fährt die Bahn“ (ONB 57)	Beethovengang 14 (1944~1948?)	→ frühestens 1944
<i>Komödie in vier Bildern</i> (ONB 8)	Pressgasse 28 (1920–1921, 1922, 1948–1951)	→ spätestens 1951; AKM 1949
<i>Der Poldl</i> (ONB 14)	Pressgasse 28 (1920–1921, 1922, 1948–1951)	→ spätestens 1951; AKM 1949
<i>Pastorale</i> (ONB 20)	Pressgasse 28 (1920–1921, 1922, 1948–1951)	→ spätestens 1951; AKM 1949
<i>Irdische und himmlische Liebe</i> (ONB 33)	Christian Buchergasse 24 (1951–1953)	→ spätestens 1953; Aufführungen 1952, 1953; AKM 1949
<i>Symphonie für Streichorchester</i> (ONB 84)	Christian Buchergasse 24 (1951–1953)	→ spätestens 1953; AKM 1949

Aufgrund dieser Adressenangaben steht unter den oben genannten Werken lediglich *Bettelmanns Hochzeit* als sehr frühes Werk fest. Dieses Lied kann spätestens 1909 entstanden sein, da Webenau zwar bis 1910 in der Johann-Strauß-Gasse gemeldet war, aber sich nachweislich bereits spätestens ab 7. September 1909 in Deutschland aufhielt und nicht mehr an diese Wiener Adresse zurückkehrte.

8.2.2. Schriftbild

Bei einer ungefähren zeitlichen Einordnung von Webenaus Kompositionen kann eine genauere Begutachtung ihres Schriftbilds hilfreich sein, da beim überblicksmäßigen

Vergleich aller Werke im Nachlass erhebliche Unterschiede im Erscheinungsbild der Autographen ins Auge fallen.²⁹⁷ In Wechselwirkung mit anderen Datierungsmöglichkeiten lassen sich einige zeitlich eingrenzende Aussagen treffen. Im Folgenden werden die erkennbaren Unterschiede erläutert und entsprechende Zuordnungen vorgenommen.²⁹⁸ Sind Kompositionen in unterschiedlichen schriftlichen Stadien vorhanden, zählt für die Einordnung freilich die „schönere“ (frühere) Fassung. Für die vorliegende Studie sind in erster Linie die früher geschriebenen Werke relevant, da später notierte Kompositionen immer Abschriften sein können.

In vielen Fällen ist auf den ersten Blick nicht erkennbar, ob sich Kompositionen im Skizzenstadium befinden oder abgeschlossen sind. So sind beispielsweise die Oper *Der Schatz* (ONB 18–19) und das Melodram *Der Bote* (ONB 66) dem Erscheinungsbild nach zu urteilen keine ‚fertigen‘ Kompositionen, doch meldete Webenau beide Werke 1949 bei der AKM an. Ein möglicher Rückschluss kann natürlich sein, dass sich doch nicht all ihre Noten im Nachlass befinden. Aber auch Kompositionen, die ein ‚schöneres‘, auf frühere Entstehungszeit hinweisendes Schriftbild aufweisen, sind sehr häufig mit nachträglichen Korrekturen mittels Bleistift oder gelöschter und überschriebener Tinte versehen.

Einige Werke lassen sich auf diesem Weg überhaupt nicht klassifizieren, da sie nicht im Autograph vorliegen, sondern nur im Druck oder in fremder Handschrift (siehe Tabelle 50), und können somit für einen Schriftvergleich nicht herangezogen werden.

Tabelle 50: Webenaus Werke ohne vorhandenes Autograph

Titel	Name	Anmerkungen
Sonate für Violoncello und Klavier	Vilma Webenau	Druck 1949; kein Autograph vorhanden
? <i>Sag' mir, warum</i>	Vilma Weber	Druck 1901/02; kein Autograph vorhanden
<i>Frühlingsabend</i> op. 2	Vilma von Webenau	Druck 1904; kein Autograph vorhanden
<i>Befreiung</i>	Wilma v. Webenau	von anderer Hand

Das Lied *Befreiung* ist nur in fremder Handschrift vorhanden. Jedoch handelt es sich dabei nicht um eine professionelle Abschrift, wie bei den drei anderen Werken in fremder Handschrift (*Klavierquartett e-Moll*, *Die Ballade vom Spielmann* und *Irdische*

²⁹⁷ Susanne Wosnitzka behauptet dagegen: „Alle Notenschriften sowie die verwendete Tinte und das Schriftbild gleichen sich, als seien sie innerhalb kürzerer Zeit entstanden, als seien sie alle keine Urschriften, sondern reine Abschriften.“ („Netzwerke von Musikerinnen in Wien“, S. 144.)

²⁹⁸ Die Zuordnung geschieht hier nach dem Gesamteindruck ausgewählter Fassungen der Partituren, da die Unterschiede zwischen den Handschriften meist nicht deutlich erkennbar sind. Durch eine professionelle Schriftanalyse kann diesbezüglich sicherlich Genaueres festgestellt werden.

und himmlische Liebe). *Befreiung* wurde wahrscheinlich von einer Bekanntschaft für eine Aufführung in leserliche Form gebracht.

Als früh einzuschätzende Werke

Die Komposition *Bettelmanns Hochzeit* ist spätestens 1909 entstanden, wie aufgrund der am Umschlag angegebenen Adresse Webenaus zu schließen ist. Ein Schriftbildvergleich offenbart noch weitere Werke, die Webenau um diese Zeit komponiert haben dürfte (siehe Tabelle 51). Dieses Schriftbild zeichnet sich durch eine klare und sehr gut lesbare Handschrift aus, die aufrecht bzw. eher nach links geneigt ist und bei der die Kleinbuchstaben weniger als die Hälfte der Gesamthöhe der Buchstaben einnehmen.

Diese hier in Frage stehenden frühen Werke sind wahrscheinlich zwischen ca. 1900 und 1920 entstanden. Für diese zeitliche Einordnung gibt es folgende Anhaltspunkte: Webenaus Lied *Frühlingsabend* op. 2, welches jedoch nicht im Autograph vorliegt, wurde im Jahr 1904 und das Textbuch zu Webenaus Oper *Die Prinzessin* 1918 gedruckt. Tabelle 51 enthält alle dem Schriftbild nach zu urteilen frühesten Werke Webenaus. Die Werke sind zunächst nach Gattung bzw. Besetzung geordnet (bei den Kompositionen ohne zusätzliche Angabe in Klammer handelt es sich um Lieder) und anschließend grundsätzlich nach der Inventarnummer in Webenaus Nachlass in der ONB. Die weitere Reihenfolge ist so gewählt, dass Zusammenhänge möglichst gleich erfassbar bzw. die nachfolgenden Ausführungen leichter nachvollziehbar sind.

Tabelle 51: Aufgrund des Schriftbildes eher früh entstandene Werke (bis etwa 1920 bzw. 1912)

Werk	Anmerkungen	
<i>Die Prinzessin</i> (Oper)	Textbuch 1918; AKM	spätestens 1918
<i>Musik zu Andersens Märchen „das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzern“</i> (Orchester und Stimmen)	Text in Kurrentschrift; dunkles Notenpapier	bis 1912?
<i>Variationen über ein eigenes Thema</i> (Orchester)	Adresse; mit Generalvorzeichen; Brief Schönberg 1911	spätestens 1911
<i>Die Ballade vom Spielmann</i>	mit Generalvorzeichen; Aufführung; AKM	bis 1912?
<i>Klavierquartett e-Moll</i>	dunkles Notenpapier; mit Generalvorzeichen; Brief Schönberg 1912; AKM	spätestens 1912
<i>Mein Liebchen wir sassen beisammen traulich im leichten Kahn</i> (Klavier)	mit Generalvorzeichen	bis 1912?
<i>Frühlingsabend</i> op. 2	nur Druck (1904); mit Generalvorzeichen; AKM	1904
<i>Einst</i>	mit Generalvorzeichen; Liedtext in Großbuchstaben (ONB 59/3); dunkles Notenpapier (59/2 und 59/3)	bis 1912?

<i>Bettelmanns Hochzeit</i>	kurrent geschriebene Adresse; mit Generalvorzeichen	spätestens 1909
<i>Im Lenz</i>	mit Generalvorzeichen	bis 1912?
<i>Hochsommernacht</i>	mit Generalvorzeichen	bis 1912?
<i>Nachtgefühl</i>	dunkles Notenpapier	bis 1912?
<i>Horch, Welch ein Zauberton</i>	dunkles Notenpapier	bis 1912?
<i>Unruhige Nacht</i>	ONB 29; mit Generalvorzeichen	bis 1912?
<i>Der Nachtwind hat in den Bäumen ...</i>	Kurrentschrift, dunkles Notenpapier (ONB 30/1)	
<i>(Die) Wetterfahne</i>	Liedtext zusätzlich in Großbuchstaben, dunkles Notenpapier (ONB 31/1)	
<i>O Mutter du, Maria</i>	ONB 38	
<i>Von Busch und Bäumen fällt Blatt auf Blatt</i>	ONB 38	
<i>Ich bin so müde</i>	ONB 38–39; 39/2 ohne Titel, AutorIn, KomponistIn; dunkles Notenpapier (ONB 39/2)	
<i>Heut nacht hat's Blüten geschneit</i>	ONB 63; AKM	
<i>Es ist so still um mich her</i>	Liedtext in Großbuchstaben, dunkles Notenpapier (ONB 48); dunkles Notenpapier (ONB 60/2); AKM	
<i>Schnee</i>	Liedtext in Großbuchstaben, dunkles Notenpapier (ONB 48); AKM	
<i>Sterne</i>	Liedtext in Großbuchstaben, dunkles Notenpapier (ONB 48)	
<i>Winter</i>	Liedtext in Großbuchstaben, dunkles Notenpapier (ONB 48, 51/1)	
<i>Unruhige Nacht</i>	andere Version als ONB 29; Text zusätzlich in Großbuchstaben (ONB 50)	
<i>Ein kurzer Augenblick</i>	Liedtext zusätzlich in Großbuchstaben, dunkles Notenpapier (ONB 67/2)	
<i>Wach auf!</i>	Liedtext zusätzlich in Großbuchstaben (ONB 53/2); AKM	
<i>Der Mond geht auf</i>	dunkles Notenpapier, Liedtext zusätzlich in Großbuchstaben (ONB 54/3); AKM	
<i>An einem schwülen Scirocotag</i>	Liedtext zusätzlich in Großbuchstaben (ONB 55/1); AKM	

Demzufolge komponierte Webenau in dieser frühen Zeit neben einigen größer besetzten Werken hauptsächlich Lieder. Einige dieser frühen Werke hat Webenau 1949 bei der AKM angemeldet. Es ist natürlich nicht auszuschließen, dass nicht auch andere Werke von Webenau bereits um diese Zeit entstanden sind, da es spätere Abschriften, Überarbeitungen etc. geben kann. Jedenfalls sind die hier angegebenen Werke die einzigen im Nachlass mit diesem eindeutig frühen Schriftbild.

Die in der vorangehenden Tabelle angeführten Kompositionen teilen zusätzlich zum ähnlichen Schriftbild gewisse äußerliche Merkmale, die bei den als später einzuschätzenden Kompositionen tendenziell nicht zu finden sind:

Zunächst ist auffallend, dass diesen Arbeiten – es handelt sich hauptsächlich um Lieder – mit Ausnahme der Oper *Die Prinzessin* nur Texte von anderen zugrundeliegen. Unter diesen früheren Vokalkompositionen sind tendenziell jene DichterInnen zu

finden, die auch von Schönberg, Berg und Webern vertont wurden (Martin Greif, Nikolaus Lenau, Karl Stieler, *Des Knaben Wunderhorn*, vgl. dazu weiter oben, Abschnitt 8.1.). Webenaus zwei Lieder auf Texte von Gustav Falke (*Fromm*) und Ferdinand Avenarius (*Mondaufgang*), die ebenfalls von Komponisten aus dem Schönberg-Kreis in Musik gesetzt wurden, dürften jedoch erst ein wenig später entstanden sein. Auf Peter Sturmbusch, von dem Webenau in dieser frühen Zeit fünf Gedichte verwendet hat, griff sie danach nicht mehr zurück. Die drei Lieder auf Texte von Omar Khayyâm sind wahrscheinlich nicht gleichzeitig entstanden (siehe dazu die Einzelbesprechungen). Spätere Vokalkompositionen dürfte Webenau zu einem großen Teil auf eigene Texte komponiert haben.

Interessanterweise gab Webenau bei einigen Kompositionen nur die Namen der jeweiligen DichterInnen an, nicht jedoch ihren eigenen (vgl. Tabelle 44). Vielleicht lässt sich daraus schließen, dass die betreffenden Stücke für den Kompositionsunterricht (bei Schönberg²⁹⁹) entstanden sind; in einigen Fällen sind möglicherweise zugehörige Titelblätter nicht erhalten geblieben. (Bei dem Lied *Nachtgefühl* steht jedoch gerade auf dem Umschlagblatt ebenfalls nicht Webenaus Name.)

In der Partitur des Orchesterwerks *Musik zu Andersens Märchen* „*Das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzern*“ schrieb Webenau den Märchentext kurrent; bei weiteren Werken finden sich kurrente Passagen auf dem Einband. Diese Tatsache alleine ist nicht ausreichend, um entsprechenden Kompositionen als frühe Werke einzustufen, da Webenau beispielsweise einen Brief aus dem Jahr 1945 ebenfalls in Kurrentschrift verfasst hat.³⁰⁰

Bei einigen Liedern schrieb Webenau den Liedtext anstatt der Schreibrift bzw. zusätzlich zur Schreibrift in Großbuchstaben (vgl. Tabelle 37). Daher liegt für diese Lieder die Vermutung nahe, dass sie aufgeführt wurden – auch wenn sich dafür keine weiteren Nachweise finden lassen.

Einige der hier angeführten Werke sind auf merkbar dunklerem (oder nachgedunkeltem?), aber sonst nicht näher definierbarem Notenpapier notiert. Bei augenscheinlich aufgrund des Schriftbildes späteren bzw. später notierten Kompositionen findet sich dieses dunkle Notenpapier nicht mehr.

²⁹⁹ Da es sich um Lieder und ein Klavierstück handelt, ist wohl eine Anfertigung unter Schönberg naheliegender, da Webenau bei Fritz Cortolezis Instrumentation studiert hat.

³⁰⁰ Brief von Vilma Webenau an die IGNM, datierbar durch Eingangsstempel.

Ein weiterer Umstand unterstreicht die Annahme, dass es sich bei den in Tabelle 51 angeführten Werken um Webenaus früheste erhaltene Kompositionen handelt: Nur unter diesen als früh einzustufenden Werken finden sich Generalvorzeichen.³⁰¹ Die unter Angabe von Generalvorzeichen komponierten Lieder haben gemein, dass Webenau ihren eigenen Namen nicht angegeben hat.

Mit der Identifizierung der in der vorangehenden Tabelle angegebenen Werke als frühe Kompositionen Webenaus liegt der Schluss nahe, dass es sich bei den beiden 1911 und 1912 gegenüber Schönberg erwähnten aktuellen Kompositionen – „Quartett“ (Brief vom 19. April 1911) und „Variationen“ (Brief vom Sommer 1912) – wie vermutet um das *Klavierquartett e-Moll* und das Orchesterwerk *Variationen über ein eigenes Thema* handelt. Damit dürfte feststehen, dass Webenau in ihrer Anfangszeit und auch nach ihrem Unterricht bei Schönberg, zumindest bis zum Jahr 1912, tonal komponiert hat.

Die Klavierstücke (zwei verschiedene Werke?), die bei den beiden Schönberg-Schüler-Konzerten 1907 und 1908 zur Aufführung gelangten, befinden sich demnach offensichtlich nicht unter diesen frühen Werken in Webenaus Nachlass: Bei dem einzigen in Tabelle 51 angeführten Klavierstück – *Mein Liebchen wir sassen beisammen traulich im leichten Kahn* – kann es sich nicht um die gesuchte Komposition handeln, da bei beiden Gelegenheiten mindestens zwei zusammengehörende Stücke zu Gehör gebracht wurden.

Spätere Schriftbilder Webenaus

Bei den übrigen im Nachlass aufbewahrten Kompositionen lässt sich nicht unbedingt eine so eindeutige Aussage über die Entstehungszeit bzw. eine chronologische Sortierung vornehmen. Einerseits sind die Unterschiede im Schriftbild nicht immer so augenfällig bzw. die Abweichungen graduell und könnten teilweise auch mit unterschiedlichen Schreibutensilien zusammenhängen; andererseits kann es sich ohne weiteres um spätere Abschriften oder Bearbeitungen von früher Komponiertem handeln. So liegt beispielsweise das sicher früh entstandene Lied *Schnee* auch in einer viel späteren Schriftfassung vor (vgl. ONB 48 mit 47).

³⁰¹ Das viel später komponierte Lied „Schönes Land wir lieben dich“ (ONB 57) – wahrscheinlich 1946 für den Wettbewerb um eine neue österreichische Bundeshymne entstanden – ist aus verständlichen Gründen ebenfalls tonal.

Gegenüber dem frühen Schriftbild Webenaus mit klarer, gut lesbarer und eher nach links geneigter oder aufrechter Schrift ändert sich dasjenige der als später einzuschätzenden Werke folgendermaßen: das Schriftbild ist meist nicht mehr so ausgewogen und die Notierung weniger übersichtlich; die Schrift ist nicht mehr so gut lesbar bzw. teilweise äußerst schwer zu entziffern; die Notenhäse und Buchstaben sind nun eher nach rechts geneigt. Im Rückschluss mit nachweisbaren Aufführungen und Einreichungen sind in dieser Schrift verfasste Werke wahrscheinlich in den 1920er und 1930er Jahren (vgl. Tabelle 52) bzw. ca. zwischen 1935 und 1945 (vgl. Tabelle 53) entstanden.³⁰²

Tabelle 52: Aufgrund des Schriftbildes wahrscheinlich ab etwa 1920 entstandene Werke

Titel	Anmerkungen
<i>Divertimento / Kleine Suite</i> (Orchester)	
<i>Suite Sommernacht</i> (Orchester)	
<i>Vergebliches Ständchen</i> (Orchester)	
<i>Symphonie für Streichorchester</i>	AKM; Titel vorne in Kurrentschrift
Streichquartett	ONB 91; AKM?; Aufführungen?
Streichquartett	ONB 93; AKM?; Aufführungen?; spätestens 1934
<i>Sommerlieder</i> (Streichquartett)	AKM; Aufführung 1929
[Stück für Melodieinstrument (Violine) und Klavier]	ONB 90
<i>Vier Tänzerinnen gewidmet</i> (Klavier)	Aufführung 1932
<i>Märchenbilder</i>	AKM
<i>Jahreszeiten</i>	AKM; Aufführung 1932
<i>Salambô Suite</i> (Klavier)	AKM; Aufführung 1936
[Klavierstück]	ONB 101
<i>Frau Judith</i> (Melodram)	AKM; dunkles Notenpapier; Aufführung 1927
<i>Die Himmelspfortnerin</i> (Melodram)	Aufführung 1927
<i>Lieder der Geisha</i>	Aufführung 1928
<i>Marienlieder</i>	
<i>Ich blicke hinauf</i> (zuerst <i>Ich sehe hinauf</i>)	AKM
<i>Fromm</i>	AKM
<i>Mondaufgang</i>	AKM
<i>Frau Müllerin</i>	Liedtext in Großbuchstaben (ONB 62/3)
„Silberner Schein des Mondes im Hain“	
„O Schifflin unterm Regenbogen“	Schriftbild sehr schwer einschätzbar

Tabelle 53: Aufgrund des Schriftbildes wahrscheinlich ab Mitte der 1930er Jahre entstandene Werke

Werk	Anmerkungen
<i>Don Antonio</i> (Oper)	AKM; Einreichung Staatsoper 1935
<i>Der Fakir</i> (Oper)	AKM; Teile des Textes in Kurrentschrift
<i>Mysterium</i> (Oper)	AKM; früher <i>Der Weg</i>
<i>Der Poldl</i> (Oper)	AKM

³⁰² Wie schon eingangs erwähnt erfolgten diese Zuordnungen nach persönlichem Eindruck der Verfasserin. Die Einschätzung der Entstehungszeiträume basiert hauptsächlich auf den scheinbar zu erkennenden unterschiedlichen Schriftstadien – die natürlicherweise nicht eindeutig abgrenzbar sind – im Rückschluss mit nachweisbaren Aufführungsdaten.

<i>Der Schatz</i> (Oper)	AKM
<i>Pastorale</i> (Hörspiel)	AKM
zwei Text-Fragmente	
<i>Kleine Ballettsuite</i> (Orchester)	AKM
<i>Suite Pan</i> (Orchester)	IGNM 1948; AKM
<i>Ouvertüre „Am goldenen Horn“</i> (Orchester)	AKM
[Orchesterwerk]	ONB 83
<i>Unruhige Nacht</i> (Orchesterlied)	zuerst als Lied; Umschlagblatt: Kurrentschrift
<i>Erinnerungen</i> (Orchesterlied)	zuerst als Lied; Umschlagblatt: Kurrentschrift
<i>Die Wetterfahne</i> (Orchesterlied)	zuerst als Lied; Umschlagblatt: Kurrentschrift
Streichquartett	ONB 92; AKM?
[Stück für Violine und Klavier]	ONB 87; AKM?
[Stück für Melodieinstrument (Violine) und Klavier]	ONB 88; AKM?
[Stück für Violine und Klavier]	ONB 89; AKM?
[Klavierstück]	ONB 99; AKM?
[Klavierstück]	ONB 100; AKM?
[Klavierstück]	ONB 102; AKM?
<i>Irdische und himmlische Liebe</i>	AKM; Aufführungen 1952 und 1953
<i>Die Soldatenbraut</i>	Einreichung 1953
<i>Schweigen</i>	Einreichung 1953
<i>An den Sommerwind</i>	Einreichung 1953
„Schönes Land wir lieben dich“	Einreichung 1946?
„Da fährt die Bahn“	ca. 1946?
„Durch letztes Blühen geht ein Welken“	ca. 1946?
<i>Mittagsrast</i> (zuerst <i>Mittagsstille</i>)	AKM
„Wie tief doch die Felder schweigen“	

Demnach dürfte der Großteil von Webenaus Opern ab Mitte der 1930er Jahre entstanden sein.

Weiters finden sich unter den Autographen auch welche mit besonders krakeliger, zittriger, ungenauer, schwer entzifferbarer Handschrift Webenaus und häufig schiefen Taktstrichen (siehe Tabelle 54). Diese Kompositionen machen einen schlampigen bzw. unfertigen Eindruck, gehen aber eindeutig über das Skizzenstadium hinaus. Naheliegender ist, dass es sich dabei um eher spät Komponiertes handeln muss (um 1950). Es kann sich jedoch auch um Abschriften schon früher entstandener Werke handeln, wie das etwa beim Lied *Schnee* der Fall ist, welches sowohl in ‚junger‘ als auch in ‚krakeliger‘ Schrift im Nachlass vorhanden ist (vgl. ONB 48 mit 47).

Tabelle 54: Aufgrund des Schriftbildes wahrscheinlich sehr spät entstandene Werke

Titel	Anmerkungen
<i>Komödie in vier Bildern</i> (Oper)	AKM
<i>Der Bote</i> (Melodram)	AKM
„Rauhreif knistert in den Zweigen“	

8.2.3. Namensvarianten

Wie schon weiter oben angesprochen, taucht Webenaus Name in unterschiedlichen Formen auf. Die Komponistin selbst verwendete für die Signierung ihrer Briefe und Werke ebenfalls verschiedene Varianten, die eventuell Hinweise auf die Entstehungszeit der Kompositionen geben: „Vilma von Webenau“, „VilmavWebenau“,³⁰³ „Vilma Webenau“ und „VWebenau“ bzw. „V. Webenau“. Ihren Taufnamen Wilhelmine oder die Variante „Wilma“ sowie ihren eigentlichen Familiennamen „Weber von Webenau“ verwendet Webenau in Zusammenhang mit ihren Kompositionen nicht. Eventuell nannte sie sich zeitweise auch Vilma Weber (vgl. Abschnitt 4.1.).

Wegen des Adelsaufhebungsgesetzes vom 3. April 1919 liegt die Vermutung nahe, dass es sich bei den Werken, welche die Komponistin mit „Vilma von Webenau“ signierte, tendenziell um frühere Kompositionen und bei jenen ohne „von“ („Vilma Webenau“) um spätere handelt: Zu diesem Zeitpunkt musste Webenau wohl das „von“ ablegen. (Bis heute nicht genau geregelt ist jedoch das Führen von nicht fiktiven Adelstiteln als Künstlernamen.) Demzufolge wären Kompositionen mit dem Namen „Vilma von Webenau“ bzw. „VilmavWebenau“ auf jeden Fall vor 1919 und solche mit „Vilma Webenau“ bzw. „VWebenau“ wahrscheinlich erst ab 1919 entstanden. Die Variante „VilmavWebenau“ könnte aber auch eine willentliche Verschleierung des Adelszeichens darstellen, also ein Zeichen dafür, dass sie etwas *nach* 1919 komponierte. Werke, bei denen das „von“ weggestrichen ist, dürfte sie demnach vor 1919 oder um 1919 komponiert bzw. ab 1919 bearbeitet haben.

Auf den Kompositionen findet sich die Schreibweise „Vilma Webenau“ am häufigsten – und zwar bei sehr frühen als auch der Schrift nach zu urteilen späten Werken. Die in der Literatur so häufig genannte Namensvariante „Vilma von Webenau“ kommt dagegen nicht besonders oft vor, aber ebenfalls nachweislich vor und nach 1919. Die Wirklichkeit spiegelt also die vorher geäußerte Annahme nicht unbedingt wider: Gerade die aufgrund des Schriftbildes eindeutig als früh eingestuftes Lieder (vgl. Tabelle 51) signierte die Komponistin mit „Vilma Webenau“ (die frühen Orchesterkompositionen interessanterweise mit „Vilma von Webenau“). Auch bei verschiedenen Abschriften derselben Kompositionen verwendete Webenau unterschiedliche Schreibweisen. Demnach dürften die verschiedenen Varianten *nicht* auf unterschiedliche Entstehungszeiten hinweisen.

³⁰³ Siehe Anm. 102.

Die nachfolgenden Auflistungen (Tabelle 55, Tabelle 56) zeigen sämtliche annähernd datierbaren Schreibweisen von Webenaus Namen, die sie selbst gebraucht hat. Darüber hinaus sind auch die Varianten von anderen angeführt (in Briefen, Konzertberichten und -programmen, Adressverzeichnissen etc.), wobei diese für die Einschätzung hinsichtlich einer Eingrenzung der Entstehungszeit der Werke eigentlich keine Rolle spielen. Die Aufstellungen bestätigen, dass Webenau sich auch zu nachweislich relativ ähnlichen Zeiten unterschiedlich nannte bzw. dass sich alle von ihr verwendeten Namensvarianten über große Zeiträume finden und daher im Grunde nicht für eine generelle zeitliche Eingrenzung der Werke herangezogen werden können.

Tabelle 55: Webenaus Namensvarianten in Briefen etc.

Namensvariante	Zeit	Anmerkung
Wilhelmine Eveline Weber von Webenau	1875	Taufschein
Wilma v. Webenau	1877	Todesanzeige Britto
Vilma Weber	1899	Wiener/Grazer Volksblatt u.a.
(Vilma Weber)	1902	Musikdruck <i>Sag' mir, warum</i>
V. Webenau	1903	Musikdruck <i>Frühlingsabend</i> op. 2
Wilma von Webenau	1907	Konzertprogramm
Webenau von Wilhelmine	1909	evtl. Wilhelmina; Meldezettel München
Vilma Webenau	1911, 1912	Briefe an Schönberg
Vilma von Webenau	1918	Musikdruck <i>Die Prinzessin</i>
Webenau von Vilma/Wilhelmine	1919	Meldezettel Graz
Vilma Webenau	1921	Vorträge (Zeitungsannonce)
VilmavWebenau	1922	Briefe an Schönberg
Vilma von Webenau	1922/1923	Vorträge; ASC, ID 18051
Vilma Webenau	1923	Brief an Schönberg
Vilma Webenau	1924	<i>Die Ballade vom Spielmann</i> (ONB 22, 25), von fremder Hand
VilmavWebenau	1924	Album <i>Dem Lehrer Arnold Schönberg</i>
VilmavWebenau	1924	Brief an Schönberg
Vilma Webenau	1928–1931	Wiener Adressbücher „Lehmann“
Vilma v. Webenau	ca. 1930–1934	Brief an Alban Berg
VilmavWebenau	1935	Briefe ÖSTA
Vilma von Webenau	1935	Brief von der Staatsoper, Aktenvermerke
VilmavWebenau	1945	Schreiben an IGNM
Webenau von Vilma	1945	Konzertprogramm
VilmavWebenau	1946	Karte an Smaragda Eger-Berg
Vilma von Webenau	1948	Brief von der IGNM
VilmavWebenau	[1948–1951]	Schreiben an die IGNM
Vilma Webenau	1949	Musikdruck Sonate für Violoncello und Klavier
Vilma Webenau	1949	AKM
Wilma von Webenau	1951	Brief von Alfred Parth
Vilma v. Webenau	1952	Brief von Alexander Petschig
Wilma Webenau	1953	Brief von Ernst Ludwig Uray
Wilhelmine Webenau	1953	Grabstätte
VilmavWebenau	?	Karte an Isolde Riehl
VilmavWebenau	?	Schreiben an die IGNM
Wilma v. Webenau	?	<i>Befreiung</i> (von fremder Hand)

Vilma Webenau	?	Kompositionen
VilmavWebenau	?	Kompositionen
Vilma von Webenau	?	Kompositionen
VWebenau	?	Kompositionen
Vilma Weber von Webenau / Vilma Weber Webenau / Vilma Weber-Webenau	1990	Clemens Gruber

Tabelle 56: Webenaus Namensvarianten in Zusammenhang mit ihren Adressen

Name	Adresse	Anmerkungen
Vilma Webenau	Johann Straußgasse 15 (1907–1910)	ONB 36
VilmavWebenau	Johannesgasse 15 (1922–1925, 1925–1927, 1929–1930)	ONB 81
Vilma von Webenau	Rochusgasse 10/12 (1930–1934)	ONB 34
Vilma Webenau	Rochusgasse 10 (1930–1934)	ONB 93/1
VilmavWebenau	Rochusgasse 10 (1930–1934)	ONB 94/2
VWebenau	Rochusgasse 10/12 , Beethovengang 14 (1930–1934 bzw. 1944~1948?)	ONB 93
Vilma Webenau	Johannesgasse 15 (1922–1925, 1925–1927, 1929–1930)	ONB 22
Vilma von Webenau	Johannesgasse 15 (1922–1925, 1925–1927, 1929–1930)	ONB 86
Vilma von Webenau / VWebenau	Beethovengang 16 (1936~1943?)	ONB (1–3)
VilmavWebenau	Beethovengang 16 (1936~1943?)	ONB 28; 1941
VilmavWebenau	Beethovengang 16 (1936~1943?)	ONB 40 bzw. 99
ohne	Beethovengang 16 (1936~1943?)	ONB 92
VilmavWebenau	Beethovengang 14 (1944~1948?)	ONB 57
VilmavWebenau	Pressgasse 28 (1920–1921, 1922, 1948–1951)	ONB 8
Vilma Webenau	Pressgasse 28 (1920–1921, 1922, 1948–1951)	ONB 20
Vilma Webenau	Christian Buchergasse 24 (1951–1953)	ONB 33
Vilma Webenau	Christian Buchergasse 24 (1951–1953)	ONB 84

8.2.4. Notenpapier

Für eine Einschätzung der Entstehungszeit könnte weiters auch das von Vilma Webenau verwendete Notenpapier hilfreich sein. Webenau notierte ihre Kompositionen größtenteils auf Notenpapier von Josef Eberle mit dem Zeichen „J. E. | [Löwe] | Protokoll Schutzmarke“³⁰⁴, daneben auch von Breitkopf & Härtel mit dem Zeichen „[Bär] | B & H“ sowie Papier der Firma „B. C.“. Darunter sind aber auch Papiersorten ohne Firmenzeichen, und für einzelne Werke schrieb sie auf Papier des Wiener A-Tempo-Verlags (ATV) von Karl Wewerka (ONB 18 und 16 [Titelblatt]) bzw. auf Papier mit dem Firmenzeichen „WI | PI | AG“ (12/2, 41, 47/1+2, 83, 87/1). Auffallend ist lediglich, dass einige aufgrund des Schriftbildes als früh einstuftbare Werke auf merkbar dunklerem Notenpapier ohne Firmenzeichen notiert sind (vgl. Tabelle 51).

Grundsätzlich kann nicht davon ausgegangen werden, dass Webenau gekauftes Papier sofort beschrieb bzw. dass Werke auf demselben Papier auch zur selben Zeit

³⁰⁴ Auch Arnold Schönberg griff sehr häufig zu Notenpapier von Josef Eberle.

entstanden sind. Vielmehr ist anzunehmen, dass sie Papier immer vorrätig hatte. Die Papiersorten unterscheiden sich oft nur durch auf den ersten Blick kaum sichtbare Details (z. B. genaue Form und Position des Firmenzeichens), weswegen eine mögliche Zeitbestimmung anhand der Papiersorte sehr aufwändig und eventuell nicht sehr ergiebig wäre: Beispielsweise zeigt eine Tabelle mit Schönbergs 234 verwendeten Papiersorten, dass er in den meisten Fällen nur ein Werk auf einer Sorte niederschrieb bzw. Notenpapier auch über einen Zeitraum von etwa 25 Jahren verwendete (etwa „J. E. & Co. | Protokoll. Schutzmarke | 48 linig.“).³⁰⁵ Auch wenn der genaue Herstellungszeitraum der verwendeten Sorten bekannt wäre (und es sich bei der darauf notierten Komposition nicht um eine Abschrift handelt), ließe sich daraus nur schließen, dass ein Werk *frühestens* zu einem gewissen Zeitpunkt entstanden ist. Daher findet sich in der vorliegenden Studie keine Detailanalyse der von Webenau verwendeten Notenpapiersorten.

8.3. Musikanalytische Betrachtung

Eine umfassende musikalische Analyse von Vilma Webenaus Werken steht noch aus. Die vorliegende Studie soll die Grundlage für künftige Forschungen dazu bilden.

In den wenigen aufgefundenen Besprechungen von Webenaus Aufführungen (vgl. Abschnitt 7.2.) finden sich nur selten stilistische Einordnungen. In den meisten Besprechungen kommen keine Klassifizierungen von Webenaus Werken vor, dagegen werden Publikumsreaktionen oder die Leistungen der InterpretInnen angesprochen. Wenn überhaupt finden sich nur allgemeine Bemerkungen wie „originell“ (*Die Ballade vom Spielmann* und *Salambô Suite*), „poetisch“ (*Sommerlieder*), „interessant“ (*Jahreszeiten*), „ganz apart“ (*Vier Tänzerinnen gewidmet*) und „poetisch-tonmalerisch“ (Klavierstücke; eventuell *Jahreszeiten*). Mitte der 1930er Jahre findet sich mitunter die Einschätzung „modern“ bzw. „in modernsten Klängen“ (*Jahreszeiten*). Zu dieser Zeit wird Webenau der „modernen impressionistischen Richtung“ zugerechnet (in Bezug auf *Jahreszeiten* und *Salambô Suite*).

Jedoch wird in drei Rezensionen Webenaus musikalischer Bezug zu Schönberg erwähnt, und zwar einander widersprechend (vgl. dazu auch Abschnitt 5.3.). So findet sich in einer Rezension vom Schönberg-Schüler-Konzertes im November 1908 die

³⁰⁵ Vgl. <http://archive.schoenberg.at/compositions/allepapiersorten.php>, aufgerufen am 15. April 2018.

Bemerkung, dass ihre Klavierstücke nicht „modern“ komponiert seien.³⁰⁶ Und laut einer Konzertbesprechung aus dem Jahr 1931 „huldigte“ Webenau mit einem Streichquartett „auch ihrem Meister Schönberg“.³⁰⁷ Aus dem Geschriebenen lässt sich herauslesen, dass ihre anderen aufgeführten Kompositionen wohl nicht in die Richtung „diese[r] Musik“ gehen (vgl. Abschnitt 5.3.).

Ein wahrscheinlich Anfang der 1930er Jahre komponiertes Werk, die Oper *Don Antonio*, wird vom Dirigenten Karl Alwin als „zwischen modern-sein-Wollen und älterer Faktur hin und her [pendelnd]“ eingeschätzt.³⁰⁸

In einer Rezension von 1953 finden Webenaus Lehrer Schönberg und Cortolezis Erwähnung; Webenaus Liederzyklus *Irdische und himmlische Liebe* wird hier als von Schönberg abweichend dargestellt; im dazugehörigen Programmheft wird ihr Stil interessanterweise als expressionistisch und dodekaphon bezeichnet.³⁰⁹

Ein oberflächlicher musikanalytischer Blick die verwendete Harmonik betreffend zeigt, dass aufgrund des Schriftbildes als früh einordenbare Werke tendenziell noch mit Generalvorzeichen versehen und somit tonal komponiert sind (vgl. Abschnitt 8.2.2.). Die meisten Werke bauen zwar auf Drei- und Vierklängen auf (die dann ‚falsch‘ aufgelöst werden), haben aber keine tonalen Zentren. Zwölf-tönige Werke dürften sich nicht darunter finden.³¹⁰

9. Einzelbetrachtungen der Werke

9.1. Opern/Musikdramatische Werke

In Vilma Webenaus Nachlass sind nicht weniger als sieben Opern (siehe Tabelle 57) mit einem Gesamtumfang von mehreren tausend Seiten enthalten. Alle diese Opern meldete Webenau 1949 bei der AKM an. Darüber hinaus befinden sich im Nachlass noch zwei höchstwahrscheinlich nicht zusammengehörige (fertige?) Libretti (ONB 74).

³⁰⁶ Vgl. zum vollständigen Zitat Abschnitt 7.2. bzw. Anm. 229.

³⁰⁷ Vgl. zum vollständigen Zitat Abschnitt 7.2. bzw. Anm. 247. Welches der drei überlieferten Streichquartette Webenau gemeint ist, ist nicht bekannt.

³⁰⁸ Vgl. ÖSTA, Akten der Wiener Staatsoper, Gutachten vom 11. März 1935. Siehe zum vollständigen Zitat Anhang Vilma Webenau, Abschnitt 2. Vgl. auch die Anmerkungen zur Oper *Don Antonio* bei den Einzelebtrachtungen der Werke.

³⁰⁹ Vgl. Abschnitt 5.3.

³¹⁰ Schönbergs erstes zwölf-töniges Werk vollendete er im Jahr 1923 (Fünf Klavierstücke op. 23); die Methode der „Komposition mit nur 12 aufeinanderbezogenen Tönen“ unterrichtete er bekanntermaßen kaum bzw. erst ab den 1940er Jahren zeigte er seinen amerikanischen Studierenden entsprechende Werke.

Alle Libretti stammen von der Komponistin selbst. Für keines der Werke ist eine Aufführung nachweisbar,³¹¹ doch lassen sich für *Die Prinzessin* und *Don Antonio* Versuche belegen (vgl. Abschnitt 7.2.2.).

Die Themen der Opern sind in erster Linie märchenhaft und volkstümlich (etwa *Die Prinzessin* und *Der Schatz* bzw. *Don Antonio* und *Der Poldl*). Webenau scheint diesbezüglich in die Richtung ihres Instrumentationslehrers in München, Fritz Cortolezis, gegangen zu sein. Dieser komponierte Opern und Operetten mit ähnlicher Ausrichtung.³¹² Denkbar wäre als Vorbild der Märchenopern auch Engelbert Humperdinck.

In seiner Publikation zu Opernuraufführungen führt Clemens Gruber sechs der sieben Opern Webenaus an – allerdings als nicht aufgeführte Werke; die kurze Oper *Komödie* ist nicht darunter.³¹³ Gruber gibt in seiner Aufzählung die Oper *Der Fakir* unter ihrem früheren Titel *Übersee* an; möglicherweise lässt sich daraus schließen, dass Webenau wahrscheinlich alle dort angegebenen Werke, zumindest aber die Opern *Übersee* (später *Der Fakir*) und *Der Schatz*, bei verschiedenen Opernhäusern oder Theatern zur Aufführung angeboten hat.³¹⁴ Jedenfalls hat Webenau auf drei der Opern ihre Adressen vermerkt, was eine Einreichung o. Ä. nahelegt. Für die mit einer Anschrift versehene Oper *Don Antonio* lässt sich eine Einreichung bei der Wiener Staatsoper mittels Briefverkehr belegen (vgl. Abschnitt 6.3.).

³¹¹ Siehe z. B. Clemens M. Gruber, *Opernuraufführungen. Ein internationales Verzeichnis von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Bd. 3: *Komponisten aus Deutschland (der Bundesrepublik Deutschland, der Deutschen Demokratischen Republik), Österreich und der Schweiz. 1900–1977*, Wien 1978; ders., *Opernuraufführungen. Ein internationales Verzeichnis von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Bd. 1: *Uraufführungen von Opern deutscher, österreichischer und Schweizer Komponisten vor 1800 sowie ein Nachtrag und ein Korrekturverzeichnis zu den Bänden 2 und 3*, Wien 1994; Anton Bauer, *Opern und Operetten in Wien. Verzeichnis ihrer Erstaufführungen in der Zeit von 1629 bis zur Gegenwart*, Graz u. a.: Böhlau 1955 (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 2).

³¹² Die Operette *Rosemarie* (1917) sowie die Opern *Das verfemte Lachen* (1924), *Der verlorene Gulden* (1928) und *Das kristallene Herz* (1934, unvollendet).

³¹³ Vgl. Gruber, *Opernuraufführungen*, Bd. 3, S. 193–194, sowie ders., *Opernuraufführungen*, Bd. 1, S. 401.

³¹⁴ Annahme aufgrund von Clemens Grubers Angabe der Operntitel *Übersee* (statt *Der Fakir*) und *Der Schatz* sowie nur sechs statt sieben Opern – daraus lässt sich schließen, dass Gruber weder Webenaus Nachlass noch ihre AKM-Werkliste konsultiert hat, also andere Quellen für seine Schlussfolgerungen haben muss (die er jedoch nicht anführt): Die Angabe von *Übersee* anstelle von *Der Fakir* ist ein Hinweis darauf, dass Gruber für seine Recherchen zu Webenau *nicht* ihren Nachlass in der ONB gesichtet hat, da dort die Titeländerung *Übersee* in *Der Fakir* offensichtlich ist. Der Titel *Der Schatz* findet sich ebenfalls nicht in Webenaus Nachlass. Auch die AKM-Werkliste Webenaus dürfte Gruber nicht hinzugezogen haben: Auch dort ist *Der Fakir* und nicht *Übersee* angegeben; außerdem werden darauf alle sieben Opern namentlich genannt.

Neben den sieben Opern und den zwei Libretti findet sich in Tabelle 57 auch das Hörspiel *Pastorale*, welches Webenau ebenfalls bei der AKM gemeldet hat. Dessen Instrumentation ist zwar kammermusikalisch; wegen der verschiedenen Gesangsrollen ist es jedoch hier bei den musikdramatischen Werken angeführt.

Tabelle 57: Opern/Musikdramatische Werke

Werk			Anmerkungen
<i>Die Prinzessin</i>	früh; spätestens 1918	Oper 1 Akt	ONB und Wienbibliothek; AKM; angefragt Volksoper?
<i>Don Antonio</i>	spätestens 1934	Oper	AKM; angefragt Staatsoper 1935; Adresse
<i>Der Fakir</i> (früherer Titel: <i>Übersee</i>)	spätestens 1949	Oper	AKM
<i>Der Poldl</i>	spätestens 1949	Oper	AKM; Adresse
<i>Mysterium</i> (früherer Titel: <i>Der Weg</i>)	spätestens 1949	Oper	AKM
<i>Der Schatz</i>	spätestens 1949	Oper 1 Akt	AKM
<i>Komödie in vier Bildern</i>	spätestens 1949	Oper kurz	AKM; Adresse
<i>Pastorale</i>	spätestens 1949	Hörspiel	AKM; Adresse
[2 Text-Fragmente]			

Die Prinzessin

ONB 17

Die einaktige Oper *Die Prinzessin* mit dem Zusatz *Zwischenspiel in einem Aufzug* dürfte zu den frühesten musikdramatischen Werken Webenaus zählen. Diese ist offenbar während bzw. nach ihrer Münchener Zeit (1909–1912) entstanden, da sie ihrem damaligen Münchener Instrumentationslehrer „Herrn Hofoperndirektor Fritz Cortolezis“ gewidmet ist.³¹⁵ 1918 wurden Klavierauszug und Textbuch beim Dresdener Verlag Aurora gedruckt. Neben einer autographen Partitur in Webenaus Nachlass (ONB 17) finden sich ein gedruckter und ein autographischer Klavierauszug sowie ein gedrucktes Textbuch und eine weitere handschriftliche Partitur in der Wienbibliothek (beide Autographen in Reinschrift).³¹⁶ Höchstwahrscheinlich reichte Webenau diese Oper vor 1940 bei der Wiener Volksoper ein, da sich die Partitur bis zu ihrer Übergabe in die

³¹⁵ Widmung in den beiden Drucken von Klavierauszug und Textheft. Vgl. dazu auch Abschnitt 1.3.

³¹⁶ Laut Jeanne Rosenstein befanden sich auch im Nachlass Druckexemplare von Klavierauszug und Textheft, siehe „Quellen zu Vilma Weber von Webenau in der Österreichischen Nationalbibliothek, Musiksammlung“ (Anm. 79).

Wienbibliothek im Volksopternarchiv befand (vgl. auch Abschnitt 7.2.2.).³¹⁷ Aufführungen lassen sich keine nachweisen.

Besetzung und Inhalt:

König (Bass), Prinzessin (Sopran), Hofnarr (Tenor), Obersthofmeisterin (Alt), 8 Hofdamen (Sopran und Alt)

Die Prinzessin verliebt sich in einen Unbekannten. Der König hat einen Ehemann für sie, den die Prinzessin aber ablehnt. Als sich herausstellt, dass der Unbekannte der Hofnarr ist, geht die Prinzessin mit dem zuerst verschmähten Freier.

Text:

Vilma Webenau

(Ein Saal. Durch ein geöffnetes Fenster rechts flutet Mondschein herein. Die Prinzessin allein.)	
Prinzessin	Noch / kommt er nicht. Wie lang es heute dauert. Bei Tage sehn' ich mich nach seiner Stimme und nachts, nachts im Traume, im Traume seh' ich seine Augen – und seinen Mund. Nur einmal möcht' ich ihn erblicken, der jeden Abend hier von Liebe singt. Ich wollt' ihm sagen – nein, noch ist er's nicht – ich würde fragen – endlich, endlich!
Eine Stimme (aus dem Garten unter dem Fenster, rechts)	Deine Seele hat sich mir erschlossen wie ein strahlend schöner Blütenkelch. Und ich trink' den Duft / der holden Blume, ich berausche mich / an ihren Farben, küsse heiß / die weichen, kühlen Blätter, liebe dich, denn mein ist deine Seele.
Prinzessin (leise, flehend)	Geh' noch nicht fort. Erst nenn' mir deinen Namen. Tritt vor mich hin / und zeige mir dein Antlitz. Reich' mir die Hand, ich will sie leise streicheln.
Die Stimme	Einen kleinen gold'nen Schlüssel hab' ich. Doch mich quält / der Zweifel, ob er deines Herzens Pforte / auch erschließt.
Prinzessin	O komm', Geliebter! Weit geöffnet, geöffnet sind die Tore meines Herzens.
Die Stimme	Sie werden sich schließen, wenn du mich erblickst.

³¹⁷ Felix Brachetka (Archiv der Volksoper Wien) vermutet, dass „das Archiv der damaligen ‚Städtischen Wiener Volksoper‘ unter Direktor Anton Baumann (Okt. 1938 – Feb. 1941) aus Platzgründen ‚entrümpelt‘ [wurde], also Werke entfernt, die auf keinen Fall für eine Aufführung in Frage kommen“ (E-Mail an Elisabeth Kappel, 29. Dezember 2011).

Prinzessin	Ich liebe dich. Und wärst du noch so häßlich.
Die Stimme	Nein, häßlich bin ich nicht.
Prinzessin	So komm!! Ich sehne mich / nach dir. Ich will in deine Augen blicken. Ich will an meine Brust dich drücken, und sterben / in deinen Armen, [glz. mit Stimme:] in deinen Armen. an meine Brust dich drücken, und sterben in deinen Armen.
Die Stimme	Deine Seele hat sich mir erschlossen Deine Seele hat sich mir erschlossen wie ein strahlend schöner Blütenkelch.
Die Obersthofmeisterin (atemlos hereinstürzend. Ihr nach die Hofdamen)	Prinzessin, Prinzessin! Ihr ahnt es nicht, / wer kommt.
Hofdamen	1.: Große Truhen voll goldener Schätze, 3., 4.: schwere Ballen seidener Kleider, 1., 2.: Goldene Schätze. 3., 4.: Seidene Kleider 5., 6. (7.): Juwelen und Perlen als Brautgeschenk. (Bei den Fenstern links.) 3., 4.: Sieh nur, die Pferde, 1., 2.: die stolzen Reiter! 5., 6. (7.): Juwelen und Perlen als Brautgeschenk. 3., 4.: Sieh nur die Pferde, die stolzen Reiter! 1., 2.: die stolzen Reiter! 5.–8.: Wie endlos lange der prächtige Zug. 1., 2.: Die Pferde. 3., 4.: Die Reiter. 5.–8.: Wie endlos lange der prächtige Zug.
Hofnarr (übermütig hereinspringend)	Juchheisasa, ein reicher Freier kommt. Ich gratuliere.
(er stellt sich vor die Prinzessin und blickt sie forschend an.)	
Prinzessin (ist wie aus einem Traum aufgefahren. Hochmütig zum Hofnarren)	Du bist mir hier im Wege.
Hofnarr	Ach, verzeiht. Mir war's vorhin als hättet ihr mich gerufen. Hoch lebe, hoch die glückliche Braut!
Hofdamen	Hoch lebe, hoch die glückliche Braut!
Der König (kommt freudig erregt)	Mein Kind, geliebtes Kind! In banger Sorge gedacht ich stets der Zukunft. Ich bin alt.
Prinzessin (sich an ihn schmiegend)	Ich bleibe bei euch, Vater.
König	Wer wird dich schützen wenn ich nicht mehr bin? Ein ritterlicher Mann will dich zum Weibe. Er wird dich auf den Händen tragen und reiche Schätze legt er dir zu Füßen.
Prinzessin	Ich bin ja schon so reich.
(Der Hofnarr beobachtet sie gespannt.)	Ich will nicht mit dem fremden Manne gehn.
König	Du gutes Kind. Lern erst den Freier kennen. Du wirst ihn lieb gewinnen.
Prinzessin	Niemals. / Vater, / ich bitt' euch, / ich bitt' euch, Vater, /

	weis't ihn ab.
(Da der König sie erstaunt ansieht, bedeckt sie weinend das Antlitz mit den Händen.)	
Hofnarr (leise, allmählich steigend)	Und ich trink' den Duft der holden Blume, ich berausche mich / an ihren Farben, küsse heiß die weichen, kühlen Blätter, liebe dich ...
(Während des Singens ist er immer näher gekommen. Wie er sich vor der Prinzessin auf die Kniee niederläßt, rafft sie bei seiner Berührung ihr Gewand mit einer Gebärde des Ekels zusammen und tritt einen Schritt zurück.)	
Prinzessin (tonlos)	Der Hofnarr ist's. [Viertel-Notenhäse ohne Notenköpfe, Kreuze etc.]
Hofdamen (Lachen)	1.-4.: Er singt euch das Brautlied 5.-8.: so gut er kann. 1.-4.: singt euch das Brautlied 5.-8.: Singt das Brautlied, so gut er kann. 1.-4.: singt das Brautlied, so gut er kann. S'ist nicht weit her, schaut den Sänger an. Der Hofnarr ist's.
(Sie umringen ihn neckend.)	
Hofnarr (zornig)	Ich spiel euch zum Tanz, zur Hochzeit, / zur Taufe, zum Mummenschanz, zur Höllenfahrt.
(Zerschmettert seine Laute.)	
Hofdamen (lachend)	Schaut den Sänger an.
Prinzessin (gebietet ihnen mit einer herrischen Gebärde Schweigen.)	Schmückt mich, ihr Mädchen, / mit Mantel und Kron', / den Freier würdig zu empfangen.
Hofdamen	Schmückt die Prinzessin mit Mantel und Kron', den Freier würdig zu empfangen.
(Die Türe springt auf. Die Prinzessin geht an der Hand ihres Vaters dem Bräutigam entgegen.)	
(Der Vorhang fällt langsam.)	

Don Antonio

ONB 1–3

Die dreiaktige Oper *Don Antonio* ist im Nachlass in Form von Partitur, Klavierauszug und Textbuch (Typoskript) überliefert (ONB 1, 3 und 2). Im Fall dieser Oper ist Webenaus Versuch, eine Aufführung zu erwirken, dokumentiert: Anfang des Jahres 1935 schickte die Komponistin (die auch im Nachlass vollständig überlieferten Noten) Klavierauszug (ONB 3), Textbuch (ONB 2) und den 1. Akt der Partitur (ONB 1/1) an die Direktion der Wiener Staatsoper.³¹⁸ Der Begutachter, Dirigent Karl (auch Carl)

³¹⁸ Vgl. die vollständige Transkription der Korrespondenz im Anhang. Direktor der Wiener Staatsoper war seit Beginn des Jahres 1935 Felix Weingartner (1863–1942). Im Briefwechsel wird der Name

Alwin, erachtet das Libretto als „harmlos“; für die musikalische Gestaltung findet er auch lobende Worte: „Die Musik zeigt Begabung, ist aber nicht originell genug, und pendelt zwischen modern-sein-Wollen und älterer Faktur hin und her. Trotz einzelner gelungener Einfälle doch nicht stark genug.“³¹⁹ Schließlich wird die Oper an die Komponistin retour geschickt. Das Schriftbild legt nahe, dass die Komposition nicht wesentlich früher entstanden ist.

Die auf einem Titelblatt notierte Adresse Beethovengang 16 weist auf eine weitere Einreichung nach Juni 1936 hin. (Zur Zeit der Einreichung bei der Wiener Staatsoper lebte die Komponistin in der Pressgasse.) 1949 meldete Webenau *Don Antonio* bei der AKM an.

Besetzung und Inhalt:

2 Fl, 2 Ob, EH, 2 Kl B, Bkl B, 2 Fg, Kfg, 4 H (F), 2 Trp (1C, 1F), Pk, kl Tr, Trgl, Hf, Vl, Va, Vc, Kb

Weinbauer Pedro (Bariton), seine Frau Anita (Alt), deren Tochter Lola (Sopran), Pedros Vater Antonio (Bass), Obsthändler Beppo (Tenor), Notar (Bariton), Postbotin (Sopran), Schneider (Tenor), Schuster (Bass), Arbeiter (Tenor), Männer und Frauen aus Pedros Dorf

Ein armer Weinbauer erhält einen Brief aus Amerika und lässt sein Dorf im Glauben, er habe reich geerbt. Dadurch bringt er die BewohnerInnen dazu, ihn und seine Familie zu unterstützen.

Text:

Vilma Webenau

I. Akt	
Vorspiel	
(Antonio steht am Herd. Er rührt sorgsam in einem Topf u. sieht betrübt, wie wenig darin ist)	
Antonio	Mehr ist nicht da. Ein rechtes Elend ist's Ach Herr Herr / Gib uns unser täglich Brot und Butter drauf Ja, ja. Ein Elend ist's
(Antonio erblickt Lola u. Beppo. Sie kommen aus	

Weingartner nicht erwähnt, doch ist unter Karl Alwins Gutachten vom 11. März 1935 „Oper zurückschicken | W.“ vermerkt.

³¹⁹ Gutachten von Carl Alwin, 11. März 1935, ÖSTA, Akten der Wiener Staatsoper.

dem Hintergrund u. bleiben, Abschied nehmend, vor dem Fenster stehn.)	
Beppo	Nimm' nicht so schwer Geliebte
Lola	Ach Beppo / es ist hart
Beppo	Nimm's nicht so schwer
Lola	Ach Beppo Es ist hart
Beppo	Liebste komm abends / noch zum Brunnen
(Lola umarmt Beppo)	
Lola	O wenn ich dich nicht hätte
(Lola nach links ab)	
(Beppo nach dem Hintergrund ab.)	
Antonio	Jung / und verliebt Wer auch so glücklich wäre
(Lola kommt durch die Türe links. Sie drückt ihr Taschentuch an die Augen.)	
Antonio	Du weinst / mein Kind?
Lola (zornig)	Der Krämer / hat mich so beschimpft / weil ich die Rechnung nicht bezahlen konnte
(Pedro will durch die Türe rechts kommen.)	
(Der Schneider hält Pedro zurück)	
Schneider	Wie lange / soll ich auf das Geld noch warten
Pedro	Hab' Geduld / Geduld / ich werde dich bezahlen
Schneider	Tust du es nicht bis Morgen / so wirst du was erleben
(Schneider mit drohender Gebärde ab.)	
(Pedro kommt sehr niedergeschlagen herein.)	
Pedro	Der Schneider / wird mich klagen
(Anita will durch die Türe links kommen.)	
(Der Schuster hält Anita zurück)	
Schuster	Mit schönen Reden / ist mir nicht geholfen. / Ich will mein Geld.
Anita	Du wirst es ja bekommen
Schuster	Wie oft hast du mir das nicht schon gesagt
(Schuster geringschätzig die Achseln zuckend ab.)	
(Anita kommt sehr niedergeschlagen herein.)	
Anita	Der Schuster will sein Geld. / Woher soll ich's denn nehmen
Lola	O wären doch die Brüder hier
Antonio	Die Jungen müssen in den Krieg
Pedro (glz.)	Härr' ich die Buben hier wir könnten den Weinberg bestellen
Lola (etwas versetzt)	Wären doch die Brüder hier
Antonio	Trara trara Sie folgen der Fahne
Lola	Wir könnten den Weinberg bestellen
Pedro (glz.)	Den schönsten Weinberg weit und breit muss ich verkommen lassen / weil es an Händen zu der Arbeit fehlt
Antonio (glz.)	Die Jungen müssen in den Krieg
Lola (glz.)	Wir könnten den Weinberg bestellen. Den schönsten Weinberg weit und breit
Antonio	Trara trara trara
Anita	Und niemand / der uns hilft in höchster Not kein Lichtblick kein Ausweg / wenn nicht ein Wunder

	geschieht
(Postbotin kommt geschäftig durch die Türe rechts.)	
Postbotin	Guten Tag Für euch hab' ich hier eine Überraschung Nun ratet / was ich bringe
Lola	Einen Brief
Postbotin	Ja / einen Brief Doch wisst ihr auch / von wo
(Postbotin zeigt den Brief)	Schaut! / Aus Amerika
(Pedro nimmt den Brief)	
Pedro	Was weiter?
Postbotin	So lest ihn doch / und sagt mir / ob die prophezeite Überraschung
Antonio	Wir werden später lesen
Postbotin (für sich)	Ein widerlicher Alter Jetzt muss ich gleich in's Dorf / brühwarm die grosse Neuigkeit erzählen Ein Brief für Pedro / aus Amerika
(ab durch die Türe rechts.)	
Anita	Was wird's denn sein!
(Pedro hat den Brief geöffnet. Liest)	
Pedro [nur Notenhäse]	Traurige Nachricht mitteilen. / Ihre Verwandte / Don[n]a Laura de Menandez / gestorben
Anita	Die Frau des längst verschollenen Alfonso Geht uns ja gar nichts an
Antonio	Sie ruh' in Frieden
(Nachbarn drängen sich rechts u. links zur Türe herein.)	
ASBT [abwechselnd]	Wir haben die Nachricht vernommen und sind nun gekommen um euch zu fragen Nein um zu sagen
Lola	Was ficht die Leute an
Pedro	Jagt sie davon
Anita	Sie wollen uns verspotten
SA, TB	Ihr wisst doch Neues / aus der weiten Welt Erzählen müsst ihr / Lasst doch hören
Lola	Was ficht die Leute an
Pedro	Jagt sie davon
Antonio	Nein schweigt still / und lasst mich machen
(Antonio wendet sich an die gespannt lauschenden Nachbarn u. weidet sich an ihrer Neugierde.)	
Antonio	Liebe Nachbarn wir wissen nichts denn dieser Brief betrifft nur uns Zwar ist er wichtig
(zu Pedro)	Gib ihn her
(Er nimmt den Brief)	
Lola, Anita, Pedro	Wo soll denn das hinaus
SATB	Er zeigt den Brief [glz.] Vielleicht liest er ihn vor [hintereinander]
Antonio	Ja. Ein fernes, / ein reiches Land / Amerika Woran denkt Jeder Wenn er das Wort nur hört
SATB [glz.]	er denkt an Geld
Antonio	Viel Geld / Sie nennen's Dollar
SATB [abwechselnd]	Eine grosse Erbschaft Wär's möglich Ihr seid reich geworden Millionen

	und Millionen [alle glz.] Millionen Wär's möglich Ihr seid reich geworden
Antonio	Ich habe nichts gesagt
SATB	Wir sehn's dem Brief doch an Ein Glückspilz ohne Gleichen Der Heimlichtuer / wollte nichts verraten
Lola, Anita, Pedro	Grossvater Was fällt euch denn nur ein Mit solchen Narrensposen Was fällt euch denn nur ein
Antonio	Ich bin weise Glaubt man uns reich So trachtet Jeder / uns zu helfen Das wird ein Leben Wenn Jeder trachtet / uns zu helfen Das gibt ein Leben
Pedro	Es nimmt kein gutes Ende
(Antonio beginnt aus Freude über seinen Einfall zu tanzen.)	
Anita	Grossvater / Ach / es nimmt kein gutes Ende
(Antonio reicht Lola beide Hände um sie aufzufordern, mit ihm zu tanzen)	
Lola (lachend)	Grossvater / ihr seid ein Schalk
(Vorhang)	

II. Akt	
(Vorhang)	
Dorfplatz (Schneider u. Schuster stehen jeder vor seiner Werkstatt)	
Schneider	Wer hätte das gedacht Der Schlucker / Pedro / als reicher Erbe
Schuster	Der Dumme hat das Glück
Schneider	Glaub' mir / Um den Preis wär' ich gerne ein Idiot
Schuster (lachend)	Ha das ist gut
(nach links weisend)	Da kommt er
(Lola u. Pedro kommen von links)	
(Schneider u. Schuster mit tiefen Verbeugungen.)	
Schneider, Schuster [abwechselnd]	Don Pedro / Euer Diener
(Lola u. Pedro machen Miene ihren Weg fortzusetzen)	
(Schneider u. Schuster nähern sich ihnen zutraulich)	
Schuster	Und Don[n]a Lola blüht / wie eine Rose Ich hätte für sie ein Pa[a]r Schuhe hier / mein Meisterwerk
(Schuster geht in seine Werkstatt, die Schuhe zu holen)	
Schneider	Und für euch meine neueste Schöpfung
(Schneider geht in seine Werkstatt den Anzug zu holen)	
(Schuster kommt mit den Schuhen.)	
Schuster	Sind sie nicht entzückend Greift nur. Das Leder weich / wie Samt
(Schneider kommt mit dem Anzug)	
Schneider	Ein guter Stoff und nach der letzten Mode
(Da Lola u. Pedro sich ablehnend verhalten)	

überbieten Schneider u. Schuster einander im Anpreisen ihrer Waren.)	
Schuster	Sie sind ja wie für euch gemacht Das Leder weich.
Schneider [glz.]	Er ist ja wie für euch geschaffen Ein guter Stoff
(Stimmen aus dem Hintergrund)	
Beppo [glz.]	Kauft Melonen Süsse Trauben
Lola (Nach dem Hintergrund blickend)	Sieh, Beppo kommt
(Beppo kommt mit einem fruchtebeladenen Esel.)	
(Lola wendet sich ihm zu.)	
Lola	Mit seinem Esel
(Beppo will an ihr vorbei gehn.)	
Lola	und kennt mich nicht
(Lola blickt Beppo erwartungsvoll an)	
Beppo	Lass mich nur meines Weges gehen Ein armes Mädchen / habe ich geliebt
Lola (spottend)	Ach Beppo mein
Beppo	Mit reichen Damen hab' ich nichts zu schaffen
Lola [glz.]	Beppo mein Beppo
Lola	Ich bin wohl gar eine Prinzessin. Verhutzt und abscheulich
Beppo	O Lola / Du bist schön / die Sehnsucht meiner Tage Traum meiner Nächte Ein holdes Wunder / bist du. Mir war's wie Lerchensang /und Nachtigallenschlag / wenn ich von fern nur deine Stimme hörte Wie glücklich / hat dein Anblick / mich gemacht. Das ist vorbei
Lola	Lerchensang / und Nachtigallenschlag. Blühende Rosen, duftende Veilchen Die Sonne lacht Es flüstert im Schilf Und wenn du horchst / So wirst du deutlich hören Ach, Beppo mein Wie bist du dumm.
(Lola läuft lachend zu Pedro)	
(Beppo nach links ab.)	
(Lola zögert)	
(Sie wendet sich um u. sieht Beppo nach)	
(Pedro kommt aus der Werkstatt des Schusters)	
Pedro	Ich hab' kein Geld / euch etwas abzukaufen
Schneider, Schuster [glz.]	Ihr wollt uns strafen weil wir manchmal scherzend / von einer Rechnung sprechen
Pedro	Nein, nein, / ich sag' die Wahrheit
(Pedro mit Lola [unleserlich] die Strasse im Hintergrund ab.)	
(Schneider u. Schuster blicken einander empört an.)	
Schneider, Schuster [zuerst glz, dann abwechselnd, kanonisch]	Das ist stark / Jetzt ist er stolz Und will sich an uns rächen / Der Geizhals Protz

(Sie schütteln drohend die geballten Fäuste hinter dem abgehenden Pedro.)	
(Nachbarn eilen herbei)	
SATB [kanonisch]	Was gibt's denn Sind's Diebe / Räuber [dann nochmal wiederholt, aber andere Töne]
Schneider, Schuster (kanonisch)	Ein ganz gemeiner Bösewicht Der niederträchtige hochnäsige [Don] Pedro
SATB	Was der sich dünkt Mit seiner grossen Erbschaft Wühlt in Millionen und sagt [stets] Ich / hab' / kein / Geld Lügner Heuchler Still Antonio kommt
(Antonio kommt von rechts)	
Antonio	Tut euch nur keinen Zwang an Ihr sprecht von Pedro
SATB	Die andern schreien alle
Schneider	Ich blieb stumm
SATB	Ich blieb stumm
Antonio	Das hörte ich
(Die Nachbarn blicken einander betreten an)	
(Antonio weidet sich an ihrer Verlegenheit)	
Antonio	Seht! / Pedro / will das Dorf verlassen / weil ihr ihm schlecht gesinnt
SATB	Das sind wir nicht
Schuster	Ich bin sein Freund
Antonio	Ihr müsst es ihm beweisen
SATB	Wir können ihm nichts schenken
Antonio	Ja, das könnt ihr Der Weinberg / ist sein Stolz Helft ihm / bei der Arbeit Das wird ihn freun Er wird euch lieb gewinnen und bleibt im Dorf
SATB (Lachen)	Ha ha ha ha wir sollen schuftten Für den reichen Mann
Antonio	Ha ha ha ha Es ist ein guter Witz
(Antonio wir allmählig immer dringender.)	Er wird euch lieb gewinnen
SATB	Ha ha ha ha ha ha
Schuster	Wenn Lukas mitgeht / tu ich's auch
Antonio	Helft ihm / bei der Arbeit. Helft
TB	Entschliess dich Pippo
Antonio	Das wird ihn freun
SATB	Jacopo kann es nicht erwarten dem Millionär, dem Millionär zu dienen Ha ha ha
Antonio	Ha ha ha ha Es ist ein guter Witz Der Weinberg / ist sein Stolz
SATB (Nachbarn rufen in die Werkstatt des Küfers)	Küfer. He! Leih' uns Fässer
(Der Küfer rollt ein grosses Fass heraus)	
SATB	Er gibt uns sein grösstes sein schönstes Fass

(Nachbarn rufen zu den Fenstern hinauf.)	Geräte her Bringt sie nur schnell Bringt Harken Bringt Schaufeln Bringt Messer
(Männer u. Frauen bringen Geräte u. verteilen sie)	Harken, Schaufeln, Messer. Mir musst du es geben. Gib es mir Mir gib es Nein, erst mir
(Nachbarn wenden sich dem Gasthaus zu.)	Nur hurtig Wirt spann deinen Wagen an Spann deinen Wagen an
(Der Wirt hat einen Leiterwagen angespannt. Das Fass wird darauf verladen.)	Wenn's mit süßem Wein gefüllt Ist es noch viel schwerer Antonio / auf das Fass
(Antonio klettert schwerfällig auf den Wagen)	Eher / komm ich auf den Kirchturm / als Antonio da hinauf
(Antonio sitzt auf dem Fass u. grüsst mit Grandezza.)	
SATB	Er lebe hoch
(Alles ordnet sich zu einem fröhlichem Zug.)	Wir gehen Alle Alle zum Weinberg
(Der Zug setzt sich nach links zu in Bewegung.)	Reiche Früchte soll er tragen Süsser Wein in Strömen fließen

III. Akt	
(Vorhang)	
(Pedros Haus)	
(Pedro kommt im Hof aus dem Hintergrund nach vorn.)	
TB (zu Pedro)	Reiche Früchte Hat der Weinberg / dir getragen
Pedro	Euch dank' ich's Eure Hilfe brachte Gottes Segen
(Geht zum Haus)	
(Ruft hinein)	Bring Wein her Lola
S'ist heiss	
(Pedro setzt sich auf die Bank)	
(Ein Arbeiter kommt vom Hof her auf Pedro zu)	
Pedro	Was willst du?
Arbeiter	Wegen der Kisten Herr
(Lola bringt den Wein)	
Pedro	S'war gute Arbeit
(Lola stellt Flasche u. Gläser auf den Tisch. Pedro schenkt ein.)	
Pedro (Zum Arbeiter)	Trink mit
Arbeiter	Eu'r Wohlsein / Herr.
(Er nimmt ein Glas u. trinkt.)	Ein guter Tropfen
Pedro	S'ist Feierabend
(Alle Arbeiter nehmen die Hüte ab u. zerstreuen sich beim Klang der Glocke)	
Pedro	Wir mühen uns und schaffen nach Kräften. In deiner Hand, o Herr / liegt es das Werk zu segnen
(Einbrechende Dämmerung.)	
(Pedro ab in's Haus. Lola räumt den Tisch ab S[...])	

Will mit dem Geschirr in's Haus.)	
(Schneider u. Schuster kommen von links.)	
(Sie stellen sich Lola in den Weg)	
Schneider, Schuster	Schöne Lola Hast du keinen Blick für mich Ich hätte dir so viel zu sagen
Lola	Ein ander Mal Heut bin ich sehr beschäftigt
(Ab in's Haus)	
(Schlägt ihnen die Tür vor der Nase zu.)	
(Schneider u. Schuster sehen einander verdutzt an)	
Schuster	Noch immer spröde
Schneider	Immer spröde
(Sie sehen betreten auf die geschlossene Türe.)	
Schneider	Wir bringen ihr ein Ständchen
Schuster	Ja ein Ständchen wollen wir bringen
(Sie stellen sich in Positur.)	
Schneider, Schuster	Blum, blum, bla ble bli bla blim blam blum blum
(Als zupften sie Gitarren.)	
Schneider	Wenn die Abendlüfte wehen
Schuster	Und die Sterne / auf uns sehen
Schneider, Schuster	Lola Lola ach Lola. Immer denk' ich dein Blum, blum, bla ble bli bla blim blam blum blum
Schneider	Wenn die Brunnen leise rauschen
Schuster	Und die Frösche zärtlich quacken
(Antonio erscheint am Fenster)	
Antonio	Was ist denn das für ungereimtes Zeug
Schneider	Der Teufel hol' den Alten
Schuster	Hol ihn der Teufel
(Beide gehen erbost davon)	
(Beppo kommt mit seinem Esel.)	
(ihnen entgegen.)	
Schneider	Ia / Ia
Schuster	Zwei Esel / kommen
Beppo	Ja / ich sehe sie
(Schneider u. Schuster zornig ab.)	
(Lola erscheint am Fenster)	
Lola	Mir war's wie Lerchensang und Nachtigallenschlag wenn ich von fern nur deine Stimme hörte
Beppo	Du bist schön die Sehnsucht / meiner Tage Traum meiner Nächte
(Beppo ist auf Lola zu gekommen u. bleibt unter dem Fenster stehn.)	Ach Lola Warum bist du reich geworden
Lola	Ach Beppo / Warum bist du dumm geblieben
Beppo	Es ist vorbei
Lola	Es hat noch nicht begonnen So schön könnt's sein So wunderschön So wunderschön
Beppo	So schön könnt's sein. Ich liebe dich ich liebe dich
Lola	Ich liebe dich.
Lola, Beppo [glz.]	Für mich gibt es nur Eine(n), nur Eine(n) / auf der Welt Ich liebe dich

Lola	Mein Beppo
Beppo	Meine Lola
Lola	Mein Beppo
(Stimmen von links.)	
Notar	Wo wohnt denn hier Don Pedro He! Es schläft wohl alles
Lola, Beppo	Wer kommt so spät
(Lola zieht sich vom Fenster zurück.)	
(Arbeiter kommt mit dem Notar)	
Arbeiter	Hier ist's Hier / wohnt Don Pedro
(Nachbarn, unter ihnen Schneider u. Schuster, kommen im Nachtgewand mit Laternen.)	
SATB	Wer ruft Wer lärmt Wer ruft und lärmt noch spät in der Nacht
(Pedro aus dem Haus tretend.)	
Pedro	Ihr sucht mich, Herr!
Notar (glz)	Seid ihr Don Pedro? / Unerhörtes Pech
(Da er Pedros Erstaunen sieht.)	Nein, nein. / Nicht für euch. Mein Wagen liegt zerbrochen / in einem Graben. / Zu Fuss kann ich
Pedro	Nehmt Platz / und ruht euch aus
(Notar setzt sich ermüdet auf die Bank)	
(Wendet sich wieder lebhaft Pedro zu.)	
Notar	Ich muss Geschäfte halber nach Messina Da dacht ich euch die Freudenbotschaft mündlich / zu überbringen
SATB	Eine Freudenbotschaft Für Pedro
(Antonio tritt mit Lola aus dem Haus.)	
Antonio	Was will der Herr?
Notar	Und kurz und gut / hier / hier habt ihr's
(Er sucht vergeblich etwas in seinen Taschen.)	schwarz / schwarz auf / weiss
(zieht freudig das endlich gefundene Dokument heraus.)	
(Steht feierlich auf, um es vorzulesen.)	Die Erbschaft der in Illinois verstorb'nen Donna Laura de Menandez fällt euch zu
(Pedro ab in's Haus)	
(Notar setzt sich u. blickt erwartungsvoll umher.)	
Schuster	Um das zu sagen weckte er uns auf
Schneider	Wir wissen's doch schon längst
SATB	Um das zu sagen weckte er uns auf Wir wissen's doch schon längst
(Sie dringen auf den Notar ein.)	
(Notar springt betreten auf. Er will sich an Lola wenden.)	
(Beppo will sich mit seinem Esel durch die Menge zwängen.)	
Beppo	Ich hab' hier nichts zu suchen
Lola	Du bleibst bei mir
(Lola hält ihn mit Gewalt zurück)	
Beppo	Ich hab' hier nichts zu suchen
Lola	Du bleibst bei mir
Notar (Schüttelt erstaunt den Kopf.)	
Lola	Du bleibst bei mir
(Er erblickt Antonio u. will sich an ihn wenden.)	

Antonio	Ha ha ha ha Das war ein guter Witz
(Notar ist tief beleidigt)	
B	Um das zu sagen
SATB	weckte er uns auf
Antonio	Ha ha ha ha
SATB	Wir wissen's doch schon längst
Notar	Das war ein guter Witz
Antonio	Ha ha ha ha
TB	Um das zu sagen weckte er uns auf
SA	weckte er uns auf
TB	um das zu sagen
SA [glz.]	Wir wissen's doch schon längst
(Notar hält sich die Ohren zu)	
(Ganz frei)	
(Er wendet sich an das Publikum.)	
Notar	Die Leute hier sind allesamt verrückt
(Unter allgemeinem Tumult fällt der Vorhang.)	

Der Fakir

ONB 4–5

Die im Nachlass als Partitur (ONB 4) und als Klavierauszug (ONB 5) vorliegende Oper *Der Fakir* komponierte Webenau zunächst unter dem Titel *Übersee*.³²⁰ Bei der AKM meldete Webenau die Oper 1949 bereits unter dem neuen Titel an. Szenische Anweisungen – diese schrieb Webenau im Gegensatz zum gesungenen Text in Kurrentschrift – finden sich nur im Klavierauszug. Die Entstehung ist aufgrund des Schriftbildes ab Mitte der 1930er Jahre einzuschätzen. Eine kurze textliche Passage etwa in der Mitte der Oper hat Webenau (nur im Klavierauszug) nachträglich verändert (siehe dazu die Transkription des Textes).³²¹

Webenau dürfte die Oper eingereicht haben (vgl. dazu weiter oben, Abschnitt 7.2.2.), es lassen sich jedoch keine Aufführungen nachweisen.

³²⁰ Auf dem Einband des Klavierauszuges (ONB 5) hat Webenau den mit Tinte geschriebenen Titel „Übersee“ mit Bleistift durchgestrichen und unter dem Namen der Komponistin – hier VWebenau – ebenfalls mit Bleistift „Der Fakir“ notiert.

³²¹ Die Textänderung nahm Webenau mit Bleistift und in Kurrentschrift vor, daher ist sie großteils sehr schwer zu entziffern.

Besetzung und Inhalt:

2 Fl, 2 Ob, EH, 2 Kl (B), Bkl (B), 2 Fg, Kfg, 4 H, 2 Trp (F, C), 3 Pos, Hf, Pk, Vl, Va, Vc, Kb

Ehepaar Egon und Maria, Ali, Negerinnen [im Klavierauszug teilweise geändert bezeichnet als „fremde Mädchen“], Jäger

Auch in dieser Oper ist die Handlung nicht ganz einfach nachzuvollziehen: Egon bricht zur Jagd auf und lässt seine Frau Maria mit dem Diener Ali allein zu Hause. Ali wird zudringlich, doch Maria weist ihn ab. In der nächsten Szene sieht Maria, dass Egon sie hintergeht. In einer dritten Szene sieht man die einander liebenden Maria und Egon gemeinsam auf einem Schiff. Die letzte Szene zeigt wieder Egon und Marias Haus; Maria wacht auf, offenbar war sie todkrank und hat alles nur geträumt.

Text:

[Vorspiel]	
(Vorhang)	
(Hof bei Egons Haus. Einige Jäger warten auf den Aufbruch zur Jagd. Ali steht mit gekreuzten Armen unbeweglich vor dem Haus.)	
Jäger (TB)	Komm' nur, komm' nur [nur Tenor] Kleiner F[e]jiger Feiger Räuber Menschentöter [Tenöre und Bässe] Hol' dir Frass / aus unsern Herden [Tenöre] Setz das ganze Dorf in Schreck [Bässe]
(Maria u. Egon kommen, [sic] aus dem Haus.)	
Maria	Waidmannsheil / Sei nicht zu tollkühn
(Die Jäger springen bei ihrem Anblick auf.)	
Jäger	Nuja Nuja / Wir sind schlauer als
Egon	Wir sind schlauer als er Du bleibst in Alis treuer Hut
Maria	Unheimlich / scheint er mir
Egon	Unheimlich der Gutmütig / wie ein kleines Kind und oft erprobt Leb' wohl mein Schatz
Maria	Kehr' bald zurück Geliebter
Egon	Auf! Auf! / Los
(Egon mit den Jägern nach dem Hintergrund ab.)	
Jäger	Nuja Nuja [Tenöre und Bässe] Wir sind schlauer als er [nur Tenöre] Wir sind schlauer als er [nur Bässe]
(Maria sieht ihnen nach.) (Sie geht dem Hause zu) (Ali verneigt sich tief vor ihr)	

Ali	Frau über euch hält Ali gute Wacht
Maria	Ich danke dir
Ali	Ihr sollt nicht danken. Was bin ich denn / ein Nichts / ein Rohr im Wind Doch der uns schützt ist mächtig Ihn will ich bitten / seine Hand zu halten / über uns / und euch zu segnen
(Während des Gebetes ändert sich die Szene)	Dein Diener Ali ruft. Blick auf mich nieder. / Hör mein Gebet
(Der Himmel weitet sich. Engel mit goldenen Schwertern steigen herab.)	Befehl der Geisterschar die Frau zu schützen. / Hör' mein Gebet Vom lichten Himmelsraum sende sie nieder / Hör' mein Gebet Wie Sturmwind rauscht der Flug schimmernder Flügel / Hör' mein Gebet Und Blitze senden aus goldene Schwerter / Hör' mein Gebet
(Ali nach rechts ab)	
Maria	Wie schön. Wie wunderschön Märchenträume / meiner Kindheit darf ich jetzt in Wahrheit schauen
SAT	Im Schatten / unsrer Flügel / bist du geborgen Unheil flieht den Glanz unserer Schwerter
Maria	Engel stiegen zu mir nieder In eure Hände leg' ich voll Vertrauen mein Schicksal Wenn ihr mich leitet wandle ich auf lichten Auen Blumen übersät Was ich vom Leben je ersehnt / erfülltes Hoffen / Liebeswonne[,] Glück an Egons Seite werdet ihr gewähren Lehrt mich des Liebsten würdig zu sein
SAT	Der wahrhaft liebt ist reich gesegnet / was auch die Zukunft bringe
Maria	Was bringt die Zukunft
SAT	Lüftet den Schleier
(Sie bilden nach dem Hintergrund zu eine Gasse[,] durch welche ein Knabe u. ein Mädchen auf Maria zukommen.)	
Maria	Unsre Kinder Unermessliche Freude Namenloses Glück Kommt näher noch dass ich euch recht betrachte Du hast des Vaters Augen. / Und du hast seinen Mund. Du / scheinst ein hitziges Bürschchen Und du bist sanft / und gut Wie weich die seidigen Haare.
SAT	Der Meister naht
Maria	Reizend der kindliche Blick
SAT	Der Meister naht
(Ali kommt von rechts.)	
Ali	Fort mit den Kindern Lasst mich mit der Frau allein
Maria	Oh bleibt bei mir
S	Wir müssen gehorchen
A [kanonisch einsetzend]	Wir müssen gehorchen
S [glz.]	Der Meister befiehlt
T [kanonisch einsetzend]	Wir müssen gehorchen
(Engel mit den Kindern nach dem Hintergrund zu ab.)	
Maria	Warum / hast du mir das angetan Die Kinder zu entfernen

Ali	Was ich dir sagen will / braucht keine Zeugen
Maria	Ich soll wohl vor dir erschrecken Wo von sprichst du
Ali	Weisst du das nicht / ist sie denn so verächtlich / Meine Liebe
Maria	Was sagst du!
Ali	Die Leidenschaft / die mich nach dir verzehrt
Maria	Was sagst du?
(Dunkle Felsen steigen auf u. schliessen die Beiden immer enger ein)	
Ali	Als ich zuerst dich sah[,] hab ich geschworen / dich / zu erringen Und sollte ich dafür verdammt sein / bis auf den Grund der Hölle Du wirst mein
Maria	Ali[,] besinne dich. Was soll das
Ali	Ich kenn deinen Stolz / und will ihn beugen Unnahbar bist du aber nicht für mich
Maria	Angst, Entsetzen / Wohin ich blicke wälzt es sich herbei wie dunkles Unheil / und erdrückt mich fast
Ali	Kein Entrinnen Keine Hilfe Ich nur / kann dir Rettung bringen
(Er reisst Maria an sich)	Fest / halt' ich dich Sträub dich nicht länger Gieb mir Gieb mir deinen Mund
(Maria macht sich von ihm los.)	
Maria	Verfluchter Neger
(Schlägt ihm ins Gesicht.)	
Ali	Das wirst du büssen Fürchte meinen Zorn
(Ali nach rechts ab)	
Chor (unsichtbar)	Wehe Wehe
Maria	Des Unholds Rache / preisgegeben
SAT	Wehe
Maria	Im dunkeln Abgrund hilflos
SAT	Wehe Wehe
Maria [glz. mehrmals „Wehe“ vom Chor]	Wohin ich blicke / starren Felsen Und Stimmen / raunen drohend Muss ich so sterben Ohne den Liebsten wieder zu sehen Egon Egon Geliebter / wo bist du Komm' mir zu Hilfe Hör' mein verzweifeltes Rufen Und wärest du an der Welten Ende meine Stimme muss dich erreichehn Zeige dich mir Wo du auch bist
(Die Felsen teilen sich.) (Man erblickt Egon mit Fatme [Fatma?] u. zwei Negerinnen.)	
Egon	Reizend seid ihr / schwarze Mädchen fremde Mädchen [sic?]
1. Negerin und 2. Negerin [versetzt]	Wähl' der Herr sich / eine Sklavin Gern [Rest des neuen Textes unleserlich]
1. Negerin	Wenn sein Aug' mit Wohlgefallen
2. Negerin	auf uns ruht
Egon	Schön seid ihr alle [neuer Text unleserlich] Welche / soll ich nun wählen? [neuer Text unleserlich]

1. und 2. Negerin	Wir harren / deiner Befehle
Maria	Ist das mein Gatte der mit den Mädchen scherzt
Egon	Fatme soll tanzen / und ihr / kommt her zu mir und singt
1. und 2. Negerin [abwechselnd]	Ah ...
Maria	Äfft mich ein Trugbild!
1. und 2. Negerin [abwechselnd]	Ah
(Fatme sinkt vor Egon auf die Kniee.)	
Maria	Egon
(Egon zieht Fatma an sich)	
Maria	Egon Egon
(Egon lässt Fatma los.)	
Egon	Wer ruft?
1. und 2. [„Negerin“ ausgebessert in] Mädchen [abwechselnd]	Dort / eine Frau
Egon	Was will die Frau da?
1. und 2. [„Negerin“ ausgebessert in] Mädchen [kanonisch einsetzend; 2. Mädchen im Original kein Text]	Sie scheint von Sinnen
1. und 2. Mädchen [glz.]	Vielleicht ist sie in euch verliebt
Egon	Was kümmert's mich
Maria	Was kümmert dich dein Weib / die angetraute Gattin der am Altare du Treue schwurst
Egon	Was faselt sie
Maria	Mit [diesen] Teufelinnen / hintergehst du mich
1. und 2. [„Negerin“ ausgebessert in] Mädchen [kanonisch]	Wir lassen uns den Schimpf nicht bieten
1. und 2. Mädchen [glz.]	Steh für uns ein
Egon	Dummes Weibergezänk Macht es miteinander aus
1. und 2. Mädchen [zuerst kanonisch (2. zuerst), dann glz.]	Erlaube uns / die Frau zu strafen
Egon	Tut was ihr wollt Sie geht mich gar nichts an
(Egon nach links ab.)	
1. Mädchen	Die Kleider reiss ich dir vom Leibe
2. Mädchen	Ich kratze dir die Augen aus
1. Mädchen	Mit meinen Händen / will ich dich erwürgen
2. Mädchen	Kratze dir die Augen aus
(Ali kommt von rechts.)	
Ali	Ihr rührt die Frau nicht an Und packt euch / freche Dirnen
(Fatme u. Mädchen [zuerst „Negerinnen“] nach rechts ab.) (Ein Wolkenschleier verhüllt den Hintergrund)	
Maria	Alles zu Ende Er hat mich verleugnet. / Er liebt mich nicht mehr
Ali	Er liebt euch. / Was ihr gesehen war Blendwerk. Fasset nur Mut
Maria	Das Leben ertragen / ohne den Liebsten Wie könnt' ich's
Ali	Lasst euch nicht beugen. Blicket der Wahrheit ins Antlitz
Maria	Ich sah sie

	Er liebt diese Mädchen
Ali	Von Irrtum befangen seid ihr Oh glaubt mir
(Der Wolkenschleier lichtet sich allmählig.)	Ich werde euch zeigen / wen er liebt
Maria	Soll ich ihm trauen? Will er mich täuschen
(Am Meeresstrand. Nacht. Mondschein. Von [sic?] rechts kommt ein Schiff. Darauf ist Egon u. hält Marias Ebenbild eng umschlungen.)	
Egon	Auf mondbeglänzten Wogen unter leuchtenden Sternen ziehn wir dem Glück entgegen In fernen Landen steht ein Haus von schlanken Palmen überragt [sic?] Ich habe es für dich – mein holdes Lieb – gebaut Dort werden wir geborgen sein Wir beide du und ich Auf ewig vereinigt in seliger Liebe Einander nur liebend in trauter Gemeinschaft Wir beide du und ich
Maria	Wir beide du und ich
(Das Schiff verschwindet nach links.) (Die Bühne verfinstert sich allmählig ganz.)	
Ali	Leise rauschen Meereswogen Und der Mond / zieht seine Bahn Ihr müden Menschen alle / schlummert ein
Chor (unsichtbar, SATB)	Nacht sank hernieder
[Nachspiel]	
(Vorhang.)	
(Garten. Egons Haus mit grosser Veranda auf der Maria schlafend zu Bett liegt. Egon beugt sich über sie. Ali steht etwas abseits.)	
Egon	Sie schläft Das Fieber wich Sie wird genesen Mein Gott ich danke dir / aus tiefstem Herzen / und aus ganzer Seele
(Maria erwacht.)	
Maria	Wie ist mir! Bei hell lichtem Tage / lieg' ich zu Bett
Egon	Krank warst du Maria Wir haben sehr um dich gebangt
Maria	Ich habe geträumt. / Entsetzlich war's Und dann auch wunderschön
(Neger u. Negerinnen schleichen in den Garten u. lügen zur Veranda herauf.)	
SATB	Die Frau ist noch am Leben
Egon	Wie fühlst du dich?
Maria	Ganz gut / müd[,] müd und matt
Egon	Wir pflegen dich gesund

SATB	Sie kann mit ihm auch sprechen
Ali	Schon ganz gesund Seht sie nur an
SATB	Freude Freude Freude Unsre schöne Lotosblume [ST und AB jeweils gemeinsam, kanonisch] wird zu neuem Glanz erblühen [ST und AB jeweils gemeinsam, kanonisch] Wird bald / um die Wette laufen Mit Gazell' und Antilope Rascher als der Vogel Strauss [T, AB, S kanonisch] Freude Freude [nur ATB]
(Egon wendet sich an Ali)	
Egon	Sie sollen nicht so schrein
Maria	Nein lass / ich hör' das gern
(Der Vorhang fällt langsam.)	

Der Poldl

ONB 13–16

Die Oper *Der Poldl – Eine Alt-Wiener Geschichte in 6 Bildern* ist im Nachlass durch eine Partitur und zwei Klavierauszüge im Autograph sowie ein maschinengeschriebenes Textbuch überliefert (ONB 13, 15, 16 und 14). Das Schriftbild weist auf eine Niederschrift der Oper um 1940 hin. Auf dem Textbuch ist Webenaus Adresse in der Pressgasse 28 vermerkt, was zumindest auf eine Einreichung hinweist (vgl. dazu auch Abschnitt 7.2.2.), Aufführung lässt sich jedoch keine belegen. 1949 meldete Webenau diese Oper bei der AKM an.

Besetzung und Inhalt:

2 Fl, 2 Ob, EH, 2 Kl (B), 2 Fg, Kfg, 4 H (F), 2 Trp (F, C), 3 Pos, Hf, Pk, kl Tr, Vl, Va, Vc, Kb

Barbara Huber, ihre Tochter Mitzi, ihr Neffe Poldl, Sängerin Nanni Maier, Theaterdirektor, Sängerin, Komiker, Baron von Schnudi, dessen Lakai Josef, Bedienstete und Stubenmädchen, 2 Schusterbuben, Theaterbesucher, Rumorwache, Gäste und Mädchen im Beisel am Spittelberg

Die Oper handelt von dem jungen Schuster Poldl, der die Sängerin Nanni Maier anhimmelt und eine Karriere als Operettenkomponist macht.

Text:

Vilma Webenau

I. Bild	
(Vorhang Strasse der inneren Stadt. Poldl, 1. u. 2. Schusterbub marschieren auf.)	
2. Schusterbub	In Wien ist alleweil was los
1. Schusterbub	alleweil / ist etwas los
2. Schusterbub	Alleweil / ist etwas los
1., 2. Schusterbub	Gibt's immer was zuschaun Trara ... [abwechselnd] Der Kaiser von Russland ist da Widibumbubum Widibum Widibumbubum Widi
Poldl (blickt verzückt zu einem Fenster auf.)	Ach
1. Schusterbub	Ja Podel
2. Schusterbub	Podel was ist denn mit dir?
1. Schusterbub	Was ist denn mit dir?
2. Schusterbub [etwas versetzt]	Was ist denn mit dir?
1. Schusterbub	Was ist denn?
Poldl	Hier wohnt sie
1., 2. Schusterbub	Freut euch, freut euch, freut euch alle Freut euch alle alle / Sie ist nicht obdachlos die schöne Nanni Maier Ha ha ha ha ha Nicht obdachlos [zuerst 1., dann 2.]
Poldl	Still Vielleicht / kommt sie zum Fenster
1., 2. Schusterbub [kanonisch]	Wir werden sie rufen werden sie rufen
Poldl	Schreit doch nicht so
(Nanni Maier erscheint am Fenster. Sie [sic?] hält einen Blumenstrauss in der Hand.)	
Poldl	Da ist sie
(Poldl macht eine tiefe linkische Verbeugung)	
Nanni	Junger Mann / Was will er denn von mir
Poldl	Nur von ferne will ich stehn / und nach Ihrem Fenster sehn Wenn Sie Schönste / sich dann zeigen / Wenn Sie sich freundlich zu mir neigen, / wird Ihr Anblick mich berauschen Ihrer Stimme / will ich lauschen
Nanni	Die hört er doch / in der Komödie / Oder sollte das gar eine Liebeserklärung sein Ha ha ha ha Fang auf
(Sie wirft ihm die Blumen zu)	
Poldl	Oh hätt' ich nur den Mut Hätt' ich nur den Mut ihr zu sagen wie sehr wie sehr ich sie liebe
(Poldl kniet nieder um herab gefallene Blume aufzuheben.)	
1., 2. Schusterbub	Er kniet im Dreck, er kniet im Dreck
(Mitzi kommt von rechts.)	
Mitzi	Die schöne neue Hose.

	Was wird die Mutter sagen
1., 2. Schusterbub	Schimpfen schimpfen schimpfen wird die Meisterin / Und dann, dann dann gibt es Wichse, dann gibt es Wichse
2. Schusterbub	gibt es Wichse
Nanni	Nein / Das ist unbezahlbar
(Schnudi kommt von links)	Ihre Dienerin / Herr Baron
Schnudi	Ihre Diener Demoiselle
(Schnudi rechts ab.)	
(Nanni verschwindet)	
Mitzi (Poldl betrachtend)	Die Schand', die Schand' / wie er mir ausschaut
2., 1. Schusterbub [teilweise kanonisch, teilweise gemeinsam]	Poldel, Poldel freu dich auf die Schläg

II. Bild	
(Vorhang Wohnstube. Barbara Huber und Mitzi in eifrigem Gespräch)	
Barbara	Vor ihrem Fenster
Mitzi	Ja / inmitten Strassen
Barbara	S'ist ein Kreuz mit ihm. Die ganze Woche nichts als Singen Und immer fallen ihm neue Lieder ein Wo er das her hat? Von seinen Eltern nicht Gott hab' sie selig. Das waren brave Leut Und Sonntag rennt er dann in die Komödie / Die macht ihn ganz verrückt
Mitzi	Schimpf die Frau Mutter nicht auf das Theater, / S'ist doch was Schönes
Barbara	Ihr jungen Leut / seid alle alle gleich
Mitzi	Ich bin ein braves Madel
Barbara	Bist auch nicht besser als der Poldel
Mitzi	Mir sagt kein Mensch was nach
Barbara	Und auch noch frech sein frech mit der Mutter
Mitzi	Ich bin ein braves Madel
Barbara	Bist auch nicht besser / Ihr seid alle [sic?]
Mitzi [glz.]	Mir sagt kein Mensch was nach / kein Mensch
(Josef erscheint unter der Türe)	
Josef	Nur Ruhe Ruhe / meine Damen
Barbara	Der Leiblakai des Herrn von Schnudi. / So eine Ehre
Josef	Die Frau Meisterin weiss, wie sehr ich sie schätze
Barbara	Nehmt Platz Bring Wein her Mitzi Vom Besten
(Mitzi ab)	
Josef	Die Stärkung wird mir gut tun. Ich bin ein armer vielgeplagter Mann Jetzt brauchen wir gar einen neuen Diener / Woher ihn nehmen?
(Mitzi hat Flasche u. Gläser gebracht.)	
Barbara (Barbara schenkt ein)	Auch grosse Männer haben ihre Sorgen
(Josef kostet den Wein)	
Josef	Der Wein ist gut. Wie geht's Geschäft / Frau Meisterin
Barbara	Ich kann nicht klagen Hab einen braven Gesellen. Der Lehrling aber

	dass Gott erbarm! aus dem wird sein Lebttag / kein Schuster
Josef	Wo kommt er her?
Barbara	Mein Schwester Kind Ein Waisenbub
Josef	So / So
(Josef leert bedächtig sein Glas)	Ich will Euch einen Vorschlag machen Ihr wisst, / der Schnudi / hält sehr viel auf mich
Barbara	Versteht sich
Josef	Wen ich empfehle der ist schon gemacht
Barbara	Versteht sich
Josef	Wir nehmen Euren Neffen / als Bedienten
Barbara	Das wär' ein Glück
(Poldl erscheint an der Türe u. bleibt verlegen stehen.)	
Poldl	Wie wird's mir gehn?
Barbara	Komm Poldel / Küss dem Herrn die Hand
Poldl	Ich weiss noch nichts.
Barbara	Er bringt dich / zu dem Herrn von Schnudi
Poldl	Mich!
Barbara	Als Bedienten
Josef	Als livrierten Lakai
Poldl	So einen Rock / soll ich bekommen
Josef (nickt)	Und Tressenhut
Poldl	Juhe Mir nichts dir nichts / wird' ich ein grosser Herr In Livrey [sic] und Perrücke Nicht wieder zu erkennen Man grüsst mich voll Ehrfurcht. Ich nicke nur gnädig. Und die Madeln die Madeln / schau'n sich die Augen / aus nach mir
Mitzi	Auf alles / weiss er gleich ein neues Lied. / Kurios muss ausschaun / in seinem Kopf
Josef	Jetzt muss ich gehen. Komm er nur gleich mit mir
Barbara	Darf ich dem Herrn / einen Gulden / als Trinkgeld
Josef	Trinkgeld / nehm ich nicht Doch könnte man reden / über ein kleines Douceur
Barbara	Zwei Gulden. / S'ist gern gegeben
Josef	Meinethalben
(Josef u. Poldl ab)	
(Vorhang)	

III. Bild

(Vorhang Festsaal bei Schnudi Bediente u. Stubenmädchen)	
SATB [abwechselnd]	Poldl / Wo bist denn Steck die Kerzen an
(Poldl kommt lässig u. besieht sich in einem Spiegel.)	
SATB [abwechselnd]	Schon halbe achte (Und) Wir sind nicht fertig
(Bediente u. Stubenmädchen sind auf Poldl aufmerksam geworden u. umringen ihn)	

SATB	Schön ist er / der gnä' Herr. [SATB glz.] Allen Respekt [SA / TB] Kommt in der Wiener Stadt ihm keiner gleich [SATB glz.]
Poldl	Lacht nur Ihr werdet von mir noch Reverenzen machen
SATB [abwechselnd]	Ein Narr / Ein ganzer Narr
(Sie gehen wieder an die Arbeit.)	
(Poldl zieht jetzt ein Manuscript aus der Tasche.)	
Poldl	Das Stück wär' fertig Wenn ich nur wüsst' wie ich es anfang es dem Direktor / zu zeigen
(Josef tritt zu einem Fenster u. hält Ausschau.)	
SATB [abwechselnd]	Heut kommen die Leut vom Theater Die wern drahn Ujegerl
Josef	Kommt schon
(Alles ab.)	
(Nanni u. Schnudi treten ein)	
Schnudi	Sie würden mich sehr glücklich machen
Nanni	Ach Herr Baron Sie dürfen mich nicht in Versuchung führen Mein Herz ist schwach
Schnudi	So darf ich hoffen
Nanni	Ich sage nicht ja und sage nicht nein Es könnte vielleicht einmal möglich sein
Schnudi	Nanni, Schönste
(Poldl erscheint u. meldet)	
Poldl	Der Herr Direktor
(Schnudi geht dem eintretenden Theater Direktor entgegen)	
Schnudi	Schaut aus wie's Leben Floriert / wie sein Theater
Direktor	Ja / die Acteure / sind nicht schlecht und gern / beehrt uns das verehrte Publikum Doch ist es sehr verwöhnt will immer Neues haben Stücke brauchen wir / Gute neue Stücke
Poldl	Ich hätt' eins
(alle blicken erstaunt auf Poldl.)	
Schnudi	Hat er was gesagt
Nanni	Das ist Das ist ja der verliebte Schusterbub / der so schön singt Grüss dich Gott
Schnudi	Da hätt' ich nette Rivalen
(Er wendet sich missmutig neu eintretenden Gästen zu.)	
Nanni	Ein Stück hast geschrieben
Poldl	Und was für Eins
Nanni	Gib her / das muss ich lesen Am Ende macht er noch als Dichter / seinen Weg
Poldl	Vergelt's Gott / Fräulein Nanni
(Vorhang)	
IV. Bild	
(Vorhang Zimmer bei Nanni. Nanni, die Sängerin, Poldl, der Komiker)	

(Poldl hat eben sein Stück vorgelesen.)	
Sängerin, Komiker [abwechselnd]	So geht das nicht Nein, nein
Komiker	Wenn meine Rolle besser wär' / könnt man es machen
Sängerin	Für mich schreib' noch ein Lied. So was Verliebtes. La la la la la la la la
Komiker	Für mich noch ein pa[a]r Szenen / das Stück ist viel zu kurz
Sängerin	Es ist zu lang
Komiker	Viel zu kurz
Sängerin	Streich was / und schreib mein Lied
Nanni	So lasst ihn doch in Frieden. / Das Stück ist gut
Sängerin, Komiker [setzen einen Takt versetzt ein]	Wenn nur die Nanni / ihre Rolle hat ist alles recht
Sängerin	Vergiss nicht auf mein Lied
Komiker	Für mich noch ein pa[a]r Szenen
Sängerin, Nanni [abwechselnd]	Ihre Dienerin
(Sängerin, Komiker sich verabschiedend)	
Poldl, Komiker [glz.]	Ihr Diener
(Sängerin u. Komiker ab)	
Poldl	Es ist zum närrisch werden
Nanni	Ja / so ist es / beim Theater / Jeder will der Erste sein. / Will die beste Rolle haben
Poldl	Du bist nicht so
Nanni (Lachen)	Ha ha ha / ha ha ha ha [nur Notenhäse notiert]
Poldl	Du bist ein Schatz ein Engel
Nanni	Ha ha / Da muss ich lachen. Ich bin halt / wie ich bin. / Leichtsinnig / und verliebt. / Ein armes Mädel
Poldl	Ich mach dich reich wenn wir zwei / beisammen sind / gehört uns die Welt
Nanni	So gut / hat's keiner noch mit mir gemeint
Poldl	Ich liebe dich / du meine Sonne / die hell und klar am Himmel strahlt
Nanni	Du meinst es ehrlich / und ich hab' dich gern
Poldl	Ich liebe dich wenn wir uns küssen / versinkt die Welt
Nanni	Wenn wir uns küssen / versinkt die Welt
Poldl	Und ich bin ganz nur dein Ich bin dein nur ganz nur dein
Nanni [etwas später einsetzend]	Ich bin dein / bin ganz nur dein

V. Bild	
(Vorhang Vorhalle des Theaters Barbara u. Mitzi Theaterbesucher)	
Mitzi	War das nicht schön? Ja unser Poldel / der kann's
Barbara	Ich muss nur weinen / Verrückt / hab ich ihn g'heissen / und durchgehaut
Mitzi	Macht nichts Ist doch aus ihm was worden Ja / unser Poldel
(Barbara u. Mitzi ab)	
<u>Poldl</u> (kommt mit dem <u>Theaterdirektor</u>)	
Direktor	Mein lieber junger Freund / ich gratuliere Das war ein Erfolg als Dichter / und als Sänger

Poldl	Es ist gut gegangen Wo ist denn nur
Direktor	Wen sucht ihr?
Poldl	Nanni Maier
Direktor	Die ist jetzt nicht zu sprechen Versöhnt sich / mit dem Schnudi
Poldl (Auffahrend)	Was! Was!
(Direktor versucht ihn zu beruhigen)	
Direktor	Sei nicht blöd
(Der Direktor hängt sich in Poldl ein.)	Wir gehen ins Gasthaus. / Einen Durst hab ich
Poldl	Geh nur voraus
(Poldl will sich losmachen.)	
(Der Direktor führt den Widerstrebenden zum Ausgang.) (Beide ab.)	
(Nanni kommt mit Schnudi)	
Nanni	Ich hab' ihn gern als Dichter / und als Sänger
Schnudi	Sonst nicht?
Nanni	Woher denn! Sie sind nicht mehr böse kein bisschen mehr
Schnudi	Wem soll man glauben
Nanni	Ich habe Sie geliebt
(Poldl erscheint an der Türe und belauscht die Beiden.)	
Schnudi	Den Poldel auch
Nanni	Den Poldel. Mit dem war's eine Hetz
Poldl	Eine Hetz
(Er geht zornig auf Nanni los)	Sag' das noch einmal
Nanni	Jetzt bin ich so erschrocken
Schnudi	Der kann mir's [sic? oder Da ham wir's] / mit den Weibern is [unleserlich] Recht ham alle g'habt die mir Moral gepredigt Immer muss man sich ärgern und ist dann noch blamiert
(Schnudi ab.) (Schnudi ab) [sic]	
Poldl	Zu der hab' ich hinauf geschaut als wär' sie ein höheres Wesen
Nanni	Wenn du verdreht bist / kann ich nichts dafür
Poldl	Die glühenden Küsse / die heiligsten Schwüre eine Hetz
Nanni	So mach doch kein Skandal
Poldl	Schweig Mit meinen Händen / könnt' ich dich erwürgen / für deine Falschheit
Nanni	Red nicht so daher
(Er stürzt sich auf sie)	
Poldl	Ich tu's / Ich tu's
Nanni	Hilfe, Hilfe, Hilfe
(Männer u. Frauen drängen herein)	
SATB [teilweise glz., teilweise abwechselnd]	Um Gotteswillen / was ist denn geschehn Ein Mord / ruft die Wachen
(Die Rumorwache tritt auf und führt Poldl ab.)	
(Vorhang)	

VI. Bild	
(Vorhang. Beisel auf dem Spittelberg <u>Nanni Mädchen Gäste</u>)	
TB	Gibt's hier keine Musi?
SA	Der Ferdel ist krank
TB	Und sonst habt's keinen Andern Ein schäbiges Beisel
Nanni	Ich sing' Euch was
SATB [abwechselnd]	Die Nanni singt Passt's auf
Nanni	Baut sich im Frühjahr jedes Vogerl sein Nest Der Spatz macht es schlampert / die Schwalbe / macht's schön Nobel, schäbig. Jeder wie er kann.
SATB [abwechselnd]	Schäbi / Nobel Jeder wie er kann
Nanni	Dem Einen gfallt's Dirndel Er busselt sie ab Der And're is grantig und zahlt ihr kein Bier Schäbig nobel. Jeder wie er kann
SATB, Nanni	wie er kann
<u>Poldl</u> (sehr herunter gekommen erscheint mit einer Harfe an der Türe.)	
SATB [alle glz.]	Die Musi kommt
Poldl	Braucht's an Spieler?
TB [kanonisch]	Geh her / und leg los wir woll'n tanzen
SA [zuerst nacheinander, dann gemeinsam]	Jetzt wird's lustig wir woll'n tanzen
T	Kommt's Madeln kommt's / Die g'hört mein
B [glz.]	Die g'hört mein g'hört mein
(Poldl spielt)	
Poldl	Wo's eine Gaudi gibt bin ich dabei Doch wo man Trübsal blast schleich ich vorbei Ich muss ja nicht / von Allem haben
SATB [alle glz.]	Sehr gut. / Der kann's / Der kann's sehr gut
Poldl	Zum Singen und lustig sein / bin ich bereit Wenn's an die Arbeit geht hab' ich ka Freud
SATB [abwechselnd]	Hab' ich ka Freud / Ka Freud
(Poldl trinkt)	
Poldl	Ich muss ja nicht von Allem haben
(Er ergreift einen Humpen u. leert ihn auf einen Zug.)	
TB	Saufen kann er auch Bringt's ihm noch Bier
(Poldl trinkt gierig.)	
Nanni	Ich kenn' das Lied Alles Alles / geht vorbei Lass den Mut nicht sinken Wenn's auch heute stürmt und schneit Morgen morgen / scheint die Sonne
Poldl	[Alles al]les geht vorbei Bin [unleserlich]gewesen

	Dünkte mich / ein grosses Herz Heute, heut' Bin ich ein Bettler
(Nanni erkennt Poldl u. schreit auf)	
SATB [abwechselnd]	Was schreit sie denn so S'is schon spät Geh ma ham
(Gäste u. Mädchen im Abgehen)	Wo's eine Gaudi gibt / bin ich dabei Jeder / wie er kann Schäbig nobel Nobel schäbig
(Gäste und Mädchen ab.)	
Nanni	Poldel
Poldl	Schau, schau Die Nanni Maier / weit hat's gebracht
Nanni	Und du
Poldl	Ja ich! So schön / ist's damals gewesen zum Greifen nah / ist das Glück vor mir gestanden Und ich, / ich hab's verjagt Wegen dir Du verfluchte
Nanni (Zurückweichend)	Hab' Mitleid / Poldel
Poldl	Weit hast's gebracht
Nanni	Es ist halt immer tiefer abwärts 'gangen Jetzt / bin ich so verlassen
(Sie weint)	
Poldl	Nich[t] weinen. / Nutzt ja nichts Alles Alles / hat ein End'
Nanni	Alles Alles hat ein End'
Poldl	Lass den Mut nicht sinken
Nanni	Lass den Mut nicht sinken
Nanni, Poldl [zuerst gemeinsam, dann kanonisch]	Wenn's auch heute stürmt und schneit Wenn's auch heute stürmt und schneit Morgen morgen scheint die Sonne
(Er zieht Nanni an sich.) (Die zurückkehrenden Mädchen blicken erstaunt auf die Beiden.)	
(Vorhang)	

Mysterium

ONB 9–12

Die Oper *Mysterium* mit dem Zusatz *Musikalisch-dramatisches Gedicht* hat die Komponistin zunächst *Der Weg* genannt.³²² Im Nachlass sind Partitur, Klavierauszug in zwei Exemplaren, Textbuch als Typoskript sowie Entwurf (ONB 9, 12/1 und 12/2, 10 und 11) erhalten. Das Schriftbild lässt vermuten, dass Webenau die Oper um 1940

³²² ONB 9: Titel „Der Weg“ in Schreibschrift mit schwarzer Tinte, Untertitel „Musikalisch-dramatisches Gedicht“ mit derselben Tinte, jedoch in Kurrentschrift; darunter „Mysterium“ in Schreibschrift mit hellerer Tinte; „Der Weg“ mit derselben Tinte durchgestrichen.

komponiert hat. 1949 meldete sie das Werk unter dem neuen Namen bei der AKM an. Webenau dürfte die Oper bei einem Wettbewerb o. Ä. eingereicht haben, wie aufgrund einer Ziffer am Einband der Partitur (ONB 9) anzunehmen ist (vgl. auch weiter oben, Abschnitt 7.2.2.);³²³ es lassen sich aber keine Aufführungen nachweisen.

Besetzung und Inhalt:

2 Flöten (auch Pikkolo), 2 Ob, EH, 2 Kl (B), Bkl, 2 Fg, Kfg, 4 H (F), 2 Trp (C, F), 1 Pos, 2 BPos, Pk, Bck, Trgl, kl Tr, tiefer Gong, 1 Hf, Vl, Va, Vc, Kb
Frau, Mann, Priester, Beduine, Mädchenchor, Chor der Priester, Chorknaben, Geist des Selbstmörders

Etwas verwirrende Handlung: Im Vorspiel findet ein Mann die Frau seiner Träume, die ihn aber nicht erkennt. Erstes Bild: Eine Frau namens Marianne scheint mit einem Schiff zu ertrinken; die Frau an der Küste spricht von ihrem verlorenen Bräutigam. Zweites Bild: Die Frau betrügt ihren Mann mit einem Beduinen, woraufhin der Mann sie fort in die Wüste schickt. Drittes Bild: Die Frau und ihr Mann sind nachts am Friedhof. Nachspiel: die Frau aus dem Vorspiel scheint aus ihrer Trance zu erwachen.

Text:

Vilma Webenau

Vorspiel	
(Vorhang Frühlingslandschaft. Ein Weiher. Buddhistischer Tempel. Die Frau am Weiher. Mädchen mit blühenden Zweigen	
SA	Kirschenblüte Kirschenblüt / Hörst du die Vögel singen? Frühling Kündet der liebe Sang Neues Leben und Wonne
(Mädchen ab.)	
Die Frau	Blütenschnee / im Sonnenglanz Wie schön er sich im Weiher spiegelt
(Der Mann kommt unbemerkt.)	
Der Mann	Endlich endlich / hab' ich dich gefunden die mir zur Braut zur Gattin mir bestimmt Zur Gattin
Die Frau	Ein Irrtum Herr. / Ich bin nur eine Geisha
Der Mann	Wenn auch / Was liegt daran? Ich habe dich gesucht

³²³ Ob unter dem Titel *Der Weg* oder *Mysterium* ist nicht feststellbar.

	denn seit ich denke träume ich von dir
Die Frau	So seltsam klingt das und mir doch vertraut
(Chor der Priester aus dem Tempel im Hintergrund)	
TB	Hört unser Flehen
Priester	Mächtige Götter
TB	Segnet uns alle
Priester	Herren der Nacht
(Die Frau horcht auf[,] wie sie die Stimme des Priesters hört.)	
Der Mann (erklärend)	Der Sang der Priester
TB	Lohnet und strafet Taten der Menschen
Frau (Sie hat der Stimme des Priesters in grosser Erregung gelauscht)	Die Stimme hört ich schon [glz. mit „Taten der Menschen“]
Priester	streng und gerecht
TB	Lohnet und strafet
Frau	vor langen Jahren
TB	Taten der Menschen
Priester	Seit die Welten ihr schuft
Frau (Sie sucht sich zu erinnern)	Wie war das nur?
(Ein immer dicker werdender Wolkenschleier hüllt alles ein.)	
Priester	Streng und gerecht Seit die Welten ihr schuft

Erstes Bild	
(Vorhang Am Meeresstrand. Auf einer Anhöhe ein stürmisch bewegter See, eisernes Kreuz.)	
I. und II. Schiffer [„I“ und „II“ im Nachhinein weggestrichen]	Schiff in Not (Von rechts kommend) Schiff in Not (Von links kommend)
(Männer u. Frauen von allen Seiten herbeieilend.)	
SATB	Siehst du dort draussen Siehst du dort draussen Siehst du dort / dort draussen / Siehst du / dort draussen [ein weiteres Mal so ähnlich, aber statt glz. kanonisch einsetzend]
SAT	Ich kenn' es wohl
TB	s'ist die Marianne
SA	Hilf Himmel / die Marianne
SATB	S'ist die Marianne
Die Frau (von links hereinstürzend)	Seht ihr die Marianne O rettet sie
1 Schiffer	Wenn's Menschenkraft vermag
Frau	Es muss gelingen
Schiffer (Hinter der Szene)	Haltet das Steuer fest / Los [ohne Notenköpfe]
Frau	Eilt Noch hält sie stand
(Sie blickt angestrengt hinaus)	Allmächtiger
SATB	Das Boot erreicht sie nicht
Frau (Sie sinkt am Kreuz betend nieder)	Höre mein Flehen barmherziger Heiland Den Liebsten zu schonen gebiete den Wogen
SATB	Das Boot erreicht sie nicht
Frau	Jungfrau o Mutter

	Mein Bräutigam ist es / der vor meinen Augen in in [sic] Wogen versinkt
SATB	Das Boot erreicht sie nicht
A	Man kann sie nicht erreichen
TB [glz. mit A]	Es ist umsonst / Es ist umsonst
S	Es ist umsonst umsonst es ist umsonst
Frau	Seid ihr taub unserm Flehen Ihr Heiligen alle Ich stifte euch Kerzen
SATB	Das Boot erreicht sie nicht
Frau	stifte euch Messen
(Schreiend)	Es sinkt
(Männer u. Frauen / Aufschrei des Entsetzens) (Priester kommt mit Chorknaben)	
Chorknaben	Stern der Meere Leuchte deinen Kindern / auf ihrem Todespfad
SATB	Stern der Meere Leuchte deinen Kindern / auf ihrem Todespfad
Priester	Wir wollen alle für sie beten Herr nimm sie gnädig auf ins Himmelreich
SATB	Herr nimm sie gnädig auf ins Himmelreich
(Nebel verhüllt alles) (Stimme aus dem Nebel)	
Mann	Wohl weiss ich's noch. Ich lag am Grund des Meeres und träumt' von dir Es war ein schwerer Traum

Zweites Bild	
(Vorhang. Oase in der Wüste. Rechts ein Brunnen. Links sitzt der Mann mit einem Beduinen. Vor ihnen sind Gold u. Edelsteine ausgebreitet.)	
Mann	Sag[,] wie gelang's den Reichtum zu erbeuten
Beduine	Ein Kinderspiel Der alte Filz war geizig Zu hoch schien ihm der Lohn / für die Begleitung. Mit sieben Mann nur / zog er durch die Wüste
(Die Frau kommt von links u. bleibt vom Anblick des Schmuckes gefesselt stehen)	
Beduine	Ich davon hören In den Sattel nach Vor Morgengrauen kommen wir zum Lager Die Wachen nicht der Rede wert. Im Handumdrehn war alles überwältigt / und die Beute mein
(Die Frau blickt den Beduinen herausfordernd an) (Mann bemerkt die Frau) [unleserlich: weggelöscht] (Frau nach links ab)	
Beduine	Wer ist die Frau?
Mann	Mein Weib. Was kümmert's dich
Beduine	nur ruhig Freund. Wir werden doch nicht streiten / um ein Weibchen
(Verlegenheitspause)	

Beduine	Doch müde bin ich Lass das Zelt aufschlagen
(Der Mann geht nach dem Hintergrund) (Die Frau schleicht von links herein)	
Frau	Beim Brunnen dort / wenn alles schläft
Beduine	Verstanden
(Die Frau links ab)	
(Der Mann kommt nach vorn)	
Mann	In Frieden ruh' mein Gast
Beduine	In Frieden ruhe
(Der Mann blickt den Beduinen drohend an) (Mann nach links ab) (Es wird Nacht) (Im Hintergrund flammen die Lagerfeuer auf)	
TB (Fern aus dem Lager im Hintergrund)	ah ah ...
(Die Frau kommt zum Brunnen) (Beduine eilt ihr entgegen)	
Beduine	Beim Wasserquell erblüht mir die lieblichste Blume schön wie der Sonne Schein erquickend wie nächtlicher Tau
Frau	Ein Zaubrer bist du Als dein Blick mich traf fühlt ich mich hilflos ganz dir hingegeben
Beduine	Es funkelten auch Gold und Edelsteine war es mein Auge nur / das dich geblendet
Frau	Du sollst mich nicht verachten / weil ich kam
Beduine	Den fremden Wandrer / hast du reich beschenkt In einer Rosenlaube ruht er nun bei seiner weissen Taube
Frau	Die roten Rosen glühn
Beduine	Die roten Rosen glühn
Frau	Fühlst du die Flammen
Beduine	Die roten Rosen glühn
Frau	Fühlst du die Flammen
Beduine	Fühlst du die Flammen
Frau	Stille die Sehnsucht / Lösche den Brand / Küsse O küsse mich wieder
Beduine	Küsse / O küsse mich wieder
Mann (kommt von links)	Ha ha ha ha [ohne Tonhöhen]
Beduine	Verflucht
Frau	Mein Herr verzeih'
(Will ihre Hand auf den Arm des Mannes legen)	
Frau	Ich war von Sinnen
Mann	Rühr mich nicht an
(Beduine zieht einen Dolch)	
Mann	Der Gast ist heilig / Er ist unverletzlich
(Beduine lässt den Dolch fallen.)	Nimm dieses Weib / Ich schenk es dir
Beduine	Genug der Weiber sind in meinen Zelten Ich brauche deines nich[t]
Mann	So geh' Lässt du beim Lager je / dich wieder blicken / dann wehe dir Geh fort
Frau	Wohin? Allein dort in die Wüste

Mann	Wohin du willst nach Osten oder Westen nord oder süd Die Welt ist weit Glück blüht an allen Orten und Unglück / kommt vom Weibe Geh'
Beduine	Nimm diesen Beutel Glück sei dir beschieden
(Die Frau geht langsam dem Hintergrund zu. In den Wolken die sich herabsenken wird ihre Gestalt immer undeutlicher)	
Frau	Nur dich liebt' ich allein Mich hat das Gold geblendet
[Nachspiel]	

Drittes Bild

[Vorspiel] (Vorhang) (Mitternacht am Kreuzweg) (Mann u. Frau schleichen ängstlich herein.)	
Frau	Ich sterbe noch vor Angst
Mann (reicht der Frau eine Schnapsflasche)	Trink Alte trink Das hebt den Mut
(Beide trinken)	
Frau	Hast du den Spaten?
Mann	Ich / nun merke auf Sobald die Eule schreit stoss ich den Spaten tief in die Erde Wir beide halten fest den Stiel / und rufen Wo ist der Schatz dann muss er sich uns weisen
Frau	Bist du gewiss?
Mann	Gewiss[,] die Muhma [sic?] / hat's gesagt
Frau	Ich fürchte mich
Mann	Trink einen Schluck
(Beide trinken) (Irrlichter tanzen vor ihnen)	
Mann	Nimm du den Spa[ten]
Frau	Nein Geh du
(Die Eule wird plötzlich sichtbar)	
Mann	Die Eule
(Der Geist des Se[.]bstmörders erscheint. Er winkt Mann u. Frau flüchten erschreckt Es erscheint der Tod mit einer Fiedel Gerippe tanzen.) [Zwischenspiel] (Wichtelmännchen mit Blasinstrumenten kommen musizierend)	
[längeres instrumentales Zwischenspiel]	
Geist	Erbärmliches Gelichter Spielt heitre Weisen / bei meinem Grab

(Selbstmörder wirft den Strick nach ihnen.) (Alles verschwindet)	
---	--

Nachspiel	
[Vorspiel] (Vorhang) (Szene wie im Vorspiel)	
Frau	Wo war ich nur / Geliebter?
Mann	Aus tiefster Finsternis / stieg ich empor
Frau	Wo war ich nur
Mann	empor
Frau	Geliebter
Mann	zum Licht mit dir / Geliebte / mit dir
SA [kanonisch einsetzend]	Kirschenblüte Kirschenblüt
Mann	Geliebte
SA [kanonisch einsetzend]	Hörst du die Vögel singen
Mann	Wir gingen dunkle Wege
SA [glz.]	Frühling Frühling
Frau und Mann [etwa glz., aber nicht im selben Rhythmus]	Wir gingen dunkle Wege
SA	Kündet der liebliche Sang
Frau und Mann [glz.]	Wir bitten Wir bitten
SA	Neues Leben und Wonne
Mann	und haben gesüht Nichts soll uns mehr trennen
Frau	Nichts soll uns mehr trennen. Dein will ich sein
TB (Chor der Priester im Tempel)	segnet uns alle
Frau	Dein will ich sein
TB	Herzen der Welt
Frau und Mann	Nichts soll uns mehr trennen Dein will ich sein
TB	Segnet uns alle
Frau und Mann [kanonisch einsetzend]	In diesem Leben [zuerst Frau, dann Mann] und im nächsten [zuerst Mann, dann Frau] Immerdar [glz.]
(Der Vorhang fällt langsam)	
TB	Segnet uns

Der Schatz

ONB 18–19

Der Schatz liegt im Nachlass als Partitur (ONB 18) sowie in zwei Klavierauszügen (ONB 19/1 und 19/2, Fragment) vor. Aufgrund dieser autographen Noten dürfte die einaktige Oper nach 1940 entstanden sein. Weder Titel noch Titelblatt sind mit dem Nachlass überliefert; der Titel erschließt sich durch die Meldung bei der AKM in

Rückschluss mit der Handlung.³²⁴ Aufführung ist keine nachweisbar, doch ist eine Einreichung bei einem Opernhaus anzunehmen (vgl. Abschnitt 7.2.2.).

Besetzung und Inhalt:

2 Fl, 2 Ob, EH, 2 Kl (B), 2 Fg, Kfg, 4 H (F), 2 Trp (F, C), 3 Pos, Trgl, Bck, kl Tr, Pk, Hf, Vl, Va, Vc, Kb
Mädchen, Hirt, 1. und 2. Zwerg, Chor der Zwerge

Die Oper handelt von materiellem und „rechtem“ Schatz, zwischen denen sich der Hirt entscheiden soll.

Text:

Vilma Webenau

Das Mädchen	Wieder sind hundert Jahre vergan[gen] Wieder sind hundert Jahre vergangen und ich bin noch immer im Berge gefangen und harre des Retters Was säumt er so lang
2. Zwerg	Die sitzt und wartet / bis zum jüngsten Tag und wir mit ihr
1. Zwerg	Wie du nur bist / Ich glaub' bestimmt er kommt
2. Zwerg	Die sitzt und wartet / bis zum jüngsten Tag
1. Zwerg	Ich glaub' bestimmt er kommt
2. Zwerg	und wir mit ihr
1. Zwerg	Ich glaub' bestimmt er kommt
2. Zwerg	Gesetzt den Fall / er könn' / und fände Eingang dort Glaubst du / er wäre klug genug / den rechten Schatz heraus zu finden
1. Zwerg	Warum denn nicht
2. Zwerg	Weil alle Menschen dumm [sind]
1. Zwerg	Nein / alle nicht
2. Zwerg	Ich weiss es doch: / Sie fragen nur nach dem was glänzt und schimmert
1. Zwerg	alle nicht
2. Zwerg	Ich weiss es doch Er griff nach Gold und Edelsteinen / und ging an seinem Glück achtlos vorüber
1. Zwerg	Das kannst du gar nicht wissen
2. Zwerg	Einfältiger Narr
1. Zwerg	Boshafter Brummbär
2. Zwerg	Sag das noch einmal
1. Zwerg	Boshafter Brummbär
2. Zwerg	Ich lehre dich die Menschen kennen
1. Zwerg	Ich klopf' dir Vertrauen / in den Schädel
2. Zwerg	Einfältiger Narr
1. Zwerg	Boshafter Brummbär

³²⁴ Clemens Gruber (*Nicht nur Mozarts Rivalinnen*, S. 175, bzw. *Opernuraufführungen*, Bd. 1, S. 401) und Gerlinde Haas („Webenau Vilma von“, S. 388) zählen die Oper zwar auf, geben aber keine (detaillierten) Quellen an.

2. Zwerg	Narr
1. Zwerg	Brummbär
TB [Chor der Zwerge; kanonartig]	Joho Joho wir Zwerge sind fleissig wir Zwerge sind fleissig geduldig und treu
1. Zwerg	Zur Arbeit
2. Zwerg	Das ewige Hämmern Hämmern und schmieden
[inzwischen singt der Chor der Zwerge noch weiter]	
Hirt (Ganz frei)	Halt Männchen du entkommst mir nicht
2. Zwerg	So lass mich doch los
Hirt	Erst zeig mir den Schatz / den rechten Schatz
2. Zwerg	Den such dir nur gefälligt selber Weil du's bist / zeig ich dir den Weg triffst du den Rechten / ist alles dein Wenn nicht / bleibt dir al-allein nur so viel, He he he he [nur Notenhäse für den Rhythmus notiert] Jetzt such' mach auf
Mädchen	Du musst noch lauter rufen
Hirt	Wer bist denn du?
2. Zwerg	Hier hast du nichts zu suchen troll dich
Mädchen	Lass mich auch hinein
2. Zwerg	Wir können dich nicht brauchen / Pack dich fort Geh sag ich / oder
Hirt	Untersteh dich nur / und rühr sie an / Sie bleibt bei mir Wohin der Zwerg mich führt / Ich weiss es nicht Er sprach von einem Schatz den will ich heben Und wenn du willst Komm mit / und hilf mir suchen Wenn wir zu zweit sind muss es uns gelingen
TB	Joho joho joho jo
[langes Zwischenspiel]	
Hirt	Komisches Volk
Mädchen	Sie meinen's gut mit dir
[kürzeres Zwischenspiel]	
Hirt	So etwas hätt ich mir nie geträumt
Mädchen	Schimmernder leerer Tand Leerer Tand dich blendet
Hirt	So etwas hätt ich mir nie geträumt
Mädchen	Leerer Tand dich blendet
Hirt	Nie hätt ich so etwas mir geträumt Goldene Spangen[,] Ketten und Ringe Sieh / das Geschmeide flimmern wie leuchtende Sterne Die will ich dir schenken
Mädchen	Schön Dank Was geb ich dir dafür?
Hirt	Das glänzt und strahlt und ist jetzt alles unser Und wir zwei Bettelkinder Wie schön du bist
Mädchen	Hast du mich lieb
Hirt	Ich kann dir's nicht beschrei[ben] Mir ist / Als hätt ich lan[ge] / dich gesucht

Mädchen	Ich hab auf dich gewartet / gewartet gewartet voller Sehnsucht
Hirt	Mir ist / als hätt ich lange / dich gesucht
Mädchen	Ich hab auf dich gewartet / voller Sehnsucht
Hirt	Rück näher her und sag mir ganz leise / mein lieber Bub [sic]
Mädchen	Mein lieber lieber Bub
Hirt	Verfluchter Zwerg
2. Zwerg	Die Zeit vergeht. / Denk dran / den rechten Schatz / dir auszuwählen
Hirt	Ach ja / Komm, hilf mir suchen
TB [erste Zeile nacheinander, zweite Zeile gemeinsam]	Er schien am rechten Weg zu sein Jetzt kehrt er um Er schien am rechten Weg Er wird sich noch besinnen
T	Weh uns / Er tut es nicht
Hirt	Hier ist der Rechte / doch bestimmt dabei
TB	Er tut es nicht
Hirt	Wie trag ich nur / den grossen Haufen
Mädchen	Es wird schon gehen Ich helfe dir
TB	Weh uns / Er tut es nicht / Weh uns
Mädchen	Hier ist noch Platz für kleine Edelsteine
tieferer T, höhere B [kanonisch versetzt]	Er schien am rechten Weg zu sein
tieferer B [glz.], höhere T [kanonisch versetzt]	Er wird sich noch besinnen
TB	Weh uns / er tut es nicht
Hirt	Stülp mir das gold'ne Becken / auf den Kopf
2. Zwerg	Die Zeit ist um du darfst nicht länger weilen
TB	Weh uns
[Zwischenspiel]	
Mädchen	Leb wohl
Hirt	Wann sehe ich dich wieder
Mädchen	Mich niemals mehr
Hirt	Was soll das heissen
Mädchen	Gib nur recht acht / auf deine vielen Schätze
Hirt	Du kommst nie mehr zu mir?
Mädchen	Nie mehr komm ich zu dir Gewiss nicht / Nein
Hirt	Ich trag dich fort und geb dich nie mehr frei
Mädchen	Geliebter Geliebter, Einziger / Mein Held / mein Retter
Hirt	Ich liebe dich
Mädchen	Mein Held und Retter
Hirt	Du bist der rechte Schatz
Mädchen	Geliebter / Geliebter
Hirt	Ich liebe dich Ich liebe dich
Mädchen	Einziger mein Retter
Hirt	Du bist der rechte Schatz
Mädchen	Ich liebe liebe dich
Hirt	Ich liebe dich
SATB	Dank unserm Kö-[nig] Dank uns'rer Königin

BTAS [hintereinander einsetzend]	B: Dank unserm König T: Dank unsrer Königin S: Dank unsrer Königin A: Dank unserm König
----------------------------------	--

Komödie in vier Bildern

ONB 6–8

Die *Komödie in vier Bildern* meldete Webenau unter dem Titel *Komödie* als „Oper Kurz“ 1949 bei der AKM an. Im Nachlass liegen Partitur, Klavierauszug und Textbuch vor (ONB 6, 8 und 7). Aufgrund des Schriftbildes dürfte es sich um eine der letzten Kompositionen von Webenau handeln. Eine Einreichung dieser Oper ist sehr wahrscheinlich, da die Komponistin auf dem Klavierauszug (ONB 8) ihre Wohnadresse Pressgasse 28 angegeben hat.³²⁵

Besetzung und Inhalt:

Fl, 2 Ob, 2 Kl, 2 Fg, 2 H, 2 Trp ©, Trgl, Pk, Vl, Va, Vc, Kb
Colombine (Sopran), Pierrette (Mezzo-Sopran), Pierrot (Tenor), Harlekin (Bass)

Die *Komödie in vier Bildern* ist ein Beziehungs-Wechselspiel: Im I. Bild ist Pierrot in Colombine verliebt, diese liebt aber Harlekin – trotzdem werden Colombine und Harlekin ein Paar; im II. Bild ist diese Liebe dem Alltag gewichen, und Colombine hat ein Verhältnis mit Pierrot; im III. Bild ist Colombine mit Pierrot zusammen, der sie aber nicht mehr liebt und nebenbei eine Beziehung zu Pierrette unterhält; im IV. Bild kehrt Colombine wieder zu Harlekin zurück, und bei Pierrette und Pierrot gibt es Differenzen.

³²⁵ Dort lebte Webenau 1920–1921, 1922 und 1948–1951, wobei hier nur der letztgenannte Zeitraum infrage kommt. Clemens Gruber gibt die *Komödie in vier Bildern* als einzige der sieben Opern Webenaus *nicht* in seinen Publikationen *Nicht nur Mozarts Rivalinnen* und *Opernuraufführungen* an.

Text:

Vilma Webenau

I. Bild	
(Ländlicher Garten)	
<u>Colombine</u> (kommt u. spät erwartungsvoll umher.)	Oh Harlekin Mein Harlekin Lass mich nicht länger warten Harlekin
<u>Pierrot</u> kommt unbemerkt	Pst / Pst / Colombine Colombine
Colombine (Erblickt Pierrot.)	Schon wieder der Pierrot Geh fort ich mag dich nicht Geht fort Ich lieb' nur Einen
Pierrot	Ich lieb' nur Eine
Colombine	Meinen süßen Harlekin
Pierrot [ungefähr kanonisch]	Meine süsse Colombine
Colombine	Was fällt dir ein! Gleich kommt mein Harlekin.
Pierrot	Er lässt dich sizzzen [sic]. / Du wartest / bis du alt und grau geworden
Colombine	Du wagst es schlecht von ihm zu sprechen
Pierrot	Er lässt dich sizzzen [sic].
Colombine	Du wagst es schlecht von ihm zu sprechen
Pierrot	Du wartest wartest / bis du alt / alt und grau geworden
Colombine [glz.]	Mein Harlekin steht turmhoch über Dir
Harlekin	Was hör' ich?
Colombine	Er ist so gut so edel
Harlekin	Was hör' ich! / Spricht sie von mir?
Colombine	Die Krone aller Männer ist mein Harlekin
Harlekin	Colombine / Colombine
Colombine	Harlekin.
Harlekin	Ich wusste nicht
Colombine	Harlekin
Harlekin	Ich wusste nicht / dass du so heiss mich liebst
Colombine	Oh noch viel heisser
Harlekin	Colombine
(Umarmung.)	
Colombine	Ewig / ewig dein
Harlekin	Ewig dein / nur dein
Colombine	Ewig dein / nur dein
Harlekin	Nur dein
Pierrot (trollt sich missmutig) (Ganz frei im Vortrag)	La la la la la
(Vorhang.)	

II. Bild

(Vorhang)
(Küche.)

(Harlekin am Herd) (Colombine.)	
Harlekin	Die Suppe wäre gut Nur noch ein wenig Salz
Colombine	Und Zucker, Pfeffer, Senf – und Marmelade Ich hab' es satt für dich zu schaffen Nur immer braten, backen Strümpfe stopfen
Harlekin [glz., in Art eines Hoquetus]	Co- Co- Co- Colombinchen
Colombine	Lass mich in Frieden
Pierrot (Lugt beim Fenster herein)	Colombine / Colombine
Colombine	Endlich der Pierrot
Harlekin	Ich will dir bei der Arbeit helfen
Colombine	Tu das mein Männchen Du kannst die Sosse rühren. Doch fleissig / ohne jede Unterbrechung
(Harlekin beginnt fleissig zu rühren)	
Colombine	So lange / habe ich auf dich gewartet
Pierrot	Jetzt bin ich da mein süsses Schnuckelchen
Colombine [glz.]	Lange / habe ich auf dich gewartet
Pierrot [glz.]	Snuckelchen, Schnuckelchen
(Verschwindet)	
Harlekin	Ich habe fest gerührt die Soss ist fertig
Colombine	Du musst am Spiess den Braten drehen Sehr langsam / und mit Vorsicht
Harlekin (Beginnt eifrig den Spiess zu drehen.)	Gewiss mein Täubchen
Pierrot (Beim Fenster)	Colombine
Colombine	Nicht so laut.
Pierrot	Schnell einen Kuss
Colombine	Auch zwei
(Kuss)	
Pierrot	Eins
(Kuss)	
Colombine	Eins und zwei
Pierrot	und zwei
Colombine	eins / zwei / eins / zwei
Harlekin	So / Der Braten ist schon gar Jetzt geht's an's Essen
(Sieht Colombine bei Pierrot)	
Pierrot	Prost Mahlzeit
(Ab mit Colombine)	
Harlekin	Oh!
(Vorhang.)	

III. Bild	
(Garten wie im ersten Bild)	
(Colombine, Pierrot.)	
Colombine	Pierrot ich liebe dich
Pierrot	Das hört' ich heute schon zwei Dutzend mal
Colombine	Ich liebe dich Pierrot
Pierrot	Sprich doch von etwas anderm
Colombine	Liebst du mich nicht?
Pierrot	Gewiss, gewiss Wirst du nie müde / dasselbe hundertmal / zu wiederholen?

Colombine	Du bist so schön. Dich liebe ich Pierrot
Pierrot	Es ist zum rasend werden
Colombine	Sieh nicht so finster drein
Pierrette (Kommt zornig.)	Hier muss ich dich finden / mit Colombine Schämt euch, ihr beiden
Colombine und Pierrot	Pierrette
Pierrette	Pfui Kuckuk Du kommst mit mir, / ich will dich Mores lehren
Colombine	Du bleibst jetzt hier
Pierrette	Du kommst mit mir
Colombine	Du bleibst jetzt hier
Pierrot	Ihr reißt mich noch in Stücke
Pierrette	Kommst du mit mir?
Pierrot	Sie hält mich ja zurück
Colombine	Bleibst du jetzt hier?
Pierrot	Sie zieht mich ja von hinnen
Pierrette	Pierrot. / Hast du deine Pierrette / ganz vergessen?
Pierrot	Nein, Liebchen, nein / ich komme
Colombine	Du bleibst doch hier?
Pierrot	Ach leider ist's nicht möglich
(Ab mit Pierrette)	
(Vorhang.)	

IV. Bild	
(Vorhang)	
(Küche wie im zweiten Bild)	
Harlekin	Verraten / von meiner Colombine Allein / und ganz verlassen armer Harlekin
(Er weint.) (Horcht auf)	Wer kommt
(Colombine kommt verlegen)	
Colombine	Dein Weibchen / um nach dem Essen zu sehn
Harlekin	Du gingst ja mit Pierrot
Colombine	Das war nur Scherz
Harlekin	Du lügst / Du lügst
Colombine	Das war nur Scherz / Hast du es ernst genommen?
Harlekin	Du lügst
Colombine	So dumm ist mein Männchen
Harlekin	Du lügst mein Schatz
Colombine	So dumm ist mein Männchen
Harlekin [glz.]	Du lügst Doch will ich dir verzeih'n Ich bin ja glücklich dich nur wieder hier zu haben
(Umarmung.)	
Pierrette (Aufgeregt hereinstürzend.)	Nicht auszuhalten ist es mit Pierrot
Colombine und Harlekin	Was tat er dir?
Pierrette	Er ist so eifersüchtig
Pierrot (Aufgeregt hereinstürzend)	Und hat auch allen Grund dazu
Pierrette	Das ist nicht wahr
Pierrot	Ich habe allen Grund dazu
Pierrette	Das ist nicht wahr
Pierrot	Ja, das ist wahr
Pierrette	nein, nein, nein
Pierrot	ja, ja, ja
Pierrette	nein
Pierrot	ja

Harlekin	Pierrot / hör auf ein Wort Du tust ihr Unrecht
Pierrot	Weisst du das sicher?
Harlekin	Ja, ganz bestimmt
(Pierrot geht reuig auf Pierrette zu)	
Pierrot	Verzeih' mir
Pierrette	Ach!
Pierrot	Verzeih' mir
Pierrette	Ach!
Pierrot	Verzeih' mir
Pierrette	Ach! Wie [sic?] gerne
Colombine, Pierrette, Pierrot	Liebeslust und Liebespein
Colombine, Pierrette, Harlekin	wechseln wie Regen und Sonnenschein
Colombine, Pierrette, Pierrot, Harlekin	Regen und Sonnenschein
Harlekin	im April im April
Colombine	Liebeslust und Liebespein
Pierrette [glz.]	im April
Pierrot [glz.]	Regen und Sonnenschein
Pierrette, Pierrot, Harlekin	Ja sie
Pierrette	wechseln wie Regen und Sonnenschein
Colombine	Sonnenschein.
Pierrot	im April
Colombine	Sonnenschein im April
Pierrette, Pierrot, Harlekin	im April

Pastorale

ONB 20

Bei *Pastorale* handelt es sich um ein Hörspiel auf einen Text von Vilma Webenau, wie aus dem gemeinsamen Umschlagblatt der beiden erhaltenen Klavierauszüge ersichtlich ist (ONB 20/1–2). Auch sind trotz mehrerer Gesangsrollen keine szenischen Anweisungen vorhanden (vgl. Transkription des Textes weiter unten). Auf dem Umschlag ist die Adresse Pressgasse 28 notiert, wo die Komponistin in den Jahren 1920–1921, 1922 sowie 1948–1951 lebte. Aufgrund des Schriftbildes dürfte *Pastorale* nicht vor 1940 entstanden sein. 1949 meldete Webenau die Komposition bei der AKM an.

Besetzung und Inhalt:

Klav, H, Kuhgl, Klapper
Bärbel, Jäger, Tod

Das Frauenbild in *Pastorale* wirkt eher emanzipiert, da sich Bärbel (zunächst) keine Liebesbeziehung vom Jäger aufzwingen lässt. Auch in dieser Geschichte gibt es eine

unerwartete Wendung – das Happy End bleibt aus: Die glückliche Vereinigung von Bärbel und dem Jäger nimmt ein jähes Ende, als Bärbel stirbt.

Text:

Vilma Webenau

Bärbel	Früh am Tag wenn die Sonne erwacht wie schön / wie schön ist die Welt Stumm war alles in dunkler Nacht Jetzt singen die Vögel Kiwitt La [sic?] Ihr seht ich bin schon auf Bläss und Scholl, Lisl, Braun Braun Kommt heraus / kommt heraus / in den strahlenden Morgen / kommt heraus Nicht gezögert, nicht geziert. Lustig wird jetzt losmarschiert – so so so La la la la la la la Rechts habt ihr nichts zu machen Links auch nicht Immer geradeaus. Vorwärts La la la la la la la La la la la la la la La la la La la la la La la la la
Jäger	Siehst du, Bärbel So gut wie du kann ich's auch.
Bärbel	Lass mich doch blasen
Jäger	Versuchs O ja [sic?] Noch schöner
Bärbel und Jäger	Ha ha ha ha ha ha ha ha
Jäger	Weisst du / warum das Horn so gräulich tönt wenn du es bläst
Bärbel	Ich weiss es nicht
Jäger	Weil Mädchenlippen nicht dazu / geschaffen sind
Bärbel	Wozu denn sonst?
Jäger	Dazu (Er küsst sie)
Bärbel	Ah! Das schlag doch das Donnerwetter drein. Was bildet denn der freche Bursch sich ein
Jäger	Dass ich von dir noch einen Kuss bekomme
Bärbel	Befehlen euer Gnaden sonst noch etwas?
Jäger	Sonst nichts. Hör, Bärbel
Bärbel	Geh' mir aus dem Weg. Schon zuviel Zeit hab ich mit dir vertrödelt La la
Jäger	Bärbel, / geh nicht so von mir Du weisst ja doch dass ich es ehrlich meine So treu u. wahr
Bärbel	Ihr sprecht ja wie ein Buch
Jäger	Du Racker / schau mich an
Bärbel	Da sehe ich was rechts

Jäger	Du kennst das Försterhaus / tief drin im Wald. so einsam liegt's Soll ich mein junges Leben dort vertrauern?
Bärbel	Er dauert mich
Jäger	Wär es nicht schön / wenn wir dort beide lebten als Mann und Frau O Bärbel. O Bärbel. Du mein Weib. Ich liebe dich. / Du kannst es nicht ermessen / was du mir bist Meine Sonne, / mein Alles Bist du mir gut?
Bärbel und Jäger [kanonisch]	Nichts Schöneres denk' ich als dort tief im Wald mit dir zu leben allein mit dir
Bärbel und Jäger [glz.]	In Freud und Leid Nichts soll uns trennen Ewig, ewig bleiben wir vereint
Bärbel	Was war das?
Jäger	Kühl weht der Wind Komm! / Lass uns gehen
Bärbel	Nein, / bleibe. Hörst du nichts?
Tod	Schmiede nur Pläne, / du bist doch mein Ich komm dich zu holen mein Bräutchen
Bärbel	Entsetzlich
Jäger	Was ist dir?
Tod	Neigst jagend das Köpfchen liebliche Rose wirst bleich wirst bleich und bleicher
Bärbel	O hilf mir. / Ich sterbe
Tod	Sträub dich nicht länger. Wen ich erkoren / der ist mir verfallen Komm, Liebchen komm Komm, Liebchen, komm
Jäger	So glücklich waren wir und ewig wollten wir einander angehören Da kam der Tod

Zwei Libretto-Entwürfe

ONB 74

In Vilma Webenaus Nachlass finden sich neben den bisher genannten abgeschlossenen musikdramatischen Werken auch zwei autographe Libretto-Entwürfe. Es gibt jedoch keine Hinweise auf damit zusammenhängende Kompositionen bzw. Skizzen. Daher liegt der Schluss nahe, dass es sich dabei um zwei sehr späte Entwürfe handelt. Das krakelige Schriftbild stützt diese Annahme. Bei beiden Texten ist die Urheberschaft Webenaus anzunehmen, da sie auch die Libretti der anderen musikdramatischen Werke verfasste.

Im zweitgenannten Manuskript („Wenn die Sonne zur Ruhe geht“) liegt keine Unterteilung nach Akten o. Ä. vor, daher findet sich in der Transkription zusätzlich Webenaus Seitenzählung.³²⁶

Libretto-Entwurf 1

Vilma Webenau?

I	
Chor der Jungen [später „Chor der Jugend“]	Sattelt die Rosse, bringt Waffen u. Wehr Wir ziehn in die weite Welt Das Glück zu suchen.
Chor der Alten	Hört unseren Rat. Vorsichtig müsst ihr prüfen und wägen. Nicht blenden euch lassen von falschem Schein.
Junge	Kein falscher Schein ist's der uns lockt U. winkt aus blauer Ferne. Wir hören's rauschen im dichten Wald, Die Bäche murmeln, die Sonne lacht's. „Hinter den Bergen harrt einer das Glück Eilt es zu finden, zu haschen, zu bergen. holt, eilt“. Sattelt – suchen.
Alte	Oh glückliche Jugend, wie stürmt sie dahin, Frägt nicht nach hat u. [sic] Erfahrung. So stürmten auch wir. Das Feuer erlosch, Begeisterung schwand. Was blieb uns übrig?
Eine Frau [später „Mutter“]	Erinnerung an jene die ihr einst geliebt. Dank gegen alle die euch liebten.
Alte	Erinnerungen.

II	
Die Mannen des Königs	Was naht dort? Seht! Ein glänzender Zug Mit flatterndem Helmbusch u. schimmernder Wehr. Edle Rosse, jungfrohe Reiter Strahlend in lachender Lebenslust. Willkommen ihr trauten Gesellen, Sprecht, was ist euer Begehrt?
Chor der Jugend [vorher: „Chor der Jungen“]	Von weit her kommen wir Um das Glück zu suchen. Wo fänden wir es, wenn nicht hier. Beim Herrscher dieses mächtigen Reiches! Bewundernd sahen wir eure üppigen Fluren. Wohin das Auge blickt, Reichtum u. Glanz.
Der König	Wohl sprecht ihr wahr. Mein Reich ist gross U. unermesslich meine Schätze. Benedet werd' ich und gehasst. Was Glück ist weiss ich nicht. Fragt meinen Sohn. Vielleicht ist es ihm begegnet.

³²⁶ Darüber hinaus war die Sortierung im Nachlass bei Sichtung in der Musiksammlung der ONB eine andere.

Chor der Jugend	Holder Jüngling, reich gesegnet Alles was das Herz begehrt Liegt zu Füßen dir gebreitet. Jeder Wunsch ward dir erfüllt. Sei uns Führer gib uns Kunde Dir ist's hold, du kennst es gut. Sag an: Wo ist das Glück?
Der König[s]sohn	Ich weiss es nicht.
Chor der Jugend	Wo wir weilten, wo wir fragten Stets ward uns die selbe Antwort. Weit ist das Ziel noch. Es winkt u lockt aus blauer Ferne. Weit ist das Ziel.

III	
Chor der Jugend	Langsam reiten wir Die müden Rosse zu schonen. Blendwerk war es, nur Trug Der in die Ferne uns lockte Enttäuscht und mutlos kehren wir zurück Die Bäume rauschen wie ich alten Zeiten U. heimatlicher Duft umfängt uns. Beut [sic] uns die Heimat keinen Willkommensgruss?
Chor der Holzhacker	Joho, rüstig geschafft Vertreibt die Grillen bringt Glück ins Haus Joho. Frägt das Liebchen, wozu die Plag? Joho Für unser Heim, das traute Nest. Joho.
Eine Mutter [zuerst „Frau“]	Seht wie fleissig sie die Hände rühren U. singen ein fröhliches Lied dazu. Ach viel Kummer u. Sorge gab's Bis wir sie gross gezogen Mühevoll Tage, schlaflose Nächte U. dennoch machten sie uns glücklich.
Chor der Jugend	Wir haben's gefunden. Das Glück ist hier
Chor der Alten	Fröhlich kehrt ihr von eurer Fahrt. Wo habt ihr das Glück getroffen.
Chor der Jugend	Das Glück ist hier. Das Glück steht vor der Türe U. möchte gern herein. Öffnet ihm, es soll nicht warten Lasst oh lasst das Glück nur ein

Libretto-Entwurf 2:

Vilma Webenau?

[Seite 1]	
Chor der Nixen	Wenn die Sonne zur Ruhe geht Und vom Dorfe her die Glocken klingen Lagern wir uns im taufeuchten Rasen Und lauschen dem Singen der Nachtigall. Manchmal finden auch Menschenkinder Einsam wandelnd zu uns den Weg. Wenn die Sonne zur Ruhe geht Und vom Dorfe fern her die Glocken klingen.
Nixenkönigin	Am Grunde des Weihers liegt mein Ring Und wer ihn herauf holt, dem wird ich zu eigen. Waldgeister, Nymphen hütet ihn wohl Dass kein Unberufner ihn finde.
Chor der Waldgeister und Nymphen	Lass ihn nur kommen der nicht berufen. Kreuz und quer führen wir ihn. Wurzeln u. Steine machen ihn stolpern, Greuliche Fratzen sieht er erscheinen.
Chor der Jäger	Das scheue Wild zu erlegen Das spröde Glück zu erjagen Nichts schöneres gibt's auf der Welt % Und blühen wo seltene Blumen Erröten wo liebliche Mädchen Wir packen u. halten sie fest. % Wir sind ja die Herren der Schöpfung Wir haben tüchtige Fäuste U. nichts kann uns je widerstehn.
Chor der W. u. N.	Ha ha ha

[Seite] 2	
Nixenkönigin	Lacht nicht. Sie scheinen grobe Klötze u. manche gehören doch zu uns.
Der Dichter	Murmelnnde Bäche, rauschende Wipfel Goldgrüne Dämmerung hüllt mich ein. Ich wandle träumend auf samtenem Rasen U. mir zu Häupten tönt Vogelsang. Das wirbt und lockt aus jauchzender [vorher „werbender“] Kehle
Chor der W. u. N.	Wir harren dein der uns versandt Wir stillen dein heisses Sehnen. Im tiefen Wald die Sommernacht Sollst du heut mit uns feiern.
Dich[t]er	Das wirbt u. lockt U. glänzt am Grund des Weihers. Wie kühl die Flut.
Nixenkönigin	Mein ist der Ring.
Dichter	Bist du die Nixe des Weihers?
Nixenkönigin	Was ficht's [sic?] dich an? Ich bin ...
Dichter	Du bist das schönste Weib dass [sic] ich je noch erschaut Blume bist du u. Stern. Erfüllung der lieblichsten Träume
Nixenkönigin	Schön weisst du die Worte zu setzen. Wer wies dir zu mir den Weg?

[Seite] 3 [fehlt davor eine Seite?]	
Dichter	Sieh mich nicht so spöttisch an. Ich möchte in die Kniee sinken U. heissen Dank dir stammeln Für deine Schönheit.
Chor	Haschen und fliehen, Sprödigkeit heucheln Waldgeister, Nymphen finden sich doch.
Dichter	Seit ich in deiner Nähe weile Schwand alles Weh, das mich bedrückt.
Nixenkönigin	Musst du so schweren Kummer tragen? Gern hülft' [sic] ich dir, wüsst ich womit
Dichter	Lass mich in deinen Augen lesen Dass du mir gut bist.
Nixenkönigin	Mehr als gut.
Chor	Die schönen Stunden sie eilen dahin Wie die Wellen im klaren Bache. Umspielen das Leid dass die Herzen beschwert Wie Steine im felsigen Grund. Taucht in die Fluten, lasst von ihnen euch tragen.
Nixenkönigin	Küss mich noch einmal, dass meine Seele erwache.
Dichter	Lass mich in dienen Armen Die Welt vergessen u. glücklich sein.
Dichter, Nixenkönigin	Fern liegt alles, in weiter Ferne Im Meere der Wonne versinken wir ganz

[Seite] 4	
Chor der W. u. N.	Süsse, selige Sommernacht Stunden des Glücks u. der Liebe — Die Sonne, verbergt euch. Schon nahen Menschen zu harter Frohn [sic?].
Chor der Waldarbeiter	Sei uns gegrüsst, strahlender Morgen Der neue Kräfte zur Arbeit uns leiht.
Chor der Landleute	Die unsere Saaten zur Reife du bringst Dank dir, leuchtende Sonne.

9.2. Orchesterwerke

Unter Webenaus Orchesterwerken (siehe Tabelle 58) finden sich nur sehr wenige, bei denen die Komponistin augenscheinlich nicht außermusikalisch inspiriert wurde: die zwei sehr frühen Werke *Variationen über ein eigenes Thema* und *Symphonie für Streichorchester* sowie *Divertimento / Kleine Suite* und ein unbetiteltes Werk (ONB 83). Die drei Kompositionen für Singstimme und Streichorchester *Unruhige Nacht*, *Erinnerungen* und *Wetterfahne* komponierte Webenau ursprünglich als Klavierlieder und orchestrierte sie wahrscheinlich 1941 für die Teilnahme bei einem Preisausschreiben (vgl. dazu weiter unten bzw. Abschnitt 7.2.2.).

Eine Aufführung lässt sich lediglich für *Die Ballade vom Spielmann* nachweisen. Interessanterweise hat Webenau gerade dieses Werk nicht bei der AKM gemeldet, wohl aber einen großen Teil der übrigen Orchesterkompositionen.

Tabelle 58: Orchesterwerke

Werk		Anmerkungen	
<i>Variationen über ein eigenes Thema</i>	früh; um 1911	Orchester	Brief an Schönberg; Adresse
<i>Musik zu Andersens Märchen „Das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzern“</i>	früh	Orchester und Stimmen	
<i>Divertimento / Kleine Suite</i>		[Streich-]Orchester	
<i>Suite Sommernacht</i>		Orchester	
<i>(Serenade:) Vergebliches Ständchen</i>	spätestens 1949	Orchester	AKM
<i>Symphonie für Streichorchester</i>	früh	Streichorchester	AKM
<i>Kleine Ballettsuite</i>	spätestens 1949	Kleines Orchester	AKM
<i>Suite(:) Pan</i>	spätestens 1948	Kleines Orchester	AKM; IGNM
<i>Ouvertüre „Am goldenen Horn“</i>		Orchester	AKM
[Orchesterwerk]		Orchester	
<i>Die Ballade vom Spielmann</i>	spätestens 1924	Singstimme und Kammerorchester	Aufführung 1924; Adresse
Drei Lieder mit Streichorchester <i>Unruhige Nacht</i> <i>Erinnerungen</i> <i>(Die) Wetterfahne</i>	1941?	Singstimme und Streichorchester	ursprünglich als Lieder (<i>Erinnerungen</i> zuvor als <i>Der Nachtwind hat in den Bäumen ...</i>)

Musik zu Andersens Märchen „Das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzern“

ONB 26

Musik zu Andersens Märchen „Das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzern“ gehört aufgrund des Schriftbilds zu Webenaus frühesten Kompositionen (bis ca. 1912). Aufführung lässt sich keine nachweisen, doch reichte Webenau dieses Werk möglicherweise bei einem Wettbewerb o. ä. ein, denn auf dem Einband der Partitur (ONB 26/1) findet sich eine Ziffer von fremder Hand (1151).

Diese Komposition dürfte als Melodram gedacht sein und ist damit Webenaus einziges Werk für Sprechstimme mit Orchesterbegleitung. Aus der Partitur geht jedoch nicht genau hervor, ob oder wie der kurrent geschriebene Märchentext vorzutragen ist, da dieser nur über dem obersten System notiert ist. In der in den Einband der Partitur geklebten Besetzungsliste ist keine Sprechstimme (bzw. kein/e ErzählerIn) erwähnt;

auch gibt es in den Noten keinen einzigen Hinweis, dass der Text wirklich vorgetragen wird. Eventuell handelt es sich daher nur um einen Hinweis auf den programmatischen Hintergrund.

Ebenfalls in den Einband der Partitur geklebt ist der Text der Singstimmen bzw. des Chores.³²⁷ Für die Vertonung ändert Webenau jedoch ein wenig die Abfolge (siehe dazu die Transkription des Textes weiter unten).

Zusätzlich weist die Instrumentation bzw. deren Notation auf eine um 1900 entstandene Komposition hin, denn Webenau notiert für eine Trompete C und eine in F, was sich nach 1900 selten findet.³²⁸

Besetzung:

1 kl Fl, 2 gr Fl, 2 Ob, EH, 2 Kl, Bkl, 2 Fg, Kfg, 4 H, 2 Trp, 3 Pos, BT, Pk, Bck, Trgl, Hf, 3 S, 2 A, 1 T (oder kl Ch), Vl, Va, Vc, Kb

Text:

nach Hans Christian Andersen

Es schneite u. der Abend dunkelte bereits

In dieser Kälte ging ein armes kleines Mädchen mit blossen Kopf u. nackten Füßen. Zu ihrer alten Schürze trug sie eine Menge Schwefelhölzer u. ein Bund hielt sie in der Hand. Niemand wollte ihr etwas abkaufen.

Hungrig u. frostig schleppte sich die arme Kleine weiter.

In einem Winkel zwischen zwei Häusern kauerte sie sich nieder

Wenn sie nur wagen dürfte ein Schwefelhölzchen heraus zu nehmen u. sich die Finger daran zu wärmen
Endlich zog das Kind eines heraus

Das Schwefelholz strahlte eine warme, helle Flamme aus wie ein kleines Licht. Es war ein merkwürdiges Licht. Es kam dem kleinen Mädchen vor, als sässe es vor einem grossen eisernen Ofen. Das Feuer brannte so schön u. wärmte so wohltuend.

Die Kleine streckte schon die Füsse aus um auch diese zu wärmen

Da erlosch die Flamme

Der Ofen verschwand

Sie sass mit einem Stümpchen des ausgebrannten Schwefelholzes in der Hand da

Aus allen Fenstern strahlte heller Lichterglanz

Die Schneeflocken fielen auf ihr langes Haar. Die kleinen Beinchen hatte sie unter sich gezogen, aber sie fror nur noch mehr.

³²⁷ „Kommt, ihr Kinder, eilt herbei. | Christ war geboren, er liebt euch treu. | Er lädt die Armen zum festlichen Mahl | Mit seinen Engeln im himmlischen Saal | In seine hochheilige Gegenwart | Wo seit Jahren die Mutter schon deiner harret. | Christ ward geboren, er liebt euch treu. | Kommt, ihr Kinder, eilt herbei.“

³²⁸ Danach wird üblicherweise *eine* Stimmung notiert, und die SpielerInnen suchen sich selbst das passende Instrument.

Ein neues Schwefelholz wurde angestrichen! An den Stellen der Mauer, auf welche der Schein fiel wurde sie durchsichtig wie Flor. Die Kleine sah in die Stube hinein wo der Tisch gedeckt stand u. die Kinder in freudiger Ungeduld auf das Essen warteten.

Die Mutter trug eine grosse Schüssel herein mit einer köstlichen gebratenen Gans.

U. was noch herrlicher war. Die Gans sprang aus der Schüssel u. watschelte mit Gabel und Messer im Rücken über den Fussboden hin.

Gerade die Richtung auf das arme Mädchen schlug sie ein.

Da erlosch das Schwefelholz u. nur die kalte Mauer war zu sehen.

Der Wind pfiiff schneidend. Das kleine Mädchen ward vor Kälte ganz rot u. blau.

Sie zündete ein neues Schwefelholz an

Da sass die Kleine unter dem herrlichsten Weihnachtsbaum

(Chor:)

Kommt ihr Kinder eilt herbei

Christ ward geboren er liebt euch treu

Er lädt die Armen zum festlichen Mahl

mit seinen Engeln im himmlischen Saal

Christ ward geboren Christ ward geboren

in seine hochheilige Gegenwart

wo seit Jahren die Mutter schon deiner harrt

Christ ward geboren er liebt euch treu [nur zweiter Alt:] er lädt die Armen mit seinen Engeln

Die vielen Weihnachtslichter stiegen höher u. höher u. sie sah erst jetzt, dass es die hellen Sterne waren.

Da sah sie eine lichte Gestalt auf sich zukommen. Ihre Mutter stand licht u. freundlich da

(Das Kind:) Mutter [nur Notenhäse]

Sie nahm das kleine Mädchen auf den Arm u. hoch schwebten sie empor in Glanz u. Freude

(Chor:)

Christ ward geboren

Er liebt euch treu

Der Glanz erlosch

Im Winkel am Hause sass das kleine Mädchen tot – erfroren

Der bleiche Wintermorgen ging über der kleinen Leiche auf.

(Chor:)

Kommt ihr Kinder eilt herbei

(Das Bild verblasst allmählig)

Variationen über ein eigenes Thema

ONB 81

Das Orchesterwerk *Variationen über ein eigenes Thema* zählt zu Weberaus frühesten Kompositionen: Aufgrund des Schriftbildes, der Verwendung von Generalvorzeichen und der Nennung in einem Brief an Schönberg lässt sich die Entstehungszeit auf das

Jahr 1911 eingrenzen.³²⁹ Demzufolge dürfte die Komposition aus Thema und sechs Variationen im April 1911 bereits abgeschlossen gewesen sein, denn Webenau schickt Schönberg eine selbst angefertigte Reinschrift:

„Ich hätte so gerne Ihre Meinung über die Variationen ge[hört]. Nicht wahr, Sie sind so gut u. schicken sie mir zurück, wenn Sie sie durchgeschaut haben[,] da ich weder Zeit noch Geduld habe das Ganze noch einmal abzuschreiben.“³³⁰

Es lassen sich keine Aufführungen dieser Orchesterkomposition nachweisen; auch auf der AKM-Liste ist das Werk nicht enthalten.

Besetzung:

2 Ob, 2 Kl B, 2 Fg, 2 H F, Vl, Va, Vc, Kb

Divertimento / Kleine Suite

ONB 77

Divertimento / Kleine Suite ist eine Komposition für Streichorchester.³³¹ Im Nachlass sind eine (eventuell nicht vollständige) Partitur (77/2) sowie ein Teil eines Klavierauszugs (ONB 77/1) überliefert. Nach dem Schriftbild handelt es sich wahrscheinlich um ein ca. 1930 entstandenes Werk. Es lassen sich keine Aufführungen nachweisen.

Besetzung:

Vl 1, 2, 3, 4; Va 1, 2, 3; Vc 1, 2; Kb

³²⁹ Auf dem Einband des Werkes ist darüber hinaus Webenaus Wiener Adresse Johannesgasse 15 vermerkt, was die Entstehung auf spätestens 1930 festsetzt.

³³⁰ Karte von Vilma Webenau an Arnold Schönberg, [19. April 1911], ASC, Briefdatenbank, ID 22377. Die *Variationen* für Orchester sind die einzige Komposition im Nachlass mit Variationen. Darüber hinaus weist Webenaus Äußerung über die Abschrift auf ein umfangreicheres Werk hin. In Schönbergs Nachlass befindet sich keine Komposition von Webenau, also hat er die *Variationen* wohl an die Komponistin zurückgeschickt.

³³¹ Auf dem Umschlagblatt steht „Divertimento“ und darunter „Kl Suite“. Instrumente sind nirgendwo angegeben, aber aufgrund der Notation abzuleiten (4x Violinschlüssel, 3x C-Schlüssel, 1x Violin- + Bassschlüssel bzw. 2x Bassschlüssel, 1x Bassschlüssel – entsprechend der *Symphonie für Streichorchester*).

Suite Sommernacht

ONB 79

Die *Suite Sommernacht* besteht aus fünf Sätzen (I Allegro ma non troppo – II Andantino – III Allegro moderato. Quasi Maestoso – IV Allegretto – V Allegro). Das Schriftbild lässt eine Entstehung in den 1920er Jahren vermuten. Es ist keine Aufführung belegbar.

Besetzung:

1 Fl, 2 Ob, 2 Kl B, 2 Fg, 2 H, [1] Trp C, Vl, Va, Vc, Kb

(Serenade:) Vergebliches Ständchen

ONB 82

Vergebliches Ständchen dürfte aufgrund des Schriftbildes Anfang der 1930er Jahre entstanden sein. Webenau meldete das einsätziges Orchesterwerk 1949 bei der AKM an; dort gibt sie an, dass es sich um eine Serenade handelt.

Besetzung:

2 Fl, 2 Ob, 2 Kl B, 2 Fg, 2 H F, [1] Trp C, kl Tr, Pk, Trgl, Vl, Va, Vc, Kb

Symphonie für Streichorchester

ONB 84

Die *Symphonie für Streichorchester* besteht aus vier Sätzen (I Allegro. Con passione – II Lento – III *Scherzo*, Vivo e risoluto – IV Tranquillo). 1949 meldete Webenau dieses Werk als *Sinfonie* bei der AKM an. Aufgrund des Schriftbildes ist diese Komposition etwa zwischen 1920 und 1935 entstanden. Eine Aufführung zu Lebzeiten der Komponistin lässt sich zwar nicht nachweisen, doch ist eine solche (bzw. eine Einreichung) anzunehmen, da sie auf dem Umschlag ihre (letzte) Wohnadresse (Christian Buchergasse 24) notierte (vgl. Abschnitt 7.2.1.). Bei einem der Komponistin

gewidmeten Abend am 17. Mai 2018 in Wien wurden der erste, zweite und vierte Satz der *Symphonie* dargeboten.³³²

Kleine Ballettsuite

ONB 75–76

Die *Kleine Ballettsuite* besteht aus den drei Teilen *Marsch der Eiszapfen*, *Tanz der Schneeflocken* und *Lied des Sturmes*. In einer wahrscheinlich frühen Niederschrift als Klavierauszug (ONB 75/1) komponierte Webenau als ersten Teil *Tanz der Schneeflocken* sowie als zweiten *Marsch der Eiszapfen* und überschrieb diese nachträglich mit den römischen Ziffern II und I. Für dieses Orchesterwerk lässt sich keine Aufführung nachweisen; 1949 meldete Webenau ihre Ballettsuite bei der AKM an.

Besetzung:

2 Fl, 2 Ob, 2 Kl (B), 2 Fg, 2 H, 1 Trp (C), Hf, Vl, Va, Vc, Kb

Suite(:) Pan

ONB 78

Webenau hat offensichtlich vergeblich versucht, die einsätzigige *Suite Pan* 1948 über die IGNM aufführen zu lassen.³³³ Daraus lässt sich schließen, dass diese Orchesterkomposition nicht vor 1945 entstanden sein kann.³³⁴

Besetzung:

Fl, Ob, Kl (B), Fg, H, Trp, Trgl, kl Tr, Vl, Va, Vc, Kb

³³² Siehe Anm. 266.

³³³ Vgl. Brief von der IGNM an Vilma Webenau, 11. Oktober 1948.

³³⁴ Laut Monika Voithofer, die für das Archiv der IGNM tätig war, durften nur Werke eingereicht werden, die nicht älter als drei Jahre sind.

Ouvertüre „Am goldenen Horn“

ONB 80

Die *Ouvertüre „Am goldenen Horn“* (auf den Autographen auch Lesart „Zum“ möglich) meldete Webenau 1949 bei der AKM an. Aufgrund der Notenschrift dürfte es sich um eine eher späte Komposition handeln. Bezüglich des Titels ist naheliegend, dass die Komponistin auf ihren Geburtsort Istanbul anspielt.

Besetzung:

2 Fl, 2 Ob, EH, 2 Kl (B), 2 Fg, Kfg, 4 H (F), 2 Trp (C), 3 Pos, Hf, Pk, Vl, Va, Vc, Kb

[Orchesterwerk]

ONB 83

Das unbetitelte Orchesterwerk ONB 83 liegt nur als Klavierauszug vor und besteht aus den drei Sätzen *Scaramouche*, *La lune blanche* und *Dame souris*. Eventuell gibt es aufgrund der Satztitle einen Zusammenhang mit Paul Verlaine. Wegen des Schriftbildes dürfte es zu den späteren Werken Webenaus zählen (ab etwa 1940).

Besetzung:

Vl 1, 2, 3, 4; Va 1, 2, 3; Vc 1, 2; Kb

Die Ballade vom Spielmann

ONB 21–25

Die Ballade vom Spielmann für eine Singstimme mit Kammerorchester wurde am 20. Februar 1924 im Mittleren Konzerthausaal erstmals aufgeführt.³³⁵ Für diese Premiere fertigte der Dirigent dieser Darbietung, Eduard Urban, im Januar 1924 Partitur, Klavier-

³³⁵ Uraufführung laut Programmzettel im Archiv des Wiener Konzerthauses.

auszug und Stimmen an (ONB 22, 25 und 23).³³⁶ Darüber hinaus finden sich im Nachlass Partitur (Fragment) und Klavierauszug im Autograph (ONB 21 und 24). Diesen eigenhändig niedergeschriebenen Exemplaren zufolge könnte *Die Ballade vom Spielmann* zu Webenaus frühesten Werken zählen. Auf einer Partitur (ONB 22) ist dem entsprechend Webenaus Wohnadresse dieses Jahres niedergeschrieben (Johannesgasse 15³³⁷). Die Komposition besteht aus einem Vorspiel und acht Gesangsnummern.³³⁸

Besetzung:

Fl, Ob, Kl (B), Fg, H (F), Vl, Va, Vc, Kb

Text:

Vilma Webenau?

Nr. 1

Bleigrau der Himmel.
 Dumpfe Schwüle lastet auf öden Felsen.
 Tiefe Stille, alles farblos, tot.
 Da tönt aus weiter Ferne,
 erst halbverwehter Klang,
 dann machtvoll schwebend,
 ein Lied der Sehnsucht, / der Leidenschaft,
 des stürmischen Begehrens.
 Tönt und verhallt.

Und wie gerufen / von den Zauberklängen
 spriesst aus dem dürrn Erdreich eine Blume.
 Der schlanke Kelch / voll märchenhafter Anmut.
 so schön, dass von dem Widerschein der Farbenpracht / in der sie strahlt
 die Gegend rings verklärt ist.

Tiefblau der Himmel.
 laue Lüfte / kosen mit süßen Düften.
 In der tiefen Stille / weltferner Einsamkeit.

³³⁶ Anmerkung auf der letzten Seite des Klavierauszuges (ONB 25); datiert mit 17. Jänner 1924. In der Partitur (ONB 22), die augenscheinlich ebenfalls Eduard Urban kopierte, ist ein möglicher Hinweis herausgeschnitten. Neben der *Ballade vom Spielmann* gibt es nur zwei weitere Werke in Kopistenschrift, das *Klavierquartett e-Moll* und *Irdische und himmlische Liebe*. Ein weiteres Werk, welches nur in fremder Handschrift vorliegt, ist das Lied *Befreiung*.

³³⁷ Dort war die Komponistin zwischen Oktober 1922 und Februar 1925, aber auch ab Dezember 1925–1927 und 1929–1930 gemeldet.

³³⁸ Gerlinde Haas gibt nur sieben Nummern, 1922 als Entstehungsjahr sowie „Td.:?“ an („Webenau Vilma von“, S. 388).

Nr. 2

Wer weiss die schönsten Lieder zumal?
Hans der Fiedler.
Wer ist der schönste Bursche weit um?
Hans der Fiedler.
Spielt er zum Tanz, so sind Bärbel, Marie
Urschel und Rosa verliebt.

Doch plötzlich / wie er gekommen
Verschwindet er über Nacht.
Niemand weiss, woher er kam.
Niemand weiss, wohin er geht.
Unstät [sic] durch streift er die Lande
Singt und geigt.

Spielt er zum Tanz so sind Bärbel, Marie,
Urschel und Rosa verliebt und er lacht:

Glaubt ihr, es [sic] hockt bei Euch hinterm Herd,
Hans der Fiedler?
Nach Märchenprinzessinnen steht der Sinn.
Hans dem Fiedler, Hans.

Nr. 3

Schön Elsbeth weine nicht, / vergiss den Fiedler.
Dein denkt er längst nicht mehr, / er kehrt nicht wieder
Gabst Veilchen ihm zum Kranz und rote Rosen.
Er warf sie achtlos fort,
hat sie vergessen.
Vergessen, weh des Leids und weh des Sehns
Des brennend heissen Sehns Tag und Nacht.

Nr. 4

Lichterglanz und Saitenschall
Die Königin / führt den Reih'n,
die junge, schöne Königin.
So mancher Ritter seufzt und denkt:
„ach wär die Holde mein.“
So mancher Page küsste gern nur ihres Kleides Saum.
Sie führt den Reih'n und Hans der Fiedler geigt und singt.
Sie blickt nach ihm / und heisse Glut steigt ihr ins Angesicht.
Sie tanzt an ihm vorbei und flüstert leise:
„Heut Nacht, / heute Nacht sei bereit.“

Verklungen ist das Fest.
Durch stille Gänge / schleicht schattengleich / die treue Zofe.
Gesandt, den Fiedler / zu holen.
Vergebens wartest du, Königin, / die Botin kann ihn nicht finden.
Er, / den du liebst, / er, schlich heimlich sich fort.
Der Spielmann / hat dich verschmäht.

Nr. 5

Vor dem König / steht sein holdes Gemahl:
„Mein Heu, / ich muss euch klagen
des Spielmanns arge List
Verbotene Worte / raunt er mir zu,
von Liebe / bei Nacht.
doch ich wies ihn zurecht, so streng,
dass er heimlich / entwich.“
Auf fährt der König im jähen Zorn:
„Die Frechheit / geht zu weit,
fort, sucht mir den Fiedler.
und wer ihn mir bringt
dem [sic] will ich reichlich belohnen.[“]

Nr. 6

Verfehmt und geächtet,
kein Obdach, kein Freund.
wer wagt es dem König zu trotzen.
Im Waldesdickicht [sic] des Tags verborgen.
bei Nacht und Nebel schleicht er davon.
Nur immer weiter, / verzehrendes Sehnen
ruft in die Ferne / nicht Ruh / und nicht Rast.
In Fieberträumen / sieht er es winken,
das stets gehante niegefundene Glück.

Nr. 7

Sein letztes Lied singt heute Hans der Fiedler,
nimmt Abschied / von der schönen Gotteswelt.
Von Waldesrauschen, Sonnenschein und Blumen.
Habt Dank die ihr das Leben mir verschönt.
Und habt auch alle Dank, ihr holden Frauen,
die mir am Wege lieblich aufgeblüht,
ihr Schwestern, / jener einen, / die ich gesucht, gesucht,
mein ganzes Leben und nie gefunden.
Und die doch lebt und meiner harrt,
ich weiss es.
Ich fühle ihre Nähe, sie winkt mir
ich komme Geliebte, / ich komme.

Nr. 8

Tiefblau der Himmel,
linde Lüfte,
kosen mit süssen Düften
In der tiefen Stille, / weltferner Einsamkeit,
liegt Hans der Fiedler tot.
Und ihm zu Häupten
wiegt sich eine Blume, / so schön,
dass von dem Widerschein der Farbenpracht
in der sie strahlt, die Gegend rings verklärt ist.

Drei Lieder mit Streichorchester

ONB 28

Die drei Lieder für Singstimme und Streichorchester ONB 28 – *Unruhige Nacht*, *Erinnerungen* und *Die Wetterfahne* – sind Orchestrierungen von bereits früher komponierten Klavierliedern. Für die Orchesterfassung änderte Webenau den Titel von *Der Nachtwind hat in den Bäumen* in *Erinnerungen*; außerdem transponierte sie *Die Wetterfahne* um einen Ganzton nach oben. Als Textautor von *Unruhige Nacht* ist wie schon beim Klavierlied (ONB 29; nicht ONB 49 und 50) fälschlich Gottfried Keller statt Conrad Ferdinand Meyer angegeben. Neben der *Ballade vom Spielmann* für Kammerorchester sind diese Lieder die einzigen in Webenaus Nachlass, die sie für eine andere Besetzung als Klavier und Gesang komponierte.³³⁹

Die Lieder orchestrierte Webenau wahrscheinlich im Jahr 1941. Dies lässt sich aus einem Vermerk auf dem Umschlag in Kurrentschrift – „Preis Ausschreiben Frauen-symphonie Orchester“³⁴⁰ – sowie aus der notierten Adresse „Wien XIX Beethovengang 16“, wo Webenau zwischen 1936 und 1943 lebte, schließen. Ein solcher Bewerb wurde im Jahr 1941 vom Wiener Frauen-Symphonieorchester ausgeschrieben, und zwar „für ein Musikstück mit Streichorchester bzw. für Soloinstrumente mit Begleitung des Streichorchesters, an dem sich alle im Gau Ostmark wohnenden und dort geborenen Komponisten beteiligen können“.³⁴¹ Wer den Wettbewerb für sich entschied, ist nicht bekannt.

Eine Zusammenstellung genau dieser drei Lieder war offenbar erst für den Anlass der Orchestrierung gedacht, denn aufgrund des Schriftbildes muss die Klavierfassung von *Wetterfahne* jedenfalls später entstanden sein als die beiden anderen Lieder.³⁴² Die Liedtexte finden sich bei den Einzelbesprechungen der Klavierlieder.

³³⁹ Die *Sommerlieder* sind für Streichquartett und nicht obligatorische *Sprechstimme*.

³⁴⁰ Vgl. Anm. 273.

³⁴¹ *Zeitschrift für Musik* 2 (1941), S. 74 f., zit. nach Friedel, *Komponierende Frauen im Dritten Reich*, S. 194. Weitere Preis Ausschreiben des Frauen-Symphonieorchesters fanden offenbar nicht statt. Vgl. auch Burger, *Die Gestaltung des Konzertlebens 1938–1945 im Konzerthaus und Kulturamt der Stadt Wien*, S. 131–132. Vgl. zum Frauen-Symphonieorchester weiter oben, Abschnitt 7.2.2.

³⁴² Demzufolge ist für *Unruhige Nacht* und *Erinnerungen* (bzw. *Der Nachtwind hat in den Bäumen* ...) die Entstehung vor 1912 bzw. jedenfalls vor 1920 anzunehmen; *Wetterfahne* komponierte Webenau wahrscheinlich erst in den 1920er oder 1930er Jahren.

Besetzung:

Vl 1, 2, 3, 4; Va 1, 2, 3; Vc 1, 2; Kb

9.3. Kammermusik

Vilma Webenaus kammermusikalische Kompositionen umfassen ein Klavierquartett, vier Kompositionen für Streichquartett und einige Werke für Melodieinstrument und Klavier (siehe Tabelle 59).

Drei dieser Werke sind ‚klassische‘ Streichquartette. Zwei davon meldete sie 1949 bei der AKM. Welche beiden der drei nachgelassenen Werke (ONB 91–93) damit gemeint sind, ist nicht bekannt. Naheliegender wäre, dass es sich dabei um die beiden mit Adressen versehenen Streichquartette (ONB 92 und 93) handelt, da dieser Umstand darauf hindeutet, dass Webenau die Noten für Proben o. Ä. verliehen hat. Der Rückschluss, dass das dritte Streichquartett (ONB 91) erst nach 1949 entstanden ist, lässt sich jedoch nicht ziehen: Dem Schriftbild nach dürfte sie dieses *vor* dem Quartett ONB 92 geschrieben haben; außerdem führte Webenau bei der AKM auch andere, jedenfalls vor 1949 entstandene Werke nicht auf dieser Liste an. Daneben ist noch ein weiteres Werk für Streichquartett überliefert, in dessen 5. Satz eine Sprechstimme vorkommt: Die ebenfalls bei der AKM angemeldeten *Sommerlieder für Streichquartett und eine Sprechstimme*.

Für die *Sommerlieder* lassen sich zumindest zwei Aufführungen 1929 und 1931 belegen. Für das eine oder andere Streichquartett sind zwischen 1930 und 1934 ebenfalls einige Darbietungen möglich. Bei diesen Gelegenheiten ist jedoch nur allgemein von Kompositionen für Streichquartett die Rede bzw. durch die Ausführenden bei der Veranstaltung eventuell darauf zu schließen (vgl. Abschnitt 7.2.). Dabei fällt auf, dass diese sehr häufig vom Kolbe-Quartett gespielt wurden.

Bezüglich kammermusikalischer Werke für Klavier sind in Webenaus Nachlass ein Klavierquartett, eine Sonate für Violoncello und Klavier sowie vier unbetitelte Werke für Melodieinstrument (Violine) und Klavier überliefert.³⁴³ Bei welchem der letztgenannten Werke (ONB 87–90) es sich um die 1949 bei der AKM gemeldete „Sonate

³⁴³ Gerlinde Haas gibt in ihrem Lexikonartikel über Webenau eine Sonate für Violine und Klavier sowie eine für Viola und Klavier an („Webenau Vilma von“, S. 389). Welches Werk mit Viola gemeint sein soll, ist unklar, da keines dieser Stücke mit C-Schlüssel notiert ist. Die (zumindest zwei) anderen Werke für Melodieinstrument und Klavier bleiben bei Haas unerwähnt. Auch bezüglich der Streichquartette nennt Haas nur zwei der drei aus dem Nachlass (ebd.).

Violine Klavier“ handelt, ist nicht bekannt. Aufführungen lassen sich nur für das Klavierquartett belegen.

Tabelle 59: Kammermusik

Werk		Anmerkungen
<i>Klavierquartett e-Moll</i>	spätestens 1912	AKM; Brief an Schönberg; Aufführungen 1923 und 1945
Streichquartett		ONB 91; AKM? (I Quartett oder II Quartett)
Streichquartett		ONB 93; AKM? (I Quartett oder II Quartett)
<i>Sommerlieder für Streichquartett und eine Sprechstimme</i> <i>Rittersporn</i> <i>Roter Mohn</i> <i>Vergissmeinnicht</i> <i>Kornblumen</i> <i>Jasmin</i> <i>Rosen</i>	spätestens 1928	AKM; Aufführungen 1929 und 1931; Aufnahme 2004
Streichquartett		ONB 92; AKM? (I Quartett oder II Quartett)
Sonate für Violoncello und Klavier	spätestens 1949	nicht ONB; AKM; Druck
Sonate für Violine und Klavier		AKM; ONB?
[Stück für Melodieinstrument und Klavier]		ONB 90; AKM? (Sonate Violine Klavier)
[Stück für Melodieinstrument und Klavier]		ONB 87; AKM? (Sonate Violine Klavier)
[Stück für Melodieinstrument und Klavier]		ONB 88; AKM? (Sonate Violine Klavier)
[Stück für Melodieinstrument und Klavier]		ONB 89; AKM? (Sonate Violine Klavier)

Klavierquartett e-Moll

ONB 85–86

Bei dem viersätzigen *Klavierquartett e-Moll* für Violine, Viola, Violoncello und Klavier (I Allegro moderato – II Adagio – III Allegro; *Trio*, Andantino – IV Allegro con brio) handelt es sich Webenaus Schriftbild nach zu urteilen um ein relativ frühes Werk. Das *Klavierquartett* liegt darüber hinaus als nur eines von insgesamt drei ihrer Kompositionen in Kopistenschrift vor.³⁴⁴

Webenau erwähnt das *Klavierquartett* in einem Brief an Schönberg, wodurch ersichtlich ist, dass die Komposition spätestens im Sommer 1912 abgeschlossen war: „Ich arbeite fleißig u. wüßte sehr gerne Ihre Meinung über ein Quartett[,] mit dem ich jetzt fertig geworden bin.“³⁴⁵

³⁴⁴ Die anderen beiden Werke sind *Die Ballade vom Spielmann* sowie *Irdische und himmlische Liebe*.

³⁴⁵ Brief von Vilma Webenau an Arnold Schönberg, [Sommer 1912], ASC, Briefdatenbank, ID 18053. Webenau nennt zwar nur ein „Quartett“; aufgrund der vorliegenden Kopistenschrift sowie des

Eine Aufführung des *Klavierquartett e-Moll* fand im Anfang Mai 1923 statt; Webenau lädt ihren ehemaligen Lehrer Schönberg zur Generalprobe am 30. April ein.³⁴⁶ Eine weitere Darbietung der Sätze zwei und drei lässt sich für den 2. Oktober 1945 im Rahmen eines Mitgliederabends der Wagner-Schönkirch-Gemeinde nachweisen.³⁴⁷ Der erste und dritte Satz der Komposition wurden auch am 17. Mai 2018 im Schönbrunner Schlosstheater in Wien zu Gehör gebracht.³⁴⁸

Streichquartett

ONB 91

Das Streichquartett ONB 91 besteht aus drei sehr kurzen Sätzen (insgesamt 8 S. Partitur). Im Nachlass findet sich nur ein einziges Exemplar. Aufgrund des Schriftbildes dürfte die Komposition zwischen 1920 und 1935 einzuordnen sein.

Streichquartett

ONB 93

Das Streichquartett ONB 93 dürfte Webenau spätestens Anfang der 1930er Jahre komponiert haben, da auf dem Umschlag Webenaus Adresse Rochusgasse 10/12 steht (ONB 93/1). Das Schriftbild bestätigt diese Annahme. Darunter findet sich auch eine zweite Adresse Webenaus (Beethovengang 14), was darauf hinweist, dass Aufführungen wahrscheinlich spätestens 1934 sowie nicht später als 1948 stattfanden.

Schriftbildes im Vergleich zu den anderen (Streich-)Quartett-Kompositionen kann sie nur das *Klavierquartett e-Moll* gemeint haben.

³⁴⁶ *Neues Wiener Tagblatt* 57, Nr. 124 (7. Mai 1923), S. 2, bzw. vgl. die Postkarte von Vilma Webenau an Arnold Schönberg, 24. April 1923 (Datum des Poststempels), ASC, Briefdatenbank, ID 22379. Zwar erwähnt Webenau nicht, welches Werk geprobt wurde; wegen der nachweisbaren Aufführung für Mai 1923 (nachfolgende belegbare Darbietung erst am 20. Februar 1924) sowie der genannten Olga Hueber-Mansch, die bei dieser Veranstaltung im Jahr 1923 mitwirkte, kann es sich nur um das *Klavierquartett e-Moll* handeln.

³⁴⁷ Archiv der IGNM; Programm abgebildet in Voithofer, *Die Rolle von Komponistinnen, Interpretinnen und Musikwissenschaftlerinnen in der IGNM*, S. 139. Dort als „Klavier-Quartett in E moll“.

³⁴⁸ Siehe Anm. 266.

Sommerlieder

ONB 27

Die *Sommerlieder* für Streichquartett und Sprechstimme bestehen aus sechs mit Blütenpflanzennamen betitelten Sätzen: *Rittersporn*, *Roter Mohn*, *Vergissmeinnicht*, *Kornblumen*, *Jasmin* und *Rosen*. Die Sprechstimme findet nur im 5. Satz (*Jasmin*) Verwendung. Der Text stammt von der Komponistin. Für diese Streichquartett-Komposition lassen sich zumindest zwei Aufführungen belegen, am 7. Januar 1929 und im Mai 1931, beide Male mit Käthe Gutmann als Rezitatorin.³⁴⁹

Wann Webenau die Sommerlieder komponierte ist unklar, jedoch dürften sie aufgrund ihres Schriftbildes in den 1920er Jahren entstanden sein. In den *Sommerliedern* findet sich außer dem Einsatz einer Sprechstimme ein weiterer Bezug zu Schönberg: Vielleicht dachte Webenau bei der Konzeption an dessen Streichquartett op. 10, in dem er am Ende des 3. Satzes und im 4. Satz die Gesangsstimme verwendet.

Aus den verschiedenen im Nachlass erhaltenen Fassungen ist ersichtlich, dass Webenau die Sommerlieder optional auch ohne Sprechstimme gedacht hat (vgl. ONB 27/2); die beiden Aufführungen 1929 und 1931 fanden aber angesichts der genannten Rezitatorin jedenfalls mit Sprechstimme statt.

Im Zusammenhang mit Carolyn Dehdaris Diplomarbeit, für die sie die *Sommerlieder* edierte, kam es am 4. November 2004 beim dritten jährlichen „Sophie’s Daughters’ Recital of Germanic Female Composers’ works“ an der Brigham Young University in Provo, Utah zu einer Aufführung der Sätze 3–6.³⁵⁰ Die ersten fünf Sätze erklangen auch im Rahmen eines Webenau gewidmeten Konzertes zum Idahot-Day am 17. Mai 2018 im Schönbrunner Schlosstheater in Wien.³⁵¹

³⁴⁹ Bei anderen Gelegenheiten ist nur allgemein von Kompositionen für Streichquartett die Rede bzw. unter den Ausführenden befindet sich ein Streichquartett, welches jedoch auch Werke anderer repräsentierter KomponistInnen gespielt haben konnte.

³⁵⁰ Dehdari, *Vilma Weber von Webenau: Die Marienlieder, Sommerlieder für Streichquartett und eine Sprechstimme*.

³⁵¹ Siehe das Programm unter <https://www.mdw.ac.at/986>, aufgerufen am 19. Juni 2018.

Text:

Vilma Webenau

Jasmin

Berauschend duftet der Jasmin,
die Rosen glüh'n[.]
In ihre Pracht will ich mich still versenken.
Ich fühle dass ich eins mit all der Schönheit.
Ein Tropfen in dem Meer von Licht und Duft und Farbe dass [sic] mich umgibt.
Und ich bin wunschlos glücklich.

Streichquartett

ONB 92

Das Streichquartett ONB 92 ist aufgrund der auf einem Exemplar notierten Adresse – Beethovengang 16 (ONB 92/1) – spätestens 1943 entstanden. Das Schriftbild legt nahe, dass die Komponistin es frühestens Mitte der 1930er Jahre geschrieben hat. Deshalb ist auch von zumindest einer Aufführung auszugehen. Neben den beiden Partituren (ONB 92/1 und 92/2) sind auch die Stimmen überliefert (ONB 92/3), auf denen sich eine Ziffer von fremder Hand befindet, was zusätzlich eine Einreichung nahelegt.

Sonate für Violine und Klavier

Bei der AKM meldete Webenau 1949 auch eine „Sonate Violine Klavier“ an. Ob sich das Werk im Nachlass befindet bzw. welches der Werke dort (ONB 87–90) damit gemeint ist, ist nicht bekannt. Eventuell handelt es sich um das dreisätzige Werk ONB 88.

Sonate für Violoncello und Klavier

Die Sonate für Violoncello und Klavier wurde 1949 beim Europäischen Verlag³⁵² gedruckt und liegt im Nachlass nicht im Autograph vor. Anders als Webenaus zwei

³⁵² Der Europäische Verlag mit Sitz in Wien unter dem Komponisten Anton Popovici (ab 1932) dürfte in erster Linie Texte verlegt haben, mit einem „Schwergewicht auf lebende[n] Österreicher[Innen]“, siehe Murray G. Hall, *Österreichische Verlagsgeschichte 1919–1938*, Bd. 2: *Belletristische Verlage der Ersten Republik*, Wien: Böhlau 1985, S. 130, Text auch online verfügbar unter http://verlagsgeschichte.murrayhall.com/?page_id=266, Stand: Januar 2016, aufgerufen am 7.

weitere gedruckte Werke – das Lied *Frühlingsabend* op. 2 und die Oper *Die Prinzessin* – ist die Sonate niemandem gewidmet. Im Jahr 1949 meldete Webenau das Werk bei der AKM an. Für diese Komposition lassen sich keine Aufführungen zu Lebzeiten belegen; spätere Darbietungen fanden im Club der Wiener Musikerinnen am 26. Februar 1994 und am 6. April 2013 statt.

[Stück für ein Melodieinstrument und Klavier]

ONB 90

Die unvollständige Komposition für Melodieinstrument und Klavier ONB 90 – es wurden Teile herausgeschnitten – liegt im Nachlass nur in einem autographen Exemplar vor. Sie besteht aus fünf Sätzen: I Allegro (unvollständig), II Presto (unvollständig), III Andante, IV Allegretto (unvollständig) und [V] Allegro ma non troppo.³⁵³ Dem Schriftbild nach zu urteilen dürfte Webenau dieses Werk bereits in den 1920er Jahren komponiert haben.

[Stück für Melodieinstrument und Klavier]

ONB 87

Das einteilige Stück für Melodieinstrument und Klavier ONB 87 ist im Nachlass in zwei Exemplaren überliefert. Aufgrund des relativ krakeligen Schriftbildes dürfte es nach 1940 entstanden sein.

November 2018. So wurde z. B. auch der Gedichtband von Juliane Ludwig-Braun *Antlitz des Lebens*, aus dem Webenau ein Gedicht (*Befreiung*) vertonte, 1949 dort veröffentlicht. Doch finden sich beispielsweise über den Online-Katalog der ONB auch eine Reihe von beim Europäischen Verlag verlegten musikalischen Werken, siehe <https://onb.ac.at>, aufgerufen am 7. November 2018. Möglicherweise besteht eine Verwandtschaft des Verlegers mit der Sängerin Grete Ostheym-Popovici (bzw. mit dem Leiter der Konzertdirektion Johann Popovici), die 1924 Webenaus *Ballade vom Spielmann* sang.

³⁵³ Die dem (unbezifferten) fünften Satz folgende nicht nummerierte Seite 16 nutzte die Komponistin für Skizzen. Jeanne Rosenstein nennt deshalb nur vier Sätze (dort: VI [sic] Allegretto), siehe „Quellen zu Vilma Weber von Webenau in der Österreichischen Nationalbibliothek, Musiksammlung“ (Anm. 79).

[Stück für Melodieinstrument und Klavier]

ONB 88

Das einfach überlieferte Werk für Melodieinstrument und Klavier ONB 88 besteht aus den drei Sätzen I Vivace, II Andantino und III Allegro [später ergänzt:] con brio. Eventuell handelt es sich dabei um die 1949 bei der AKM angemeldete „Sonate Violine Klavier“. Die Komposition ist aufgrund des Schriftbildes Mitte der 1930er Jahre einzuordnen.

[Stück für Melodieinstrument und Klavier]

ONB 89

Die dreiteilige Komposition ONB 89 (I Allegretto, II Andantino, III Allegro) ist mittels eines Exemplars überliefert und wurde wahrscheinlich Ende der 1930er Jahre niedergeschrieben.

9.4. Werke für Klavier solo

Wie auch bei ihren Orchesterwerken scheint Webenau bei ihren Klavierkompositionen häufig außermusikalisch inspiriert gewesen zu sein, wie die teilweise programmatischen Titel nahelegen (siehe Tabelle 60). Ein Großteil dieser Werke wurde nachweislich vor öffentlichem Publikum zu Gehör gebracht.

Neben den Klavierzyklen *Vier Tänzerinnen gewidmet*, *Jahreszeiten*, *Salambô Suite* und *Märchenbilder* meldete Webenau bei der AKM auch drei Kompositionen an, bei denen nicht klar ist, um welche Werke im Nachlass es sich handelt oder ob sie sich überhaupt im Nachlass befinden: eine Sonate für Klavier, „Zwei kleine Klavierstücke“ und *Kleine Humoresken*. Die Klavierstücke (zwei verschiedene Werke?), die Webenau bei den beiden Schönberg-Schüler-Konzerten 1907 und 1908 vorstellte, sind im Nachlass offensichtlich nicht überliefert.³⁵⁴

³⁵⁴ Aufgrund des Schriftvergleiches steht nur eine einzige Klavierkomposition als sehr frühes Werk (bis etwa 1912) fest: *Mein Liebchen wir sassen beisammen traulich im leichten Kahn* (vgl. Abschnitt 8.2.2.). Dabei kann es sich nicht um die gesuchte Komposition handeln, da bei beiden Gelegenheiten mindestens zwei zusammengehörende Stücke zu Gehör gebracht wurden.

Tabelle 60: Werke für Klavier solo

Werk		Anmerkungen
Klavierstücke (zwei oder mehr)	spätestens 1907	ONB? AKM? Aufführung 1907
zwei Klavierstücke nach Gedichten von Paul Verlaine	spätestens 1908	ONB? AKM? Aufführung 1908
<i>Mein Liebchen wir sassen beisammen traulich im leichten Kahn</i>	früh	
<i>Vier Tänzerinnen gewidmet</i> <i>Der Dame in Violett</i> <i>Der Dame in Rot</i> <i>Der Dame in Grün</i> <i>Der Dame in Gelb</i>	spätestens 1932	AKM; Aufführung 1932
[<i>Märchenbilder</i>] <i>Der Königsson</i> <i>Die Prinzessin</i> <i>Die Hexe</i> <i>Die Fee</i> <i>Die Hochzeit</i>	spätestens 1949	AKM
[<i>Jahreszeiten</i>] <i>Frühling</i> <i>Sommer</i> <i>Herbst</i> <i>Winter</i>	spätestens 1932	AKM; Aufführung 1932
<i>Salambô Suite</i> <i>Das Gelage</i> <i>Salambo's Klage</i> <i>Abzug der Barbaren</i> <i>Gebet an den Mond</i> <i>Jubel beim Anblick des heiligen Schleiers</i> <i>Das Molochopfer</i> <i>Der Hochzeitszug</i>	spätestens 1936	AKM (dort zwei Sätze weniger); IGNM; Aufführung 1936
Klavierstücke		ONB 101; = <i>Kleine Humoresken</i> ?
Klavierstücke		ONB 99; = Sonate?
Klavierstücke		ONB 100; = Zwei kleine Stücke?
Klavierstücke		ONB 102; = <i>Kleine Humoresken</i> ?
<i>Kleine Humoresken</i>	spätestens 1949	= ONB 101 oder 102?; AKM
Zwei kleine Stücke	spätestens 1949	= ONB 100?; AKM
Sonate	spätestens 1949	= ONB 99?; AKM

Klavierstücke (1907)

Welche Klavierstücke Webenau beim ersten Schönberg-Schüler-Konzert am 7. November 1907 präsentierte, ist nicht bekannt. Nach Gerlinde Haas erklangen wie auch ein Jahr später die „Klavierstücke nach Gedichten von Paul Verlaine“; Clemens Gruber gibt an, dass es sich um vier Stücke handelt.³⁵⁵ In einer Rezension ist von „kleinen, aber prägnanten Klavierstücken“ die Rede.³⁵⁶ Diese dürften nicht im Nachlass enthalten sein,

³⁵⁵ Haas, „Webenau Vilma von“, S. 387; Gruber, *Nicht nur Mozarts Rivalinnen*, S. 174.

³⁵⁶ Bericht von K. in *Das Vaterland* 48, Nr. 309 (10. November 1907), S. 12.

da Webenau die mehrteiligen (unbetitelten) Klavierstücke im Nachlass (ONB 99–102) jedenfalls erst viel später notiert hat.³⁵⁷

Zwei Klavierstücke nach Gedichten von Paul Verlaine

Die „zwei Klavierstücke nach Gedichten von P. Verlaine“, die Webenau im Rahmen des zweiten Schönberg-Schüler-Konzertes am 4. November 1908 vorstellte,³⁵⁸ sind offensichtlich nicht im Nachlass überliefert: Keine der Klavierkompositionen dort lässt sich anhand eines Titels oder einer Satzüberschrift dem französischen Dichter zuordnen.³⁵⁹

Mein Liebchen wir sassen beisammen traulich im leichten Kahn

ONB 98

Bei dem Klavierstück *Mein Liebchen wir sassen beisammen | Traulich im leichten Kahn* – Titel nach einem Gedicht von Heinrich Heine³⁶⁰ – handelt es sich aufgrund des Schriftbilds um eine sehr frühe Komposition Webenaus (bis ca. 1912).

Vier Tänzerinnen gewidmet

ONB 94

Für den Klavierzyklus *Vier Tänzerinnen* gewidmet mit den Einzelsätzen *Der Dame in Violett*, *Der Dame in Rot*, *Der Dame in Grün* und *Der Dame in Gelb* lässt sich eine Aufführung am 22. März 1932 bei einem „Autorenabend der ‚Aktion zur Förderung österreichischer Komponisten‘“ belegen. In einer Besprechung ist von „aparten“ Klavierkompositionen die Rede, mit welchen der Komponistin der Versuch akustisch-

³⁵⁷ Die dem Schriftbild nach zu urteilen einzige Klavierkomposition im Nachlass aus dieser Zeit ist das Klavierstück *Mein Liebchen wir sassen zusammen traulich im leichten Kahn* (ONB 98), mit einem Textincipit von Heinrich Heine betitelt. Diese Komposition kann jedoch nicht gemeint sein, da sie nur einteilig ist.

³⁵⁸ Laut Programm im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Anm. 225).

³⁵⁹ Vgl. Anm. 357.

³⁶⁰ Vor Webenau haben bereits zahlreiche andere KomponistInnen dieses Gedicht als *Lied* vertont, so unter anderen Johannes Brahms (op. 96, Nr. 4: *Meerfahrt*), Hugo Wolf (*Liederstrauß*, Nr. 6), Fanny Mendelssohn (*Sechs Duette*, Nr. 6) und Johanna Kinkel (op. 11, Nr. 2: *Die Geisterinsel*).

optischer Assoziation überraschend gut gelingt“.³⁶¹ Die auf dem gemeinsamen Umschlag der drei erhaltenen Exemplare (ONB 94/1–3) notierte Adresse Rochusgasse 10 ist durchgestrichen, was eine weitere Aufführung nach dem Sommer 1934 nahelegt.

Offenbar waren die Stücke zuerst in einer anderen Anordnung gedacht, denn Version ONB 94/1 beginnt mit *Der Dame in Grün*, gefolgt von *Der Dame in Gelb*, *Der Dame in Violett* sowie *Der Dame in Rot*. Webenau hat die vier kurzen Sätze in dieser Partitur vielleicht kurz vor der Aufführung im Jahr 1932 mit III, IV, I und II überschrieben, was der endgültigen Reihenfolge wie oben angegeben entspricht. Interessanterweise liegt auch eine Version mit englischen Satzüberschriften (*To the lady in violet etc.*) vor (ONB 94/3). Aufgrund des Schriftbildes handelt es sich bei der Version ONB 94/2 wahrscheinlich um die letzte Fassung der drei überlieferten.

Märchenbilder

ONB 95

Der Klavierzyklus *Märchenbilder* besteht aus den Einzelsätzen *Der König[s]sohn*, *Die Prinzessin*, *Die Hexe*, *Die Fee* und *Die Hochzeit* und ist in zwei Fassungen überliefert (ONB 95/1 und 95/2). Dabei dürfte es sich aufgrund der Handschrift um eine eher spätere Komposition Webenaus handeln (ca. Anfang der 1930er Jahre). Der Titel *Märchenbilder* ist nicht im Nachlass überliefert und nur durch die Anmeldung des Werkes bei der AKM im Jahr 1949 bekannt. Aufführung lässt sich keine nachweisen.

Jahreszeiten

ONB 96

Eine Aufführung des Klavierzyklus *Jahreszeiten* mit den Einzelsätzen *Frühling*, *Sommer*, *Herbst* und *Winter* fand am 19. Januar 1932 statt. Einer Konzertbesprechung zufolge handelt es sich dabei um einen „in modernsten Klängen sich ergehenden feinempfundenen Klavierzyklus“.³⁶² Georg Hauer gibt als Entstehungszeitraum ohne

³⁶¹ c. m. h. [Carl Maria Haselbruner] in *Musikleben*, Nr. 5, Mai 1932, S. 15.

³⁶² *Musikleben*, Nr. 2, Februar 1932, S. 17–18.

Begründung ca. 1920 an,³⁶³ was aufgrund des Schriftbildes zutreffen könnte (vgl. Tabelle 52).

Salambô Suite

ONB 97

Die *Salambô Suite* besteht aus den sieben Teilen *Das Gelage*, *Salambo's* [sic] *Klage*, *Abzug der Barbaren*, *Gebet an den Mond*, *Jubel beim Anblick des heiligen Schleiers*, *Das Molochopter* und *Der Hochzeitszug*. Für den 19. Januar 1934 ist eine Aufführung belegbar. Einer zugehörigen Rezension ist zu entnehmen, dass es sich dabei um eine „originelle“ Komposition nach einem Roman von Gustave Flaubert handelt.³⁶⁴ Webenau versuchte diese Suite offenbar über die IGNM aufzuführen, wie aus einem Brief an die Komponistin vom 11. Oktober 1948 zu schließen ist (vgl. Anhang). 1949 meldete Webenau das Klavierwerk bei der AKM an, wobei jedoch die ersten beiden Teile *Das Gelage* sowie *Salambo's Klage* fehlen (vgl. Tabelle 34).³⁶⁵

Klavierstücke

ONB 101

Die drei Klavierstücke ONB 101 tragen die Tempobezeichnungen Allegretto, Andantino und Allegro con brio und sind in zwei Exemplaren überliefert. Eventuell sind dies die *Kleinen Humoresken*, die Webenau bei der AKM anmeldete. ONB 101 ist aufgrund des Schriftbildes wahrscheinlich in den 1920er Jahren entstanden.

³⁶³ Hauer, *Club der Wiener Musikerinnen*, Bd. 2, S. 209. Im Clubgebäude des Clubs der Wiener Musikerinnen in der Wilhelm Exnergasse 34 ist ein Notenblatt der Komposition eingerahmt und mit „ca. 1920“ unterschrieben.

³⁶⁴ *Gerechtigkeit* 4, Nr. 169 (26. November 1936), S. 12.

³⁶⁵ Die Möglichkeit, dass Webenau damit Platz sparen wollte – alle drei bei der AKM aufliegenden Werke-Anmeldungs-Bögen sind bis zur letzten Zeile beschrieben – scheidet wohl aus, da die verbleibenden Teile mit 1–5 (statt 3–7) beziffert sind.

Klavierstücke

ONB 99

ONB 99 ist eine viersätzliche Klavierkomposition, deren Teile mit den Tempo-
bezeichnungen Allegro moderato, Andante, Allegretto und Allegro con brio
überschrieben sind. Im Nachlass sind zwei Exemplare überliefert, die aufgrund des
Schriftbildes auf eine Entstehung in den späten 1930er Jahren schließen lassen.
Eventuell handelt es sich dabei um die Sonate, die Webenau bei der AKM anmeldete.

Klavierstücke

ONB 100

Bei der Klavierkomposition ONB 100 mit den beiden Teilen „Ruhig“ und „Grotesk.
Nicht zu rasch“ könnte es sich um die bei der AKM gemeldeten *Zwei kleinen
Klavierstücke* handeln, da dies die einzige unbetitelt zweiteilige Klavierkomposition
im Nachlass ist.³⁶⁶ ONB 100 ist wahrscheinlich eine eher späte Komposition (nach
1940), wie wegen des Schriftbildes anzunehmen ist.

Klavierstücke

ONB 102

Die Klavierstücke ONB 102 bestehen aus drei Einzelteilen mit den Tempo-
vorzeichnungen Allegretto, Andantino und Allegro.³⁶⁷ Das Schriftbild lässt auf eine
Entstehung der Komposition Mitte der 1930er Jahre schließen. Möglicherweise handelt
es sich dabei um die bei der AKM angemeldeten *Kleinen Humoresken*.

³⁶⁶ Im Nachlass sind zwei Exemplare erhalten. In ONB 100/2 fehlt am Ende der Doppelstrich, wodurch
die Komposition einen unfertigen Eindruck macht.

³⁶⁷ Auf der 5. (letzten) Notenseite fehlt unter den zwei ausnotierten Doppelsystemen der Rest des Blattes.
Es ist auch kein abschließender Doppelstrich notiert. Möglicherweise ist die Komposition daher nicht
vollständig erhalten (ONB 102 ist leider nur in einer Version überliefert); Webenau wollte vielleicht
aber nur ungenutztes Papier anderweitig verwenden.

Kleine Humoresken

Im Jahr 1949 brachte Webenau bei der AKM *Kleine Humoresken* für Klavier zur Anmeldung. Welche Komposition damit gemeint ist, ist nicht bekannt. Möglicherweise befinden sich die Stücke im Nachlass, da der Titel *Humoresken* neben anderen Klavierkompositionen auf einem Umschlagblatt erwähnt ist.³⁶⁸ Die infrage kommenden Stücke ONB 99–102 sind alle mehrteilig und unbetitelt; die Tempo- bzw. Charaktervorgaben lösen jedoch nicht unbedingt die Assoziation *Humoresken* aus,³⁶⁹ am ehesten scheinen aufgrund der drei eher raschen Teile und der vorherrschenden Staccato-Artikulation die Stücke ONB 101 und 102 infrage zu kommen.

Zwei kleine Stücke

Bei der AKM meldete Webenau 1949 „2 kleine Stücke für Klavier“, bei denen ebenfalls unklar ist, um welche Komposition es sich handelt. Von den Klavierstücken im Nachlass kommt nur ONB 100 infrage; alle anderen bestehen aus mehr als zwei Teilen. Theoretisch kann es sich auch um die 1907 und 1908 bei den Schönberg-SchülerInnen-Konzerten vorgetragenen Klavierstücke handeln.

Klaviersonate

1949 meldete Webenau bei der AKM eine Sonate für Klavier an. Eventuell entspricht diese der viersätzigen Klavierkomposition ONB 99.

9.5. Melodramen

Wie viele andere KomponistInnen am Anfang des 20. Jahrhunderts trug auch Webenau zur Gattung des (Konzert-)Melodrams bei. Bei sogenannten ‚gebundenen‘ Melodramen ist die Sprechstimme melodisch und rhythmisch fixiert. Von Konzertmelodramen – meist mit Klavier- oder Orchesterbegleitung – spricht man bei Werken, die für die Konzertbühne gedacht sind.³⁷⁰

³⁶⁸ Auf der hinteren inneren Seite des Einbandes der *Marienlieder* (ONB 35/2).

³⁶⁹ ONB 99: Allegro moderato – Andante – Allegretto – Allegro con brio; ONB 100: Ruhig – Grotesk. Nicht zu rasch; ONB 101: Allegretto – Andantino – Allegro con brio; ONB 102: Allegretto – Andantino – Allegro.

³⁷⁰ Vgl. z. B. Monika Schwarz-Danuser, „Melodram“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil Bd. 6, 2. Auflage 1997, Sp. 93–99; Rudolf Stephan, „Zur jüngsten Geschichte des Melodrams“, *Archiv für Musikwissenschaft* 17 (1960), Nr. 2/3, S. 183–192; Hans Martin Ritter, *Der Schauspieler*

In Webenaus Nachlass finden sich fünf Kompositionen, die die Sprechstimme einbeziehen: Das Orchesterwerk *Musik zu Andersens Märchen „Das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzern“*, drei Melodramen mit Klavierbegleitung und die *Sommerlieder* für Streichquartett (siehe Tabelle 61).

Tabelle 61: Werke mit Sprechstimme

Werk			Anmerkungen
<i>Musik zu Andersens Märchen „Das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzern“</i>	früh	für Orchester und Stimmen	
<i>Frau Judith</i>	spätestens 1927	Melodram	AKM; Aufführung 1927
<i>Die Himmelspfortnerin</i>	spätestens 1927	Melodram	AKM; Aufführungen 1927 und 1928
<i>Der Bote</i>	spätestens 1949	Melodram	AKM
<i>Sommerlieder</i>	spätestens 1929	Streichquartett mit Sprechstimme	AKM; Aufführungen 1929 und 1931

Dass Webenau in fünf ihrer Kompositionen den Sprechklang einsetzt, erscheint gerade in Hinblick auf ihre Schülerschaft bei Schönberg interessant: Dieser Umstand legt einen Einfluss ihres Lehrers nahe, da Webenau wie bereits erwähnt zumindest eine Aufführung von Schönbergs Melodramenzyklus mit Kammermusikensemble *Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds „Pierrot lunaire“* op. 21 (1912) erlebt hatte und sich davon beeindruckt zeigte.³⁷¹ Webenaus Werke mit Sprechstimme lassen sich zwar nicht genau datieren, doch ist aufgrund eines Handschriftenvergleichs anzunehmen, dass sie nur das Orchesterwerk *Musik zu Andersens Märchen* vor Schönbergs *Pierrot lunaire* komponiert haben dürfte; die anderen vier sind demnach ziemlich sicher erst nach 1912 entstanden.

Webenau hat sich dennoch offensichtlich dazu entschieden, einen anderen Weg zu gehen als Schönberg: In allen fünf Werken sind weder (ungefähre) Tonhöhen noch zeitlicher Verlauf der Sprechstimme festgelegt; die Dichtung ist ohne zusätzliche Zeichen oder Hinweise zwischen den Notenzeilen notiert und die Sprechstimme vermutlich nicht wie etwa in *Pierrot lunaire* im Sinne einer weiteren Instrumentalstimme gedacht, sondern wird zur instrumentalen Begleitung mit untermalender Funktion frei vorgetragen. Schönberg dagegen setzt eine rhythmisch wie melodisch auskomponierte Sprechweise ein (vgl. dazu Abschnitt 5.3. bzw. Anm. 153).

und die Musik. Szenisches Lied – Bühnenlied – Melodram, Berlin 2001; Max Steinitzer, *Zur Entwicklungsgeschichte des Melodrams und Mimodrams*, Leipzig 1919.

³⁷¹ Brief von Vilma Webenau an Arnold Schönberg, [November/Dezember 1912], ASC, Briefdatenbank, ID 18052. Vgl. Abschnitt 5.1. bzw. Anhang.

Webenaus Kompositionen mit Sprechstimme sind somit ungebundene Melodramen im Stil des 19. Jahrhunderts, wie etwa Robert Schumann, Franz Liszt oder Webenaus Zeitgenosse Richard Strauss sie komponierten.

In Bezug auf die Verwendung der Sprechstimme gibt es bei Webenau also wohl keinen Einfluss durch Schönberg. Webenau kannte *Pierrot lunaire* wie schon erwähnt durch eine Aufführung; aber auch wenn sie vermutlich nicht die *Pierrot lunaire*-Partitur eingesehen hat (geschweige denn Schönbergs ausführliches Vorwort zur Gestaltung der Sprechstimme), konnte sie doch annehmen, dass die Notation der Sprechstimme ganz anders sein musste als in ‚herkömmlichen‘ Melodramen. Vielleicht ist aber Webenaus Stellungnahme zur *Pierrot lunaire*-Aufführung dahingehend zu interpretieren, dass ihr eben nicht bewusst war, wie anders die Sprechstimme in Schönbergs Komposition gestaltet ist: „Einiges hätte ich gerne noch einmal gehört da ich mir darüber nicht klar war. Öfter auch konnte ich wirklich gar nicht mit.“³⁷² Möglicherweise hat sich Webenau aber doch bewusst für die traditionelle Variante entschieden, da die Tonhöhenfixierung die Textverständlichkeit erschwert: „man mußte [...] fortwährend krampfhaft den Text mitlesen da es ganz unmöglich war von dem was sie [Albertine Zehme] sprach auch nur ein Wort zu verstehen“.³⁷³

Webenau verwendet in ihren fünf melodramatischen Kompositionen drei verschieden besetzte Instrumentalbegleitungen: Das wahrscheinlich früheste Werk *Musik zu Andersens Märchen „Das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzern“* ist für Orchester. Bei *Frau Judith* und *Die Himmelspfortnerin* handelt es sich um ‚klassische‘ Konzertmelodramen mit Klavierbegleitung, die wahrscheinlich in den 1920er Jahren entstanden sind. Ebenfalls in diesem Zeitraum dürfte Webenau die *Sommerlieder* für Streichquartett komponiert haben, in denen Webenau die Sprechstimme ausschließlich und optional im 5. Satz einsetzt. *Der Bote*, ein weiteres Melodram mit Klavierbegleitung, ist dem Schriftbild nach zu urteilen erst sehr spät entstanden. Bis auf das Orchesterwerk hat Webenau alle hier genannten Werke bei der AKM gemeldet.

Bei den zugrundeliegenden Texten fällt auf, dass Webenau in ihren Werken mit Sprechstimme ganz unterschiedliche Textarten (Erzählung, Ballade, Gedicht) vertont.

Aufführungen lassen sich Ende der 1920er und Anfang der 1930er Jahre für *Frau Judith*, *Die Himmelspfortnerin* und die *Sommerlieder* nachweisen. Bei den

³⁷² Brief von Vilma Webenau an Arnold Schönberg, [November/Dezember 1912], ASC, Briefdatenbank, ID 18052.

³⁷³ Ebd.

Darbietungen 1927, 1928 und 1929 übernahm die Rezitatorin Käthe von Gutmann³⁷⁴ den Part der Sprechstimme. Bei einem weiteren Konzert am 19. Januar 1934 wirkte Käthe von Gutmann ebenfalls mit. Welche Kompositionen (mit Sprechstimme) bei dieser Veranstaltung aufgeführt wurden, ist nicht bekannt.

Musik zu Andersens Märchen „Das kleine Mädchen mit den Schwefelhölzern“

Siehe die Anmerkungen unter Abschnitt 9.2.

Frau Judith

ONB 61

Frau Judith ist wegen des Schriftbildes als eher frühe Komposition einzuordnen (etwa 1920er Jahre). Eine Aufführung des Melodrams unter dem Titel „Judith Simon“ – vermutlich ein Schreibfehler aufgrund einer Vermischung des eigentlichen Titels mit dem Textbeginn „Das war beim Juden Simon“ – fand am 8. November 1927 im Mittleren Konzerthausaal statt. Ins Auge springen eckige Notenköpfe in der Klavierbegleitung, die offenbar für rhythmisch freier gestaltete Stellen stehen.³⁷⁵

Die zugrundeliegende Ballade stammt vom österreichisch-ungarischen Dichter Josef Kiss (1843–1921). Der Text in Webenaus Vertonung stimmt im Wesentlichen mit der Übersetzung Ladislaus Neugebauers überein,³⁷⁶ unterscheidet sich aber in einigen Formulierungen; in der nachfolgenden Transkription finden sich einige Abweichungen zum Originaltext hochgestellt und in eckigen Klammern hinter Webenaus Textfassung.

³⁷⁴ Käthe (von) Gutmann, geb. Katharina Frankl (1893–1942, Maly Trostinez), war eine Vortragskünstlerin. Eventuell war Gutmann mit Vilma Webenau befreundet oder stand dem Club der Wiener Musikerinnen nahe, da sie sich bei einer Vereinsveranstaltung mit Werken Webenaus am 24. Januar 1932 im Publikum befand. Vgl. *Das Wort der Frau* 2, Nr. 4 (24. Januar 1932), S. 6.

³⁷⁵ Diese eckigen Notenköpfe treten nicht nur in einer Funktion als lang ausgehaltene Notenwerte (im Sinne von Breven) auf, sondern auch mit Behalsung und triolisch. Möglich wäre auch ein Zusammenhang mit der Anschlagart.

³⁷⁶ Z. B. *Oesterreichisch-ungarische Revue* 2, Nr. 8 (November 1886), S. 63–64.

Text:

Josef Kiss (1843–1921)

Das war beim Juden Simon bei dem man Jahr um Jahr ^[wo man von Jahr zu Jahr]
 Ein schwarzes Brettersärglein ^[Brettersärgchen] hob auf die Totenbahr.
 Wie war der Sarg so winzig – drei Spannen kaum ^[lang] zur Not.
 Heut' kam das arme Würmchen und morgen schon war's tot

Frau Judith's Rabenhaare sind Gold und Schätze wert.
 Still weinend mit den Fingern sie durch die Flechten fährt.
 Dann greift sie nach der Schere. O unbarmherz'ger Schnitt!
 Und vor den greisen Rabbi geheimnis[v]oll sie tritt.

Sie priesen meine Haare – sieh Herr ^[sieh her], ich schnitt sie ab.
 Sie priesen meine Schönheit ^[Schöne] – ich weinte sie zu ^[in's] Grab.
 O künde mir du Frommer, Du Greis mit Seherblick.
 Blüht nie heran ein Kind mir zu höchstem Mutterglück.

Da hat aus seinen Büchern der Fromme aufgeblickt.
 Frau Judith sinkt ^[bricht] zusammen, von schwerer Schuld be^[er]drückt
 Heut möchtest du's, ja heute. Dem war nicht immer so.
 Dein schuldlos Erstgebornes – wo ist es Judith – Wo?

So weiss wie ^[als] Judith's Antlitz ist Schnee der Firne ^[des Alpfirst] nicht
 Mit ihren ros'gen Fingern bedeckt sie das Gesicht.
 Sie schluchzt; sie stammelt, flüstert die Worte halb erstickt:
 Mit meinen eig'nen Händen hab' ich mein ^[das] Kind erdrückt.

Sein Vater der betrog mich, gab mich dem Elend Preis.
 Ich war ein schwaches Mädchen, die Nacht so still, so heiss.
 Die Furcht vor Schmach ^[Gott] und Schande, o unheilschwang're ^[unheilvolle] Stund'.
 Ich wollt' ich läge gleichfalls im tiefsten Erdengrund.

Der Fromme wortlos blättert in seinen Büchern all. ^[Der Greis durchblättert wortlos die heil'gen Bücher all,]
 Zu forschen nach der Sühne für solchen ^[diesen] schweren Fall
 Erheb dich, Weib, erheb dich, wirf ab dein Bussgewand
 Für eine Tat so grausig geziemt nicht solcher Tand.

Hier gilt es andre Sühne ihr Preis ist riesenhaft.
 Hast du ein schwer Gelübde zu schwören wohl die Kraft?
 So hör: vom Kuss der Sünde die Unschuld sterben muss
 Judith ich untersage dir streng den Mutterkuss.

Sei namenlos verlassen. Trag eine Welt voll Leid.
 Hält Hochzeit einst dein Sprössling, so sei gelöst dein Eid ^[dein Sprosse, sei ledig deines Eids]
 Das Haus des Juden Simon erstrahlt im Kerzenglanz,
 Kindestaufe gibt's so lärmend als ging's zum Hochzeitstanz

Der Vater jubelt Psalmen zu Gottes Preis und Ehr
 Der Mutter bleiches Antlitz umströmt ein Tränenmeer. ^[Judiths bleich Antlitz schwimmt in einem Tränenmeer]
 Und immer wieder presst sie das Kind an ihr Gesicht
 Sie lechzt nach einem Kusse [-] Jedoch sie darf ja nicht!

Das Haus des Juden Simon es ist so still und bang.
 Die Fenster sind verhüllet, gedämpft der Stimmen Klang.
 Frau Judith ringt die Hände, sie weint die Augen blind.
 Weh mir, soll ich verlieren auch dieses teure Kind

Geliebte, süsse Mutter. Mir brennen Stirn und Mund.
Wenn du mich küssen wolltest, da würd' ich gleich gesund.
Sei still mein Kind, mein Herzchen es kann es darf nicht sein.
Du Vater des Erbarmens o blick auf meine Pein

Geliebte, süsse Mutter. Du küsstest mich, ich weiss.
Wär nur nicht, gelt, mein Mündchen so fieberwund und heiss!
Und Simon stand daneben, es packt ihn überstark.
Bösartig bist du Judith, bös bis in's tiefste Mark.

Das sagten mir schon And're. Sie sagten mehr sogar.
Und wie das eine wahr ist, ist auch das andre wahr.
Als Frau und Mutter ehrlos, verderbt an Seel' und Leib.
Beim Leben dieses Kindes, ich jag davon dich, Weib.

Es rauschen Jahr um Jahre vorbei im Strom der Zeit.
Das Haus des Juden Simon erschallt von Fröhlichkeit
ein Baldachin im Hofe und Gäste aus und ein.
Heimführet Nachbars Nathan des Simon Töchterlein

Ein Bettelweib steht abseits die Miene kummerschwer.
Man weist es in den Winkel man stösst es hin und her.
Da bricht sie durch die Reihen mit flehentlichem Laut.
O lasst auch mich erschauen die holde schöne Braut.

Das Brautpaar naht, sie schwören, der Segenschor beginnt
O lieben Leute lasst mich nur einen Schritt mein Kind
Sie drückt den eis'gen Mund ihr an's glühende Gesicht
Und zu der Tochter Füssen sie tot zusammenbricht.
Das ist's, was von Frau Judith im Dorf man singt und spricht. [man im Dorfe von Judith singt und spricht]

Die Himmelspfortnerin

ONB 64

Mit ihrer Vertonung der Sage von der Himmelspfortnerin in der Form von Franz Karl Ginzkeys Ballade greift Webenau einen Stoff auf, der in Wien Anfang des 20. Jahrhunderts beliebt gewesen zu sein scheint, denn Ginzkeys Text diente als Grundlage für (Melodramen-)Vertonungen unterschiedlicher KomponistInnen.³⁷⁷ Es lassen sich zwei Aufführungen von Webenaus *Himmelspfortnerin* nachweisen: am 8. November 1927 sowie im April 1928 (vgl. Abschnitt 7.2.).

Bis auf ein paar kleine textliche Abweichungen – in der nachfolgenden Transkription durch hochgestellte Einfügungen in eckigen Klammern kenntlich gemacht – bzw. das

³⁷⁷ Allein in der Wienbibliothek finden sich drei Vertonungen mit Sprech- oder Singstimme: von Emil Petschnig (1922/1923), Hans Hermann (op. 64, Nr. 6, 1918) und Karl Heinz Hettinger (melodramatische Begleitung, o. J.)

Fehlen fast aller Satzzeichen stimmt der von Webenau vertonte Text mit der zugrundeliegenden Ballade überein.

Text:

Franz Karl Ginzkey (1871–1963)

Es sang eine Drossel ein Wunder geschah.
 Da sprangen die Knospen mit Macht.
 Da wussten die Menschen der Frühling sei da
 mit Sausen sei er erwacht.
 Im Kloster Sankt ^[St.] Agnes erschloss sich die Tür
 in Sehnsucht so weit wie noch nie
 Es trat in den Frühling ganz leise herfür
 Die Pförtnerin Annemarie ^[Anne Marie].

Sie schaute die Bäume im lieblichsten Grün
 die Lüfte ^[sie] wehten so lind.
 Auch sah sie zu Füßen ein Veilchen erblühn.
 Des Frühlings verschüchtertes Kind
 Es schwammen die Wolken in schneeiger Pracht
 Wie wandernde Schwäne O sieh
 Da fasste des Sehnsens verderbliche Macht ^[Da faßte der Sehnsucht unselige Macht]
 Die Pförtnerin Anne Marie.

Sie löste ^[nestelte, so auch in 64/2] hastig die Schlüssel vom Band
 und lief zur Kapelle nicht weit.
 Sie legte die Schlüssel mit zitternder Hand
 zu Füßen der heiligen Maid.
 O Gebenedeite bewahre sie du
 die einst mir die Würde verlieh.
 Es ziemt nicht des Herzens geheiligte Ruh
 der Sünderin Annemarie

Sie lief aus den schweigenden Mauern hinaus.
 Sie lief mit dem Wind übers Feld.
 Der Frühling umschlang sie mit Jubelgebräus
 und trug sie hinaus in die Welt.
 O liebliche Blume unseliges Kind,
 das nur in der Stille gedieh
 Wie bald ward entblättert ^[zerblättert] die Rose im Wind.
 Was weinst du so, Annemarie?

Und Jahre vergingen! Wie trug sie die Last
 des Leids und der Liebe so schwer.
 Von gierigen Klauen des Lebens umfasst
 Hin sank ^[hinbrach] sie und konnte nicht mehr.
 O dass doch der Schwestern ehrwürdiger Chor
 ihr sanft ihre Sünde verzieh.
 Als Bettlerin pochte demütig ans Tor
 die Pförtnerin Annemarie.

Und siehe wer öffnet' ganz leise die Tür
 und lächelte gütig und lind?
 Die heil'ge Maria trat selber herfür
 und sagte willkommen mein Kind.

Du gabst mir die Schlüssel zur Pforte in Hut
ich hab sie gehütet da sieh.
Empfange sie wieder bewahre sie gut.
O Pförtnerin Annemarie

Da rief sie in Eile die Schwestern herbei
und klagte, wie schwer ihr geraubt
die Sünde des Lebens den himmlischen Mai.
Doch schüttelten diese das Haupt.
Es sprach die Äbtissin: Du fieberst mein Kind.
Denn höre, du fehltest uns nie.
Du dienstest uns täglich in Treue ^[Treuen] gesinnt.
O Pförtnerin Annemarie

Da ahnten die Schwestern, es wäre gesche[h]n
ein köstliches Wunder allhie
Sie hoben die Hände mit brünstigem Flehn.
Und sanken anbetend aufs Knie
O liebliche Sage du rufst mich mit Macht
so oft mir ein Frü[h]ling gedieh
es gibt keinen Lenz da ich dein nicht gedacht
O Pförtnerin Annemarie

Sommerlieder

Siehe die Anmerkungen im Abschnitt 9.3.

Der Bote

ONB 66

Der Bote dürfte eine relativ späte Komposition Webenaus sein, wie sich aus dem Schriftbild ableiten lässt, und ist somit wahrscheinlich mindestens 20 Jahre nach ihren anderen Kompositionen mit Sprechstimme entstanden. 1949 meldete Webenau dieses Melodram bei der AKM an. Der Titel *Der Bote* erschließt sich erst durch die AKM-Liste in Zusammenhang mit dem vertonten Text, da auf den erhaltenen Fassungen kein Titel notiert bzw. kein entsprechendes Umschlagblatt überliefert ist. Von wem der zugrundeliegende Text stammt, ist nicht bekannt.³⁷⁸ Die folgende Unterteilung der Strophen in Vier- und Sechseiler folgt der vertonten Gestalt bzw. der inhaltlichen Logik.

³⁷⁸ Gerlinde Haas gibt als eventuellen Urheber des Textes Emile Verhaeren an, siehe „Webenau Vilma von“, S. 388. Aus ihrer Angabe „Emile Verhaeren (?)“ ist nicht ersichtlich, ob es sich um eine Vermutung der Autorin handelt oder sie eine anderswo gefundene Angabe in Frage stellt.

Text:

Vilma Webenau?

Im Gasthaus zu des Königs Knecht
ein Bote ankommt[,] sitzt und zecht
Dann zieht er weiter durch das Land
durch Dörfer[,] Wälder längs dem Strand[.]

Von wo kommst schöner Bot du her
bei dieses tollen Sturms Beschwer[?]
Von dort wo Häuser Felder sind
zu dir[,] die ich [Tränen] find

komm ich auf Pfaden kreuz und quer
den weiten Raum durchmessend her[.]
Damit ich dir den Gruss verkünd
vom [Meer?] Meer[,] den Wolken und dem Wind

Sag schöner Bote mir einmal[:]
Kennst du vielleicht mein Ehgemahl[?]
Er hat sich aus dem Staub gemacht
mit einer Andern in der Nacht
und liess mich frierend hier allein
wo ich[,] sein Weib[,] nun harre sein[.]

Ich bringe dir o liebe Frau
Frühlingsluft so lind und lau
Sieh nur wie dir als [sanfter] Gruss
den Fuss umspült des Meeres Kuss.
Vor deiner Trauer sich verneigt
ein Blumenflor vom Berg gezeugt[.]

Was können mir o Bote mein
die Lüfte und die Blumen sein?
Was ich erbitte ist mein Mann
vom Lande und vom Ozean[.]

Ach liebe Frau dein Mann ist tot
Er starb im Nord im Flammenrot[.]
Auf ödem Strand der Winde [Beut]
ward seine Asche weit verstreut

Wohin sie mag geflogen sein
im Sturm / das weiss nur Gott allein
O Hauch des Meeres Wind [landein]
ich saug mit voller Brust euch ein[.]

Auch bringt mir seine Asche dann
dass meine Hand sie fühlen kann[.]
Ihr Wolken auf der Himmelsbahn
Euch häng ich meine Seele an
dass nur ein wenig haften bleib
von meines toten Mannes Leib.

9.6. Lieder

Lieder machen anteilmäßig den größten Teil in Webenaus Schaffen aus (siehe Tabelle 62). Für ihre dem Schriftbild nach zu urteilen früheren Lieder griff sie hauptsächlich auf Texte von anderen zurück; bei späteren Liedern dürfte sie tendenziell eigene Gedichte vertont haben.³⁷⁹ Einige ihrer Lieder hat Webenau 1949 bei der AKM gemeldet; dabei fällt auf, dass es sich eher um frühe Lieder handelt (vgl. Tabelle 34).

Die Lieder im Nachlass existieren häufig in mehreren Fassungen; jedoch liegt einzig das Gedicht *Unruhige Nacht* von Conrad Ferdinand Meyer in zwei unterschiedlichen Vertonungen vor.

Eines von Webenaus Liedern – *Frühlingsabend* op. 2 – wurde gedruckt; bei einem zweiten in Druck vorliegendem Lied – *Sag' mir, warum* – ist nicht sicher, ob es sich um eine Komposition von Vilma Webenau handelt.

Nur für wenige Lieder lassen sich Aufführungen nachweisen. In den meisten Konzertankündigungen bzw. -berichten ist nur allgemein die Rede von Liedern (ohne konkrete Titel); Konzertprogramme sind nur in den wenigsten Fällen verfügbar. Clemens Gruber behauptet, dass Webenaus Lieder „immer wieder“ aufgeführt wurden,³⁸⁰ doch gibt es dafür keine Belege. Indizien legen in mehreren Fällen Aufführungen nahe, so die Verwendung von Großbuchstaben in den Autographen bei einigen Liedern (vgl. Abschnitt 7.2.1. sowie Tabelle 37). Vereinzelt lassen sich auch (vergebliche) Versuche belegen, ihre Lieder zur Aufführung zu bringen: *Unruhige Nacht*, *Erinnerungen* und *Wetterfahne* orchestrierte Webenau höchstwahrscheinlich für ein Preisausschreiben; *Die Soldatenbraut*, *Schweigen* und *An den Sommerwind* schickte sie vergeblich an den Sender Alpenland.

Tabelle 62: Lieder

Werk		Anmerkungen
? „Sag' mir, warum“	1901/02	nicht ONB; Vilma Weber; Druck
<i>Frühlingsabend</i> op. 2	1904	nicht ONB; V. Webenau; AKM; Druck
<i>Einst</i>	früh	
<i>Drei Lieder im Volkston</i> (nur <i>Bettelmanns Hochzeit</i>)	früh; spätestens 1909	
<i>Im Lenz</i>	früh	
<i>Hochsommernacht</i>	früh	
<i>Nachtgefühl</i>	früh	
<i>Horch, welch ein Zauberton</i>	früh	
<i>Unruhige Nacht</i>	früh bzw. 1941	ONB 29; auch mit Streichorchester (ONB 28)

³⁷⁹ Nicht bei allen Liedern sind die UrheberInnen der Texte angegeben bzw. bekannt.

³⁸⁰ Gruber, *Nicht nur Mozarts Rivalinnen*, S. 90.

<i>Der Nachtwind hat in den Bäumen ... bzw. Erinnerungen</i>	früh bzw. 1941	ONB 30; auch mit Streichorchester (ONB 28)
<i>(Die) Wetterfahne</i>	? bzw. 1941	ONB 31; auch mit Streichorchester (ONB 28)
<i>O Mutter du, Maria</i>	früh	
<i>Von Busch und Bäumen fällt Blatt auf Blatt</i>	früh	
<i>Ich bin so müde</i>	früh	
<i>Es ist so still um mich her</i>	früh	AKM
<i>Heut nacht hat's Blüten geschneit</i>	früh	AKM
<i>Schnee</i>	früh; spätestens 1926	AKM; Aufführung 1926
<i>Sterne</i>	früh	
<i>Winter</i>	früh	
<i>Unruhige Nacht</i>	früh	ONB 49, 50 (andere Fassung als 29 bzw. 28)
<i>Ein kurzer Augenblick</i>	früh	
<i>Wach auf!</i>	spätestens 1949	AKM
<i>Der Mond geht auf</i>	spätestens 1949	AKM
<i>An einem schwülen Sciroccotag</i>	früh	AKM; Aufführung 2006
<i>Lieder der Geisha</i> „Im Frühling war's“ „Ihm zu gefallen“ „Das gab ein Staunen“ „Herbst ist es nun“	spätestens 1928	AKM; Aufführung 1928; Adresse
<i>Marienlieder</i> <i>Die Verkündigung</i> <i>Christi Geburt</i> <i>Golgatha</i>	spätestens 1949	AKM
[<i>Nocturnes</i>] <i>Mondaufgang</i> <i>Ich blicke hinauf</i> <i>Fromm</i>	spätestens 1949	ONB 40, 41 (nur <i>Mondaufgang</i>); Adresse
<i>Frau Müllerin</i>		ONB 62
„Silberner Schein des Mondes im Hain“		ONB 72
„O Schifflin unterm Regenbogen“		ONB 70
<i>Irdische und himmlische Liebe</i> „Wir tanzen den Reih'n“ „Maria Maienkönigin“ „Das Weltall durchfluten“ „In Frieden ziehn wir“ „Wer spricht von Alter“ „Das Tagwerk ist getan“	spätestens 1949	ONB 32–33; AKM; Aufführung 1952 und 1953
<i>Die Soldatenbraut</i>		ONB 42, 43; Einreichung 1953
<i>Schweigen</i>		ONB 42, 43; Einreichung 1953
<i>An den Sommerwind</i>		ONB 42, 43; Einreichung 1953
<i>Befreiung</i>		ONB 56
„Schönes Land wir lieben dich“	1946?	ONB 57, 58
„Da fährt die Bahn“		ONB 57
„Durch letztes Blühen geht ein Welken“	um 1946?	ONB 58
<i>Mittagsrast</i> (zuerst <i>Mittagsstille</i>)		ONB 68; AKM
„Wie tief doch die Felder schweigen“		ONB 73
„Rauhreif knistert in den Zweigen“		ONB 71

Zusammenstellungen von Liedern

Neben den beiden Liederzyklen *Lieder der Geisha* sowie *Irdische und himmlische Liebe* offenbart sich bei zwei weiteren Lieder-Zusammenstellungen der übergreifende Titel durch die AKM-Werkliste (*Marienlieder* und *Nocturnes*).³⁸¹

Drei Lieder im Volkston beabsichtigte Webenau offenbar am Beginn des 20. Jahrhunderts zu komponieren; jedoch ist nur eines davon erhalten (bzw. überhaupt entstanden?; *Bettelmanns Hochzeit*). Aufgrund des Titels lässt sich vielleicht vermuten, dass *Frau Müllerin* dazugehört, jedoch ist dieses Lied nur in einem viel späteren Schriftstadium überliefert. Darüber hinaus sind alle drei Texte der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* entnommen, wie das erhaltene Titelblatt preisgibt. (Bei *Frau Müllerin* ist als Textquelle „slowakisch“ angegeben.) Die drei Lieder *O Mutter du, Maria*, *Von Busch und Bäumen fällt Blatt auf Blatt* sowie *Ich bin so müde* sind im Nachlass in einer Mappe zusammengestellt (ONB 38). Da es sich dabei außerdem um Kompositionen auf Texte desselben Autors – Peter Sturm Busch – handelt, liegt ein Zusammenhang nahe, auch wenn es keinen übergreifenden Titel gibt. Ebenfalls als zusammengehörig aufzufassen sind die drei Lieder *Die Soldatenbraut*, *Schweigen* und *An den Sommerwind* (ONB 42 und 43), die Webenau gemeinsam an einen Radiosender geschickt hat. Ein übergeordneter Titel ist in dem Schreiben nicht enthalten. Für die Instrumentierung für Streichorchester hat Webenau die drei Lieder *Unruhige Nacht* (ONB 29), *Der Nachtwind hat in den Bäumen ...* (ONB 30; hier mit dem Titel *Erinnerungen*) und *Die Wetterfahne* (ONB 31) zusammengestellt (ONB 28). In einer Mappe zusammengestellt finden sich auch die zwei Lieder auf Texte von Omar Khayyâm, *Wach auf!* und *Der Mond geht auf* (ONB 52). Inhaltlich würden diese beiden Kompositionen zu den *Nocturnes* passen, die jedoch wie auf der AKM-Liste angegeben aus drei anderen Liedern bestehen. Eine weitere Khayyâm-Vertonung (*Ein kurzer Augenblick*) entstand dem Schriftbild nach zu urteilen wenige Jahre früher.

Bei manchen Liedern, die zudem auch für sich alleine stehend im Nachlass zu finden sind, sind anscheinend unterschiedliche Zusammenstellungen möglich (siehe Tabelle 63); darauf lässt die im Nachlass vorgefundene Ordnung schließen – mehrere Lieder kommen in unterschiedlichen Mappen mit unterschiedlichen Liedern vor: *Im Lenz* ist einmal mit *Hochsommernacht* (ONB 45), ein weiteres Mal mit *Schnee* (ONB 46)

³⁸¹ Zwar finden sich sowohl für die *Marienlieder* als auch für die *Nocturnes* Umschlagblätter mit den genannten Titeln im Nachlass, doch sind diese nicht zweifelsfrei den entsprechenden Liedern zuordenbar.

kombiniert. *Schnee* wiederum findet sich auch gemeinsam mit den drei Liedern *Es ist so still um mich her*, *Sterne* und *Winter* (ONB 48). Das Lied *Winter* ist im Nachlass auch mit *Unruhige Nacht* zusammengestellt (ONB 49, andere Version als 29 und 28).³⁸²

Tabelle 63: Lieder-Gruppierungen ohne speziellen Titel

<i>O Mutter du, Maria</i> <i>Von Busch und Bäumen fällt Blatt auf Blatt</i> <i>Ich bin so müde</i>	früh	ONB 38; Peter Sturmibusch
<i>Im Lenz</i> <i>Hochsommernacht</i>	früh	ONB 45; Paul Heyse, Martin Greif
<i>Im Lenz</i> <i>Schnee</i>	früh	ONB 46; Paul Heyse, Trude von Guttman
<i>Es ist so still um mich her</i> [Fragment] <i>Schnee</i> <i>Sterne</i> <i>Winter</i> [Fragment]	früh	ONB 48; Peter Sturmibusch, Trude von Guttman (?), M. von Grünzweig; <i>Schnee</i> 1926 aufgeführt
<i>Winter</i> <i>Unruhige Nacht</i>	früh	ONB 49 (<i>Unruhige Nacht</i> : andere Fassung als 29 bzw. 28); Conrad Ferdinand Meyer, M. von Grünzweig
<i>Wach auf!</i> <i>Der Mond geht auf</i>	früh	ONB 52; Omar Khayyâm; AKM
<i>Unruhige Nacht</i> <i>Erinnerungen</i> <i>Die Wetterfahne</i>	1941	ONB 28; Conrad Ferdinand Meyer, Nikolaus Lenau, Franz Schmidt
<i>Die Soldatenbraut</i> <i>Schweigen</i> <i>An den Sommerwind</i>		ONB 42, 43; Franz Peter Kürten bzw. nicht bekannt (Vilma Webenau?); Einreichung 1953

Sag' mir, warum

In den *Musikalisch-literarischen Monatsberichten* vom Januar 1902 (S. 54) findet sich ein Lied mit dem Titel *Sag' mir, warum* („Vöglein im grünen Hain“), welches bei Tourbié im Druck erschien. Als Komponistin ist „Vilma Weber“ angegeben. Möglicherweise handelt es sich dabei um eine sehr frühe Komposition von Vilma Webenau, da sich vereinzelt Anzeichen finden, dass sie sich in der Zeit der Veröffentlichung – in Ableitung ihres eigentlichen Familiennamens Weber von Webenau – Vilma Weber genannt haben könnte.³⁸³ Eine Komponistin namens Vilma Weber taucht jedenfalls nirgends sonst auf.³⁸⁴ In Webenaus Nachlass befindet sich

³⁸² Diese Gruppierungen sind anscheinend nur Vorschläge der Komponistin und nicht unbedingt verpflichtend, so wurde beispielsweise das Lied *Schnee* 1926 für sich alleine aufgeführt.

³⁸³ Vgl. dazu Abschnitt 1.1.

³⁸⁴ Eine Erwähnung von Vilma Weber in Franz Pazdireks *Universal-Handbuch der Musikliteratur*, Wien 1904–1910, Reprint, Hilversum 1967, Bd. 12, S. 470, bezieht sich nur auf das Lied *Sag' mir warum*. Pazdirek listet daneben noch eine/n V. Weber (S. 469), wobei es sich offenbar um eine/n französische/n Komponistin/Komponisten handelt. Von einer Vilma M. Weber erschien 1928 im Verlag Neues Leben ein 44-seitiges Buch mit dem Titel *Märchen*.

jedoch kein Autograph dieses Liedes.³⁸⁵ Auf der AKM-Werkliste ist dieses Lied nicht erwähnt, und auch in Rezensionen, Konzertprogrammen u. Ä. finden sich keine Hinweise auf einen Zusammenhang dieser Komposition mit Vilma Webenau.

Von wem der vertonte Text stammt, ist ebenfalls nicht bekannt. Es ist jedoch mit Sicherheit kein eigenes Gedicht, da es mehrere Lieder mit demselben Titel und Textincipit gibt.³⁸⁶ Vermutlich handelt es sich um ein Volkslied, da bei keiner der vielen Vertonungen ein/e TextautorIn angegeben ist.

Frühlingsabend op. 2

Das Lied *Frühlingsabend op. 2*, eine von zwei Karl Stieler-Vertonungen, veröffentlichte Vilma Webenau unter dem Namen V. Webenau. Die Komposition wurde 1904 gedruckt.³⁸⁷ Dieses Lied ist die einzige Komposition Webenaus, welche sie mit einer Opuszahl versehen hat; 1949 meldete sie es bei der AKM an. Im Nachlass findet sich kein Autograph, wie auch bei einer zweiten im Druck erschienenen Komposition Webenaus, der Sonate für Violoncello und Klavier. Im Jahr 1957 wurden gemeinsam mit dem handschriftlichen Nachlass zwei Druckexemplare des Liedes der ONB übergeben,³⁸⁸ trotzdem ist interessanterweise keines in deren Katalog enthalten.

Auf dem Titelblatt findet sich die Widmung „Frau Sobrino zugeeignet“. Damit ist wahrscheinlich die Sopranistin Luisa Sobrino (geb. Luise Schmitz, Lebensdaten nicht bekannt) gemeint, die seit 1898 mit ihrem Ehemann Carlos Sobrino in London lebte, sich aber für Aufführungen immer wieder in Deutschland befand.³⁸⁹ Daraus ist möglicherweise zu schließen, dass *Frühlingsabend* vor oder während Webenaus Berlin-Aufenthalt (maximal Dezember 1901 bis Sommer 1903) entstand. Damit ist dieses Lied

³⁸⁵ Dies trifft auch bei zwei anderen gedruckten Werken Webenaus zu (*Frühlingsabend op. 2* und Sonate für Violoncello und Klavier).

³⁸⁶ Z. B. Robert Danzer, op. 16; Wilhelm Decker, op. 34, Nr. 1; Wilhelm Herzog; Paul Hoppe, op. 53, Nr. 3; Fritz Kirchner, op. 569, Nr. 2; Richard Kügele, op. 154, Nr. 2; J. Rosenmund; alle in den *Musikalisch-literarischen Monatsberichten* der Jahre 1896 und 1897, online verfügbar unter anno.onb.ac.at und <http://www.hofmeister.rhul.ac.uk/2008/index.html>, aufgerufen am 24. Juni 2018.

³⁸⁷ Siehe *Musikalisch-literarischer Monatsbericht*, hg. von Friedrich Hofmeister, April 1904, online verfügbar unter anno.onb.ac.at. Im selben Heft findet sich übrigens auch eine frühe Komposition ihres Lehrers Arnold Schönberg: sein Opus 3, Sechs Lieder für eine mittlere Singstimme und Pianoforte, die im Berliner Dreililien-Verlag erschienen sind.

³⁸⁸ Vgl. Rosenstein, „Quellen zu Vilma Weber von Webenau in der Österreichischen Nationalbibliothek, Musiksammlung“ (Anm. 79).

³⁸⁹ Z. B. im Oktober 1900 mit dem Berliner Philharmonischen Orchester, siehe Peter Muck, *Ein hundred Jahre Berliner Philharmonisches Orchester*, Bd. *Die Mitglieder des Orchesters, die Programme, die Konzertreisen, Erst- und Uraufführungen*, Tutzing 1982, S. 82.

die einzige Komposition Webenaus, die mit Sicherheit in der Zeit ihres Unterrichts bei Schönberg entstanden ist.

Text:

Karl Stieler (1842–1885)

Heisser hab' ich's nie empfunden,
jenes tiefe, stumme Glühn,
dass [sic] mich bannt zu allen Stunden
an dein Schweigen und dein Blühn.

Als in diesen linden Tagen,
wo der erste Lenz schon keimt,
schon voll Glut und noch voll Zagen,
lug', wie sich der Himmel säumt.

Purpurn glühn die Bergesklippen
und dann dämmert's stumm und sacht.
So an deinen Purpurlippen, an deinen Purpurlippen
möcht' ich warten auf die Nacht, möcht' ich warten auf die Nacht.

Einst

ONB 59

Das Lied *Einst* ist eines von zwei Liedern, die Webenau auf ein Gedicht von Karl Stieler komponierte. Dabei handelt es sich ziemlich sicher um eine relativ frühe Komposition Webenaus (bis ca. 1912), wie aufgrund des Schriftbildes und der Verwendung von Generalvorzeichen anzunehmen ist. Es lässt sich keine Aufführung nachweisen, jedoch ist aufgrund der Notierung des Liedtextes in Großbuchstaben (ONB 59/2 und 59/3) eine solche anzunehmen (vgl. etwa Tabelle 37).

Text:

Karl Stieler (1842–1885)

Ich ging im Walde
den alten Steig
Einst gingen wir beide
Mein Herze schweig.

Es zittert der Herbstwind
durch's Goldgezweig
Einst war es Sommer
Mein Herze schweig.

Bettelmanns Hochzeit (aus Drei Lieder im Volkston)

ONB 36, 37

Das Lied *Bettelmanns Hochzeit* auf einen Text aus der Sammlung *Des Knaben Wunderhorn* zählt zu Vilma Webenaus frühesten Kompositionen. Die genaue Entstehungszeit ist nicht bekannt, jedoch lässt sich aufgrund der am Umschlag angegebenen Adresse – Johann Straußgasse 15, wo Webenau zwischen 1907 und 1910 lebte – zweifelsfrei sagen, dass das Lied nicht später als 1910 entstanden sein kann. *Bettelmanns Hochzeit* ist ursprünglich als eines von „Drei Lieder[n] im Volkston“ auf Texte aus *Des Knaben Wunderhorn* gedacht (so die Angabe auf dem Umschlag, ONB 36). Die beiden anderen Lieder befinden sich nicht im Nachlass; aus den auf *Bettelmanns Hochzeit* angegebenen Seitennummern 5 und 6 (ONB 36) ist jedoch ersichtlich, dass Webenau diese tatsächlich komponiert haben dürfte.

Im Vergleich mit dem Text in *Des Knaben Wunderhorn* lässt Webenau die letzten beiden Verse „Alle die Thier, die Wedele haben, sollen zur Hochzeit kommen“ weg und wiederholt stattdessen den Beginn.

Text:*Des Knaben Wunderhorn*

Wideler wedeler
 hinterm Städtele
 hat der Bettelmann Hochzeit,
 Pfeift ihm Läusele
 tanzt ein Mäusele,
 s' Igele schlägt die Trommel

Wideler wedeler
 hinterm Städtele
 hat der Bettelmann Hochzeit

Im Lenz

ONB 44, 45, 46

Das Lied *Im Lenz* (Text: Paul Heyse) gehört zu den wenigen Werken Webenaus, für die sie Generalvorzeichen verwendet hat und ist deshalb sowie aufgrund des Schriftbildes zu ihren frühesten Werken zu rechnen (bis ca. 1912). Die vier Fassungen im Nachlass

liegen in drei unterschiedlichen Tonarten vor: gis-Moll (ONB 44/1 und 46), b-Moll (ONB 44/2) und g-Moll (ONB 45). Dies hat vielleicht damit zu tun, dass Webenau *Im Lenz* mit unterschiedlichen Liedern kombiniert hat, einmal mit *Hochsommernacht* (ONB 45, d-Moll), ein weiteres Mal mit *Schnee* (ONB 46; vgl. Tabelle 63). Möglicherweise deuten die verschiedenen Tonhöhen auch auf Darbietungen durch verschiedene SängerInnen hin.

Text:

Paul Heyse (1830–1914)

Im Lenz im Lenz
wenn Veilchen blühen zu Hauf
Gieb acht gieb acht
da wachen die Tränen auf

Im Herbst im Herbst
fiel alles Laub vom Baum
Ach Lieb und Glück
vergangen / wie ein Traum

Gieb acht gieb acht
So ist der Dinge Lauf.
Blumen und Wunden Blumen und Wunden
brechen im Frühling auf

Hochsommernacht

ONB 45

Hochsommernacht auf ein Gedicht von Martin Greif gehört aufgrund des Schriftbildes zu Webenaus frühesten Kompositionen. Außerdem ist es als eines von wenigen Werken mit Generalvorzeichen notiert. Das Lied ist in einer Zusammenstellung mit *Im Lenz* überliefert.

Text:

Martin Greif (eigentlich Friedrich Hermann Frey, 1839–1911)

Stille ruht die weite Welt
Schlummer füllt des Mondes Horn
das der Herr in Händen hält
Nur am Berghang rauscht der Born
Zu der Ernte Hut bestellt
wallen Engel durch das Korn.

Nachtgefühl

ONB 69

Nachtgefühl (Text: Martin Greif) dürfte aufgrund des Schriftbildes zu den frühesten Kompositionen Webenaus zählen (bis ca. 1912). Eine Aufführung des Liedes ist anzunehmen, da sich in beiden überlieferten Fassungen (ONB 69/1 und 69/2) die Korrektur eines Taktes von offensichtlich fremder Hand findet.

Text:

Martin Greif (eigentlich Friedrich Hermann Frey, 1839–1911)

O stille Nacht
O Nacht der Stille
Zur Ruh' gebracht
der ganze Wille

Zum Schlaf bereit
das Herz voll Sorgen
O schöne Zeit Schöne Zeit
Bis an den Morgen

Horch, welch ein Zauberton

ONB 65

Horch, welch ein Zauberton gehört wegen des Schriftbildes wahrscheinlich zu den frühen Vertonungen Webenaus (bis etwa 1912). Auf welche Übersetzung Webenau bei der Vertonung des Gedichtes *Mi búvösbajos hang* von Sándor Petöfi (1823–1849) zurückgriff, ist nicht bekannt: Von Petöfi-Dichtungen kursieren zahlreiche deutsche Übersetzungen;³⁹⁰ in den vermutlich am weitesten verbreiteten Übertragungen ins Deutsche durch Karl Maria Kertbeny finden sich in unterschiedlichen Versionen völlig andere Wortlaute.³⁹¹ Interessanterweise besaß Schönberg einen Gedichtband von Petöfi; dass Webenau als Vornamen auf der Partitur Alexander angibt und nicht Sándor, könnte eventuell ein Hinweis darauf sein, dass sie dessen Ausgabe verwendete.³⁹² Möglich

³⁹⁰ Vgl. etwa https://de.wikipedia.org/wiki/Sándor_Petöfi, aufgerufen am 23. Juni 2018.

³⁹¹ Meist beginnend mit „Welch zaubervoller Ton“; unterschiedliche Fortführungen.

³⁹² Schönbergs Ausgabe enthält jedoch kein entsprechendes Gedicht, vgl. Anm. 289.

wäre auch eine eigene Übersetzung, wie es mit ihren Omar Khayyâm-Vertonungen zu sein scheint, da Webenau wahrscheinlich Verbindungen nach Ungarn hatte.³⁹³

Text:

Sándor Petöfi (1823–1849)

Horch / welch ein Zauberton
Verklingen wohl im Tal die Abendglocken
Die das andächtige Volk /
hin zum Gebete / in die Kirche locken

Wie / oder klingt in mir
nur die Erinnerung
an die vielgeliebte / die in der Jugend Blüt'
mit ihrem Tode mich so tief betrübte

Unruhige Nacht

ONB 29

Das Gedicht „Unruhige Nacht“ von Conrad Ferdinand Meyer (Webenau gibt auf ONB 29 fälschlich Gottfried Keller an³⁹⁴) liegt in Webenaus Nachlass in zwei unterschiedlichen Vertonungen vor (ONB 29, 28 bzw. 49, 50). Das Lied für Singstimme und Klavier (ONB 29) dürfte aufgrund des Schriftbildes zu Webenaus frühesten Kompositionen gehören und zur selben Zeit wie die zweite Vertonung (ONB 49, 50) entstanden sein, etwa bis zum Jahr 1912. Wahrscheinlich im Jahr 1941 orchestrierte sie das Lied für Streichorchester (ONB 28; vgl. dazu weiter oben).

Text:

Conrad Ferdinand Meyer (1825–1898)

Heut ward mir bis zum jungen Tag
der Schlummer abgebrochen.
Im Herzen ging es Schlag auf Schlag
mit Hämmern und mit Pochen

³⁹³ Mitte der 1920er Jahre war Webenau offenbar in Ungarn wohnhaft, vgl. Abschnitt 2. In den Jahren 1904 und 1911 ist eine Vilma Weber im *Pester Lloyd* erwähnt, wobei es sich aber wahrscheinlich nicht um die Komponistin handelt. (vgl. Anm. 105)

³⁹⁴ Zwar hat Keller ein Gedicht mit dem Titel „Unruhe der Nacht“ verfasst, jedoch stimmt dessen Text nicht mit Webenaus Liedern überein.

als trieb sich eine Bubenschar
wild um in beiden Kammern.
Gewährt hat bis es morgen war
das Klopfen und das Hammern.

nun weist es sich bei Tagesschein
was drin geschafft die Rangen
sie haben mir im Herzensschrein
dein Bildnis aufgehangen.

Der Nachtwind hat in den Bäumen ...

ONB 30 (28)

Der Nachtwind hat in den Bäumen ... ist der Handschrift nach zu urteilen zu Webenaus frühen Kompositionen (bis etwa 1912) zu zählen. Webenau orchestrierte das Lied neben zwei anderen wahrscheinlich im Jahr 1941 für Streichorchester (siehe dazu weiter oben); dafür änderte sie den Titel in *Erinnerungen*.

Text:

(Eine vorliegende 4. Strophe hat Webenau nicht vertont.)
Nikolaus Lenau (eigtl. Nikolaus Franz Niembsch [Edler von Strehlenau], 1802–1850)

Der Nachtwind hat in den Bäumen
sein Rauschen eingestellt
Die Vögel sitzen und träumen
am Aste traut gesellt

Die ferne schwächige Quelle
weil alles andre ruht
lässt hörbar nun Welle auf Welle
hinflüstern ihre Flut

Und wenn die Nähe verklungen
dann kommen an die Reih'
die leisen Erinnerungen
und weinen fern vorbei

(Die) Wetterfahne

ONB 31 (28)

Bei *Wetterfahne* handelt es sich aufgrund des Schriftbildes um eine eher frühe Komposition (etwa bis 1920). Das Lied liegt auch in einer Bearbeitung für Streich-

orchester vor,³⁹⁵ wahrscheinlich aus dem Jahr 1941 (siehe dazu weiter oben); dafür transponierte Webenau das Lied um einen Ganzton höher. Beim zugrundeliegenden Text handelt es sich nicht um das Gedicht von Wilhelm Müller, welches Franz Schubert für die *Winterreise* vertonte; als Autor gibt Webenau Franz Schmidt an, wobei es sich wohl nicht um den österreichischen Komponisten desselben Namens (1874–1939) handelt.³⁹⁶ Im Klavierlied (ONB 31/2) sind alle paar Takte Ziffern vermerkt, die in etwa den Seitenzahlen der Orchesterfassung entsprechen.

Text:

Franz Schmidt

Was ist das für ein Jungfräulein?
 Es schaut in unsern Hof hinein
 Und zierlich tanzt's auf einem Bein
 In Regen, Sturm / und Sonnenschein
 Es tanzet ohne Strümpf und Schuh,
 macht die Musik sich selbst dazu.
 Doch dreht es spröde ohne Ruh
 seinem Tänzer den Rücken zu.

Drei Lieder auf Texte von Peter Sturmbusch: *O Mutter du, Maria / Von Busch und Bäumen fällt Blatt auf Blatt / Ich bin so müde*

ONB 38

Die drei Lieder *O Mutter du, Maria*, weiters *Von Busch und Bäumen fällt Blatt auf Blatt* sowie *Ich bin so müde* dürften zusammengehören, da sie einerseits gemeinsam überliefert sind und andererseits aufgrund des Schriftbildes zur selben Zeit entstanden oder zumindest aufgeschrieben worden sein dürften.³⁹⁷ Bestätigend kommt noch hinzu, dass die zugrundeliegenden Texte alle von Peter Sturmbusch stammen. Aufführungen der Lieder sind nicht nachweisbar.

Aufgrund des Schriftbildes könnte es sich um sehr frühe Kompositionen handeln (bis 1912?). Alle fünf von Webenau vertonten Sturmbusch-Gedichte finden sich in der

³⁹⁵ Hier unter dem Titel *Die Wetterfahne*.

³⁹⁶ Ein Schriftsteller mit dem Namen Franz Schmidt ist nicht eruierbar. Möglicherweise stieß Webenau darauf, als sie um die Jahrhundertwende in London war: Der Text findet sich – jedoch ohne Angabe eines Autors – in der englischen Zeitschrift *Germania: A Monthly Magazine for the Study of the German Language and Literature* 6 (1894), S. 192, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?hl=de&id=9hVAAAAAYAAJ>, aufgerufen am 4. September 2018.

³⁹⁷ Das Lied *Ich bin so müde* ist in Webenaus Nachlass zusätzlich auch einzeln überliefert (ONB 39).

ersten Ausgabe von Peter Sturmbuschs *Meine Lieder* (Wien: Konegen 1911 bzw. 1917). Die Worte in Webenaus Vertonungen unterscheiden sich nicht von den beiden Publikationen, jedoch hinsichtlich Satzzeichen, Groß- bzw. Kleinschreibung sowie Verwendung von ss statt ß.

O Mutter du, Maria

Text:

Peter Sturmbusch (eigentlich Stefan Lux, 1888–1936)

O Mutter du, / Maria.
Blick nieder auf dein armes Kind
das sich am Weg verirrt
in Nacht und Sturm und Wind

Zünd' doch auf deinem Himmel
ein einzig kleines Sternchen an
nur / dass ich mir ein Plätzchen
zum Schlafen suchen kann

Von Busch und Bäumen fällt Blatt auf Blatt

Text:

Peter Sturmbusch

Von Busch und Bäumen / fällt Blatt auf Blatt.
Wie weh / wenn man keine Heimat hat
Kein Herzschlag gemein / mit den andern
nur wandern müssen und wandern

Wie bald / sind die Wege weiss / und verschneit
Kein Laut / in der weiten Einsamkeit
als das Klagen hungriger Raben
die auch keine Heimat haben

Ich bin so müde

ONB 38, 39

Text:

Peter Sturmibusch

Ich bin so müde / lieber Weg
Kann nimmer / dir Gefährte sein
O eile / eile / was du kannst
und hol' das Glück mir ein

Sei gut und bitt es bitt es doch
es soll ein Weilehen / stille stehn
ich will ja nichts
ich will ja nur an ihm vorüber gehen

Es ist so still um mich her

ONB 60, 48 (Fragment)

Dem Schriftbild nach zu urteilen gehört *Es ist so still um mich her* zu Webenaus sehr frühen Kompositionen (bis ca. 1912). Das Lied ist auch in einer Zusammenstellung mit *Schnee, Sterne* und *Winter* überliefert (ONB 48). Die Schlüsse der überlieferten Versionen unterscheiden sich (ONB 60/2 wie 48, 60/1 anders). Eine Aufführung des Liedes ist anzunehmen, da der Text in einer Fassung in Großbuchstaben notiert ist (ONB 48; vgl. Abschnitt 7.2.1.).

Text:

Peter Sturmibusch (eigentlich Štefan Lux, 1888–1936)

Es ist so still / um mich her
als wär' allem Leben und Lieben
der Herzschlag stehen geblieben
als atmete keines mehr.

So einsam ist mir und bang
O könnt ich fliehen und fliehen,
ziehen / nur immer ziehen
Monde und Monde lang

Heut nacht hat's Blüten geschneit

ONB 63

Heut nacht hat's Blüten geschneit ist eine von fünf Peter-Sturmbusch-Vertonungen in Webenaus Œuvre. Dem Schriftbild nach zu urteilen gehört diese Komposition zu den sehr früh entstandenen Werken (bis ca. 1912). Im Vergleich von Webenaus Text mit der Veröffentlichung des Gedichtes im Sturmbusch-Band *Meine Lieder* (Wien 1911 bzw. 1917) fällt auf, dass sie das originale letzte Wort der ersten Strophe („Winterszeit“) durch „Weihnachtszeit“ ersetzt. Es lassen sich keine Aufführungen des Liedes belegen.

Text:

Peter Sturmbusch (eigentlich Stefan Lux, 1888–1936)

Heut nacht hat's Blüten geschneit
Es liegen die weiten Felder
die lichten laubigen Wälder
so weiss wie zur Weihnachtszeit

Wie alles dämmert und webt
u. blüht und duftet und klinget
und keimt und knospet und springet
Wie alles atmet und lebt.

Schnee

ONB 46, 47, 48

Das Lied *Schnee* ist in mehreren Zusammenstellungen überliefert: einmal mit *Im Lenz* (ONB 46), ein weiteres Mal mit *Es ist so still um mich her*, *Sterne* und *Winter* (ONB 48; vgl. Tabelle 63).

Nicht ganz geklärt ist, von wem das zugrundeliegende Gedicht stammt: Einmal ist Trude Guttmann (ONB 48), ein weiteres Mal „Issup“ oder „Seeup“ [sic?] angegeben (ONB 47/1); bei einer dritten Fassung ist der Name Trude von Guttmann durchgestrichen (ONB 46). Im Programm zu der einzigen nachweisbaren Aufführung am 26. Januar 1926 ist die Komponistin als Dichterin angegeben.³⁹⁸ Daher stellt sich die Frage, ob Webenau den Namen Trude von Guttmann als Pseudonym verwendet hat, da

³⁹⁸ Laut Programm im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (als Vilma von Webenau).

sie diesen auch bei einem weiteren Text angibt (*Sterne*, ONB 48) und sich keine Dichterin oder Schriftstellerin mit dem Namen Trude von Guttmann.

Die beiden Fassungen ONB 47 und 48 unterscheiden sich hinsichtlich des Schriftbildes sehr, wobei ONB 48 als eher früh einzuordnen ist (bis etwa 1920) und ONB 47 als eher spät. Das offensichtlich viel später geschriebene Notenblatt ONB 47/2 wirkt wegen nur angedeuteter Taktstriche wie eine Skizze.

Text:

Vilma Webenau? (Trude von Guttmann)

Kein Laut ist weit und breit.
Nur das stete bedächtige Fallen
der glitzernden Flocken.
Doch nun tönt wie verloren in der Weit
zaghafte das Verhallen
dumpfer Kirchenglocken.

Und um der Stunde Glanz
sich des Nebels weiche Arme schlingen
wie ein gar tiefes Leid.
Mir ist als trüg mich dieser Zauber ganz
sanft auf seinen Schwingen
in die Unendlichkeit.

Sterne

ONB 48

Sterne ist als drittes Lied einer Zusammenstellung mit *Es ist so still um mich her*, *Schnee* und *Winter* überliefert (ONB 48, vgl. Tabelle 63). Als Textdichterin gibt Webenau Trude von Guttmann an, jedoch könnte es sich dabei um ein Pseudonym von Webenau handeln (vgl. die Ausführungen zu *Schnee*).

Text:

Vilma Webenau? (Trude von Guttmann)

Die Sterne ermatten
die Träume sind tot.
Um blasse Schatten
stielt Morgenrot.

Es leuchtet dem Tage
der Qual und der Not.
Wozu die Klage.
Die Träume / die Träume / sind tot

Winter

ONB 48 (Fragment), 49, 51

Winter gehört dem Schriftbild nach zu urteilen zu Webenaus frühen Kompositionen. Das Lied ist in mehreren Zusammenstellungen überliefert: mit *Es ist so still um mich her*, *Schnee* und *Sterne* (ONB 48) sowie mit *Unruhige Nacht* (ONB 49), vgl. Tabelle 63. Wegen der Notation des Liedtextes in Großbuchstaben (ONB 48) ist eine Aufführung anzunehmen, jedoch nicht belegbar (vgl. Abschnitt 7.2.1. bzw. Tabelle 37). Als Texturheberin gibt Webenau M. von Grünzweig an, wobei es sich vermutlich um Marie von Grünzweig, die langjährige Präsidentin des Wiener Frauenklubs sowie des Clubs der Wiener Musikerinnen, handelt.

Text:

M[arie] von Grünzweig (1866–1941)

Die Flocken fliegen
es starrt der See
Ich möchte liegen
tief unterm Schnee

Verschlafen verträumen
was war voreh
das Erwachen versäumen
tief unterm Schnee

Nur Leid hienieden
wohin ich seh
Welch seliger Frieden
tief / tief unterm Schnee

Unruhige Nacht

ONB 49, 50

Unruhige Nacht dürfte wegen des Schriftbildes ebenso wie die andere Vertonung dieses Gedichts (ONB 29) zu Webenaus frühesten Kompositionen zählen (bis etwa 1912). Das

Lied gibt es im Nachlass auch in einer Zusammenstellung mit *Winter* (ONB 49, vgl. Tabelle 63). Aufgrund der zusätzlichen Notation des Liedtextes in Großbuchstaben (ONB 50) ist eine Aufführung anzunehmen. Es handelt sich um ein Gedicht von Conrad Ferdinand Meyer; Webenau gibt in dieser Fassung aber nicht den Textursprung an. Die Transkription des Liedtextes findet sich weiter oben bei der anderen Vertonung von *Unruhige Nacht* (ONB 29).

Drei Lieder auf Texte von Omar Khayyâm

Webenau komponierte insgesamt drei Lieder auf Texte des persischen Dichters Omar Khayyâm (1048–1131): *Ein kurzer Augenblick*, *Wach auf!* und *Der Mond geht auf*. Welche Übersetzung von Khayyâm's Werken Webenau verwendete, ist nicht bekannt; das Nichtvorhandensein von Reimen könnte jedoch darauf hindeuten, dass sie diese selbst (aus dem Englischen) übersetzte (vgl. dazu Abschnitt 8.1.).

Ein kurzer Augenblick ist aufgrund des Schriftbildes wahrscheinlich wenige Jahre vor den beiden anderen (etwa bis 1912) entstanden. Darauf deutet auch die Schreibweise „Schaar“, die bis Anfang des 20. Jahrhunderts in Gebrauch war.³⁹⁹ Die beiden Lieder *Wach auf!* und *Der Mond geht auf* hat Webenau offenbar zur gemeinsamen Aufführung gedacht, da sie neben jeweils drei Einzelfassungen (ONB 53/1–3 bzw. 54/1–3) zusätzlich auf einem gemeinsamen Bogen überliefert sind (ONB 52). Aufgrund des Schriftbildes in ONB 53 bzw. ONB 54 dürften diese beiden Lieder in den 1910er Jahren entstanden sein, wahrscheinlich wenige Jahre nach *Ein kurzer Augenblick*.

Aufführungen aller drei Lieder sind wegen der Notierung des Liedtextes zusätzlich in Großbuchstaben sehr wahrscheinlich (ONB 67/2, 53/2 und 54/3; vgl. Abschnitt 7.2.1. bzw. Tabelle 37).

³⁹⁹ Vgl. z. B. Konrad Duden, *Vollständiges Orthographisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 6., verbesserte und vermehrte Auflage, Leipzig und Wien 1900, online verfügbar unter <https://archive.org/details/vollstndigesort00dudegoog/page/6>, aufgerufen am 22. Oktober 2018.

Ein kurzer Augenblick

ONB 67

Text:

Omar Khayyâm (1048–1131)

Ein kurzer Augenblick.
Ein rasches Schlürfen / vom Lebenstrank des Brunnens / in der Wüste
Und sieh'
Schon schwand die Geisterkarawane / in dem Nichts aus dem sie kam
Bedenke das und genieße die Stunde

Wach auf!

ONB 52, 53

Text:

Omar Khayyâm (1048–1131)

Wach auf! Wach auf!
Der Sterne Schaar [sic] floh vor der Sonne
Sie jagte auch die Nacht / vom dunklen Himmel
und trifft mit leuchtendem Speer / des Sultans Türme
Wach auf!

Der Mond geht auf

ONB 52, 54

Text:

Omar Khayyâm (1048–1131)

Der Mond geht auf / und blickt auf uns hernieder.
Die Zeit vergeht / Wie oft in künft'gen Tagen /
wird er noch aufgehn / und hernieder blicken /
auf diesen Garten / Wo werden wir dann sein?

An einem schwülen Sciroccotag

ONB 55

Das Lied *An einem schwülen Sciroccotag* auf ein Gedicht von Malwida von Meysenbug (1816–1903) dürfte wegen des Schriftbilds zu Webenaus eher frühen Kompositionen zählen (bis ca. 1920). Der Liedtext in Großbuchstaben in einer erhaltenen Fassung (ONB 55/1) könnte ein Hinweis darauf sein, dass es zumindest eine Aufführung gab. Mehr als 50 Jahre nach Webenaus Tod, am 6. Mai 2007, wurde das Lied bei einer Veranstaltung der Meysenbug-Gesellschaft in Kassel dargeboten.⁴⁰⁰

Text:

Malwida von Meysenbug (1816–1903)

Schwer liegt wie Blei auf der Welt
der schwüle südliche Luftstrom.
Hüllet in Nebel die Fern',
die sanfte Form des Gebirges;
scheint's doch, als seufze Natur
Ob schmä[h]licher sündlicher Taten,
Und als rief's durch das All:
Erlöse uns. Erlöse uns endlich vom Bösen!
Schwer liegt's wie Blei auf der Welt

Lieder der Geisha

ONB 34

Die *Lieder der Geisha* bestehen aus vier Liedern auf Texte der Komponistin. Sie sind spätestens 1928 entstanden, wie sich aus einer Aufführung schließen lässt. Das Schriftbild stützt die Annahme, dass es sich um eine nicht sehr frühe Komposition handelt.

Auf dem Umschlagblatt einer Partitur (ONB 34) findet sich Webenaus Name noch in der Variante „Wilma von Webenau“, obwohl mit dem Adelsaufhebungsgesetz von 1919 Adelszeichen wie „von“ nicht mehr verwendet werden durften. Dabei stammt die

⁴⁰⁰ Vgl. dazu auch den Artikel von Marlis Wilde-Stockmeyer, „Die ‚Entdeckung‘ der Noten von ‚An einem schwülen Sciroccotag in der Villa Mattei““.

Aufschrift sicher frühestens aus dem Jahr 1930, da Webenaus Adresse zu dieser Zeit, Rochusgasse 10/12, ebenfalls notiert ist.

Am Ende des zweiten Liedes („Ihm zu gefallen“) gibt die Komponistin für die zweite Textstelle „War ich es, ich“ eine alternative Melodie, falls der Interpretin das gewünschte h" nicht „liegt“.

Text:

Vilma Webenau

[I.]

Im Frühling war's,
zur Zeit der Kirschenblüte

Da hab ich ihn zum erstenmal gesehn
Sein flücht'ger Blick / nur im Vorüberschreiten
hat mich gestreift.
So leicht wie Lenzes-Odem [sic?]
den klaren [sic?] Spiegel streift des heiligen Sees

Hat mich doch aufgewühlt / in tiefste Tiefen
Voll Sehnsucht denk ich sein nur
Tag und Nacht

[II.]

Ihm zu gefallen / will ich nun tanzen.
Alte Tänze / die man mich lehrte
als ich noch Kind war

War ich es ich
die damals sang / und tollte
Ah...

Den Blick gesenkt,
ein Lächeln auf den Lippen
und zage Hoffnung / die im Herzen keimte
als leeren Wahn erkennend

War ich es, ich
die süß und selig träumte
Ah...

[III.]

Das gab ein Staunen
ein Flüstern und Lärmen
als man erfuhr / dass er um Teas Tochter
nicht umsonst gefreit

Er[,] den ich liebe
und Asun die Schöne
des reichen Tao Kind

Ich hasse sie
doch nein
Wie könnt' ich hassen
die er erwä[h]lt?

schlägt doch mein Herz für ihn nur ihn allein
und die er liebt
sie soll mir heilig sein

[IV.]

Herbst ist es nun
die welken Blätter fallen
Und in der trunkenen Farbenpracht des Gartens
sah ich Asun die Schöne einsam wandeln.
Ihr holdes Antlitz strahlte wie verklärt
Als in der Ferne Kinderstimmen klangen
hemmt sie den Schritt
und lauschte / tief errötend
In meinem Herzen wollte heisser Dank
dass einer Schwester / so viel Glück / so viel Glück / beschieden

Marienlieder

ONB 35

Bei den *Marienliedern*, die aus den drei Liedern *Verkündigung*, *Christi Geburt* und *Golgatha* [sic] bestehen, dürfte es sich um Vertonungen von eigenen Texten handeln, da Webenau auf der ersten Seite der Komposition (ONB 35/1) nur ihren eigenen Namen angibt.⁴⁰¹

Der übergreifende Titel *Marienlieder* offenbart sich erst durch die 1949 bei der AKM veröffentlichte Werkliste. Zwar findet sich im Nachlass ein Umschlagblatt mit dem entsprechenden Titel, jedoch ist dieses nicht zweifelsfrei zu bestimmten Manuskripten zuordenbar bzw. sind auf diesem Umschlagblatt die drei Titel *Marienlieder*, *Lieder der Geisha* sowie *Irdische u. himmlische Liebe* untereinander notiert.

⁴⁰¹ Bei anderen Vertonungen eigener Texte gibt Webenau gewöhnlich am Umschlagblatt „Text und Musik von“ gefolgt von ihrem eigenen Namen an (z. B. *Irdische und himmlische Liebe*, ONB 33, und *Lieder der Geisha*, ONB 34). Zu ihren frühesten Vertonungen gehören einige Lieder auf Texte fremder AutorInnen, bei denen sie nur die jeweiligen TextdichterInnen anführt (vgl. Tabelle 44).

Aufführung lässt sich keine nachweisen, doch ist aufgrund des in Großbuchstaben niedergeschriebenen Liedtextes eine solche anzunehmen. Seit 2017 liegen die *Marienlieder* im Druck vor.⁴⁰²

Text:

Vilma Webenau?

Die Verkündigung

In Demut neige ich mich vor der Botschaft die mir ward
Wie fass ich das Übermass der Gnade
die mir der Herr bezeigt
als er mir seinen Engel sandte
Er sprach zu mir / geheimnisvolle Worte
deren Sinn ich ahne / nicht begreife
Was frommt das Wissen auch / mir armen Magd!
Der Herr ist mächtig
und unerforschlich bleiben seine Wege
Was er beschlossen soll mit mir gesche[h]’n

Christi Geburt

In einer Krippe / liegt mein Kind auf hartem Stroh.
Schlafe Kindchen, schlafe. Öchslein und Eselein halten dich warm.
Ich habe nichts dich damit zu bedecken
Die armen Hirten beugen fromm vor ihm das Knie
Schlafe Kindchen schlafe. Tröster und Helfer wirst vielen du sein
Wer an dich glaubt wird reich dafür gesegnet.
Der Engel Chöre / singen jubelnd zu seinem Preis
Schlafe, Kindchen, schlafe.
Es hat dich Gott der Welt gesandt
uns seine Herrlichkeit zu offenbaren

Golgatha

Mein Sohn, mein Sohn.
Was haben sie dir getan!
Nur Gutes hast du ihnen erwiesen
Die Kranken geheilt
die Betrübten getröstet.
Dafür haben sie dich gezeiselt,
verhöhnt, bespie’n und mit Dornen gekrönt.
Du wolltest ihr hartes Los erleichtern
und zeigtest ihnen den Weg,
den Weg zum Vater
Dafür schlepten sie dich zur Richtstatt
und haben dich schmachvoll an’s Kreuz genagelt
Wie hast du diese Menschen geliebt / Mein Sohn

⁴⁰² Wien: European Cultural Services, siehe Katalog der ONB.

Nocturnes

ONB 40

Bei *Nocturnes* handelt es sich um die drei Lieder *Mondaufgang*, *Ich sehe hinauf* und *Fromm*. Nur das Lied *Mondaufgang* ist im Nachlass auch in einer zweiten Fassung überliefert (ONB 41). Der übergreifende Titel erschließt sich erst durch die Werkliste, die Webenau 1949 bei der AKM vorlegte. Zwar ist im Nachlass ein entsprechendes Umschlagblatt erhalten, doch wurde dieses in Zusammenhang mit einem „nicht bezeichneten“ viersätzigen Klavierstück überliefert.⁴⁰³ Aufgrund der auf diesem Umschlagblatt angegebenen Adresse – XIX., Beethovengang⁴⁰⁴ 16 – sind diese Lieder spätestens 1943 entstanden; wegen des Schriftbildes sind sie jedoch schon in die 1920er Jahre einzuordnen. Aufführungen sind nicht nachweisbar.

Mondaufgang

ONB 40, 41

Statt des Textautors Ferdinand Avenarius ist in der Fassung ONB 40/1 ein X [sic?, notiert wie)(bzw. OC] angegeben. Bei einer zweiten Fassung (ONB 41) handelt es sich aufgrund des Schriftbildes offensichtlich um eine spätere Abschrift, auch hat Webenau hier den Urheber des Gedichts angegeben.

Text:

Ferdinand Avenarius

Seltsam / in den Büschen
Schatten / und fahles Licht.
Sie stehen rings um^[405] mich herum
mit fragendem Gesicht

Sehn alle starr zum Monde hin.
Der steigt aus der Erd' empor.
Steigt wie eines toten Königs Geist
aus seiner Gruft hervor.

⁴⁰³ Vgl. Rosenstein, „Quellen zu Vilma Weber von Webenau in der Österreichischen Nationalbibliothek, Musiksammlung“ (Anm. 79). Bei der Liederausstellung ONB 40/1 ist nirgendwo der Name der Komponistin angegeben, die Autoren aber jeweils in Klammern unter dem jeweiligen Liedertitel, was auf ein fehlendes Umschlagblatt hinweist.

⁴⁰⁴ Laut Rosenstein Beethovengasse (siehe ebd.).

⁴⁰⁵ Nicht in ONB 41; Webenau dürfte beim Abschreiben das Wort „um“ übersehen haben.

Blickt gross und traurig / um sich her
Da wandelt's bleich übers Feld.
Wird alles / eine andre,
wird wieder seine Welt

Ich sehe hinauf bzw. Ich blicke hinauf

ONB 40

Beim zugrundeliegenden Text handelt es sich um ein Gedicht von Friedrich Nietzsche. Webenau änderte den Titel des Liedes *Ich sehe hinauf*, der dem Textincipit entspricht, spätestens 1949 in *Ich blicke hinauf*, wie aus der AKM-Werkliste ersichtlich ist.

Text:

Friedrich Nietzsche (1844–1900)

Ich sehe hinauf
dort rollen Lichtmeere
O Nacht, o Schweigen, o totenstillen Lärm

Ich sehe ein Zeichen
aus fernsten Fernen
sinkt langsam funkelnd
sinkt ein Sternbild / gegen mich

Fromm

ONB 40

Das dem Lied *Fromm* zugrundeliegende Gedicht von Gustav Falke vertonten unter vielen anderen auch Anton Webern (*Drei Gedichte für Gesang und Klavier*, Nr. 3, 1899–1903) und Alban Berg (*Jugendlieder*, 1905).⁴⁰⁶

⁴⁰⁶ Bei Webern ist das vorletzte Wort „mein“ statt „dein“.

Text:

Gustav Falke (1853–1916)

Der Mond scheint auf mein Lager
Ich schlafe nicht
Meine gefalteten Hände ruhen
in seinem Licht.

Meine Seele ist still.
Sie kehrte von Gott zurück
Und mein Herz hat nur einen Gedanken:
Dich, dich und dein Glück.

Frau Müllerin

ONB 62

Bei *Frau Müllerin* handelt es sich aufgrund des Schriftbildes um ein eher frühes Werk (bis ca. 1920). Für dieses Lied griff Webenau nach eigener Angabe auf einen slowakischen Text zurück. Eine vorliegende Fassung mit Liedtext in Großbuchstaben (ONB 62/3) legt zumindest eine Aufführung nahe.

Text:

„Slowakisch“

Auf dem Mühlamme / manch hohe Tanne
Gib mir Müllerin / dein Söhnlein zum Manne
Gib deinen Janiček[,] Gib deinen Knaben
Werden mir alle Frau Müllerin sagen.

„Silberner Schein des Mondes im Hain“

ONB 72

Bei „Silberner Schein des Mondes im Hain“ hat Webenau weder Titel noch TexturheberIn oder ihren eigenen Namen angegeben. Aufgrund des eher schlampigen Erscheinungsbildes von Noten und Text ist eine Niederschrift bis etwa 1940 anzunehmen.

Text:

?

Silberner Schein
des Mondes im Hain.
Von allen Zweigen
Blätter sich neigen
flüstern dir zu
Geliebte du!

Im tiefen Teiche spiegelt mild
der dunkeln Weide zitternd Bild.
Es klagt in den Bäumen der Wind.
Lass uns träumen.

Die Himmel und Frieden der Welt
mit vollen Händen
der Mond erhellt die weite Runde
Köstliche Stunde.
Geliebte du!
Lass uns träumen

„O Schifflein unterm Regenbogen“

ONB 70

Bei „O Schifflein unterm Regenbogen“ ist eventuell ein zugehöriges Titelblatt abhanden gekommen, da auf den Notenblättern weder Titel noch TextdichterIn oder Komponistin angegeben sind. Diesbezüglich könnte dieses Lied in einer Reihe mit z. B. *Nachtgefühl* zu sehen sein, für die Webenau nur auf einem separaten Titelblatt Titel sowie TextdichterIn angibt, nirgends jedoch ihren eigenen Namen (vgl. Tabelle 44). Das Schriftbild von „O Schifflein unterm Regenbogen“ ist schwer einzuschätzen, da es zwar in gewisser Hinsicht Webenaus früher Notenschrift ähnelt, das Gesamtbild aber nicht so klar und geradlinig wirkt.

Text:

?

O Schifflein / unterm Regenbogen
kommst du vom kalten Grönland her
O Schifflein / unterm Regenbogen
wenn doch mein Liebster auf dir wär.
Oh oh oh / wenn er doch auf dir wär.

Die schönen Tage meines Lebens
Gehen schnell herauf gehen schnell dahin.
Die schönen Tage meines Lebens
da ich so ganz alleine bin
Oh oh oh / so ganz alleine bin.

O Schifflin unterm Regenbogen
Schweb nicht vorbei auf deiner Fahrt.
O Schifflin unterm Regenbogen.
Ich hab mein Herz so treu bewahrt.
Oh oh oh / so treu bewahrt

Irdische und himmlische Liebe:

ONB 32–33

Irdische und himmlische Liebe ist ein Zyklus von sechs Liedern und eines von nur drei ihrer Werke in Kopistsenschrift.⁴⁰⁷ Die zugrundeliegenden Texte stammen von der Komponistin.

Aufführungen dieses Liederzyklus lassen sich für 25. Mai 1952 und 8. März 1953 nachweisen. Auf dem Umschlagblatt der Komposition (ONB 33) ist neben dem Titel auch die Adresse „Christian Buchergasse 24 / Wien XXI“ angegeben, wo Webenau ab Juni 1951 bis zu ihrem Tod 1953 lebte. Zwar kann die Komposition schon früher entstanden sein, doch weist neben den Aufführungsdaten die etwas krakelige Schrift (vgl. ONB 32/1 und 32/2; ONB 33 ist in Kopistsenschrift verfasst) auf eine später entstandene Komposition hin.

Aus der Stimmlage sowie aus Konzertberichten ist ersichtlich, dass die sechs Lieder abwechselnd für Sopran und Alt gedacht sind. Missverständlich in doppelter Hinsicht ist dahingehend die Angabe im Programmzettel als „6 Duette aus dem Liederzyklus ‚Irdische und himmlische Liebe‘“:⁴⁰⁸ An keiner Stelle handelt es sich um einen Zwiesang; außerdem sind es *insgesamt* sechs und nicht mehr Stücke. Einer Rezension zufolge „[zeugen die Lieder] von Originalität des Einfalls und [verlangen] bedeutendes dichterisches und kompositorisches Vermögen“.⁴⁰⁹

⁴⁰⁷ Die anderen beiden Werke sind *Die Ballade vom Spielmann* und das *Klavierquartett e-Moll*.

⁴⁰⁸ Siehe das Programm für den 25. Mai 1952 im Archiv des Clubs der Wiener Musikerinnen, Depot Musikerinnen OHM 25/2/52 bzw. E-Mail von Eleonore Hauer-Rona an Elisabeth Kappel, 5. November 2013.

⁴⁰⁹ „Musikalisch-deklamatorische Akademie“ (Anm. 157). Vgl. die gesamte Besprechung in Abschnitt 7.2.

Text:

Vilma Webenau

I.

Wir tanzen den Rei'n / wenn der Frühling erwacht.
Wir jubeln und lachen und singen.
Bringt Testgewänder, flatternde Bänder
und schmückt uns den Lenz zu begrüßen.
Wer keine Schuhe hat / muss barfuss tanzen.
Juchhe / Juchhe
Der Blumen leuchtende Pracht / ist schöner als Gold und Seide

Wir tanzen den Rei'n / wenn der Frühling erwacht.
Wir jubeln und lachen und singen.

II.

Maria / Maienkönigin
Sei uns gegrüsst
Wir kommen mit Freuden / und bringen dir Blumen.
Duftende liebliche Kinder des Lenzes / legen wir dir zu Füßen.

Maria / Maienkönigin
Sei uns gegrüsst
Unsre Herzen / die dir gehören
nimm in deine gebenedeiten Hände
Bringe sie ihm / dem wie liebend uns weihten
deinem hochheiligen Sohn.

Maria / Maienkönigin
Sei uns gegrüsst

III.

Das Weltall / durchfluten Ströme des Lebens
Rauschendes, brausendes, quellendes Leben.
Freuden und Leiden, Schmerzen und Wonnen
Glück und selige Liebe
Oh Wunder der Liebe
Sich dem Erwählten ganz hinzugeben
und Mutter zu werden
neues Leben zu schaffen
Wer fasste sie alle
die Leiden / die Freuden, / die Wonnen / die Schmerzen
die ehren Wunder des Lebens.

IV.

In Frieden / ziehn wir unsre Strasse.
Der Lärm der Welt / erreicht uns nicht.
Mag's draussen toben
wenn die Menschen / verblendet eitlen Lüsten fröhnen

In unsre Stille / dringt kein Laut
Ruhig sind die Herzen. / klaglos, / wunschlos
So sollt' es sein.
Doch wenn sie manchmal aufschrein
in wilder Sehnsucht Not und Qual
Wir dulden's nicht.
gebieten ihnen Schweigen

In weiter Ferne liegt die Welt
Wir haben uns von ihr gewandt
den Weg des Heiles zu beschreiten.

V.

Wer spricht von Alter / und von Einsamkeit.
Jung / sind wir mit der Jugend
Seid uns gesegnet, Kinder unsrer Kinder
Seid stark und mutig,
kämpft euch wacker durch
Ihr sollt auf lichte Höh'n gelangen
die wir noch kaum geahnt
Und wenn erfolgreich / euer Streben
so werden wir in Frieden ruh'n.
Vergesst und nicht.

VI.

Das Tagwerk / ist getan
Sei uns ein milder Richter o Herr / dem wir gedient.
Breite den Strahlenmantel deiner unendlichen Liebe / über unsere Mängel.
Lass uns dich schauen.
Die Chöre der Engel,
die Heiligen Alle
Oh / nimm uns auf / in deine Herrlichkeit
Herr, Herr / sei uns gnädig.

Drei Lieder: *Die Soldatenbraut, Schweigen, An den Sommerwind*

ONB 42, 43

Die Lieder *Die Soldatenbraut, Schweigen* und *An den Sommerwind* dürfte Webenau als Einheit gedacht haben, da sie diese (ONB 43) im Jahr 1953, nur wenige Monate vor ihrem Tod, an das Grazer Funkhaus der Sendergruppe Alpenland schickte.⁴¹⁰ Bei diesem Radiosender wurden sie abgelehnt, und auch sonst lassen sich keine Aufführungen nachweisen. Zumindest zwei der zugrundeliegenden Gedichte (*Die*

⁴¹⁰ Vgl. Brief von Ernst Ludwig Uray an Vilma Webenau, 14. August 1953 (vgl. Abschnitt 6.5.3. bzw. Anhang).

Soldatenbraut und *An den Sommerwind*) stammen von Franz Peter Kürten, wie Webenau teilweise auf den Noten angegeben hat (ONB 43).⁴¹¹

Aufgrund des Schriftbildes gehören diese drei Lieder eher zu Webenaus späteren Kompositionen. Im Musikdruck herrschen Vertonungen von Texten Franz Peter Kürtens etwa in den Jahren 1930–1940 vor,⁴¹² was ein Hinweis auf die Entstehungszeit sein könnte.

Die Soldatenbraut

Auch unter Alban Bergs *Jugendliedern* (1904–1908) findet sich ein Lied mit dem Titel *Die Soldatenbraut*, jedoch handelt es sich dabei um eine Vertonung eines Gedichtes von Eduard Mörike.

Text:

Franz Peter Kürten (1891–1957)

Des Baumes Schatten / tasten durch die Fenster / auf mich zu
Wo mag mein Liebster sein, / mein Held?

Im heissen Kampf,
im kühlen Zelt.

O Baum, / Vertrauter du,
Wann bringt mit bunten Masten / ein Schiff ihn heimatzu?

Schweigen

Möglicherweise stammt der Text zu *Schweigen* von der Komponistin, da in der Fassung, die sie an die Sendergruppe Alpenland geschickt hat (ONB 43), nur bei diesem Lied kein/e AutorIn angegeben ist.

Text:

Vilma Webenau?

Schweigen, / meine Perletruhe
Hüt vor fremdem Griff und Blick
meine Liebe, meine Ruhe

⁴¹¹ Bei ONB 43 handelt es sich nicht – wie in der Inventarliste in der Musiksammlung der ONB angegeben – um eine Kopie *des* Autographen (gemeint ist offensichtlich ONB 42), sondern um eine Kopie eines nicht im Nachlass überlieferten Autographen.

⁴¹² Vgl. die von Friedrich Hofmeister herausgegebenen *Musikalisch-literarischen Monatsberichte*.

Uns're Worte, unser Glück
Briefe, Bänder, welke Blüten,
Stund und Pfiff zum Stelldichein
Alles musst du mir behüten
Tiefes Schweigen, schliess es ein ...

An den Sommerwind

Text:

Franz Peter Kürten (1891–1957)

Nimm den Duft der Chrysanthemen,
Wind,
und trag ihn meilenweit
Würde sich ein Armer grämen,
müsst ich mich des Reichtums schämen;
Sommer, Sommer,
Das ist Freudengeist

Befreiung

ONB 56

Das Lied *Befreiung* liegt nur in fremder Handschrift vor,⁴¹³ jedoch handelt es sich nicht um eine professionelle Abschrift wie bei *Die Ballade vom Spielmann* und *Irdische und himmlische Liebe*. Daher liegt die Vermutung nahe, dass *Befreiung* ein relativ spätes Lied ist, das für eine eventuelle Aufführung ‚schön‘ geschrieben wurde, da vielleicht Webenaus Handschrift dafür nicht mehr leserlich genug war. Eine Darbietung lange nach Webenaus Tod, am 18. Mai 2013 im deutschen Bielefeld, lässt sich über die Video-Plattform YouTube ausfindig machen.⁴¹⁴

Befreiung ist ein Gedicht von Juliane Ludwig-Braun, das in der Sammlung *Das Antlitz des Lebens* (Europäischer Verlag 1949) enthalten ist. In einer anderen (früheren?) Fassung dieser Publikation (ebenfalls Europäischer Verlag, o. J.) findet sich das Gedicht nicht, was die Annahme einer späten Komposition Webenaus unterstützen würde.

⁴¹³ Kein anderes Werk im Nachlass ist mit dieser Schrift verfasst. Es ist dies auch die einzige Komposition, bei welcher der Vorname der Komponistin als Wilma notiert ist.

⁴¹⁴ Siehe <https://www.youtube.com/watch?v=wumeVIV-7vI>, aufgerufen am 23. Juni 2018.

Text:

Juliane Ludwig-Braun (eigentlich Juliane Hermine Olscha, 1903–1957)

Der Frühling / zog mit lauen Lüften
durch's Land / auf leichtem Wanderfuss
In Silberkätzchen, / herben Düften
erstand die Au am braunen Fluss

Noch lag mir Bitternis im Blute
und Sinnen, / das kein Lied gebar.
Da fuhr im losen Übermute
der junge Frühling mir durch's Haar.

Wohlan! Schon treiben mich Gewalten,
wie Blütenblätter, weit durch's Land
Im Schweben darf ich umgestalten,
dich kleines Lied das mir erstand.

„Schönes Land wir lieben dich“

ONB 57, 58

Mit der Komposition „Schönes Land wir lieben dich“ beabsichtigte Webenau offensichtlich eine neue österreichische Nationalhymne zu verfassen, worauf der Text sowie die sehr einfach gehaltene Melodie, Rhythmik und Harmonik deuten. Die Entstehung lässt sich daher relativ genau eingrenzen, denn ein entsprechender Wettbewerb fand 1946 statt. Dabei wurde ein „Lied hymnischen Charakters, das den neuen Österreichischen Bundesstaat und seine Menschen im In- und Ausland sowohl textlich als auch musikalisch würdig zu repräsentieren vermag“, gesucht.⁴¹⁵ Gefragt war „eine komplette Hymne mit möglichst drei Textstrophen zur gleichen Melodie, komponiert für Klavier und Singstimme. Allenfalls [konnten] auch passende Texte oder geeignete Melodien allein eingesandt werden.“⁴¹⁶ Eine Fassung von „Schönes Land wir lieben dich“ ist auf einem Notenbogen notiert, auf dem auch Webenaus Wohnadresse der Jahre 1944–1948 vermerkt ist (ONB 57), was die zeitliche Einschätzung

⁴¹⁵ Siehe dazu Rudolf Flotzinger, Art. „Bundeshymne“, *Oesterreichisches Musiklexikon online*, online verfügbar unter http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_B/Bundeshymne.xml, Stand: 21. November 2001, aufgerufen am 2. August 2017. Webenaus Komposition war womöglich eine von rund 1800 Einsendungen.

⁴¹⁶ Siehe den Artikel „Österreichische Bundeshymne“ in *Wikipedia. Die freie Enzyklopädie*, online verfügbar unter https://de.wikipedia.org/wiki/%C3%96sterreichische_Bundeshymne, Stand: 5. Dezember 2017, aufgerufen am 14. Dezember 2017.

untermauert.⁴¹⁷ Der Text dürfte von der Komponistin stammen. Auffallend ist, dass es weder Reime noch durchgehende Metrik gibt.

Text:

Vilma Webenau?

Schönes Land wir lieben dich.
Heimat, Österreich!
Wir sind stolz deine Kinder zu sein.

Bist du auch nur arm und klein
Heimat, Österreich!
Unsre Arbeit macht frei dich und stark.

Alles tun wir gern für dich
Heimat, Österreich!
Gebe Gott seinen Segen dazu.

„Da fährt die Bahn“

ONB 57

Für die Niederschrift des Liedes „Da fährt die Bahn“ verwendete Webenau ein Notenblatt, das offenbar zuvor als Umschlagblatt eines Vokalwerkes diente.⁴¹⁸ Darauf ist eine Adresse notiert: Wien XIX, Beethovengang 14, wo Webenau wahrscheinlich in den Jahren 1944–1948 lebte. Daraus lässt sich ableiten, dass „Da fährt die Bahn“ nicht vor dem Jahr 1944 entstanden sein kann. Am selben Bogen notierte Webenau das Lied „Schönes Land wir lieben dich“ [1946], was die zeitliche Einordnung Mitte der 1940er Jahre bestätigt.

Text:

?

Da fährt die Bahn / Wir folgen ihren Spuren
und stehen immer wieder Zug um Zug
Die Menschen fremd u. all ihr Schicksal
die da fahren / und doch / wir sehen sie und wissen wohl [genug]

Da fährt die Bahn / Wir folgen ihren Schienen
Sie läuft den Weg, die Strasse die wir alle ziehn

⁴¹⁷ Vgl. dazu genauer bei dem Lied „Da fährt die Bahn“.

⁴¹⁸ „Text und Musik von | Vilma Webenau“, ohne Titel.

Sie führt hinaus / zu jenen grauen [sic?] Garten
wo Blumen über Gräbern blühn.

Wo Hass und Liebe endlich schweigen
und alles Friede atmet, weit u. breit
Dort stehen still die vollen Lügen
Die Strasse führt in die Unendlichkeit

„Durch letztes Blühen geht ein Welken“

ONB 58

Das Lied „Durch letztes Blühen geht ein Welken“ dürfte wie auch „Schönes Land wir lieben Dich“ Mitte der 1940er Jahre entstanden sein, da es auf demselben Bogen Notenpapier notiert ist (ONB 58). Weder TextautorIn noch eventueller Titel sind auf der Partitur angegeben.⁴¹⁹

Text:

?

Durch letztes Blühen geht ein Welken.
An Frucht entblösst steht Baum und Feld.
Verblasst schon sind des Sommers Nelken,
die meinen Garten froh erhellt.

Ich blick ins Land
und nochmals streife ich diesen Sommer tiefbeglückt.
Noch keiner / gab mir [sic?] solche Reife
Noch keiner / hat mich so beglückt

Nun ist es Herbst / Die Nebel wallen
[unleserlich] weit u. breit
Ein dürres Blatt streift mich im Fallen
u. mahnt mich an Vergänglichkeit

Mittagsrast (zuerst Mittagsstille)

ONB 68

Mittagsrast trug ursprünglich den Titel *Mittagsstille*; Webenau dürfte dies jedoch erst nach 1949 geändert haben, da in der AKM-Werkliste das Lied noch als *Mittagsstille*

⁴¹⁹ Nach dem Schlussstrich ist die Ziffer 622 notiert; eventuell deutet dies die Entnahme des Textes aus einer Anthologie an.

geführt ist. Das zugrundeliegende Gedicht von Wilhelm Lackinger übernahm Webenau eventuell aus einer Anthologie, denn statt dem Urheber ist zunächst nur eine Ziffer angeführt (795); zur Zeit der Titeländerung ergänzte Webenau den Namen des Textautors.⁴²⁰

Text:

Wilhelm Lackinger (1896–1968)

Still, meine Seele, / stille!
Fühl das satte Glück des endlos blauen Himmels,
und seines weissen Wölkchenschneegewimmels
das selig hinzieht / ohne Wunsch und Ziel

Still, meine Seele, / stille!
Flieg in die Unendlichkeit / des Niedgedachten
Und lausch gelöst der wunderlichen, sachten Traumstimme,
die dem lichten Tag entstieg

„Wie tief doch die Felder schweigen“

ONB 73

Bei „Wie tief doch die Felder schweigen“ handelt es sich wegen der vielen fehlenden Pausenzeichen offensichtlich um eine Skizze oder eine unvollständige Abschrift und aufgrund des Schriftbildes um eine eher spätere Komposition. Weder Titel noch TexturheberIn oder der Name der Komponistin sind angegeben.

Text:

?

Wie tief doch die Felder schweigen,
Wie stehen die Berge so weit!
In dunklen rauschenden Zweigen
schläft epheumspinnen die Zeit!

Kühl flüstert das Mondlicht hernieder,
so ist [unleserlich] fremd u. vertraut
Die Nacht [sic?] dehnt die strahlenden Glieder
u. wartet als lächelnde Braut

⁴²⁰ Beide Korrekturen erfolgten von gleicher Hand sowie mit demselben Bleistift. Webenau war anscheinend zumindest im Jahr 1919 länger in Tirol (Fulpmes); mit ihrem dortigen Aufenthalt dürfte die Wahl des Textes (Wilhelm Lackinger war Tiroler) aber wohl nichts zu tun haben, da sie den Autor erst nachträglich hinzufügte.

Stets wird der Sommer die Schwingen
entfalten u. leuchtend vergehn
U. ewig ein heimliches Singen
die silbernen Nächte durchwehn.

U. tausend Wunder erschienen [sic?]
Beschneit mit schimmerndem Schnee
doch irgendwo fließt [sic?] ein Weinen
von Sehnsucht in stillem Weh

„Rauhreif knistert in den Zweigen“

ONB 71

Das Schriftbild von „Rauhreif knistert in den Zweigen“ ist schwer einschätzbar, da es sich wegen der von Hand und äußerst wellig gezogenen Taktstriche offensichtlich um eine Skizze handelt. Weder Titel noch TexturheberIn oder Webenaus Name sind angegeben.

Text:

?

Rauhreif knistert in den Zweigen
und ein [sic?] weiter Himmel blaut [sic?]
Gottes Nähe / tiefes Schweigen
nur der Meise leiser Laut
und der Sonne Funkenreigen
der aus Schneekristallen schaut

Hügel reiht sich still an Hügel
jeder selber ein Krystall
wie von lichter Engel Flügel
festgehalten vor dem Fall
Ferne halten Nebeln [sic?] fügel [sic?]
Erde fest und blaues All

Anhang Vilma Webenau

Schreiben von und an Vilma Webenau

An dieser Stelle finden sich die vollständigen Transkriptionen aller erhaltenen Schreiben von und an Vilma Webenau. Die Anordnung erfolgt nach dem Ort der Aufbewahrung und ist gleichzeitig chronologisch. Da Webenaus meist kurrente Handschrift teilweise sehr schwer zu entziffern ist, sind die Inhalte zum besseren Nachvollziehen mit dem Original Zeile für Zeile transkribiert. Da es für die Datierung von Webenaus Korrespondenz möglicherweise eine Rolle spielt, ob sie diese in Schreib- oder Kurrentschrift verfasste, ist dies zusätzlich am Beginn ihrer Schreiben angemerkt.

1. Briefe und Postkarten an Arnold Schönberg

Postkarte von Arnold Schönberg an Alexander Zemlinsky

ASC, Briefdatenbank, ID 6086

Vilma Webenaus Unterschrift findet sich auf der Postkarte Arnold Schönbergs an Alexander Zemlinsky vom 1. Januar 1903 aus Berlin.⁴²¹ Dies beweist, dass die Komponistin in Berlin und bei Schönberg war.

Postkarte von Mathilde an Arnold Schönberg, 12. Juni 1908⁴²²

ASC, Briefdatenbank, ID 16291

Auf der Rückseite einer Postkarte von Mathilde an Arnold Schönberg steht mit Bleistift geschrieben: „Wie ist die Adresse von Webenau?“

⁴²¹ Abgebildet in Weber (Hg.), *Alexander Zemlinsky. Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker*, S. 35 und 37 (Faksimile). Diese Postkarte ist nebenbei bemerkt die erste erhaltene Korrespondenz von Seiten Schönbergs.

⁴²² Vgl. Coffey, *Richard Gerstl and Arnold Schönberg*, S. 340. Datum des Poststempels.

Transkription der Postkarte:

Liebster Arnold. Also heute schreibe ich auch das zweite mal. Alles ist gesund und wir zählen^[423] natürlich die Stunden bis du kommst. – Ich trinke Cacao und esse sehr viel. Natürlich brauche ich aber sehr viel Geld. Das wird dir weniger angenehm sein zu hören. – Heute ist's einmal ein sehr schöner Tag und wir sind vormittag schon Boot gefahren. Sonst ist nichts Neues. Viele Küsse deine Mathilde.

Postkarte vom 19. April 1911

ASC, Briefdatenbank, ID 22377
[in Kurrentschrift]

Lieber Herr Schönberg.
Sollte ich vergessen haben, Ihnen meine Adresse zu schreiben??
Barerstrasse 61 IV [München].^[424] Ich hätte so gerne Ihre Meinung über die Variationen gewusst. Nicht wahr, Sie sind so gut u. schicken sie mir zurück, wenn Sie sie durchgeschaut haben[,] da ich weder Zeit noch Geduld habe das Ganze noch einmal abzuschreiben. Herzliche Grüße Ihnen allen
u. A. w. g. Vilma Webenau

Brief [Sommer 1912]

ASC, Briefdatenbank, ID 18053
[in Kurrentschrift]

Krailling Post Planegg
Albrecht Dürerstr. 41F

Lieber Herr Schönberg.
Ich habe mich sehr gefreut, von Ihnen zu hören. Da ich keine Ahnung von Ihrer Adresse hatte dachte

⁴²³ Coffert transkribiert als „ich zähle“ (ebd., S. 340).

⁴²⁴ Die Hausnummer 61 lässt sich aufgrund Webenaus Meldung rekonstruieren. (Vgl. Webenaus Münchener Meldebogen, Stadtarchiv München, per Post an Elisabeth Kappel, 16. Oktober 2012.) An dieser Adresse war Webenau zwischen 17. September 1910 und 16. September 1911 gemeldet (Wohnungsgeber: Kienle).

ich schon, ich würde warten müssen bis uns der Zufall wieder einmal zusammenführt. Um Karlshagen beneide ich Sie. Auch meine Schwester ist jetzt in einem Seebad bei Fiume. Ich bin schon seit April hier. Eine halbe Stunde von München am Wege nach Starnberg. Da ich gut untergebracht bin u. auch die Verbindung mit der Stadt nicht schlecht ist bleibe ich wahrscheinlich auch über den Winter hier. Ich arbeite fleißig u. wüßte sehr gerne Ihre Meinung über ein Quartett mit dem ich jetzt fertig geworden bin. Nur ist es eben beim Kopisten der es mir in 14 Tagen versprochen hat. ¶ Ich hoffe also es in 2 bis 3 Monaten zu bekommen denn so nett die Bajuwaren sonst sind, unverläßlich sind sie über die Möglichkeit. Vielleicht kann ich es mitbringen wenn ich Sie einmal in Berlin besuche. Ich würde Ihrer freundlichen Einladung sehr gerne nachkommen, momentan erlaubt es aber der Finanzminister nicht. Hoffentlich ändert sich das in absehbarer Zeit da die beiden Tanten^[425] sich endlich entschlossen haben. (Eigentlich gemein so zu sagen! Nicht?) Angeblich soll aber die Verlassenschaftsabhandlung ein Jahr dauern. Ist das nicht gräulich? Ich hoffe jetzt öfter von Ihnen zu hören. In der allgemeinen Musikzeitung habe ich gesehen daß Sie jetzt in Paris u. Holland dirigieren werden. Kommen Sie nicht auch einmal nach München? Mit herzlichen Grüßen auch an Ihre Frau u. alle Ihre Kinder
VilmaWebenau

⁴²⁵ Vgl. Anm. 110.

Brief [November/Dezember 1912]⁴²⁶

ASC, Briefdatenbank, ID 18052
[in Kurrentschrift]

Krailling Post Planegg [SW-München]
Albrecht Dürerstrasse 41F

Lieber Herr Schönberg.
Über den hiesigen Erfolg Ihres Pierrot
lunaire werden Sie wohl schon ge-
hört haben. Sollten Sie die Kritiken
nicht haben so schicke ich Sie Ihnen.
Ich hebe sie für alle Fälle auf.
Der Saal war sehr voll u. am
Schluß der weitaus größere Teil
der Zuhörer ehrlich begeistert. Stö-
rend wirkte nur ein Pfeifvir-
tuose auf dem Hausschlüssel
u. dann einige spontane
Heiterkeitsausbrüche nach dem
Galgenlied u. an mehreren Stellen
des dritten Teiles. Mich haben
Mondestrunken u. die Kreuze am
Meisten angesprochen. Einiges hätte
ich gerne noch einmal gehört da
ich mir darüber nicht klar war.
Öfter auch konnte ich wirklich gar
nicht mit. Im Ganzen hat mir
das Werk aber sehr starken Ein-
druck gemacht. Von der Zehme war
ich nicht begeistert. Sie hatte offenbar
den besten Willen man mußte aber
fortwährend krampfhaft den Text
mitlesen da es ganz unmöglich
war von dem was sie sprach auch
nur ein Wort zu verstehen. Also
auf ihre Rechnung ist der Erfolg
sicher nicht zu setzen. Wie geht es
Ihnen allen? Ich feiere in Planegg
u. fahre wahrscheinlich über die Weih-
nachtsfeiertage nach Graz da ich
meine Angehörigen ja schon seit
3 Jahren nicht mehr gesehen habe.
Mit herzlichen Grüßen Ihnen allen
Vilma Webenau

⁴²⁶ Gerlinde Haas ordnet den Brief fälschlich dem Jahr 1923 zu, vgl. „Webenau Vilma von“, S. 387.

Postkarte vom 5. Juli 1922 (Datum des Poststempels)

ASC, Briefdatenbank, ID 18050
[in Kurrentschrift]

Graz Lessingstraße 27
Lieber Herr Schönberg. Leider war es mir nicht mehr möglich, nach Mödling zu kommen. Von September ab habe ich aber glücklich in Wien eine Wohnung u. hoffe, Sie dann zu sehen. Jetzt bin ich schon längere Zeit hier da meine Mutter krank war u. sich einer schweren Operation unterziehen mußte. Wie lange ich noch bleibe hängt von ihrem Zustand ab.
Mit herzlichen Grüßen Ihnen
u. den Ihren
VilmavWebenau

Brief [September/Oktober 1922]

ASC, Briefdatenbank, ID 18051
[in Kurrentschrift]

Lieber Herr Schönberg.

Ich wäre gern einmal zu Ihnen heraus gekommen, war aber noch den schrecklichen Sommer durch die Krankheit u. den Tod meiner Mutter so hergenommen, daß ich zu nichts zu gebrauchen war. Jetzt bin ich ganz nach Wien gezogen meine Adresse I. Johannesgasse 15 bei Gräfin Gerta Walterskirchen. Wenn jemand von ihnen nach Wien kommt hoffe ich sehr, dass Sie sich bei mir ansagen werden. Vielleicht schreiben Sie mir einmal eine Karte, wann ich Sie treffe. Am besten Sonntag nachmittag, da ich unter der Woche sehr angehängt bin. Wie Sie aus der Einlage sehen, habe ich große Rosinen im Kopf. Wenn Sie von jemand wissen, der sich für die Vorträge interessiert, wäre es sehr freundlich von Ihnen, den die das B[unleserlich]

darauf aufmerksam zu
machen. Karten sind im Verein
der Musiklehrerinnen I Tuchlauben
11 im neuen Frauenklub Dienstag
von 5 – ½ 7 zu haben. Der ganze
Zyklus 10.000 K einzelne Vorträge
2000. Sie sehen, ich bin ungeheuer
praktisch geworden.
Ich würde mich sehr freuen, einmal
von Ihnen ein Lebenszeichen zu
bekommen.
Mit herzlichen Grüßen auch an
alle die Ihren
VilmavWebenau

Postkarte vom 29. Dezember 1922,

ASC, Briefdatenbank, ID 22378
[in Kurrentschrift]

Lieber Herr Schönberg. So bald als möglich habe ich
vor [sic?] wieder bei Ihnen zu erscheinen. Hoffentlich
haben Sie nichts dagegen wenn ich eine
sehr nette Schweizer Sängerin deren Bruder
ihr aus Zürich einen begeisterten Brief
über Sie geschrieben hat mitbringe. Ich brauche also
nicht zu fragen ob Ihre Tournée erfolgreich
war. Von Dr. Kalmus habe ich leider
noch nichts gehört.
Mit herzlichen Grüßen Ihnen u. den Ihren
VilmavWebenau
I Johannesgasse 15

Postkarte vom 24. April 1923 (Datum des Poststempels)

ASC, Briefdatenbank, ID 22379
[in Kurrentschrift]

I Johannesgasse 15
Lieber Herr Schönberg.
Wir haben montag Früh 9^h eine letzte
Probe bei Frau Hueber-Mansch IV
Rienößlgfasse [I]/II u. würden uns sehr geschmeichelt
fühlen, wenn Sie dazu kämen. Wie geht es
Ihnen allen? Sind Sie am Ende schon ehrwürdiger
Großvater?
Mit herzlichen Grüßen Ihnen u. den Ihren
VilmaWebenau

Brief [September 1924]

ASC, Briefdatenbank, ID 19126 (Kopie; Scan nicht online verfügbar)⁴²⁷
[in Kurrentschrift]

I Johannesgasse 15^[428]

Lieber Herr Schönberg.

Ich habe mich zwar schon in effigie^[429] bei Ihnen
eingestellt, will Ihnen aber doch noch zu
Ihrem 50. gratulieren. Hoffentlich denken
Sie nicht so wie ich, denn ich hätte eine
gelinde Wut, wenn jemand bei mir
dieses „Fest“ feiern wollte. Jedenfalls
wünsche ich Ihnen von Herzen das Aller-
beste. Ich freue mich, dass Sie beim
Musikfest doch ordentlich zu Wort
kommen. Sobald es mir möglich ist,
werde ich wieder einmal ein Mödling
erscheinen.

Mit herzlichen Grüßen Ihnen u. den Ihren
VilmavWebenau

2. Korrespondenz mit der Staatsoper (ÖSTA)

AT-OeStA/AdR UWK ÖBThV STOP Direktion Kt. 127, Zl. VI-17/1935 und VI-
30/1935 – Briefwechsel Vilma von Webenau

Brief von Vilma Webenau an die Direktion der Wiener Staatsoper [Felix Weingartner], [Januar/Februar 1935]

VI-17/1935, fol. 180
[in Kurrentschrift]

IV Pressgasse 29

Sehr geehrter Herr Direktor.

Gleichzeitig erlaube ich mir, Ihnen meine
Oper „Don Antonio“ zu schicken. Von der
Partitur lege ich vorläufig nur den I. Akt bei,
da ich ja nicht weiß, ob ich irgendwelche Chancen
habe. Hoffentlich ist es nicht zu indiskret von

⁴²⁷ Original in der Musiksammlung der ONB.

⁴²⁸ Webenau war im Zeitraum zwischen Oktober 1922 bis März 1930 mehrfach bei dieser Adresse gemeldet, siehe Abschnitt 2.: Oktober 1922 bis Februar 1925, Dezember 1925 bis November 1927 und Dezember 1929 bis März 1930.

⁴²⁹ Damit meint Webenau wohl ihren Foto-Eintrag im Album *Dem Lehrer Arnold Schönberg*, welches ihm seine Schüler zum 50. Geburtstag im September 1924 überreichten.

mir, den Versuch zu machen, Ihnen mein
Werk zu unterbreiten.

Mit besten Empfehlungen
Vilma Webenau

Alwin [von anderer Hand]

Aktenvermerk vom 6. Februar 1935

VI-17/1935, fol. 176

6.2.1935

Don Antonio
Oper in 3 Akten von Vilma von Webenau,
1 handgeschr. Kl 1 1 handgeschr. Part. (nur 1. Akt)
1 maschingeschr. Textbuch
durch Vilma von Webenau, IV. Pressgasse 29

Hr. Prof. Alwin

Brief von Vilma Webenau an [Carmen Studer]⁴³⁰, [Februar/März 1935]

VI-17/1935, fol. 182
[in Kurrentschrift]

IV Pressgasse 29

Verehrte gnädige Frau.
Da Sie als Dirigentin bahnbrechend sind,
werden Sie es hoffentlich entschuldigen,
wenn eine Komponistin sich unbekannter-
weise an Sie wendet. Die Sache ist
nämlich die, dass ich vor einiger Zeit
meine Oper „Don Antonio“ einreichte.
Ich habe zwar schon zweimal mit
Erfolg Kompositionsabende gegeben
aber leider zur Oper gar keine Ver-
bindung. Deshalb schickte ich Text, Kla-
vierauszug u. den I. Akt der Partitur
ohne jede Empfehlung durch die Post.
Nun fürchte ich, dass von allen Seiten
so viel eingereicht wird, dass die

⁴³⁰ Die Dirigentin Carmen Studer (1908–1987) war die fünfte Ehefrau von Felix Weingartner, der seit
Anfang des Jahres 1935 wieder Wiener Staatsoperndirektor war.

Herren gar nicht dazu kommen, sich alles anzusehen. Wär es nun sehr indiskret, wenn ich Sie trotzdem bitte, durch Herrn Direktor dahin zu wirken, dass ich gelegentlich erfahre, wie ich daran bin. Ich weiß natürlich nicht, ob sich das Werk überhaupt für die Staatsoper eignet u. habe damit nur eben mein Glück versucht.

Mit vielem Dank im Voraus
und besten Empfehlungen
VilmavWebenau

Gutachten von Carl Alwin, 11. März 1935

VI-17/1935, fol. 178

Don Antonio

von Vilma von Webenau

Ein harmloses Buch: Ein armer Weinbauer, der in einem Dorf in Sizilien lebt, erhält einen Brief aus Amerika, in dem ihm der Tod seiner Verwandten mitgeteilt wird, und er greift zu der List, dass er das Dorf glauben macht, eine reiche Erbschaft angetreten zu haben. Sein Sohn empfängt dadurch alle möglichen Wohltaten, weil die Nachbarn glauben, an ihm Geld zu verdienen, und er wird durch die Kredite der gutgläubigen Nachbarn wirklich wohlhabend.

Die Musik zeigt Begabung, ist aber nicht originell genug, und pendelt zwischen modern-sein-Wollen und älterer Faktur hin und her. Trotz einzelner gelungener Einfälle doch nicht stark genug.

11.3.1935

Carl Alwin

[von fremder Hand:]
Oper zurückschicken
W[eingartner, Felix].

Aktenvermerk, 29. März 1935

VI-30/1935, fol. 184

29.3.1935.

Don Antonio

Oper in 3 Akten von Vilma von Webenau, IV. Pressgasse 29

1 handgeschr. Partitur

1 handgeschr. Kl.

1 maschingeschr. Textbuch

durch Vilma von Webenau

Hr. Prof. Alwin

Brief von der Direktion der Wiener Staatsoper an Vilma Webenau, 11. April 1935

VI-17/1935, fol. 177

Wien, am 11. April 1935.

Frau
Vilma von Webenau,
IV., Pressgasse 29.

Sehr geehrte gnädige Frau [sic]!

Nach eingehender Prüfung Ihrer Oper „Don Antonio“ bedauert die Direktion mitteilen zu müssen, dass sie einer Aufführung dieses Werkes an der Staatsoper leider nicht näherzutreten vermag.

Eine handgeschriebene Partitur (1. Akt), ein Klavierauszug und ein Textbuch folgen im Anschluss mit bestem Dank zurück.

Mit dem Ausdrucke vorzüglicher Hochachtung

Die Direktion der Staatsoper:

[Unterschrift unleserlich]

Brief von Webenau an die Wiener Staatsoper, 12. April 1935

VI-30/1935, fol. 252

[in Maschinenschrift]

Bestätige den Empfang des Briefes der Direktion vom 11.4.1.J. [laufenden Jahres] und des Notenmaterials der Oper „Don Antonio“ von Vilma von Webenau, u,zw.: 1 handgeschr. Klavierauszug, 1 handgeschr. Partitur (1.Akt) und 1 maschingeschr. Textbuch.

Wien, am 12.4.1935.

VilmavWebenau [handschriftlich]

3. Korrespondenz mit der IGNM

Archiv österreichische Sektion der IGNM, Ordner 1 – Namensverzeichnis, „Webenau, Vilma von“

Einladung zu Konzert

[in Kurrentschrift; beigelegt ist nachfolgendes Konzertprogramm]

Beethovengang 14

[Eingangsstempel:] 27. September 1945

Geehrte Frau Dr^[431]

Es würde mich sehr freuen, wenn jemand von Ihnen sich mein Quartett anhören wollte.^[432]

Mit besten Grüßen
VilmavWebenau

Konzertprogramm⁴³³

Beim 21. Mitgliederabend der Wagner-Schönkirch Gemeinde am 2. Oktober 1945 wurden der 2. und 3. Satz von Webenaus „Klavier-Quartett in E moll“ (Adagio und Allegro) aufgeführt.

ausführende MusikerInnen:

Prof. Olga von Hueber-Mansch, Klavier

Dr. Herbert Prix, Violine

Philharmoniker Ernst Kris, Viola

Jutka Prix-Zahornacky, Violoncello

⁴³¹ Unbekannt; möglicherweise Sophie-Carmen Eckhardt-Grammaté, die zu dieser Zeit aber noch keinen Dokortitel hatte (vgl. Voithofer, *Die Rolle von Komponistinnen, Interpretinnen und Musikwissenschaftlerinnen in der IGNM*, S. 50).

⁴³² Bei der Veranstaltung am 2. Oktober 1945, siehe Konzertprogramm vom 21. Mitgliederabend der Wagner-Schönkirch-Gemeinde.

⁴³³ Abgebildet in Voithofer, *Die Rolle von Komponistinnen, Interpretinnen und Musikwissenschaftlerinnen in der IGNM*, S. 139.

Postkarte an die IGNM, undatiert

[in Kurrentschrift]

Internationale Gesellschaft | für Neue Musik [in Schreibrift]
Bösendorferstraße 12
Wien I

Die Platte würde mich sehr interessieren.
Da ich aber kein Gram[m]ophon habe,
hätte die Anschaffung keinen Zweck.
Mit besten Grüßen
VilmavWebenau

Schreiben von der IGNM, 11. Oktober 1948⁴³⁴

Wien, 11. Oktober 1948

Frau
Vilma von Webenau
Wien XIX.
Beethovengang 14

Sehr geehrte gnädige Frau!
Da die Anzahl, der nach Rom^[435] zu sendenden Werke, nur eine beschränkte ist, konnte die hiesige Jury Ihre Orchester-Suite „Pan“ nicht einsenden.
Wir bitten Sie daher Ihr Werk sowie eine seit längerer Zeit bei uns deponierte Salambo Suite in unserem Sekretariat (Musikvereinsgebäude) bei Frl. Hoffmann in der Zeit zwischen 10 und 12 Uhr Vormittag abholen zu lassen.
Mit vorzüglicher Hochachtung
i.A.

Schreiben an die IGNM, [1948–1951]⁴³⁶

[in Schreibrift]

Gesellschaft für Neue Musik.
Leider muss ich meinen Austritt anmelden.
Meine Verhältnisse haben sich so
verschlechtert, dass ich mit jedem
Groschen rechnen muss. Ich habe aber

⁴³⁴ Abgebildet in ebd., S. 143.

⁴³⁵ Der Weltmusiktag der IGNM in Rom fand erst 1959 statt; laut Voithofer geht es in dem Schreiben um das von 22.–30. April 1949 abgehaltene Weltmusikfest in Palermo und Taormina (*Die Rolle von Komponistinnen, Interpretinnen und Musikwissenschaftlerinnen in der IGNM*, S. 51).

⁴³⁶ Abgebildet in Voithofer, *Die Rolle von Komponistinnen, Interpretinnen und Musikwissenschaftlerinnen in der IGNM*, S. 140. Voithofer transkribiert die römische Ziffer am Ende als III und setzt nach „Hochachtungsvoll“ einen Beistrich (ebd., S. 50).

die Hoffnung nicht aufgegeben, dass sie sich bald zum Besseren wenden. Sobald es mir möglich ist, werde ich die schuldigen Jahresbeiträge nachholen.

Hochachtungsvoll

Vilmav Webenau

IV Pressgasse 28

[handschriftliche Anmerkung durch die IGM:] Schreiben! → nicht mahnen!

4. ONB, Musiksammlung

4.1. Nachlass Alban Berg

Brief an Alban Berg, [ca. 1930–1934]

F21.Berg.1135

[in Kurrentschrift]

III Rochusgasse 10

Geehrter Herr Berg

Vielleicht erinnern Sie sich noch an eine Kollegin, die noch auf der untersten Sprosse der Leiter steht, deren Gipfel Sie erklommen haben. In dem Falle würde es mich sehr freuen, Sie bei meinem Abend zu sehen

Mit den besten Grüßen

Vilma v. Webenau

Postkarte an Smaragda Eger-Berg, 15. April 1946 (Datum des Poststempels)

F21.Berg.3535

[in Kurrentschrift]

XIX/119 [sic?] Beethovengang 14

Liebe Frau von Eger.

Neulich habe ich nicht daran gedacht, dass am 21. [April] Ostersonntag ist u. für die beiden Feiertage bin ich schon lange vergeben. Entschuldigen Sie, dass ich nicht schon früher geschrieben habe. Ich musste mir

erst durch Frau Professor Hueber-Mansch Ihre Adresse beschaffen. Am 5. bin ich auch nicht frei. Ich hoffe aber, dass Sie sich dann bald einmal ansagen werden.

Mit besten Grüßen
VilmavWebenau

4.2. Nachlass Isolde Riehl

Karte an Isolde Riehl, undatiert

F117.Riehl.774
[in Kurrentschrift]

Geehrtes Fräulein Riehl

Frau Professor Hueber-Mansch teilte mir mit, dass Sie Ihnen von meinen Liedern gesprochen hat. Ich brauche Ihnen wohl nicht erst zu sagen, wie sehr es mich freuen würde, wenn ein oder dass [sic?] Andre Ihnen liegt und ich Gelegenheit hätte, es von Ihnen zu hören.
Mit den besten Grüßen

VilmavWebenau

4.3. Nachlass Vilma Weber von Webenau

Brief von Alfred Parth, 15. Dezember 1951

F146.Webenau.104

Frau
Komponistin
Wilma von Webenau
Wien, XXI.,
Christian Buchergasse 24

Hochverehrte liebe gnädige Frau!

Herzlichst danke ich Ihnen für die lieben Wünsche zu meinem Geburtstag. Es war sehr schade, dass Sie nicht zu unserem letzten Abende kommen konnte[n] und wird Ihnen vielleicht Frau Prof[.] Hueber-Mansch berichten[,] wir [sic] schön dieser Abend war. Wir hatten einen wirklichen Wunderknaben mit 11 Jahren unter den Mitwirkenden[,] der einmal von sich reden machen wird. Auch die anderen Kunstkräfte waren hervorragend und wir[d] dieser Abend wohl einer der Schönsten[,] die wir bisher gehabt hatten.

Nochmals liebe beste gnädige Frau innigsten Dank für Ihre lieben Wünsche und möchte ich mich sehr freuen[,] wenn wir die nächsten, wenigstens 10 Jahre wieder zusammen feiern könnten.

Mit vielen Handküssen und ergebensten Empfehlungen verbleibe ich

Ihr aufrichtiger

[Alfred Parth]

Brief von Alexander Petschig, 17. Dezember 1952

F146.Weбенau.105

Fräulein Vilma v. Webenau

Wien,

Jedlesee

Christian Buchergasse

Graz, den 17. Dez. 1952

Mein liebes Vilmchen!

Vor allem möchten Gretl und ich Dir für Weihnachten und fürs neue Jahr die herzlichsten Wünsche senden und hoffen, dass Dir das beifolgende „Festtagsbrat!“ recht gut schmeckt!

Die arme Gretl hat es heuer recht schwer gehabt. Erst der Tod ihrer Mutter, an der sie doch sehr gehangen ist und nicht ganz einen Monat später der Tod ihres sehr geliebten Onk[e]ls; das war halt wirklich ein bissl viel. – Du kannst Dir nicht denken, was für eine Arbeit sie dann hier hatte mit umräumen, Umstellen, Ausmisten, Malen usw[.] und eben mitten in diese Arbeit kam die Nachricht, dass der Onk[e]l in O.Ö., wo er zu besuch war, verunklückte [sic] (er ist über eine Sti[e]ge gefallen und hat sich 5 Rippen gebrochen) und nach 3 Tagen tot war, noch bevor Gretl überhaupt etwas von seinem Unfall oder einer Krankheit wusste. Er ist auch in Linz begraben.

Sonst ist von uns nicht viel neues zu berichten; wir sind gesund und geht es uns so weit gut und hoffen wir sehr, auch von Dir gute Nachrichten zu bekommen.

Leb wohl, liebes Vilmchen – bitte schreib auch, was mit den Aufführungen los ist – und sei vielmals gegrüsst von Gretl und von

Deinem ergebenen

Xandl

Brief von Ernst Ludwig Uray, 14. August 1953

F146.Weбенau.43

Frau

Wilma Webenau

Wien XXI.,

Christian Buchergasse 24

Sehr geehrte gnädige Frau!

Nach Durchsicht Ihrer uns eingesandten Lieder [Die Soldatenbraut etc.] geben wir Ihnen diese hiemit mit bestem Dank zurück und bedauern, einer Aufführung derzeit nicht nähertreten zu können.

Hochachtungsvoll
Ernst Ludwig Uray

5. Club der Wiener Musikerinnen

Im Archiv des Clubs der Wiener Musikerinnen findet sich ein kurzes Schreiben zum Tod Vilma Webenaus. Die Präsidentin des Vereins, zu dieser Zeit Olga Hueber-Mansch, verlas es bei der Mitgliederversammlung vom 10. Januar 1954, drei Monate nach dem Tod der Komponistin.⁴³⁷

„Bei dieser Gelegenheit kann ich mich nicht der traurigen Pflicht entziehen, unseres seither verstorbenen Mitglieds Vilma von Webenau zu gedenken. Gerade ihr Werk, die 6 Lieder aus dem Zyklus ‚Irdische und himmlische Liebe‘, gedichtet und komponiert von Vilma von Webenau, war ein Höhepunkt des anerkannt durchwegs wertvollen Programmes [vom 8. März 1953]. Vilma von Webenau lebte und starb in ärmlichen Verhältnissen, nur auf den Ertrag ihrer Kleinrente angewiesen, in einem bescheidenen Kabinett im 21. Bezirk. Es kam nie eine Klage über ihre Lippen, sie freute sich und war dankbar für jede Aufmerksamkeit, und die letzte, wohl allergrösste Freude bereitete ihr die auch künstlerisch vollendete Wiedergabe des genannten Werckes [sic]. Niemand von uns wusste von ihrer Erkrankung, von ihrem nahenden Ende. Der liebevolle Weihnachtsgruss von der Leitung des Frauenklubs kam ungeöffnet zurück. Bescheiden, wie sie im Leben war, ging sie von uns.“⁴³⁸

⁴³⁷ Hauer, *Club der Wiener Musikerinnen*, Bd. 5, S. 868. Laut Hauer hat die Präsidentin die Nachricht vom Ableben der Komponistin erst direkt vor der Sitzung erhalten.

⁴³⁸ Ebd., S. 875–876 (Depot Musikerinnen OHM 25/1/54, S. 8 f.).

II.

BIOGRAPHISCH-MUSIKALISCHE FALLSTUDIEN

Pauline Alderman (1893–1983)

Pauline Alderman (1893–1983) war eine amerikanische Musikwissenschaftlerin, Pädagogin und Komponistin, die 1934/1935 zu Schönbergs PrivatschülerInnen in Los Angeles zählte.

Alderman wuchs in einem Musik liebenden Elternhaus auf. Sie erinnert sich, bereits als Zweijährige in der Sonntagsschule Solos gesungen zu haben; zunächst lernte sie bei ihrer Mutter und dann ab 1911 bei Alfred Klíngenberg¹ Klavier. 1916 schloss sie das Reed College in Portland, Oregon mit einem B. A. ab (Hauptbereiche Englisch und Englische Geschichte/Englische Literatur, daneben deutsche Literatur, Französisch und europäische Geschichte).² Danach studierte sie Klavier bei Abby Whiteside (in Oregon und New York, ca. 1918–1924) und Musiktheorie bei Carolyn Alchin an der University of California at Berkeley (1919–1923) sowie bei Percy Goetschius am New York Institute of Musical Art (später Juilliard School of Music, 1923–1924). Bereits 1916 begann sie in McMinnville (Oregon) Englische Literatur und Musik an der Junior High School zu unterrichten; 1918 wechselte sie an die Lincoln High School in Portland. In den Jahren 1920–1923 lehrte sie am Ellison White Conservatory in Portland Musikgeschichte und Theorie, 1924–1928 am Pomona College in Südkalifornien, 1926–1932 am Sommerinstitut des Pennsylvania State College und 1928–1930 an der University of Washington, wo sie 1931 einen Master-Abschluss in Komposition erwarb. 1930 begann sie an der University of Southern California (USC) zu lehren und wurde dort außerordentliche Professorin und Vorsitzende des Fachbereichs für Musiktheorie und Literatur. Nachdem sie bereits den Sommer 1936 in London verbrachte hatte, ging sie 1938 nach Europa, um an den Universitäten von Edinburgh und Strasbourg sowie auch in Italien zu ihrer Dissertation zu forschen. Im Herbst 1939 kehrte sie nach ca. zweijähriger Forschung – wegen Ausbruch des Zweiten Weltkrieges verfrüht und nach einer abenteuerlichen Flucht über die Bretagne – in die USA zurück; 1946 promovierte sie dann als erste Frau überhaupt und als erste Person im Fach Musikwissenschaft an der School of Music der USC.³ In den Jahren 1952–1960 leitete sie dort die Abteilung

¹ Alfred Klíngenberg gründete später sein eigenes Musikinstitut, das nach dem Verkauf an George Eastman 1921 zur Eastman School of Music wurde. Klíngenberg war deren erster Direktor (bis 1923).

² Titel der Bachelorarbeit: „Preliminary Study of Free Verse Form“.

³ Pauline Alderman, *Anthoine Boësset and the air de cour*, Dissertation, University of Southern California 1946. Im Jahr 1948 reiste Alderman noch einmal nach Europa, wodurch es ihr möglich war, Fehler in der Dissertation, die durch ihre durch den Krieg verursachte verfrühte Abreise entstanden waren, zu korrigieren (Susan Pearl Finger, *The Los Angeles Heritage: Four Women*

für Musikgeschichte. Obwohl seit 1960 offiziell im Ruhestand, unterrichtete sie noch bis 1974 an verschiedenen Universitäten. Weiters arbeitete sie an einer Geschichte der USC School of Music, die posthum veröffentlicht wurde.⁴ Im April 1982 wurde sie beim zweiten International Congress of Women in Music für ihre herausragenden Beiträge zur Musik und zu Frauen in der Musikwissenschaft ausgezeichnet.⁵ Ihren wissenschaftlichen Leistungen wird seit 1986 mit dem Pauline Alderman Award des International Congress on Women in Music (ICWM) Tribut gezollt; dieser wird an WissenschaftlerInnen für neue Forschung über Frauen in der Musik verliehen.⁶

Pauline Aldermans ernsthafte Auseinandersetzung mit Musik begann wahrscheinlich am Reed College, obwohl dieses gar nicht über eine Musikabteilung verfügte. Dort wurde sie eigener Aussage zufolge „a decent pianist und organist“ und komponierte Musik für informelle Campus-Veranstaltungen.⁷ Am Reed College hatte Alderman auch eine Bühnenmusik zu Shakespeares Stück *Twelfth Night* (im deutschen Sprachraum unter dem Titel *Was ihr wollt* bekannt) geschrieben, für die sie Menuette aus dem 16. Jahrhundert verwendete.⁸

Mit dem Kompositionsstudium fing Alderman Mitte der 1920er Jahre eigentlich deshalb an, um ihre „Alchin Harmony“-Ausbildung zu komplettieren.⁹ Beginnend mit Percy Goetschius in New York, bei dem sie Kontrapunkt, Form und Analyse studierte, vertiefte sie ihre Kenntnisse Ende der 1920er Jahre an der University of Washington bei George McKay, 1934 bei Schönberg und Anfang/Mitte der 1940er Jahre bei Ernst Toch

Composers, 1918–1939, PhD Dissertation, University of California, Los Angeles 1986, S. 250 und 252).

⁴ Pauline Alderman, *We Build a School of Music. The Commissioned History of Music at the University of Southern California*, Los Angeles 1989.

⁵ Aaron I. Cohen, *International Encyclopedia of Women Composers*, New York 1987, Bd. 1, S. 11.

⁶ Vgl. Finger, *The Los Angeles Heritage*, S. 232–261; Nachruf vom 16. November 1983 im Folder „Alderman, Pauline: clippings“, The New York Public Library, Performing Arts Research Collections – Music; Cohen, *International Encyclopedia of Women Composers*, Bd. 1, S. 11. Einen dieser Preise erhielt 1988 übrigens Susan Finger für ihre oben genannte Dissertation *The Los Angeles Heritage: Four Women Composers* (siehe Homepage der International Alliance for Women in Music, online verfügbar unter <https://iawm.org/competitions/pauline-alderman-awards/past-pauline-alderman-awards-recipients/>, aufgerufen am 9. November 2015).

⁷ Finger, *The Los Angeles Heritage*, S. 239 bzw. S. 238–239. Orgel studierte Pauline Alderman bei Max Cushing, der am Reed College eigentlich Geschichte unterrichtete.

⁸ „Bombastes Furioso’s Composition Told by Professor Alderman“, *Southern California Daily Trojan* 29, Nr. 126 (29. April 1938), S. 1, online verfügbar unter digital.library.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll104/id/54459, aufgerufen am 2. November 2016; und „Bombastes Furioso, Burlesque Tragic Opera, To Be Staged Tuesday“, *Southern California Daily Trojan* 29, Nr. 132 (9. Mai 1938), S. 1.

⁹ Finger, *The Los Angeles Heritage*, S. 242–243.

und Lucien Cailliet an der USC.¹⁰ Alderman selbst gibt in einer Kurzbiographie 1982 Schönberg als ihren Lehrer für musikalische Analyse und Percy Goetschius für Kontrapunkt bzw. als KompositionslehrerInnen Carolyn Alchin, George McKay, Donald Tovey und Ernst Toch an.¹¹ Bei der Entwicklung ihres eigenen Geschmacks haben sie nach eigener Aussage die befreundeten Komponisten Ingolf Dahl und Halsey Stevens beeinflusst.¹²

Für Schönberg und seine Werke hatte sich Alderman schon 1930, lange vor seiner Ankunft in den USA und in Los Angeles, interessiert.¹³ Als Schönberg dann an die amerikanische Westküste übersiedelte, wollte sie bei ihm studieren, konnte sich aber dessen hohen Tarif nicht leisten und fand daher auf Schönbergs Rat weitere InteressentInnen für eine kleine Gruppe, um sich die Kosten zu teilen.¹⁴ Im Herbst 1934 besuchte sie dann für etwa drei Monate Schönbergs Unterricht in seinem Haus in Hollywood. Im Frühjahr 1935 organisierte sie für Schönberg einen Kurs mit „some 25 of the city’s leading musicians“.¹⁵ Ob Alderman diesem Kurs auch als Schülerin beiwohnte, geht aus ihren Schilderungen nicht eindeutig hervor – jedenfalls hatte sie

¹⁰ In einem Zeitungsartikel von 1938 werden als AusbilderInnen Aldermans aber nur Carolyn Alchin, Percy Goetschius und George McKay erwähnt, siehe „Bombastes Furioso’s’ Composition Told by Professor Alderman“ (Anm. 8), S. 1. Vielleicht wird Schönberg nicht genannt, weil Alderman die Oper *Bombastes Furioso* schon vor ihrem Unterricht bei ihm komponierte. (Die Entstehungszeit der Oper wird in diesem Artikel jedoch nicht angeführt.)

Zu Lucien Cailliet siehe Finger, *The Los Angeles Heritage*, S. 251 und 311 (Anm. 38). Zu Cailliets Studierenden an der USC zählte auch Constance Shirley (siehe dazu das entsprechende Kapitel).

¹¹ Pauline Alderman, „Four Generations of Women in Musicology“, Vortrag beim Second International Congress in Women in Music, 2. April 1982, University of Southern California, *The Journal of the International Congress on Women in Music*, Juni 1985, S. 1–13, online verfügbar unter http://www.iawm.org/articles_html/Alderman_Four_Generations.html, aufgerufen am 26. August 2010.

¹² Finger, *The Los Angeles Heritage*, S. 258. Halsey Stevens verfasste übrigens einen Beitrag über Schönberg, nachdem er diesen 1949 an der USC interviewt hatte: „A Conversation with Schoenberg“, *Composer Magazine*, Herbst/Winter 1973, S. 18–21.

¹³ Pauline Alderman, „Reminiscences: Arnold Schoenberg at USC“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 5, Nr. 2 (November 1981), S. 203–210, hier S. 203, bzw. dies., „I Remember Arnold Schoenberg“, *Facets*, 1976, S. 49–56, hier S. 49. Im *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* erschien ein Jahr vor Aldermans Überarbeitung ihres Schönberg-Artikels auch eine Besprechung von Dika Newlins Schönberg-Buch: „Review. Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections by Dika Newlin. New York: Pendragon Press, 1980“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 4, Nr. 2 (November 1980), S. 192–195.

¹⁴ Alderman, „I Remember Arnold Schoenberg“, S. 49. Die weiteren Personen waren die beiden High School-Musiklehrerinnen Ina Davids und Marjorie Eischen bzw. Julia Howell, die Vorsitzende der Theorie-Abteilung der USC. Laut Walter Rubsamen, „Arnold Schönberg in America“, *The Musical Quarterly* 37, Nr. 4 (Oktober 1951), S. 469–489, hier S. 471, war Alderman Teil einer „small private class in composition“ mit Leslie Clausen, Simon Carfagno, Edwin Cykler und Olga Steeb.

¹⁵ Alderman, „I Remember Arnold Schoenberg“, S. 51. Vgl. auch Alderman, „Reminiscences: Arnold Schoenberg at USC“, S. 206. Unter den KursteilnehmerInnen waren John Cage und John Crown (leitete später an der USC die Klavierabteilung).

Schönberg gegenüber Interesse an weiterem Unterricht gezeigt.¹⁶ In weiterer Folge war sie als Mitglied des Alchin Chair Komitees maßgeblich daran beteiligt, Schönberg seine erste akademische Anstellung an einer amerikanischen Universität zu vermitteln: die USC Summer Courses.¹⁷ Darüber hinaus war sie 1936 dabei behilflich, einen Wohnsitz für die Familie Schönberg zu finden.¹⁸ Alderman fühlte sich in dieser Zeit wie auch viele andere SchülerInnen Schönbergs seiner Familie zugehörig.¹⁹ Etwa 40 Jahre später veröffentlichte sie ihre Erinnerungen an Schönberg:

Pauline Alderman, „I Remember Arnold Schoenberg“, *Facets* (University of Southern California) 1976, S. 49–58.

Pauline Alderman, „Reminiscences: Arnold Schoenberg at USC“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 5 (1981), Nr. 2, S. 203–210.²⁰

Wenn Alderman auch nur kurz Schülerin Schönbergs war und sie zu dieser Zeit kaum mehr als Komponistin aktiv war, hat er doch einen bleibenden Eindruck auf sie hinterlassen. Sie schreibt rückblickend: „[Schoenberg’s] personality [...] and his teaching – these are indelibly a part of myself, and these [...] I shall always remember and cherish“.²¹ Ob sie in der Zeit bei Schönberg an eigenen Werken gearbeitet hat, ist nicht bekannt; jedenfalls sind aus dieser Zeit keine Werke erhalten bzw. weiß man nur von Werken, die einige Jahre davor und danach entstanden sind (siehe dazu weiter unten). Alderman zeigte Schönberg offenbar nie eine ihrer Kompositionen, wie Susan Pearl Finger überliefert: aus Scheu, diese würden seine Aufmerksamkeit nicht verdienen. Da aber Schönberg im Unterricht auch Auszüge aus Singspielen zitierte und

¹⁶ Alderman, „Reminiscences: Arnold Schoenberg at USC“, S. 206. Alderman schreibt immer von „we“ und „us“, wenn sie Bezug auf diesen Unterricht im Sommersemester 1935 nimmt.

¹⁷ Vgl. dazu auch Aldermans Artikel „I Remember Arnold Schoenberg“ bzw. „Reminiscences: Arnold Schoenberg at USC“. Hilfreich bei ihren Verhandlungen mit Schönberg waren womöglich ihre Deutschkenntnisse, die sie am Reed College erworben hatte (vgl. Finger, *The Los Angeles Heritage*, S. 239).

¹⁸ Alderman, „Reminiscences: Arnold Schoenberg at USC“, S. 209–210. Schönberg lebte bis Mai 1936 in 5860 Canyon Cove und übersiedelte anschließend nach Brentwood Park in die Rockingham Road. Vgl. dazu ein Foto, das Pauline Alderman mit Familie Schönberg und dem Ehepaar Clara und Gerald Strang vor seinem Haus in der Rockingham Avenue zeigt, Arnold Schönberg Center Wien (ASC), Bildarchiv, ID 3310.

¹⁹ Alderman, „I Remember Arnold Schoenberg“, S. 53, bzw. dies., „Reminiscences: Arnold Schoenberg at USC“, S. 208.

²⁰ Dieser zweite Aufsatz ist eine revidierte Fassung des ersten.

²¹ Alderman, „Reminiscences: Arnold Schoenberg at USC“, S. 210.

damit seine Anerkennung für dieses Genre zum Ausdruck brachte, konnte sie ihre eigenen Arbeiten in diese Richtung mehr schätzen²²

Pauline Alderman war in erster Linie Musikwissenschaftlerin und Pädagogin. Susan Pearl Finger denkt über ihren hauptsächlich pädagogisch und wissenschaftlich ausgerichteten Berufsweg, dass

„Alderman had had the training and the opportunity to pursue a career in composition. Yet she felt that her love for people, her devotion to teaching, and her involvement in scholarly pursuits determined her primary direction.“²³

Werke

Was ihre Tätigkeit als Komponistin betrifft, gibt Alderman selbst ihre produktivste Zeit mit den Jahren 1928 bis 1941 an.²⁴ Tabelle 64 zeigt alle in Erfahrung gebrachten Werke.

Tabelle 64: Werke von Pauline Alderman

Titel	Jahr	Gattung; Dichtung; Anmerkungen
<i>Bombastes Furioso</i>	1929–1930	Oper (Klavierauszug); William Barnes Rhodes; Abschlussarbeit an der University of Washington
<i>If I Ever Have Time</i>	ca. 1928–1930	Lied; Wilda Savage Owen
<i>When I Went Down to Vinhais</i>	ca. 1928–1930	Lied; Thomas Hardy
<i>Green River</i>	ca. 1928–1930	Lied; Lord Alfred Douglas
[Lied]	ca. 1928–1930	Lied; Li Po
[Lied]	ca. 1928–1930	Lied; [Dichterin]
[Lied]	ca. 1928–1930	Lied; [Dichterin]
<i>Come on Over</i>	1941	Operette; Evelyn West; ASCAP Prize 1941
<i>Frontier of Love</i>	eventuell nach 1941	eventuell Operette; Evelyn West; nicht fertiggestellt
<i>Icelandia</i>	eventuell 1941/1942	symphonisches Gedicht; nicht fertiggestellt

Arrangements

Titel	Jahr	Besetzung; Anmerkungen
Galliard (John Dowland)	1957	für fünf Blockflöten: S A ₁ A ₂ oder T ₁ T ₂ B; Southern California Recorder Society
Allemande (William Brade)	1957	für fünf Blockflöten: S ₁ S ₂ A T B; Southern California Recorder Society
Coranta (William Brade)	1957	für fünf Blockflöten: S ₁ S ₂ A T B; Southern California Recorder Society
<i>Midwinter</i> (Gustav Holst)	1957	für sieben Blockflöten: S A ₁ A ₂ T ₁ T ₂ B ₁ B ₂
<i>Twas in the Moon of Wintertime</i>	1966	für Stimme, Trommel und Tenorblockflöte; indianisches Weihnachtslied

²² Finger, *The Los Angeles Heritage*, S. 257.

²³ Ebd., S. 253–254.

²⁴ Ebd., S. 254.

Als Hauptwerke Aldermans sind die Oper *Bombastes Furioso* (1929–30) und die Operette *Come on Over* (1941) zu nennen.

Die Oper *Bombastes Furioso* ist Aldermans erstes größeres Werk und entstand 1929–1930 als Abschlussarbeit (Masterarbeit) für ihr Kompositionsstudium an der University of Washington.²⁵ Es handelt sich dabei um eine Studie im „English comedy style“.²⁶ Die Komponistin selbst bezeichnete sie als Kammeroper in zwei Akten für vier SolistInnen und Männerquartett.²⁷ Im Zusammenhang mit einer Aufführung der Oper im Jahr 1982 an der USC gestand Alderman gegenüber Natalie Limonick ein, bei der Komposition der Oper noch nicht genug über die Behandlung von Gesangsstimmen gewusst zu haben.²⁸

Die erste (inszenierte) Aufführung fand am 10. Mai 1938 im Bovard Auditorium am USC-Campus statt.²⁹ Davor dürften es zumindest zwei konzertante Darbietungen mit teilweise derselben Besetzung gegeben haben.³⁰ Bereits Anfang der 1930er Jahre präsentierte Alderman ihre Oper bei einem Zusammentreffen der Alchin Harmony Association.³¹ Eine weitere Darbietung war 1982 an der USC angedacht.³²

²⁵ Ebd., S. 245. Davor komponierte Alderman einige Lieder (vermutlich die später genannten unter George McKay), vgl. z. B. „Bombastes Furioso’s’ Composition Told by Professor Alderman“ (Anm. 8), S. 1.

²⁶ „School of Music Alumni to Give Comic Opera“, *Southern California Daily Trojan* 29, Nr. 118 (19. April 1938), S. 1, online verfügbar unter <http://digitallibrary.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll104/id/54972>, aufgerufen am 5. November 2016.

²⁷ *Southern California Alumni Review* 18, Nr. 9 (Mai 1937), S. 36, online verfügbar unter <http://digitallibrary.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll104/id/236084>, aufgerufen am 4. November 2016. Die Annonce der Erstaufführung bzw. der Review der Generalprobe kündigt interessanterweise drei Akte an, siehe „Bombastes Furioso“, Premiere Is Tonight. Rehearsal Reveals Play’s Merit“, *Southern California Daily Trojan* 29, Nr. 133 (10. Mai 1938), S. 1, online verfügbar unter <http://digitallibrary.usc.edu/cdm/compoundobject/collection/p15799coll104/id/55133/rec/1>, aufgerufen am 5. Juli 2018.

²⁸ Finger, *The Los Angeles Heritage*, S. 255. Die Musikerin und Musikwissenschaftlerin Natalie Limonick (1920–2007) war ebenfalls Schönbergs Schülerin.

²⁹ Siehe *Pacific Coast Musician* 27, Nr. 10 (21. Mai 1938), S. 1. In den Ausgaben des *Southern California Daily Trojan* vom 19. und 29. April bzw. vom 2., 3., 4., 9., 10. und 11. Mai 1938 ist nicht explizit von einer Erstaufführung die Rede, siehe <http://digitallibrary.usc.edu/cdm/search/searchterm/bombastes%20furioso>, aufgerufen am 6. November 2016. Im Directory of American Contemporary Operas ist als Uraufführungsdatum der 30. April 1938 angegeben, siehe *Central Opera Service Bulletin* 10, Nr. 2 (Dezember 1967), S. 3, online verfügbar unter <http://www.cpanda.org/pdfs/csob/1002.pdf>, aufgerufen am 18. Januar 2016.

³⁰ Russel Horton, der bei der Darbietung am 10. Mai 1938 den General Bombastes Furioso verkörperte, sang diese Rolle davor schon in zwei konzertanten Aufführungen. Vgl. z. B. „Title Role Is Cast for Tragic Opera“, *Southern California Daily Trojan* 29, Nr. 128 (3. Mai 1938), S. 1, online verfügbar unter <http://digitallibrary.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll104/id/55985>, aufgerufen am 4. November 2016.

³¹ Siehe *Who’s Who in Music and Dance in Southern California*, hg. von Bruno David Ussher, Hollywood 1933, S. 125, online verfügbar unter <https://archive.org/details/whoswhoinmusicda00holl>, aufgerufen am 8. Oktober 2016. Alderman war zu dieser Zeit Präsidentin der Alchin Harmony Association.

³² Finger, *The Los Angeles Heritage*, S. 254.

Für diese „burlesque tragic opera“³³, die nur im Klavierauszug vorliegt, vertonte Alderman ein Theaterstück von William Barnes Rhodes, das 1810 in London anonym uraufgeführt wurde. Sie war beim Stöbern in einem New Yorker Buchladen darauf gestoßen, weil ihr darin die Illustrationen von George Cruikshank auffielen.³⁴ Sie übernahm das Originalmanuskript, vertonte zudem die Dialoge (die Songs waren schon vorgegeben) und passte den musikalischen Satz an die Epoche an.

Laut einer Rezension erinnere die Musik zwar an die Komponisten dieser Zeit, es fehle ihr aber trotzdem nicht an Originalität. Die Oper sei außerdem „full of broad humor“ und „a thoroughly agreeable evening’s entertainment“.³⁵ Ein weiterer Rezensent beschreibt die Aufführung als „event of the year“, und dass die Musik die äußerst unterhaltsamen Bühnenaktivitäten ideal ergänzt:

„The real source of delight was Miss Alderman’s music. The tunes picked the whole thing up and made it go. She has captured the spirit that makes old English music completely charming and with her own originality has written the perfect score for ‚Bombastes.‘“³⁶

Eine kurze Beschreibung von *Bombastes Furioso* mit Ausschnitten aus der Partitur findet sich in der Dissertation von Susan Pearl Finger.³⁷

Come on Over (1941) ist Aldermans letztes größeres Werk.³⁸ Die Komposition einer Operette wurde von der Librettistin Evelyn West an sie herangetragen, die von der Ausschreibung eines Wettbewerbes der American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP) gehört hatte. Diese bat sie daraufhin, ihr Libretto, „a story of Boston, linking the life of today with that of the Colonial period and satirizing the ‚high hats‘ of the modern scene“,³⁹ zu vertonen. Toch meinte Alderman gegenüber einmal, sie habe ein großartiges melodisches Gespür, das unabdingbar für die Komposition von

³³ „Burlesque tragic opera“ ist der Titelzusatz des Theaterstücks, siehe z. B. die Ausgabe Thomas [sic] Barnes Rhodes, *Bombastes Furioso. A Burlesque Tragic Opera*, New York: Samuel French [o. J.] (The Minor Drama 35), online verfügbar unter <https://archive.org/details/bombastesfurioso00rhod>, aufgerufen am 6. November 2016.

³⁴ „Bombastes Furioso’s‘ Composition Told by Professor Alderman“ (Anm. 8), S. 1. George Cruikshank (1792–1878) illustrierte unter anderem auch Werke von Charles Dickens.

³⁵ „Bombastes Furioso“, in *Pacific Coast Musician* 27, Nr. 10 (21. Mai 1938), S. 1.

³⁶ John Golay, „Bombastes Furioso‘ Delights Audience“, in *Southern California Daily Trojan* 29, Nr. 134 (11. Mai 1938), S. 1, online verfügbar unter <http://digitallibrary.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll104/id/54433>, aufgerufen am 4. November 2016.

³⁷ Finger, *The Los Angeles Heritage*, S. 263–268 bzw. 271–304.

³⁸ Alderman meldete nur einen Klavierauszug von *Come on Over* zum Patent an. Im Copyright-Verzeichnis von 1941 ist nur ein Klavierauszug der Oper verzeichnet. Vielleicht aus diesem Grund ist die Oper nicht unter „Dramatico-Musical Compositions“ sondern unter „Musical Compositions“ gelistet. Siehe *Catalog of Copyright Entries: Musical compositions*, Teil 3, Library of Congress 1941, S. 1944, online verfügbar unter <http://books.google.at/books?id=Ai9jAAAAIAAJ>, aufgerufen am 4. Juli 2018.

³⁹ Zeitungsausschnitt vom 24. September 1941, Folder „Alderman, Pauline“, NYPL.

Operetten sei.⁴⁰ Alderman und West gewannen mit ihrer „musical fantasy“⁴¹ 1941 den ersten Preis. Eine permanente Zusammenarbeit mit West schlug Alderman zugunsten ihrer Tätigkeit als Pädagogin und Musikwissenschaftlerin aber aus.⁴²

Mit Evelyn West plante Alderman zunächst anscheinend doch noch eine weitere Zusammenarbeit: Susan Pearl Finger fand unter ihren Partituren ein Libretto mit dem Titel *Frontier of Love*, das Alderman jedoch wegen eines Streits mit West angeblich nicht vertonte.⁴³

Neben den beiden musikalischen Bühnenwerken *Bombastes Furioso* und *Come on Over* komponierte Alderman auch Lieder, von denen die meisten Ende der 1920er Jahre, während ihrer Zeit an der University of Washington, entstanden sind.⁴⁴ Alderman erinnert sich 1983 an sechs Lieder unter der Anleitung von George McKay: *If I Ever Have Time* (Wilda Savage Owen), *When I Went Down to Vinhais* (Thomas Hardy), *Green River* (Lord Alfred Douglas), ein Lied zu einem Text des chinesischen Poeten Li Po und zwei weitere Lieder zu Texten von Dichterinnen. Diese seien bei Veranstaltungen der University of Washington dargeboten worden.⁴⁵ Das erfolgreichste von Aldermans Liedern war wohl *Green River*, das häufig und sogar noch 1980 aufgeführt wurde.⁴⁶

Unter Ernst Toch entstand Anfang oder Mitte der 1940er Jahre die Hälfte eines symphonischen Gedichts mit dem Titel *Icelandia*, das aber wie die meisten von Aldermans Kompositionen verlorengegangen ist.⁴⁷ Danach verfasste sie nur mehr Arrangements und Gelegenheitsstücke für den persönlichen Gebrauch, etwa für das Blockflötenensemble an der USC, wie die beiden Weihnachtslieder *Midwinter* (in der Vertonung von Gustav Holst, 20. Oktober 1957) und *Twos in the Moon of Wintertime*

⁴⁰ Finger, *The Los Angeles Heritage*, S. 257.

⁴¹ Zeitungsausschnitt vom 24. September 1941, Folder „Alderman, Pauline“, NYPL.

⁴² West erlaubte Alderman alle notwendigen Änderungen des Textes. Nach dem Gewinn des ersten Preises für ihr gemeinsames Werk wollte West, dass Alderman das Unterrichten aufgibt und mit ihr ein permanentes Team bildet. Alderman hatte sich jedoch schon dazu entschlossen, sich auf das Lehren und die Musikwissenschaft zu konzentrieren und konnte sich nicht noch eine weitere Belastung vorstellen, vgl. Finger, *The Los Angeles Heritage*, S. 258–259.

⁴³ Finger, *The Los Angeles Heritage*, S. 313 (Anm. 51). Finger schreibt weiter, dass im Register nur vier der 28 Nummern mit den Worten „not set“ versehen sind, dass aber keine dazugehörigen Noten zu finden waren. Leider erwähnt sie nicht, von welchen Stücken überhaupt Noten existieren.

⁴⁴ Finger, *The Los Angeles Heritage*, S. 245. Vgl. auch „Bombastes Furioso’s‘ Composition Told by Professor Alderman“ (Anm. 8), S. 1.

⁴⁵ Finger, *The Los Angeles Heritage*, S. 245.

⁴⁶ Ebd., S. 254. Cohen gibt nur ganz allgemein „Songs“ an (*International Encyclopedia of Women Composers*, S. 11).

⁴⁷ Finger, *The Los Angeles Heritage*, S. 258. Bezüglich Toch gibt Finger an, dass das *University of Southern California Bulletin* Cailliet 1940–41 und Toch 1941–42 bzw. beide 1944–46 listet, siehe ebd., S. 311 (Anm. 38).

(Dezember 1966).⁴⁸ Einige von Aldermans Arrangements wurden auch publiziert, so drei aus Lautentabulatur transkribierte Tänze für fünf Blockflöten: eine Galliard von John Dowland sowie eine Allemande und eine Coranta von William Brade, die sich in der ersten Publikation der Southern California Recorder Society von 1957 finden.⁴⁹

Noch kurz vor ihrem Tod „she still imagined new ways of developing themes“, die nun aber „more modern“ seien, „including some modal melodies“.⁵⁰

⁴⁸ Ebd., S. 259–260.

⁴⁹ Siehe James Hartzell, „Chapter News: Los Angeles, Calif.“, *The American Recorder* 2, Nr. 2 (Frühjahr 1961), S. 15, online verfügbar unter http://www.americanrecorder.org/docs/AR_Mag_Spring_1961_Multipage.pdf, und E. K., „Recorder Editions from California“, *The American Recorder Society. Newsletter* Nr. 31 (Januar 1958), S. 8, online verfügbar unter http://www.americanrecorder.org/docs/No._31_Jan_1958.pdf, beide aufgerufen am 28. Oktober 2016. Alderman, die selbst Blockflöte spielte, war die erste Präsidentin der 1953 gegründeten Southern California Recorder Society.

⁵⁰ Finger, *The Los Angeles Heritage*, S. 258.

Käthe Horner (1898–1976)

Käthe Horner war eine österreichische Pianistin.⁵¹ Sie zählte zu Schönbergs Schülerinnen in Wien Ende der 1910er Jahre.

Käthe (eigtl. Katharina) Horner wurde am 27. April 1898 als zweites Kind von Emil und Adele Horner (geb. Welisch) in Wien geboren.⁵² Eigenen Angaben zufolge war sie in den Jahren 1918–1920 Schönbergs Schülerin im „Seminar für Komposition“ an der Schwarzwaldschule.⁵³ In Schönbergs Nachlass befindet sich Horners Anmeldeformular zu Schönbergs Seminar für das Kursjahr 1918/1919. Bemerkenswert ist hierbei, dass sie als „Schüler“ (d. h. mit abschließender Prüfung) und nicht nur als „Hörer“ an Schönbergs Kursen teilnehmen wollte.⁵⁴ Sointu Scharenberg bezeichnet sie in ihrer Studie über Schönbergs Lehrtätigkeit (wahrscheinlich irrtümlich) als Komponistin; Käthe Horner gibt jedenfalls Mitte der 1920er Jahre an, Pianistin und Musikpädagogin zu sein.⁵⁵

⁵¹ Dass Horner keine Komponistin war, wie bei Scharenberg fälschlich angemerkt, war erst im Laufe der Recherchen festzustellen. Da über die Musikerin jedoch kaum etwa bekannt ist, findet sich in dieser Studie dennoch ein eigenes Kapitel über sie.

⁵² Archiv der Israelitischen Kultusgemeinde Wien, Geburtsanzeigen der Israelitischen Kultusgemeinde Wien, 1898, Geburts-Anzeige im Matrikelamt der Israelitischen Kultusgemeinde, Nr. 972, online verfügbar unter <https://familysearch.org/pal:/MM9.3.1/TH-1961-25801-18755-30?cc=2028320&wc=MQB6-L68:344266801,344618001,345049001>, aufgerufen am 17. Dezember 2014. Geschwister: Rudolf (geb. 1896), Gertrud (1900–1920) und Peter Paul (geb. 1901). Vermerk auf dem Geburtsschein: „Käthe (Rosalia, Marianne)“, später durchgestrichen und durch „Katharina“ ersetzt. Die wenigen erhaltenen Schreiben (alle Arnold Schönberg Center Wien) sind jedoch stets mit „Käthe“ unterzeichnet.

⁵³ Handschriftlicher Eintrag Käthe Horners im Album *Dem Lehrer Arnold Schönberg*, das seine SchülerInnen Schönberg zu Ehren seines 50. Geburtstags überreichten, siehe Arnold Schönberg Center Wien (ASC), Bildarchiv, ID 3282; abgedruckt in *Arnold Schönberg, 1874–1951: Lebensgeschichte in Begegnungen*, hg. von Nuria Nono-Schoenberg, Klagenfurt: Ritter 1992, S. 234. „Schülerin des Harmonielehre- u. Analysekurses im ‚Seminar für Komposition‘ 1918–20“. Die Schwarzwaldschule war ein von Eugenie Schwarzwald (1872–1940) geführtes Mädchen-gymnasium in Wien, an dem auch allgemeine Fortbildungskurse angeboten wurden. Schönberg hatte dort zuvor schon im Wintersemester 1904/05 unterrichtet.

⁵⁴ Siehe ASC, Bildarchiv, ID 3754.

⁵⁵ Vgl. Sointu Scharenberg, *Überwinden der Prinzipien: Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken: Pfau 2002, S. 325, 348; bzw. den Eintrag in das Album zu Schönbergs 50. Geburtstag im Jahr 1924: „derzeit Konzertpianistin u. Klavierlehrerin in Prag“, unterzeichnet am 15. Juli 1924 (*Dem Lehrer Arnold Schönberg*, ASC, Bildarchiv, ID 3282), und Käthe Horners Visitenkarte: „Käthe Horner | STUD. PHIL. | STAATL. GEPRÜFTE MUSIKPÄDAGOGIN“, die einem Brief Josef Travničeks an Alban Berg vom 25. April 1925 beigelegt ist, siehe Nachlass von Alban Berg, Österreichische Nationalbibliothek (ONB), Musiksammlung, F21.Berg.1463/2. Es ist davon auszugehen, dass Scharenberg den handgeschriebenen Eintrag Horners über ihre gegenwärtige Tätigkeit im Album *Dem Lehrer Arnold Schönberg* statt als „Konzertpianistin“ fälschlich als „Komponistin“ entziffert hat.

1919 heiratete sie Josef Travniček (später Trauneck, 1898–1975),⁵⁶ der zu dieser Zeit ebenfalls Schüler Schönbergs war. Mit ihm ging sie nach Prag, als dieser dort 1922 unter Direktor Alexander Zemlinsky eine Stelle als Kapellmeister am Deutschen Theater angenommen hatte.⁵⁷ In einem Brief vom 8. März 1924 berichten Josef und Käthe Travniček Schönberg von der Geburt einer Tochter am 5. März und von dem Vorhaben, bald nach Wien zurückzukehren.⁵⁸ Die Tochter dürfte jedoch bereits bald nach ihrer Geburt verstorben sein.⁵⁹ Bis zumindest Sommer 1924 lebten beide in Prag.⁶⁰ Im Februar 1926 folgte in Österreich die Scheidung.⁶¹

Im April 1930 reiste Käthe Horner unter dem Namen Katharina Travnicsek erstmals in die USA – als Grund gibt sie an, einen Freund in Brooklyn, NY zu besuchen.⁶² Auf der Passagierliste ist zunächst ein gewünschter Aufenthalt von einem Jahr vermerkt, der dann aber händisch auf sechs Monate ausgebessert und in weiterer Folge offenbar

⁵⁶ Vgl. Käthe Horners Einbürgerungsantrag vom 21. Oktober 1936, New York, Southern District, US District Court Naturalization Records, 1824–1946, Petitions for Naturalization and Petition Evidence 1936, „Petition for Naturalization“, Nr. 282713, online verfügbar unter <https://familysearch.org/pal:/MM9.3.1/TH-1942-34679-15400-46?cc=2060123&wc=M5PR-6TP:351809401>, aufgerufen am 30. Dezember 2014. Dort ist der 1. Februar 1919 als Hochzeitsdatum angegeben. Ingo Schultz hingegen überliefert eine Hochzeit erst im Frühjahr/Sommer desselben Jahres, vgl. Ingo Schultz, *Viktor Ullmann: Leben und Werk*, Hamburg 1994, S. 239 (Anm. 122): „Travniček heiratete kurz darauf [nach Ullmanns Trauung mit Martha Koref am 24. Mai 1919] Rudolf Horners Schwester Käthe“.

⁵⁷ Josef Travniček war in Prag auch Vorstandsmitglied des Vereins für musikalische Privataufführungen.

⁵⁸ Brief von Josef und Käthe Travniček an Arnold Schönberg, 8. März [1924] (ASC, Briefdatenbank, ID 17432). Dieses Schreiben beantwortete Schönberg prompt mit einem Glückwunsch-Telegramm: Arnold Schönberg an „Käthe Josef Travnicsek“, 11. März 1924 (ID 1037).

⁵⁹ Einerseits wird in Josef Travničeks Briefen nie eine Tochter erwähnt (Danke an Nicole Ristow für diesen Hinweis), andererseits gibt Käthe Horner auf ihrer „Absichtserklärung“ vom 5. April 1932 an, kinderlos zu sein (New York, Southern District, US District Court Naturalization Records, 1824–1946, Petitions for Naturalization and Petition Evidence 1936, Declaration of Intention, Nr. 130418, online verfügbar unter <https://familysearch.org/pal:/MM9.3.1/TH-1951-34679-15080-43?cc=2060123&wc=M5PR-6TP:351809401>, aufgerufen am 30. Dezember 2014).

In Travničeks Brief an Arnold Schönberg vom 8. März 1924 findet sich in Bezug auf postnatale Komplikationen der Hinweis auf ein vorzeitig geborenes Kind: „Ich darf Ihnen die wenn auch verfrühte, doch wohlgemute Ankunft eines kleinen Mädchens melden“. (ASC, Briefdatenbank, ID 17432).

⁶⁰ Vgl. Käthe Horner(-Travniček)s und Josef Travničeks Einträge im Album *Dem Lehrer Schönberg*, die mit „Prag, den 15. Juli 1924“ unterzeichnet sind (ASC, Bildarchiv, ID 3282 und 3231). Beide Einträge wurden offenbar von derselben (wahrscheinlich Josef Travničeks) Hand geschrieben.

⁶¹ Angabe auf Käthe Horners Einbürgerungsantrag vom 21. Oktober 1936 (Anm. 56).

Josef Travniček (ab 1928 Trauneck) hatte in Deutschland und der damaligen Tschechoslowakei bis 1933 mehrere Anstellungen als Kapellmeister (in Saarbrücken, Mainz, Oldenburg, Reichenberg, Rudolstadt und Stralsund) und emigrierte dann mit seiner zweiten Frau Lisbeth Rosenthal (Eheschließung 1929) nach Südafrika, wo er in Johannesburg und Pretoria Amateuorchester leitete. Vgl. z. B. Brief an Arnold Schönberg vom 6. September 1950 (ASC, Briefdatenbank, ID 16673).

⁶² Dr. Osc[ar] Friedmann, wohnhaft in 32 Garden Place (Identifizierung nicht gelungen). Den vermutlich selben Bekannten (hier als D. A. Friedmann, unter derselben Adresse) gab sie auch bei ihrer nächsten Ankunft in New York im September 1931 an. Vgl. Passagierliste der SS Bremen, Abfahrt in Bremen am 2. April 1930, Ankunft in New York am 9. April 1930, Liste 35, online verfügbar unter <https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/24FX-QN9>, aufgerufen am 16. Dezember 2014.

wieder um drei Monate, bis 9. Januar 1931, verlängert wurde.⁶³ Tatsächlich dürfte sie erst am 25. August 1931 New York wieder verlassen haben, um nur ein paar Wochen später für immer in die USA zurückzukehren.⁶⁴ Zunächst lebte Horner in Philadelphia, ab spätestens Herbst 1934 in New York City⁶⁵. Auf ihrem Einbürgerungsantrag vom 21. Oktober 1936 gibt sie als Wohnadresse die 86 First Street in New York City an; dort ist der Wunsch vermerkt, ihren Namen von Katharina Travnicek in Maria Katharina Horner zu ändern.⁶⁶ Noch mindestens dreimal war sie für kurze Zeit in Europa: jeweils im Sommer bzw. Herbst 1932, 1934 und 1937⁶⁷ – ihre Aufenthaltsorte bzw. die Gründe dafür sind nicht bekannt. Im Herbst 1944 lebte sie nach wie vor in der 86 First Street in New York,⁶⁸ danach aber verliert sich ihre Spur. Unter ihren MitbewohnerInnen in der 86 First Street befand sich übrigens für kurze Zeit auch der deutsche Komponist Paul Dessau (1894–1979),⁶⁹ der im Herbst 1939 nach New York emigrierte. Horners letzter

⁶³ Passagierliste der SS Bremen, Abfahrt in Bremen am 2. April 1930, Ankunft in New York am 9. April 1930, Liste 35, online verfügbar unter <https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/24FX-QN9>, aufgerufen am 16. Dezember 2014.

⁶⁴ Ankunft in New York am 27. September 1931. Käthe Horner gibt hier die Absicht an, für immer in den USA zu bleiben und amerikanische Staatsbürgerin werden zu wollen. Vgl. Passagierliste der „SS Europa“, Abfahrt in Bremen am 21. September 1931, Ankunft in New York am 27. September 1931, Liste 37, online verfügbar unter <https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:24NV-JPZ>, aufgerufen am 16. Dezember 2014.

⁶⁵ Adresse in Philadelphia: 416 Queen Street, Philadelphia, Pennsylvania; Käthe Horner lebte dort zumindest im Jahr 1932. Angabe auf der Passagierliste der „SS Champlain“ (Abfahrt in Le Havre am 24. September 1932, Ankunft in New York am 1. Oktober 1932, Liste 5, online verfügbar unter <https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:24J5-15L>), aufgerufen am 30. Dezember 2014), und auf Käthe Horners Absichtserklärung vom 5. April 1932 (Anm. 59).

Zum Wohnort New York vgl. den Brief Arnold Schönbergs an seinen Sohn Georg vom 29. November 1934 (ASC, Briefdatenbank, ID 2525) und den Eintrag bei Horners Ankunft in New York im Oktober 1934 (Passagierliste der „SS Conte di Savoia“, Abfahrt in Neapel am 17. Oktober 1934, Ankunft in New York am 25. Oktober 1934, Liste 4, online verfügbar unter <https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/24JH-GQC>, aufgerufen am 16. Dezember 2014): „last permanent residence: NY“.

⁶⁶ Vgl. Käthe Horners Einbürgerungsantrag vom 21. Oktober 1936 (Anm. 56). An derselben Adresse lebte übrigens auch die amerikanische Sozialarbeiterin Mildred A. Gutwillig (1899–1986), die als Zeugin für Käthe Horners Einbürgerungsantrag fungierte. Vgl. Anm. 68.

⁶⁷ 1932 als Katharina Travnicek; Abreise aus New York am 28. Juli 1932. Vgl. Passagierliste der „SS Champlain“ (Anm. 65). 1934 als Maria Katharina Travnicek; Wiedereinreiseerlaubnis ausgestellt am 18. August 1934. Vgl. Passagierliste der „SS Conte di Savoia“ (Anm. 65). 1937 als Maria K. Horner; über Southampton nach Le Havre, Hinreise 14. Juli, Rückreise 25. August 1937. Vgl. Passagierliste der „Normandie“, online verfügbar unter http://www.frenchlines.com/passager_HORNER_fr.php, aufgerufen am 16. Dezember 2014. Käthe Horner trat diese Reise offenbar gemeinsam mit ihrer New Yorker Wohnungs- bzw. Arbeitgeberin Mildred Gutwillig an.

⁶⁸ Vgl. Horners Brief an Arnold Schönberg vom 11. September 1944, auf dessen Briefkopf der Name Maria Katharina Horner gedruckt ist (ASC, Briefdatenbank, ID 19309).

⁶⁹ Dessau wohnte dort zumindest bis Anfang April 1940, vgl. United States Census 1940, online verfügbar unter <http://www.archives.com/1940-census/mildred-gutwillig-ny-57435824>, aufgerufen am 16. Dezember 2014 (Befragungen vom 8. April 1940). Vgl. auch folgende Korrespondenzen in der Briefdatenbank des ASC: Paul Dessau am 8. März 1940 an Arnold Schönberg (ID 10514) und Arnold Schönberg am 15. März 1940 an Paul Dessau (ID 3424). Der nächste von Arnold Schönberg erhaltene Brief an Paul Dessau vom 23. September 1940 (ID 3282) ist bereits an eine andere New Yorker

Wohnort befand sich in Harriman, Orange County, New York, wo sie im September 1976 starb.⁷⁰

Horner bezeichnete sich 1924 als Konzertpianistin – eine aktive Konzerttätigkeit lässt sich jedoch nur bedingt nachweisen. Zwei entsprechende Auftritte fanden im Wiener Konzerthaus statt: Am 1. Juni 1922 führte sie im Zuge einer Veranstaltung des Wiener Chor- und Orchestervereins im Mozart-Saal Wolfgang Amadeus Mozarts Klavierkonzert in Es-Dur, KV 271 „Jeunehomme“ (1777), und Franz Liszts Klavierkonzert Nr. 2 in A-Dur S 125 (1848) sowie mit der Wiener Konzertsängerin Agnes Bricht-Pyllemann (1870–1950) vier Lieder von Johannes Brahms auf.⁷¹ Am 31. Januar 1923 gab sie im Schubert-Saal mit Werken von Franz Schubert, Brahms, Max Reger, Frédéric Chopin und Liszt einen solistischen Klavierabend.⁷² Davor begleitete sie für Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen am 7. März 1921 den Vortrag eines Frl. Zeis(e)ls von Otakar Ostrčil (1879–1935) *Zwei Gesängen* aus op. 18.⁷³ Aus Horners Zeit in den USA ist ein Auftritt mit dem New York Civic Orchestra

Adresse gerichtet. Persönlich lernten sich Dessau und Schönberg vermutlich aber erst in Los Angeles kennen (dort lebte Dessau in den Jahren 1943–1948).

⁷⁰ Vgl. die Todesanzeigen unter http://www.fold3.com/s.php#query=horner+maria&dr_year=m,1931-2010&offset=1&preview=1 und <http://death-records.mooseroots.com/d/n/Maria-Horner>, beide aufgerufen am 15. Dezember 2014. Möglicherweise lebte Horner dort gemeinsam mit Mildred Gutwillig, deren letzter Wohnort ebenfalls Harriman war; vgl. den Nachruf auf Gutwillig in der *New York Times* vom 4. September 1986, <http://www.nytimes.com/1986/09/04/obituaries/mildred-a-gutwillig.html>, aufgerufen am 16. Dezember 2014.

⁷¹ *Der Tod, das ist die kühle Nacht* op. 96, Nr. 1 (1884), *Das Mädchen* op. 95, Nr. 1 (1884?), *Von ewiger Liebe* op. 43, Nr. 1 (1864), und *Ständchen* op. 106, Nr. 1. Archivdatenbank des Wiener Konzerthauses, <https://konzerthaus.at/datenbanksuche>, aufgerufen am 5. August 2015.

⁷² Franz Schubert: Sonate c-Moll D 958; Johannes Brahms: *Capriccio* d-Moll op. 116, Nr. 1, und *Intermezzo* b-Moll op. 117, Nr. 2; Max Reger: *Intermezzi* e-moll und Des-Dur (aus op. 45); Frédéric Chopin: *Ballade* Nr. 1 g-Moll op. 23 und *Impromptu* Fis-Dur op. 36; Franz Liszt: Etude f-Moll S 144/2 „La leggierezza“ (Trois études de concert) und *Rigoletto. Paraphrase de concert* S 434 (Bearbeitung für Klavier nach Giuseppe Verdi). Archivdatenbank des Wiener Konzerthauses.

⁷³ Walter Szmolyan, „Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins“, *Österreichische Musikzeitschrift* 36, Nr. 2 (Februar 1981), S. 82–104, hier S. 94, und ders., „Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins“, *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1984 (Musik-Konzepte 36), S. 101–114, hier S. 108 (Konzert Nr. 88). Szmolyan bzw. die Dokumente in Schönbergs Nachlass (auch die dort aufbewahrte Partitur) geben fälschlich op. 14 an – Ostrčil op. 14 ist jedoch eine Suite in c-Moll für Orchester. Bei dem in Schönbergs Verein aufgeführten Werk handelt es sich offensichtlich um *Tři písně* (Drei Lieder) für Singstimme und Klavier op. 18 (1910–1913): *Labutě tesknily* (1910), *Jarní noc* (1912) und *Svět celý smutek* (1913). Das Sammelprogramm des Vereins vom November 1921 vermerkt die Aufführung aller drei Gesänge (siehe ASC, Bildarchiv, ID 5008).

Anscheinend war bereits für den achten Vereinsabend die Darbietung eines Werkes von Ostrčil geplant, jedoch stand noch nicht fest, welches gespielt werden sollte (Referat am 9. Dezember 1918, S. 5, handschriftlich; siehe ASC, Bildarchiv, ID 5422). In den Mitteilungen Nr. 11 vom 24. Oktober 1919 sind als Programm-Nummer 76 die Texte aller drei Lieder in deutscher Übersetzung angeführt (ASC, Bildarchiv, ID 4917). Ob die Aufführung von Ostrčil Liedern zunächst viel früher eingepplant war bzw. welche zwei der drei Lieder am 7. März 1921 zu Gehör gebracht wurden, ist nicht bekannt. In der Dissertation von Markéta Kratochvílová, *Skladatelské dílo Otakara Ostrčila. Tematický*

unter Franco Autori im American Museum of Natural History überliefert: Am 5. Juni 1935 spielte sie den Solopart von Carl Maria von Webers (1786–1826) Konzertstück op. 79 in f-Moll für Klavier und Orchester.⁷⁴

Ob Käthe Horner und Schönberg nach ihrem Unterricht im „Seminar für Komposition“ regelmäßig persönlichen Kontakt pflegten, ist nicht bekannt. Jedenfalls war sie wenigstens einmal als Pianistin in Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen aktiv (7. März 1921).⁷⁵ Darüber hinaus zeugt ihre Unterschrift auf einer Postkarte vom März 1926 zumindest von ihrer Verbundenheit mit anderen SchönbergsschülerInnen: „Heut ist, liebster Freund, einmal Deine alte Garde beisamm, die Dich innigst grüßt“.⁷⁶

Für die Zeit in den USA gibt es noch diverse Hinweise auf eine gegenseitige Informiertheit. So erwähnt Schönberg Horner etwa in einem Brief vom November 1934 an seinen Sohn Georg (1906–1974) – sie sollte diesem bei dem von Arnold Schönberg geplanten Exil in New York Beistand leisten:

„In New York werde ich trachten[,] dich durch Frau Melanie Rice, die Schwester der verstorbenen Tante Ida (Zemlinsky [sic]) und Frau Travnicsek (Horner) und vielleicht auch durch Herrn oder Frau Adolf Weiss ein bis[s]chen unterstützen zu lassen, damit du eine billige Wohnung findest und deine Frau weiss, wie man sich beim Einkaufen benimmt.“⁷⁷

Horner findet auch in einem Brief Schönbergs vom Juli 1938 an seinen seit kurzem ebenfalls in New York City lebenden Schwiegersohn Felix Greissle (als eher abschreckendes Beispiel) Erwähnung, als er diesem und seiner Tochter Gertrude wohlmeinende Ratschläge für einen rationalen Umgang mit Geld gibt:

katalog, kritika pramenů, recepcie [Das Werk Otakar Ostrčils. Thematischer Katalog, Quellenkritik, Rezeption], Dissertation, Palacký-Universität Olmütz 2011, online verfügbar unter http://theses.cz/id/71wr4o/Marketa_Kratochvilova_Otakar_Ostrcil.pdf, aufgerufen am 6. August 2015, ist interessanterweise überhaupt keine Darbietung (irgendeines von Ostrčils Werken) im Verein für musikalische Privataufführungen erwähnt.

⁷⁴ Konzertankündigung in *The Brooklyn Daily Eagle* 94, Nr. 149 (30. Mai 1935), S. 9, online verfügbar unter <http://www.newspapers.com/image/52853051>, aufgerufen am 18. Dezember 2014. Siehe auch den Bericht über kürzlich erfolgte Konzerte im Brooklyn Museum: „News Notes: Concerts“, *The Brooklyn Museum Quarterly*, Bd. 22, Nr. 3 (Juli 1935), S. 133–134, 134, online verfügbar unter <http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015035598179>, aufgerufen am 18. Dezember 2014.

⁷⁵ Siehe dazu weiter oben bzw. Anm. 73.

⁷⁶ Postkarte von Alban Berg an Arnold Schönberg, 13. März 1926 (ASC, Briefdatenbank, ID 20117). Neben Käthe Travniček unterzeichnet von Alban und Helene Berg, [Rudolf] Weirich, Mizzi Frischauf, [Heinrich] Jalowetz, Paul Stefan, Erika Wagner, May Keller, Smaragda Eger Berg, Emmy Wellesz, Gisa Sternfeld-Pappenheim, Martha [Schwarzer?], [Josef] Polnauer, [Hermann] Frischauf, Egon Wellesz, Olga Novakovic, [Ernst] Bachrich.

⁷⁷ Brief von Arnold Schönberg an Georg Schönberg, 29. November 1934 (ASC, Briefdatenbank, ID 2525). Schönbergs Sohn Georg wanderte jedoch nicht in die USA aus, sondern blieb auch während des Zweiten Weltkrieges mit seiner Familie in Europa.

„Amerika ist längst kein Goldland mehr und seit Langem offenbar, aber mindestens seit der Depression von 1928, leben alle Amerikaner äusserst sparsam und bescheiden, schauen jeden einzelnen cent 10-mal an[,] bevor sie ihn ausgeben[,] und das insbesondere in New York. Ich muss das auch deswegen sagen, weil ich fürchte, dass euch manche ‚Zuagraste‘ (ich denke dabei nicht nur an Eisler, sondern auch an Käthe Travnicek-Horner, die sicher ein guter Kerl, aber ein ebensolcher Phantast ist und auch uns unglaubliche Sachen erzählt: gewiss hat sie auch euch gesagt ‚ach das kauft man im 5 and 10 cent store und wirft es weg, wenn man es gebraucht hat‘. Niemand wirft weg; aber jeder hütet sich, zuviel in diese stores zu gehn, weil einen die nur verleiten[,] überflüssige Dinge zu kaufen: man kauft einen Teil dessen, was man unerlässlich braucht, und das ist schon meistens zuviel) Informationen geben, die absolut nicht den Tatsachen entsprechen.“⁷⁸

Schließlich ist Horners Schreiben anlässlich Schönbergs 70. Geburtstag im September 1944 der letzte belegbare Kontakt zu ihrem ehemaligen Lehrer. Darin gibt sie ihrer Hochachtung vor Schönbergs Unterricht und seiner Persönlichkeit Ausdruck:

„Verehrter Meister,
 Als eine von denen, die das Glück und die Gnade erlebt haben[,] die Jugend und die Lehrjahre unter Ihrem Einfluß verbringen zu dürfen, kann ich heute an Ihrem 70. Geburtstag nur den Wunsch ausdrücken, daß es noch vielen jungen Menschen vergönnt sein möge. Was Sie der Welt auf Tausende Jahre hinaus gegeben haben ist unserem Leben zu Teil geworden, es hat die Wanderjahre leicht gemacht, es hat uns Sinn und Richtung zu sehen erlaubt.
 Dank und Wünsche können dem tiefen Gefühl für Sie kaum Ausdruck verleihen. Wie Sie selbst einmal zu uns gesagt haben: „unser Leben müßte der Beweis sein, daß wir in Ihrer Nähe geweilt haben“.
 Was immer wir versucht haben aus diesem Leben zu machen, was wir erreicht, wonach wir gestrebt haben, es wäre, wie die Musik, nichts ohne Sie gewesen.
 Möge es noch so mancher kommenden Jugend vergönnt sein.
 In Verehrung und Dankbarkeit
 Ihre
 Käthe Horner“⁷⁹

In Schönbergs Nachlass findet sich Horners Name außerdem in vier Adressverzeichnissen sowie unter einer undatierten Notiz an Schönbergs Frau Gertrud.⁸⁰

⁷⁸ Brief von Arnold Schönberg an Felix Greissle, 11. Juli 1938, Hervorhebung im Original (ASC, Briefdatenbank, ID 2991).

⁷⁹ Brief von Käthe Horner an Arnold Schönberg, 11. September 1944 (ASC, Briefdatenbank, ID 19309).

⁸⁰ In Schönbergs Adressverzeichnissen ist sie als Käthe Homer Travnicek, Käthe Horner (Travniczek) [sic], Käthe Horner (Travnicek) und Mrs. Maria Katharina Horner angeführt; alle mit der Adresse 86 First Street, New York. (Vgl. ASC, Bildarchiv, ID 4056, 4122, 2240 und 4072). Beim letzten Eintrag ist mit rotem Buntstift die Zahl 70 vermerkt – vermutlich handelt es sich hierbei um ein Signum, welches kennzeichnen soll, welche Personen Schönberg zum 70. Geburtstag mit Glückwünschen bedacht haben.

Käthe Horners Notiz an Gertrud Schönberg lautet: „Die besten Wünsche für baldige Besserung sendet Ihnen, verehrte gnädige Frau, Ihre ergebene Käthe Travnicek.“ (ASC, Briefdatenbank, ID 23413.) Möglicherweise ist diese Notiz einem Brief Josef Travničeks an Arnold Schönberg vom 12. September [1926] beigelegt. (ASC, Briefdatenbank, ID 17430; Anmerkung: „note from Kathe Travnicek included“. Datierung aufgrund Travničeks Engagement in Oldenburg.) Das Jahr 1926 ergibt jedoch keinen Sinn, da Josef Travničeks Schreiben an Arnold Schönberg (anlässlich seines Geburtstages) gerichtet ist und Käthe Horner ihm sicherlich ebenfalls gratuliert hätte. Außerdem waren Josef und Käthe Travniček bereits seit Februar 1926 geschieden (siehe oben). Daher stellt sich die Frage, ob diese Notiz Käthe Horners tatsächlich mit Josef Travničeks Brief in Zusammenhang steht.

Die Künstlerin Friedl Dicker (1898–1944, später verh. Dicker-Brandeis) erwähnt Käthe Horner (bzw. Travniček) in einem Brief an ihre Freundin und Kollegin Anny Wottitz (1900–1945, später verh. Moller) aus dem Jahr 1923: „Gestern waren Dolly und Käthe T. da. Sehr sehr, sehr lieb waren sie. Die Käthe ist ein sehr tüchtiger Mensch.“⁸¹ Beide besuchten gleichzeitig mit Horner Schönbergs „Seminar für Komposition“ an der Schwarzwaldschule.⁸²

Darüber hinaus befinden sich zwei Briefe einer Käthe Horner im Nachlass des österreichischen Komponisten Joseph Marx (1882–1964); es handelt sich dabei jedoch augenscheinlich nicht um Schönbergs Schülerin.⁸³

Wie genau Horner in den USA ihren Lebensunterhalt verdiente, ist nicht bekannt. In der Volkszählung von 1940 ist angegeben, dass sie im Jahr 1939 mehr als vierzig Wochen gearbeitet und dabei 1056 Dollar verdient hat – offenbar als Hilfskraft („staff girl“ [sic?]) für „Recreation Rooms and Settlement“ unter Sozialarbeiterin Mildred Gutwillig.⁸⁴

Ob und inwiefern Horner auch in ihrem Exil als Musikerin – als Pianistin oder Musiklehrerin – wirkte, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen, jedoch ist in verschiedenen (Einreise-)Formularen ihre musikalische Profession erwähnt: Musikerin, Pianistin, Musiklehrerin.⁸⁵ In anderen Eintragungen wiederum findet sich kein Musikbezug: ohne Beruf, Lehrerin, Hausfrau.⁸⁶ Ein Auftreten als Konzertpianistin ist nur für

⁸¹ Brief von Friedl Dicker an Anny Wottitz (1923). „Anny Briefsammlung“, Elena Makarova (Hg.), *Friedl Dicker-Brandeis, Briefe und Leben. Projekt der Gemeinnützigen Organisation Janusz Korczak House in Jerusalem*, S. 52, online verfügbar unter http://www.makarovainit.com/friedl/anne_brief.pdf, aufgerufen am 4. August 2015. Ob oder wie der direkt danach folgende Satz „Es wird einem aber ängstlich zu Mut, wer den Mund aufmacht, dem geht’s übel.“ mit Käthe Horner in Zusammenhang steht, ist nicht bekannt. Mit „Dolly“ ist Dolly Schlichter (1897–1948) gemeint, die im Kursjahr 1919/1920 (vermutlich gemeinsam mit Käthe Horner) ebenso als Hörerin an Schönbergs „Seminar für Komposition“ teilgenommen hatte.

⁸² Sowohl Friedl Dicker als auch Anny Wottitz besuchten wie Käthe Horner 1918/1919 Schönbergs „Seminar für Komposition“. Bei Scharenberg ist für Wottitz auch das Kursjahr 1919/1920 angegeben (*Überwinden der Prinzipien*, S. 327 und 375), jedoch handelt es sich hier wohl um Annys Schwester Rozsi Wottitz: Diese wird bei Scharenberg nicht erwähnt; von ihr ist aber ebenfalls ein Anmeldeformular (ohne Angabe des Jahres) erhalten (ASC, Bildarchiv, ID 3792).

⁸³ Im Nachlass Joseph Marx, ONB, Sammlung von Handschriften und alten Drucken: Signaturen Autogr. 827/6-(1-2) Han, Briefe vom 9. Juni 1937 und 30. Januar [1937] <http://data.onb.ac.at/rec/AL00302608> bzw. <http://data.onb.ac.at/rec/AL00302609>. Zum Zeitpunkt der Verfasserschaft 1937 lebte Käthe Horner bereits in New York; darüber hinaus schließt ein Vergleich der Handschriften eine identische Autorschaft aus. In den Briefen ist vor allem von einer Tochter namens Gerti die Rede.

⁸⁴ Die Angaben stammen nicht von Käthe Horner persönlich, sondern von der Haushaltsvorständin Mildred Gutwillig. Vgl. United States Census 1940 (Anm. 69).

⁸⁵ Musikerin (bei ihrer Einreise im September 1931), Pianistin (bei ihrer Einreise im September 1932), Musiklehrerin (United States Census 1940).

⁸⁶ Ohne Beruf (bei ihrer Einreise im April 1930), Lehrerin (in der Absichtserklärung vom April 1932), Hausfrau [sic?] „h/wife“ (bei ihrer Einreise 1934).

einen einzigen Auftritt im Jahr 1935 belegbar.⁸⁷ Eine Tätigkeit als Komponistin, wie sie Scharenberg in ihrer Studie angibt, ist jedenfalls nicht nachweisbar.

⁸⁷ Vgl. dazu weiter oben bzw. Anm. 74.

Lovina Knight (1909–1997)

Lovina May Knight (1909–1997) gehörte zu den ersten SchülerInnen Schönbergs in den USA. Sie war eine jener vier KomponistInnen, die Schönberg persönlich für ein Stipendium auswählte.⁸⁸ Von Januar bis Juni 1934 war sie Schönbergs Kompositionsschülerin über das Malkin Conservatory in Boston und New York und hielt wie einige andere SchülerInnen Schönbergs ihre Erinnerungen an die Zeit ihrer Schülerschaft auch schriftlich fest.⁸⁹

In Lovina Knights Familie wurde Bildung für Frauen sehr groß geschrieben, so besuchte sie nach der Laurel School (Shaker Heights, Ohio) in den Jahren 1927–1931 die Elitehochschule Vassar College (Poughkeepsie, New York), wo sie das Hauptfach Musik belegte und mit einem Bachelor of Arts abschloss.⁹⁰ Knight selbst beschreibt rückblickend, dass ihrem Abschluss am Vassar College eine „intense period of study and activity as composer and music critic“ folgte.⁹¹ Sie studierte bei Roger Sessions Violine, Klavier, Solfeggio und Kontrapunkt sowie Instrumentation bei Herbert Elwell am Cleveland Institute of Music (1931–1932).⁹² Bevor sie dann im Januar 1934

⁸⁸ Die anderen drei waren Annabel Comfort, Lois Lautner und Béla Rózsa (Sabine Feisst, *Schoenberg's New World: The American Years*, New York 2011, S. 202). Laut Feisst suchte sie Schönberg aus 35 Einsendungen aus; die lokale Presse schrieb zumindest in Bezug auf Comfort und Lautner, dass Schönberg sie aus mehr als 75 Bewerbungen auswählte (vgl. dazu die Kapitel zu Comfort und Lautner).

⁸⁹ Lovina May Knight, „Classes With Schoenberg, January through June 1934“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 13, Nr. 2 (November 1990), S. 137–163. Vgl. auch das Typoskript des Artikels, welches 1981 über das Vassar College an das Schönberg Institute gesendet wurde (ASC, Folder „Knight, Lovina May: Classes With Schoenberg“, 51 S.). Als Schülerin Schönbergs in Boston identifizieren sie darüber hinaus auch zwei Dokumente im Nachlass Arnold Schönbergs: der Eintrag in einem Adressbuch und eine Karteikarte, jeweils mit dem Zusatz „Kursschülerin in Boston“ versehen, vgl. Arnold Schönberg Center Wien (ASC), Bildarchiv, IDs 2300 und 4127).

⁹⁰ Knight, „Classes With Schoenberg“, S. 163. Vassar war zu dieser Zeit noch ein reines Frauen-College und das erste der sogenannten „Seven Sisters Colleges“. Siehe auch den Nachruf auf Lovina Knight im *Akron Beacon Journal* vom 21. Januar 1997, E-Mail von Francie Labriola (Akron Summit County Public Library) an Elisabeth Kappel, 1. März 2012. Die Angaben im Nachruf sind jedoch mit Vorsicht zu genießen, da hier etwa angegeben ist, dass Knight bei Schönberg in Chicago studierte. Vgl. zum Stellenwert der Bildung in Knights Familie „Girl's Education“ (2 S.), S. 1, „Stories of My Grandfather's Life (1932–1933, 1988)“, Charles Knight Family Collection, University of Akron Archives.

⁹¹ Kurzbiographie Knights anlässlich des 50-jährigen Bestehens der Belle Skinner Hall of Music im Jahr 1981 in der Akte von Lovina May Knight, Vassar College, Office of Alumnae/i Affairs and Development. Hinsichtlich der erwähnten Tätigkeit als Musikkritikerin war nur ein Bericht für ihre College-Zeitung aufzufinden: Lovina Knight, „Choir's Easter Music Maintains High Level. Lovina Knight, '31, Grateful For Chance to Toss Critical Hat in Air“, *The Vassar Miscellany News* 15, Nr. 41 (25. März 1931), S. 1 und 3, online verfügbar in den Vassar College Digital Newspaper Archives: <http://newspaperarchives.vassar.edu/cgi-bin/vassar?a=d&d=miscellany19310325-01&e=-----en-20--1--txt-txIN----->, aufgerufen am 5. Januar 2016.

⁹² Knight, „Classes With Schoenberg“, S. 163, und Associate Alumnae of Vassar College, 1938 Biographical Register Questionnaire (ausgefüllt am 15. Dezember 1937), Vassar College, Akte von Lovina May Knight.

Schönbergs Schülerin wurde, studierte sie im Wintersemester 1933 an der Akron University Deutsch.⁹³ Dieser Umstand hat jedoch mit ihrem späteren Unterricht bei Schönberg nichts zu tun, da sie laut eigenen Angaben erst im Dezember 1933 erfuhr, dass er sie als seine Schülerin aufnahm.⁹⁴

Lovina Knights Interesse an Musik geht möglicherweise auf ihre offensichtlich musikalische Mutter Lulu Lovina Knight (geb. Weeks) zurück; zudem soll die Schwägerin ihrer Mutter („Aunt Dora“) Konzertpianistin gewesen sein.⁹⁵ Musik besaß in ihrer Familie generell einen großen Stellenwert: Die Abende wurden oftmals singend und musizierend verbracht, wofür auch Leute aus der weiteren Umgebung eingeladen waren.⁹⁶ Außerdem befand sich im Wohnzimmer des Familiensitzes in Akron ein Flügel.⁹⁷

Im Gegensatz zu ihrer Bostoner Klassenkollegin Lois Lautner, die Schönberg zum Zeitpunkt ihrer Bewerbung nicht kannte, bewarb sich Knight bewusst um einen Studienplatz bei Schönberg: „When in 1933 I read that Arnold Schoenberg would be emigrating to the United States and teaching in Boston, I knew that studying with a composer of his stature would be a rare privilege.“⁹⁸ Sie fragte sich im Vorfeld, wie wohl der Kompositionsunterricht bei Schönberg verlaufen würde: ob er sein berühmtes Zwölftonsystem unterrichten und wie überhaupt der Unterricht funktionieren würde, da Schönberg zu diesem Zeitpunkt nur sehr gebrochen Englisch sprechen konnte.⁹⁹

1990 nennt Lovina Knight als eine der wichtigsten Begebenheiten der letzten Jahrzehnte ihren Bericht über das Studium bei Schönberg, den sie bereits 1934/1935, kurz nach Ende ihres Unterrichts bei Schönberg verfasst bzw. in den 1980er Jahren überarbeitet und erweitert hat.¹⁰⁰ Sie bat Schönberg 1935 sogar um Erlaubnis, diesen

⁹³ Associate Alumnae of Vassar College, 1938 Biographical Register Questionnaire (ausgefüllt am 15. Dezember 1937), Vassar College, Akte von Lovina May Knight.

⁹⁴ Knight, „Classes With Schoenberg“, S. 137.

⁹⁵ Am 1. Juni 1904 spielte Lovina Knights Mutter bei der Trauung von Ida Joanna Christine Dangremond und John A. Fremouw den Hochzeitsmarsch, siehe die Homepage über Vorfahren von Michael Kenton Mahler, online verfügbar unter <http://familytreemaker.genealogy.com/users/m/a/h/Michael-K-Mahler/GENE1-0005.html>, aufgerufen am 21. Dezember 2015; bzw. E-Mail von Lorinda Knight Silverstein an Elisabeth Kappel, 29. Februar 2012.

⁹⁶ [Lovina Knight], „The Knight Home“ (4 S.), S. 3–4, in der Sammlung „Stories of My Grandfather’s Life (1932–1933, 1988)“, Charles Knight Family Collection, University of Akron Archives.

⁹⁷ E-Mail von Lorinda Knight Silverstein an Elisabeth Kappel, 29. Februar 2012. Silverstein kann sich jedoch nicht daran erinnern, ihre Tante Lovina jemals darauf spielen gehört zu haben.

⁹⁸ Knight, „Classes With Schoenberg“, S. 163.

⁹⁹ Ebd., S. 138.

¹⁰⁰ Vgl. Lovina Knights Brief an Arnold Schönberg vom 7. Januar 1935 (ASC, Briefdatenbank, ID 22436), abgedruckt in Knight, „Classes With Schoenberg“, S. 136, sowie Schönbergs Antwort vom 21. Januar 1935 (ID 2546). 1979 holte Knight den Aufsatz wieder hervor und „added some [...] notes“

veröffentlichen zu dürfen (was bekanntlich erst 1990 geschah).¹⁰¹ Bei dieser Gelegenheit schrieb sie Schönberg auch, „how much I enjoyed and value my work with you last year“. Schönberg äußerte Bedenken über die Länge ihres Artikels und bat sie darum, ein paar bestimmte Sätze wegzulassen, da seine Ratschläge für die jeweiligen SchülerInnen und nicht für die Öffentlichkeit bestimmt seien.¹⁰² Inwieweit Knight Schönbergs Vorschlägen bzw. Wünschen nachkam, ist nicht bekannt, da der Aufsatz schlussendlich erst fast vier Jahrzehnte nach Schönbergs Tod erschien,¹⁰³ namentlich wird jedenfalls niemand genannt (bis auf eine „Mrs. L.“, die unter anderem wegen ihres eigenen Berichts über ihre Erinnerungen als Lois Lautner identifizierbar ist).

Knights Aufzeichnungen bieten nicht nur Informationen über ihr Zusammentreffen mit Schönberg, sondern ermöglichen darüber hinaus einen Einblick in Schönbergs ersten Unterricht in den USA. Mit ihrem Bericht beabsichtigte sie auch, den Mitte der 1930er Jahre vorherrschenden Eindruck von Schönbergs Radikalität, welcher ein unvoreingenommenes Publikum vertrieb, zu entkräften.¹⁰⁴

Schönbergs Unterricht war individuell und an den Bedürfnissen seiner SchülerInnen ausgerichtet: „After seeing what I had done he would know what sort of instruction I needed. Evidently this was not to be a cut-and-dried course.“¹⁰⁵ So riet er Knight beispielsweise, unabhängig vom Klavier zu komponieren: zu lernen, ihre Einfälle klar mit dem mentalen Ohr zu entwerfen, um sie direkt niederschreiben zu können.¹⁰⁶ Den SchülerInnen wurde schon bald bewusst, dass Schönbergs Art zu lehren nicht mit ihrer vorangegangenen Unterweisung vergleichbar ist, wie etwa ein Studienkollege Knights in Boston bemerkte: „My old teacher never criticized my work [...] He would [...] say [...] ‚Is this the way you want to sound?‘ and when I said, ‚yes‘, he would say, ‚It’s all

(ebd., S. 163). Vgl. auch die Umfrage an Vassar-AbsolventInnen, in der Knight berichtet, seit der 50-jährigen Wiedersehensfeier von 1981 ihre schriftlichen Schönberg-Erinnerungen „refurbished and expanded“ zu haben. Umfrage an Vassar-AbsolventInnen (ausgefüllt am 15. Mai 1990), Vassar College, Akte von Lovina May Knight.

¹⁰¹ Vgl. den Brief von Lovina Knight an Arnold Schönberg, 7. Januar 1935 (ASC, Briefdatenbank, ID 22436, abgedruckt in Knight, „Classes With Schoenberg“, S. 136); bzw. Knight, „Classes With Schoenberg“, S. 163. Bereits Anfang der 1980er Jahre bemühte sich das Vassar College um Veröffentlichung des Artikels im *Journal of the Arnold Schoenberg Institute*, siehe den Brief von Edward R. Reilly an Clara Steuermann, 2. Dezember 1981 (ASC, Folder „Knight, Lovina May: Classes With Schoenberg“).

¹⁰² Arnold Schönberg an Lovina Knight, 21. Januar 1935 (ASC, Briefdatenbank, ID 2546).

¹⁰³ Vgl. dazu Knights Bemerkung in „Classes With Schoenberg“: „Perhaps the intervening years have rendered harmless the few observations included above, which were certainly not intended in any critical sense.“ (S. 162, Anm. 3.)

¹⁰⁴ Vgl. ebd., S. 163.

¹⁰⁵ Ebd., S. 138.

¹⁰⁶ Ebd., S. 139.

right, then.“¹⁰⁷ Bereits nach der ersten Stunde war allen TeilnehmerInnen klar, dass sie mangels gründlicher musiktheoretischer Kenntnisse nicht ausreichend auf Schönbergs Unterricht vorbereitet waren. Darin waren sich sowohl die Bostoner als auch die New Yorker SchülerInnen einig. Sie bedauerten diesen Umstand, weil sie erkannten, dass sie ansonsten sicherlich noch mehr von Schönberg profitieren hätten können;¹⁰⁸ „All of us agreed that Schoenberg’s knowledge of music was unique, and that after five or six months of study with him we were just scratching the surface.“¹⁰⁹

Knight erwähnt in ihrer Darstellung zahlreiche Ratschläge Schönbergs. Das Thema einer Komposition war natürlich häufig Gegenstand des Unterrichts. Schönberg hielt seine SchülerInnen dazu an, ihre Stücke nicht bloß aus einem Thema zu entwickeln, sondern aus vielen, eng zusammenhängenden Ideen.¹¹⁰ In diesem Zusammenhang sei es besonders wichtig, „to compose rapidly and to write as much as we could in the inspiration of the first moment“.¹¹¹ Ebenso sollten sie auch mehrsätzliche Werke als Ganzes – alle Sätze zur selben Zeit – entwerfen, um die „emotional balance“ nicht zu zerstören.¹¹² Ein gutes Thema soll „ertragreich“ sein, da es ansonsten nicht viel zu erzählen habe; „it must contain the seeds of a story“.¹¹³ Die Harmonie eines Stückes sollte aus der Melodie erwachsen und umgekehrt; viele junge KomponistInnen neigten dazu, eine einfache diatonische Melodie mit besonders dissonanten Akkorden zu begleiten.¹¹⁴ Gute Einfälle für Kompositionen kämen nicht von selbst, vielmehr müsse der Verstand zum Konzipieren gezwungen werden.¹¹⁵ Beim Komponieren sollten sie darauf achten, dass Konstruktion und Idee einander die Waage hielten; gerade bei amerikanischer Musik sei ihm aufgefallen, dass „the trouble with most of it is too much construction and not enough invention“.¹¹⁶ Sie lernten bei ihm aber auch konkrete Regeln, und wo sie nachsehen mussten, um ein musikalisches Problem zu lösen.¹¹⁷ Bezüglich kammermusikalischer Werke riet er ihnen, häufig Pausen zu verwenden, weil „There is no fun in playing all the time“ und „a pause never sounds bad“.¹¹⁸ Vergangene

¹⁰⁷ Ebd., S. 143.

¹⁰⁸ Vgl. Ebd., S. 140 und 159.

¹⁰⁹ Ebd., S. 160.

¹¹⁰ Ebd., S. 140.

¹¹¹ Ebd., S. 141.

¹¹² Ebd., S. 144.

¹¹³ Ebd., S. 140–141.

¹¹⁴ Ebd., S. 144–145.

¹¹⁵ Ebd., S. 145.

¹¹⁶ Ebd.

¹¹⁷ Ebd., S. 143.

¹¹⁸ Ebd., S. 144.

Stile dürften niemals als „serious method of composition“ Verwendung finden: „We are moderns, and we must write as such“.¹¹⁹ Auch das Dirigieren und beispielsweise das Komponieren für Klavier besprach Schönberg in seiner Unterweisung.¹²⁰

Üblich für den Unterricht war es, dass Schönberg besprochene Problemstellungen anhand der Werke anderer Komponisten demonstrierte.¹²¹ Kompositionen von Ludwig van Beethoven und Johannes Brahms bzw. deren Analysen hatten in Schönbergs Unterricht überhaupt eine große Bedeutung; Schönberg ermahnte seine Studierenden häufig „to turn to the classic masters for instruction and guidance in our problems, and most of our lessons [...] were given over, in part at least, to analysis“.¹²² Was die Auseinandersetzung mit Schönbergs eigenen Werken betrifft, überliefert Knight für die Bostoner Klasse die Analyse des ersten Streichquartetts in d-Moll op. 7 (1904–1905), des Konzerts für Streichquartett und Orchester nach Händels Concerto grosso op. 6, Nr. 7 (1933), der Fünf Orchesterstücke op. 16 (1909) und der Zwei Balladen für Gesang und Klavier op. 12 (1907), wobei er auch einiges Aufschlussreiches preisgab.¹²³ Mit seinem Fokus auf Analyse (und nicht darauf, die Kompositionen seiner Studierenden zu korrigieren) beabsichtigte Schönberg, den jungen Komponierenden Ratschläge von bleibendem Wert zu erteilen und sie zur Unabhängigkeit führen: „I am not teaching you to write like Germans or to write like me. I am trying to show you the universal principles that apply to all music and all art.“¹²⁴ In die Zwölftontechnik, auf die Knight und sicherlich auch andere neugierig waren, weihte er seine SchülerInnen nicht ein, sondern brachte sie nur einmal kurz zur Sprache:

„Only once during our half-year term with him did he mention a system or the famous „row“. Then it was only to say that before he employed the twelve-tone melody he tried using fourteen tones, arranging them in inversion, retrograde, or vertically in chord formation, etc. It was his first experiment with numbers, he said, and he believed there was more behind numbers in music than was generally acknowledged. But he did not elaborate.“¹²⁵

Weiters schreibt sie, dass die SchülerInnen aus Schönbergs Unterricht einen außerordentlichen Nutzen zogen:

¹¹⁹ Ebd., S. 146.

¹²⁰ Ebd., S. 152–153 bzw. 157.

¹²¹ Ebd., S. 153. In diesem Zusammenhang erwähnt Knight, dass in Schönbergs Bibliothek – soweit sie seine SchülerInnen einsehen konnten – Partituren von Mozart, Brahms, Bach und Beethoven am stärksten in Erscheinung treten; Ernest Blochs *Sacred Service* (1933) war ihrzufolge die einzige zeitgenössische Musik darunter (ebd., S. 154).

¹²² Ebd., S. 143; vgl. auch S. 160–161.

¹²³ Ebd., S. 145–146, 152–154 und 157.

¹²⁴ Ebd., S. 159.

¹²⁵ Ebd., S. 160.

„The sum of intangible accomplishment was [...] incalculable. If we were embarrassed at first by our inability to write something good, we knew we were being judged by the highest standards and, what was more important, were learning to make those our own.“¹²⁶

Knight hatte den Eindruck, dass Schönberg im Unterricht alles gab, da er sehr hart mit ihnen arbeitete.¹²⁷ Aber auch die Bostoner SchülerInnen nahmen einiges auf sich, um Schönbergs Unterricht besuchen zu können: Ab Februar oder März 1934 mussten sie über Nacht, mit Boot und Bus, zwischen Boston und New York pendeln.¹²⁸ Als Knight einmal zu Schönbergs Unterricht nach New York anreiste, obwohl dieser eigentlich abgesagt wurde, erhielt sie sogar eine Privatstunde und nahm dann zusätzlich am Unterricht der New Yorker Klasse teil.¹²⁹ Dort stellte sie zu ihrem Erstaunen fest, dass die SchülerInnen dieser Gruppe zwar wesentlich weniger Ehrfurcht vor Schönberg zeigten, aber auch weniger produktiv waren, was Eigenkompositionen anbelangt.¹³⁰

Knight ging nach ihrem Studium bei Schönberg keiner Laufbahn als Komponistin oder Musikerin nach. Den zunächst eingeschlagenen Weg als Komponistin betreffend schreibt Lovina Knight rückblickend, dass eine potenzielle professionelle Karriere den Umständen in den 1930er Jahren weichen und anderen Angelegenheiten Platz machen musste:

„A true composer will write music regardless of the circumstances. I did not. The continuing depression of the 1930s, World War II, and family responsibilities seemed to require endeavor in a different direction during the years after my music studies.“¹³¹

Dass Knight erkannte, keine „wahre“ Komponistin zu sein, machte ihr vielleicht der Unterricht bei Schönberg bewusst: dass es harte Arbeit bedeutete, ernsthaft zu komponieren.¹³² Mitunter war sie ein wenig entmutigt, wenn eine Komposition nicht die erhoffte Anerkennung Schönbergs erhielt: „I [...] dropped a tear over the failure of my

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Ebd., S. 161.

¹²⁸ Ebd., S. 155–157. (Vgl. Lois Lautner, „Arnold Schoenberg in Kammern“, *Michigan Quarterly Review* 16, Nr. 1 [Winter 1977], S. 21–27, hier S. 26.) Zum Datum vgl. z. B. Arnold Schönbergs Brief an Joseph Malkin vom 12. November 1934, abgedruckt in R. Wayne Shoaf, „The Schoenberg-Malkin Correspondence“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 13, Nr. 2 (November 1990), S. 164–257, hier S. 238: „als ich im März Boston verließ“. Wohnhaft war Schönberg in Pelham Hall, 1284 Beacon Street, Brookline, Massachusetts bis 29. Januar 1934 (ebd., S. 242).

¹²⁹ Knight, „Classes With Schoenberg“, S. 158.

¹³⁰ Vgl. ebd., S. 160–161; vgl. auch ebd., S. 159: „only two of the eight students [in the New York class] were doing any original work. Most of them had started out bravely enough, but with every lesson had discovered more holes in their musical education“.

¹³¹ Knight, „Classes With Schoenberg“, S. 163. Vgl. auch Knights Kurzbiographie anlässlich des 50-jährigen Bestehens der Belle Skinner Hall of Music im Jahr 1981, Vassar College, Akte von Lovina May Knight.

¹³² Vgl. Knight, „Classes With Schoenberg“, passim und v. a. S. 140–148, 157–158.

last effort at composition. Not a single ‚gut‘ had been forthcoming“.¹³³ Wenn sie sich aber später auch nicht als Komponistin oder Musikerin betätigte, beeinflusste der Unterricht bei Schönberg ihr künstlerisches Denken:

„[...] working with Schoenberg had given me an invaluable experience with an unusual [sic] creative mind and with the creative process itself. It came naturally to me to use words and keep records, and I continued to do this. If there is any talent in me now, it lies in creating the music of prose and poetry.“¹³⁴

Die Jahre nach Knights Studium bei Schönberg sind eher von anderen, sehr unterschiedlichen Interessen geprägt: Bald nach ihrem College-Abschluss begann sie, Freiwilligen- und Gemeindefarbeit zu leisten, daneben interessierte sie sich auch für Organisationen zum Schutz bzw. Erhaltung der Umwelt sowie der Kultur.¹³⁵ Der Composers' Club war nur eines von mehreren „Hobbies“.¹³⁶ Bereits Anfang der 1920er Jahre erregte sie übrigens Aufsehen über die Landesgrenzen hinaus, als sie sich als wahrscheinlich erste Frau (bzw. Mädchen) zumindest in Ohio als Funkamateurin betätigte und bei der Prüfung für ihre Lizenz sogar ihren älteren Bruder übertraf.¹³⁷ Ab Ende der 1930er Jahre nahm die Musik augenscheinlich keinen großen Platz mehr in Lovina Knights Leben ein: Im Studienjahr 1937–1938 belegte sie Kurse in Ästhetik und Moderner Kunst am Cleveland Museum of Art, Schreibmaschinenschreiben am Akron Business College (1938), Biologie an der University of Chicago (1940) und Abendkurse in Meteorologie an der University of Akron (1943).¹³⁸ In den Jahren 1942–1946 arbeitete sie als Buchhalterin in der Firma ihres Vaters, Maurice A. Knight Chemical

¹³³ Ebd., S. 156.

¹³⁴ Ebd., S. 163.

¹³⁵ Umfrage an Vassar-Absolventinnen in den 1940er Jahren, Akte von Lovina May Knight, Vassar College. Hier gibt sie als Aktivitäten an: Junior League Volunteer in Family Service, hospital office duties, Children's plays, Arts and Interests group (1931–1936). Sie arbeitete außerdem bei Organisationen wie der Audubon Society und der Historical Society mit, wodurch ersichtlich ist, dass ihr die Umwelt besonders am Herzen lag. Vgl. auch den Nachruf auf Lovina Knight im *Akron Beacon Journal* vom 21. Januar 1997.

¹³⁶ Vgl. Knights Angaben bei der Umfrage an Vassar-Absolventinnen in den 1940er Jahren, Akte von Lovina May Knight, Vassar College.

¹³⁷ Lovina Knights Nichten Lorinda Knight Silverstein und Paula Weatherburn Baker glauben sich zu erinnern, dass es damals für Frauen noch gar nicht erlaubt war, eine Lizenz zu erwerben (E-Mails an Elisabeth Kappel vom 1. März 2012). Siehe auch *The Quebec Daily Telegraph* 47, Nr. 308 (30. Dezember 1922), S. 10, und auf „The Woman's Page“ in *The Evening Independent (St. Petersburg, Florida)* 16, Nr. 25 (2. Dezember 1922), S. 6: „Girl Beats Brother. Lovina May Knight, 12-year-old amateur of Akron, O., made a better showing at her examination for a license than did her brother, two years older. She passed the test with a rating of 80.“

¹³⁸ Associate Alumnae of Vassar College, 1938 Biographical Register Questionnaire (ausgefüllt am 15. Dezember 1937) und Umfrage an Vassar-Absolventinnen in den 1940er Jahren, Vassar College, Akte von Lovina May Knight.

Stoneware.¹³⁹ Ehrenamtliche Tätigkeiten bestimmten spätestens ab den 1960er Jahren wohl einen wesentlichen Teil ihres Tagesablaufes.¹⁴⁰ Diese musste sie dann aufgrund ihrer zunehmenden Verantwortlichkeiten gegenüber ihrer Familie und im Haushalt einschränken.¹⁴¹ Möglicherweise fühlte sie sich verpflichtet, nach dem Tod ihres Vaters 1956 die Mutter zu pflegen, da sie unverheiratet geblieben war.¹⁴² Zu dieser Zeit und in den weiteren Jahren galten ihre Hauptinteressen der Dokumentation ihrer Familiengeschichte und dem Schreiben; beides nennt sie 1990 rückblickend als wichtigste Aktivitäten seit ihrem College-Abschluss.¹⁴³ Mitte der 1930er Jahre verbrachte sie einige Zeit auf Reisen mit ihrem Großvater Charles Mellen Knight, wodurch sie vermutlich angeregt war, die Familien-Erinnerungen niederzuschreiben.¹⁴⁴ Um die Verwaltung der Familienpapiere professionell durchführen zu können, belegte sie sogar einen Kurs in Ahnenforschung.¹⁴⁵ 1986 stellte sie die von ihr aufgezeichnete Familiengeschichte der Akron University zur Verfügung.¹⁴⁶ Im selben Jahr instituierte Lovina Knight im Andenken an ihren Großvater gemeinsam mit ihrer Schwester Lillian

¹³⁹ Umfrage an Vassar-Absolventinnen in den 1940er Jahren und 1947 Vassar Alumnae Address Register (März 1947), Vassar College, Akte von Lovina May Knight.

¹⁴⁰ In der Umfrage an Vassar-AbsolventInnen vom März 1969 gibt sie an: Stan Hywet Hall Foundation, Women's Auxiliary Board, Junior League of Akron, Akron Symphony Women's Committee, Akron Civic Theatre Women's Guild, Friends of the Akron University Library. Vassar College, Akte von Lovina May Knight. Vgl. auch den Nachruf auf Lovina Knight im *Akron Beacon Journal* vom 21. Januar 1997: Portage Country Club, auxiliary board of the Akron Civic Theater, Summit County Historical Society, Heritage Foundation of Hillsdale College, Foundation for Economic Education, Spiritual Frontiers Fellowship.

¹⁴¹ Vgl. die Umfrage anlässlich des 50-jährigen Wiedersehenstreffen der Vassar-Absolventinnen (1981), Vassar College, Akte von Lovina May Knight. Dies ist möglicherweise als Antwort auf die Frage inwiefern es ihren Lebensverlauf beeinflusst hat als Frau geboren worden zu sein zu interpretieren, auf die Knight in ihrem kurzen Text ansonsten nicht direkt eingeht. Auf das Familienanwesen achtete Lovina Knight offenbar außerordentlich gut, denn als es 2006 auf den Immobilienmarkt kam, war das mehr als 90 Jahre alte Haus in sehr gutem Zustand, bis auf zwei ausgetauschte Leuchten war alles original: Türgriffe, Fenster, Handtuchhalter, vgl. <http://www.akron.com/20061019/wzl88.asp>, aufgerufen am 6. Januar 2016.

¹⁴² Lorinda Knight Silverstein glaubt sich daran zu erinnern, dass Lovina Knight aufgrund einer frühen Scharlacherkrankung keine Kinder bekommen konnte und unter anderem deshalb niemals heiratete. Siehe E-Mail an Elisabeth Kappel, 29. Februar 2012. Vgl. auch das 1957 Vassar Alumnae Address Register von November 1956, in dem Lovina als einzige Beschäftigung „keeping house“ angibt. Vassar College, Akte von Lovina May Knight.

¹⁴³ Vgl. die Umfragen an Vassar-AbsolventInnen von März 1969 und 1990 (ausgefüllt am 15. Mai 1990), Vassar College, Akte von Lovina May Knight.

¹⁴⁴ Siehe den Nachruf auf Lovina Knight im *Akron Beacon Journal* vom 21. Januar 1997.

¹⁴⁵ Notiz über Lovina Knight (Datum nicht bekannt), Vassar College, Akte von Lovina May Knight.

¹⁴⁶ Umfrage an Vassar-AbsolventInnen (ausgefüllt am 15. Mai 1990), Vassar College, Akte von Lovina May Knight. Die University of Akron Archives bewahren zu Lovina Knight eine Box mit den vier Mappen „Family Story: The Winter of 1877–1878 from Orchard Dale Letters and Diaries (1953)“, „Miscellaneous notes for manuscript“, „Stories of My Grandfather's Life (1932–1933, 1988)“ und „The Story of Orchard Dale and the events surrounding it (1984)“ auf. E-Mail von Craig Holbert (The University of Akron Archives) an Elisabeth Kappel, 25. Oktober 2011.

Knight (1923–2006) an der University of Akron (Ohio) die Charles M. Knight Lecture Series.¹⁴⁷

Von ihrem Bericht über Schönbergs Unterricht abgesehen verfasste Lovina Knight auch drei Beiträge über die Journalistin Ruth Ebright Finley (1884–1955).¹⁴⁸ Weitere veröffentlichte schriftliche Zeugnisse sind nicht bekannt. Ein Gedicht Lovina Knights vom Februar 1989 ist der College-Umfrage von 1990 beigelegt. Darin thematisiert sie das Altern:

Of Youth and Age

I wouldn't want to be young again
 And grow up through those years of learning,
 Through their happiness and pain,
 From youth, so sensitive and alive,
 Exuberant and daring –
 Its wounds too personal for sharing,
 Its joys subdued by dignity and pride –
 Till both the carefree and the caring
 By experience were modified,
 And all the intervening years have brought
 The blessings of their cumulative thought.

When I was young I was so glad
 I wasn't old, and hoped
 I'd never be so trembly and so stooped,
 With fingers that refused to separate
 The pages of a paper or a book,
 With wrinkled face and shapeless look –
 A from too thin or else too fat –
 To be so old it must be sad,
 I thought; I'll never be like that!

So now, with passing time it's come,
 That ancient age. „And is this me?“
 I say, and look upon my knobby thumb
 And fingertips sometimes too numb
 To button things and fumble with
 The edges of a page.
 „Throw back your shoulders,
 Stand up straight,“ I tell myself,
 [„]Don't shuffle, even if your feet do hurt,
 It will help you feel alert.
 For every loss there is a gain,
 So long as you can think and work,
 So long as you can learn,
 Do not ask for a return
 To days of youth, their joy and pain,

¹⁴⁷ Charles Mellen Knight (1848–1941) hielt am Buchtel College (nun Akron University) den weltweit ersten Kurs in Rubber Chemistry und begründete damit einen neuen Fachbereich. Vgl. auch den Nachruf auf Lovina Knight im *Akron Beacon Journal* vom 21. Januar 1997.

¹⁴⁸ Umfrage an Vassar-AbsolventInnen (ausgefüllt am 15. Mai 1990), Vassar College, Akte von Lovina May Knight. Ruth Ebright Finley verfasste u. a. 1931 die erste Biographie über amerikanische Schriftstellerin Sarah Josepha Hale (1788–1879).

Be glad that you're not young again.“

I'm still the person I used to be,
 Too close in thought and sympathy
 To wish to suffer any retakes
 Of achievements or mistakes.
 Living them was worth it then,
 Now it's worth it still to be
 The person that I am.

Über die letzten Jahre Lovina Knight ist nichts bekannt.¹⁴⁹ Am 18. Januar 1997 starb sie in Akron (Ohio), wo sie seit ihrer Kindheit gelebt hatte.

Werke

Als Komponistin war Lovina Knight nur kurze Zeit, Anfang der 1930er Jahre, aktiv, und wird entsprechend auch nur in einem einzigen zeitgenössischen Verzeichnis von regionalen KomponistInnen erwähnt¹⁵⁰. Dementsprechend lässt sich nicht mehr als ein einziges Werk von Lovina Knight nachweisen (siehe Tabelle 65): ein Satz für Streichquartett, der als Abschlussarbeit für ihr Hauptfach Musik am Vassar College unter Paul Henry Lang 1931 entstand und aufgrund dessen Schönberg sie für ein teilweises Stipendium auswählte.¹⁵¹ Diese Komposition ist nicht erhalten. Offenbar wurde sie 1932 in Cleveland von einem Streichquartett mit dem Namen Haydn Quartet aufgeführt.¹⁵² Auch ihre Nichte Lorinda Knight Silverstein erinnert sich an eine Komposition für Streichquartett, das auf Bitten der Komponistin bei ihrer Hochzeit im Dezember 1963 gespielt wurde,¹⁵³ wobei es sich vermutlich ebenfalls um jenen Streichquartett-Satz von 1931 handelt. Während ihres Unterrichts bei Schönberg komponierte Knight kein ganzes Werk bzw. schloss sie kein Werk ab; wahrscheinlich

¹⁴⁹ In einer der Umfrage des Vassar College von 1992 beigefügten Notiz schreibt Knight, dass sie aufgrund ihres schlechten Sehvermögens nun keine weiteren Umfragen mehr beantworten würde. Vassar College, Akte von Lovina May Knight.

¹⁵⁰ Mary Hubbell Osburn, *Ohio Composers and Musical Authors*, Columbus, OH 1942, online verfügbar unter <http://hdl.handle.net/2027/mdp.39015070669299>, aufgerufen am 21. Dezember 2015.

¹⁵¹ Knight, „Classes With Schoenberg“, S. 137. Bevor Paul Henry Lang an die Columbia University nach New York ging, war er in den Jahren 1930 und 1931 Assistenzprofessor für Musik am Vassar College. Auch Dika Newlin studierte später bei Paul Henry Lang – er war der Betreuer ihrer Dissertation *Bruckner – Mahler – Schoenberg* (1945, publiziert 1947) an der Columbia University.

¹⁵² Siehe Osburn, *Ohio Composers and Musical Authors*, S. 213. Die Angaben in dieser Publikation sind nicht eindeutig und erwecken den Anschein, als ob es sich um ein vollständiges Streichquartett handelte: „Knight, Lovina. Quartet for Strings (Haydn Quartet, Cleveland, 1932).“ Das Haydn Quartet dürfte aus Mitgliedern des Cleveland Institute of Music bestanden haben, siehe den Nachruf auf Lovina Knight im *Akron Beacon Journal* vom 21. Januar 1997.

¹⁵³ E-Mails von Lorinda Knight Silverstein an Elisabeth Kappel, 29. Februar, 2. März und 19. März 2012.

arbeitete sie in dieser Zeit an älteren Eigenkompositionen oder begann neue.¹⁵⁴ So erwähnt sie etwa ein kleines Chorstück, das einmal im Unterricht besprochen wurde.¹⁵⁵ Weitere Kompositionen sind nicht bekannt.

Tabelle 65: Werke von Lovina Knight

Titel	Jahr	Anmerkungen
[Satz für Streichquartett]	1931	Aufführung Haydn-Quartett 1932; eventuell bei Hochzeit Lorinda Knight Silverstein, 28. Dezember 1963
[Chorstück]	1933/1934	während Unterricht bei Schönberg; eventuell nicht fertig gestellt
[eventuell weitere Kompositionen]		nicht erhalten

¹⁵⁴ Knight, „Classes With Schoenberg“, S. 160: „Four of us kept working on our own compositions, revised earlier ones, began new ones, but completed no big work. The rest was working on basics.“ Während Schönbergs Unterricht in Boston und New York entstanden laut Knight überhaupt sehr wenige Kompositionen. Sie erwähnt in diesem Zusammenhang nur ein dreisätziges Streichquartett ihrer Bostoner Kollegin Lois Lautner (ebd., S. 160; Lautner angeführt als „Mrs. L.“).

¹⁵⁵ Ebd., S. 161.

Lois Lautner (1900–1979?)

Lois Wilson Lautner, geboren im Jahr 1900 als Lois May Wilson, war laut eigener Angabe Schönbergs erste Schülerin in den USA.¹⁵⁶

Lautner verbrachte ihre Kindheit in Cripple Creek, Colorado und begann dort schon früh mit ihrer musikalischen Ausbildung auf der Violine, die sie in Los Angeles ab 1915 fortsetzte. Später lernte sie am Bethany College in Kansas für ein Jahr Violine bei Arthur Emil Uhe (1892–1942) sowie Harmonielehre bei Hagbard Brase (1877–1953). Danach war sie für ein Jahr Schülerin des Geigers Pier Adolfo Tirindelli (1858–1937) in Cincinnati. Am Institute of Musical Art in New York (der späteren Juilliard School of Music) studierte sie fünf Jahre lang, vermutlich bis Anfang der 1920er Jahre, Komposition bei Percy Goetschius (1853–1943) und Violine bei Franz Kneisel (1865–1926).¹⁵⁷ 1933/1934 nahm sie Unterricht bei Arnold Schönberg in Boston und New York.

Lautner wuchs als Einzelkind auf und wurde von ihren Eltern im Hinblick auf eine musikalischen Karriere von Beginn an auf der Violine unterrichtet. Sie wurde als sogenanntes Wunderkind angesehen, worauf sie mit Kritik zurückblickt, da das bedeutete, „[to be] doomed to practice four and five hours a day; barred from sports and games for fear of injury to her talented fingers; set apart from the youthful fun of other

¹⁵⁶ Lois Lautner, „Arnold Schoenberg in Kammern“, *Michigan Quarterly Review* 6, Nr. 1 (Winter 1967), S. 21–27, hier S. 22, online verfügbar unter <http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0006.001:08>, aufgerufen am 18. November 2015. Stuckenschmidt nennt Lois Lautner als Schülerin und Komponistin (Hans Heinz Stuckenschmidt, *Schönberg: Leben – Umwelt – Werk*, Zürich u. a.: Atlantis 1974, S. 340–343), bei Sointu Scharenberg ist sie jedoch als männlicher und fraglicher Schüler angeführt (*Überwinden der Prinzipien: Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken: Pfau 2002, S. 355 bzw. 334). Die einzige aufgefundene Quelle, die überhaupt ein Geburtsjahr angibt, ist *The American Literary Anthology 2: The Second Annual Collection of the Best from the Literary Magazine*, hg. von George Plimpton und Peter Arderly, New York 1969, S. 424, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=QjexAAAIAAJ>, aufgerufen am 23. November 2015.

¹⁵⁷ Vgl. Lautner, „Arnold Schoenberg in Kammern“, S. 21, und „Two Schönberg Scholarships Awarded“, *Musical Courier* 107, Nr. 27 (30. Dezember 1933), S. 13. Genauere Daten zu Lautners Ausbildung sind nicht bekannt. Vermutlich hatte sie ihr Studium in New York Anfang der 1920er Jahre abgeschlossen, da sie im Juni 1923 den Sänger Joseph Lautner heiratete bzw. im Dezember 1933 von einer zehnjährigen Abstinenz von der Konzertbühne spricht (Vgl. Dorothy G. Wayman, „Lais [sic] Lautner, With Sonata, Wins Scholarship to Study With Schoenberg in Boston, Says Music Came to Her at Night“, *The Boston Globe*, 8. Dezember 1933, ASC, Bildarchiv, ID 11065.) Im Jahr 1922 dürfte sie (als Lois May Wilson) in New York ihr Diplom für den Kompositionskurs erhalten haben, siehe *The Baton* (Institute of Musical Art of the Juilliard School of Music) 2–3 (1922), S. 8, online verfügbar unter https://books.google.at/books?hl=de&id=a3E_AAAAMAAJ, aufgerufen am 24. November 2015.

Bei Percy Goetschius studierten außer Lois Lautner auch weitere SchülerInnen Schönbergs, so zum Beispiel Pauline Alderman (vgl. das Kapitel über Alderman). Franz Kneisel war Mitglied des Kneisel Quartets, das 1915 Schönbergs Streichsextett *Verklärte Nacht* op. 4 in den USA bekannt machte (Sabine Feisst, *Schoenberg's New World: The American Years*, New York 2011, S. 21).

children“.¹⁵⁸ Als sie Anfang der 1920er Jahre den Tenor Joseph Lautner¹⁵⁹ heiratete, gab sie ihre eigene Karriere als Violinvirtuosin auf, da ihr ihre Familie mehr bedeutete. Sie war der Meinung, dass in einer glücklichen Ehe (mit Kind) nicht Platz für zwei hauptberufliche MusikerInnen sei, und verbesserte ihre Fähigkeiten am Klavier, um ihren Ehemann begleiten zu können.¹⁶⁰

Für Mitte der 1920er bis Mitte der 1930er Jahre lassen sich mehrere Auftritte Lois Lautners als Klavierbegleiterin bei Konzertabenden von Joseph Lautner ausfindig machen, bei welchen dieser des Öfteren Vertonungen seiner Frau interpretierte¹⁶¹: am 8. Februar 1925 und 29. November 1928 im Toronto Conservatory of Music, am 13. Februar 1929 und 8. März 1931 in Ithaca, New York, sowie im November 1934 und am 17. Februar 1935 in Boston.¹⁶² Am 13. Februar 1929 sang Joseph Lautner auch zwei Lieder seiner Frau, eines davon mit dem Titel *A Room* (zu einem Gedicht von Joseph Lautner). Auftritte von Lois Lautner als Geigerin sind keine überliefert.

Auf eine eigene Konzertkarriere konnte sie zwar ihrer Familie zuliebe freiwillig und ohne irgendein Bedauern verzichten, die Musik ließ sich aber nicht aus ihrem Bewusstsein verbannen: „At night, lying awake in the dark, [...] my music comes to me. Later, when I have time through the day, I can get it on paper.“ Auf diese Weise entstand Stück für Stück ihre Klaviersonate, die sie 1933 bei dem Kompositions-

¹⁵⁸ Wayman, „Lais [sic] Lautner, With Sonata, Wins Scholarship“ (Anm. 157).

¹⁵⁹ Joseph Frederick Lautner (1899–1966) war ein amerikanischer Sänger, Universitätsprofessor und später Rechnungsprüfer. Am 28. Juni 1923 heiratete er Lois May Wilson (Scheidung 1944, erneute Verheiratung 1954), am 28. September 1924 wurde ein gemeinsamer Sohn, Joseph Wilson, geboren. Bei zwei weiteren erwähnten, namentlich unbekanntem Kindern ist nicht klar, ob sie aus den beiden Ehen mit Lois Wilson stammen oder aus der Ehe mit Carolyn Pickering (1946–1953). Siehe *Report of the Harvard Class of 1921. 25th Anniversary Report* (1946), S. 416–417, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=BDs0AQAAMAAJ>, und *Harvard Alumni Bulletin* 69 (1966), S. 31, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=2MLIAAAAMAAJ>, beide aufgerufen am 20. November 2015.

¹⁶⁰ Wayman, „Lais [sic] Lautner, With Sonata, Wins Scholarship“ (Anm. 157).

¹⁶¹ Ebd.

¹⁶² Vgl. „Local Lines“, *Boston Daily Globe*, 8. Februar 1925, S. A47; Hanna und Fred Feuerriegel, *History of Concerts and Performers of the Women's Musical Club of Toronto*, Toronto ³2003, aktualisiert 2015, S. 78, online verfügbar unter <https://www.wmct.on.ca/wmct/wp-content/uploads/2015/05/Concert-History-May-2015.pdf>, aufgerufen am 19. November 2015; „Joseph Lautner, Tenor, To Give Annual Recital“, *The Cornell Daily Sun* 49, Nr. 96 (12. Februar 1929), S. 2, online verfügbar unter <http://cdsun.library.cornell.edu/cgi-bin/cornell?a=d&d=CDS19290212.2.12#>, aufgerufen am 19. November 2015; „Lautner to Give Recital in Straight Tomorrow“, *The Cornell Daily Sun* 51, Nr. 118 (7. März 1931), S. 1, online verfügbar unter <http://cdsun.library.cornell.edu/cgi-bin/cornell?a=d&d=CDS19310307.2.8#>, aufgerufen am 19. November 2015; „Fr Coughlin Rapped By Norman Hapgood“, *Daily Boston Globe*, 19. November 1934, S. 3; „Hotel Vendome. Flute Player's Club“, *Daily Boston Globe*, 18. Februar 1935, S. 9, und „Concerts this Week“, *Daily Boston Globe*, 17. Februar 1935, S. A41.

wettbewerb um ein Stipendium bei Schönberg einreichte.¹⁶³ Unter 75 BewerberInnen wählte Schönberg sie als eine der GewinnerInnen aus.¹⁶⁴ In der zeitgenössischen Presse gab es einige Beiträge über Lautner als Gewinnerin des Stipendiums.¹⁶⁵

Die Gelegenheit, 1933/1934 bei Schönberg am Malkin Conservatory in Boston zu studieren, kam dann für Lautner genau zur rechten Zeit, da sie das erste Mal seit etwa zehn Jahren mehr Zeit zur Verfügung hatte, weil ihr Sohn ganztägig die Schule besuchte und auch ihr Mann den ganzen Tag über an seinem Master-Abschluss an der Harvard University arbeitete. Sie suchte sich Schönberg nicht bewusst als Lehrer aus; er war ihr zum Zeitpunkt des Stipendienausschreibung gar nicht bekannt. Aber bald wurde ihr klar, dass sie mit Schönberg das große Los gezogen hatte:

„I became his first pupil by mere chance. [...] Schoenberg was just a name to me, a name that I could not even find in my reference books. I won the scholarship, and when a reporter and a news photographer appeared at my door, I realized that – in fishing for what I thought was a minnow – I had hooked a whale.“¹⁶⁶

Lautner war ein ganzes Studienjahr lang Schönbergs Schülerin, wobei sie im Wintersemester zunächst individuellen Unterricht erhielt, der oft über mehrere Stunden ging und häufig in Schönbergs Apartment in Brookline stattfand. Eigentlich war für Lautner gar kein Einzelunterricht geplant, vielmehr sollte der Unterricht in einer Gruppe stattfinden. Jedoch fanden sich wohl zunächst keine weiteren Personen, die Schönbergs Unterricht bezahlen wollten.¹⁶⁷ Schönberg war anscheinend – anders als bei den meisten anderen seiner amerikanischen Studierenden – mit Lautners Basiswissen in Harmonielehre einigermaßen zufrieden.¹⁶⁸ Ab Beginn des zweiten Semesters stießen dann noch zumindest drei weitere Studierende zum Unterricht in Boston.¹⁶⁹ Ab Februar oder März 1934¹⁷⁰ fand dieser in New York statt.

¹⁶³ Wayman, „Lais [sic] Lautner, With Sonata, Wins Scholarship“ (Anm. 157). Eigenen Angaben zufolge reichte sie diese Klaviersonate ohne weitere Überlegung ein, „as I might have entered a jingle in a soap contest“. Lautner, „Arnold Schoenberg in Kammern“, S. 21.

¹⁶⁴ „Two Schönberg Scholarships Awarded“ (Anm. 157). Bei Sabine Feisst ist von 35 AnwärterInnen die Rede (Feisst, *Schoenberg's New World*, S. 202).

¹⁶⁵ „Local Woman Given Schoenberg Award“; Wayman, „Lais [sic] Lautner, With Sonata, Wins Scholarship“ (Anm. 157); „Two Schönberg Scholarships Awarded“ (Anm. 157).

¹⁶⁶ Lautner, „Arnold Schoenberg in Kammern“, S. 21.

¹⁶⁷ Ebd., S. 23–24.

¹⁶⁸ Ebd., S. 22.

¹⁶⁹ Lautner erwähnt abgesehen von sich selbst nur drei weitere Personen (Ebd., S. 25). Lovina Knight berichtet von insgesamt fünf Studierenden in der Bostoner Klasse (zunächst drei junge Frauen und dann noch zwei junge Männer), die mit Beginn des Unterrichts in New York um eine Schülerin reduziert war (vgl. „Classes with Schoenberg, January through June 1934“ [1981], *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 13, Nr. 2 [November 1990], S. 137–163, hier S. 138 und 155). Bei zwei

Wie in ihren schriftlich festgehaltenen Erinnerungen überliefert ist, begriff sich Lautner nicht als Schönbergs „Schülerin“ im engeren Sinne:

„I did not aspire to any of these categories [champion, detractor, accessor, biographer, distinguished disciple] – I did not even become a would-be disciple – but I believe my brief association with him was unique. I was his first American pupil – not only an introduction to his life of teaching in America, but also a weak prop that he leaned on when small daily annoyances came on.“¹⁷¹

Mit „small daily annoyances“ spielt Lautner auf mehrere Gefälligkeiten an, die sie Schönberg während dieser Zeit erwies, so besorgte sie ihm etwa auf eigene Kosten ein musikalisches Wörterbuch¹⁷². Auch war sie bereit, zum Unterricht zu ihm nach Brookline zu kommen, was für sie einen großen Umweg bedeutete.¹⁷³ Wie auch Lovina Knight berichtet Lautner, dass das für Schönbergs Gesundheit ungünstige Klima an der amerikanischen Ostküste öfters Thema im Unterricht war. Sie habe daraufhin sogar eine in Tucson (Arizona) lebende ältere Bekannte überzeugt, die Familie Schönberg in ihrem Haus aufzunehmen.¹⁷⁴

In ihrem Artikel „Arnold Schoenberg in Kammern“ beschreibt Lautner unter anderem Episoden aus dem Unterricht bei Schönberg. Als sie beispielsweise nach einer Einheit über Bachs *Wohltemperiertes Klavier* zur nächsten Stunde eine eigene Invention und Fuge mitbrachte, reagierte Schönberg nicht wie erhofft. Er hielt nichts davon, die Stile vergangener Zeit nachzuahmen, da es das Ziel von KomponistInnen sein sollte, „new beauty“ zu erschaffen: „You are a modern Frau, nicht? Why you write like Bach?“¹⁷⁵ Ironischerweise beziehen sich die wenigen erhaltenen Werke Lautners auf die Musik vergangener Jahrhunderte (siehe weiter unten). Lautner zeigte sich von Schönbergs musikalischem Wissen, das er auf alle möglichen Kompositionstile anwenden konnte, äußerst beeindruckt:

„Whether a student wrote in cheap ballad style or in symphonic jazz, the principles were the same, and he could find an example of any given principle in whatever volume came to hand – it might be Mahler or Beethoven or Schoenberg.“¹⁷⁶

der anderen Studierenden in Boston handelt es sich um Lovina Knight und Lowndes Maury (Feisst, *Schoenberg's New World*, S. 203).

¹⁷⁰ Vgl. Anm. 128.

¹⁷¹ Lautner, „Arnold Schoenberg in Kammern“, S. 22.

¹⁷² Ebd., S. 24–25.

¹⁷³ Ebd., S. 23–24.

¹⁷⁴ Ebd., S. 26.

¹⁷⁵ Ebd., S. 23.

¹⁷⁶ Ebd.

Nach ihrem Unterricht bei Schönberg bewarb sich Lautner am Arthur Jordan Conservatory of Music und an der Butler University in Indianapolis um eine Lehrstelle für Theorie und Gehörbildung, wofür sie Schönberg um ein Empfehlungsschreiben bat.¹⁷⁷ Daraufhin schrieb er ihr im Juli 1938:

„TO WHOM IT MIGHT CONCERN

Mrs. Lois W. Lautner has studied with me when I had classes of composition in the Malkin Conservatory of Boston. She was in fact the best of the winners of the scholarships that the Malkin Conservatory offered for study with me. With pleasure I state that she is a composer of a quite unusual talent and imagination[!] and that she possesses in addition to that also a very considerable ability.

I am convinced that she will be an excellent teacher of musical th[e]ory and composition and I can recommend her highly for any such position.“¹⁷⁸

Lautners Bewerbungen waren erfolgreich. Durch Schönbergs schmeichelhafte Äußerungen war sie zunächst angespornt, die Lehrtätigkeit aufzugeben und es doch als Komponistin zu versuchen. Sie relativierte dann aber diese Empfehlung und tat sie als Höflichkeit ab:

„The letter [...] stated [...] that I was the best and most talented of his American pupils, and that he could recommend me without reservations. This was high praise indeed, and I let it go to my head. I would forget about teaching and concentrate on composition. By the time it dawned on me, a year later, that at the time he wrote the letter I had probably been his *only* American pupil, it was too late to let him know how much I appreciated his willingness to mislead whom it might concern just to help me get a job.“¹⁷⁹

Lautner zufolge bot ihr Schönberg sogar an, sie unentgeltlich zu unterrichten; trotzdem entschloss sie sich dann für den Lehrberuf. Für diesen kam ihr Schönbergs Name in ihrem Lebenslauf zugute, denn „there were always a few students who were lured to me by the magic name“.¹⁸⁰ In ihrem Aufsatz weist sie darauf hin, dass sie in Schönbergs Unterricht sehr Vieles gelernt hat, das sie ihren Studierenden hätte weitergeben können

¹⁷⁷ Lois Lautner an Arnold Schönberg, 30. Juni 1938, ASC, Briefdatenbank, ID 13426.

¹⁷⁸ Arnold Schönberg an Lois Lautner, 14. Juli 1938, ASC, Briefdatenbank, ID 2992. Aufgrund Lautners Schilderungen ist unklar, ob es nicht daneben ein zweites (früheres) Empfehlungsschreiben für Lautner gab, da sie in ihrem Aufsatz einerseits das Jahr 1933–1934 und andererseits ein Schreiben in „German script“ erwähnt (S. 27) – der am ASC erhaltene Brief ist jedoch in Maschinenschrift verfasst. Stuckenschmidt berichtet, Lautners Gedächtnis habe sie laut eigener Aussage „nach mehr als dreißig Jahren oft irreführt“ (*Schönberg: Leben – Umwelt – Werk*, S. 343). Feisst weist auf ein undatiertes Empfehlungsschreiben Schönbergs für Lautner hin (Feisst, *Schoenberg's New World*, S. 319, Anm. 17) – der oben genannte Brief ist jedoch mit einem Datum versehen.

¹⁷⁹ Lautner, „Arnold Schoenberg in Kammern“, S. 27, online verfügbar unter <http://hdl.handle.net/2027/spo.act2080.0006.001:08>, aufgerufen am 18. November 2015.

¹⁸⁰ Ebd., S. 27.

– diese waren jedoch nur an der Zwölftontechnik interessiert, die Schönberg im Unterricht aber kaum erwähnt hatte.¹⁸¹

Lautner lebte im Anschluss an den Unterricht bei Schönberg mit ihrer Familie kurzzeitig in Berlin, wo ihr Ehemann an der Hochschule für Musik Liedgesang studierte.¹⁸² Danach war sie an mehreren Schulen und Colleges tätig. Ab Ende der 1930er Jahre lehrte sie Theorie und Gehörbildung am Arthur Jordan Conservatory und an der Butler University in Indianapolis.¹⁸³ Später unterrichtete sie unter anderem am New England Conservatory of Music in Boston.¹⁸⁴

Im März 1941 kontaktierte Lautner Schönberg noch ein weiteres Mal: um ihn um geeignete Publikationen zu bitten, damit sie einen ausführlichen Vortrag über sein Leben und Werk halten kann, da sie in Indianapolis infolge ihres Unterrichts bei Schönberg als einzige „Autorität“ für seine Person angesehen wird.¹⁸⁵ Darin dankt sie ihm auch ein weiteres Mal für sein Empfehlungsschreiben, „which did so much to give my directors confidence in my ability to handle a difficult job“.¹⁸⁶

Werke

Es sind nur sehr wenige Kompositionen Lois Lautners nachweisbar (siehe Tabelle 66). Vor dem Unterricht bei Schönberg entstanden etwa eine Tondichtung für Orchester und ein Trio, für das sie mit dem Seligman Prize ausgezeichnet wurde.¹⁸⁷ Joseph Lautner sang in seinen Konzertabenden öfters Lieder seiner Frau, wie etwa *A Room* zu einem von ihm selbst gedichteten Text.¹⁸⁸ Diese Vertonungen publizierte Lautner aber nicht,

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² United States Census 1940, *Sixteenth Census of the United States: 1940. Population Schedule*, Befragung vom 2. April 1940, online verfügbar unter <https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:3Q9M-CSK3-M?i=100&cc=1>, aufgerufen am 23. November 2015, und Stuckenschmidt, *Schönberg: Leben – Umwelt – Werk*, S. 340.

¹⁸³ Vgl. die Briefe von Lois Lautner an Arnold Schönberg, 30. Juni 1938 und 8. März 1941, ASC, Briefdatenbank, IDs 13426 und 13427. Vgl. auch United States Census 1940 (Anm. 182), wo Lautner angibt, an der Butler University für 30 Stunden pro Woche als „music teacher“ zu arbeiten. Harriet Payne, die vielleicht bei Schönberg studierte, unterrichtete in den Jahren 1938–1943 ebenfalls am Arthur Jordan Conservatory (siehe dazu das Kapitel über Payne).

¹⁸⁴ Lautner, „Arnold Schoenberg in Kammern“, S. 21 (Anm.).

¹⁸⁵ Brief von Lois Lautner an Arnold Schönberg, 8. März 1941, ASC, Briefdatenbank, ID 13427. Schönberg antwortete ihr am 16. März (ID 3568).

¹⁸⁶ Brief von Lois Lautner an Arnold Schönberg, 8. März 1941, ASC, Briefdatenbank, ID 13427.

¹⁸⁷ „Two Schönberg Scholarships Awarded“ (Anm. 157). Möglicherweise gewann Lautner den Isaac Newton Seligman Prize für Komposition, der jährlich an die beste Orchester- oder Kammermusik-Komposition eines/einer Studierenden des Institute of Musical Art verliehen wurde, 1921, 1922 oder 1926, da in den Jahren 1923–1925 Lillian Fuchs (1901–1995) und 1927–1929 Louise Talma (1906–1996) die Auszeichnung erhielten.

¹⁸⁸ Vgl. „Joseph Lautner, Tenor, To Give Annual Recital“ (Anm. 162).

weil es niemand mit der Interpretation ihres Ehemannes aufnehmen könne.¹⁸⁹ Anfang der 1930er Jahre entstand eine Klaviersonate, die sie dann beim Kompositionswettbewerb um den „Schoenberg Award“ einreichte.¹⁹⁰ In einem Zeitungsartikel zu Lautners erfolgreicher Teilnahme ist darüber zu lesen: „the genius expressed in *Lais* [sic] Lautner's Sonata [...] ripened through the maturing of her mind and character in the 10 years she has been away from the concert stage“.¹⁹¹

Während ihres Unterrichts bei Schönberg komponierte Lautner eine Invention und eine Fuge sowie zwei Streichquartette.¹⁹² Lovina Knight überliefert, dass Schönberg ein dreisätziges Streichquartett Lautners „very interesting“ fand, und „that he wished we could have the opportunity of hearing it“.¹⁹³ Damit war Lautner wahrscheinlich die produktivste SchülerIn von Schönbergs Klassen in Boston und New York, da dort ansonsten laut dem Bericht von Lovina Knight nur sehr wenige Kompositionen entstanden.¹⁹⁴ Keine der bisher angeführten Werke Lautners ist erhalten.

Nach ihrem Unterricht bei Schönberg komponierte Lautner wahrscheinlich nicht allzu viel, wie aufgrund ihrer Äußerungen im Beitrag „Arnold Schoenberg in Kammern“ bzw. ihrer anschließenden Lehrtätigkeit anzunehmen ist. Jedenfalls gibt es keinen Hinweis auf weitere Kompositionen. Die einzigen erhaltenen musikbezogenen Erzeugnisse Lautners überhaupt stammen aus einer späteren Zeit: Ende der 1940er Jahre verfasste sie das Kontrapunkt-Lehrbuch *Two-Part 16th Century Counterpoint: A First Year Course* (1948, gemeinsam mit Charles Kent). Darüber hinaus sind zwei Werke für gemischten Chor und Orgel erhalten, die Eigenkomposition „Praise Our God Ye Sons of Men“ (1957) sowie das Johann-Sebastian-Bach-Arrangement „I Call to Thee“ (1958).

Spätestens mit Ende der 1960er Jahre zog sich Lautner anscheinend aus dem Musikleben zurück und wandte sich dem Schreiben von Unterhaltungsliteratur zu: „She is now completely a housewife writing fiction, mainly about the West.“¹⁹⁵ Ihre Tätigkeit als Schriftstellerin war von Erfolg gekrönt: 1968/69 erhielt sie in der Sparte „Essayists

¹⁸⁹ Wayman, „Lais [sic] Lautner, With Sonata, Wins Scholarship“ (Anm. 157).

¹⁹⁰ Vgl. dazu weiter oben. Mit „Schoenberg Award“ ist wohl das zu gewinnende Stipendium gemeint.

¹⁹¹ Wayman, „Lais [sic] Lautner, With Sonata, Wins Scholarship“ (Anm. 157).

¹⁹² Lautner, „Arnold Schoenberg in Kammern“, S. 22–23, 23 und 25.

¹⁹³ Knight, „Classes with Schoenberg“, S. 160. Dabei handelt es sich vermutlich um Lautners Zweites Streichquartett, da das erste noch im Einzelunterricht entstanden war.

¹⁹⁴ Vgl. ebd., S. 160–161.

¹⁹⁵ Lautner, „Arnold Schoenberg in Kammern“, S. 21 (Anm.). Vgl. ihre Selbstbeschreibung im Jahr 1969 als „widowed, living in New York and writing“ (*The American Literary Anthology* 2, S. 424).

and Critics“ eine finanzielle Förderung.¹⁹⁶ Womöglich erhielt sie diesen Preis für ihren Aufsatz über den Unterricht bei Arnold Schönberg, denn im Jahr 1969 ist dieser neben dem Kontrapunkt-Lehrbuch ihr einziger veröffentlichter Text.¹⁹⁷

Tabelle 66: Werke von Lois Lautner

Titel	Jahr	Besetzung; Anmerkungen
[Orchesterwerk]		
[Trio]		Seligman Prize
<i>A Room</i>		Lied, Text von Joseph Lautner
[Lieder]		
Sonata	1931	für Klavier; Schoenberg Award
Streichquartett	1933	bei Schönberg
Invention und Fuge	1933	bei Schönberg
2. Streichquartett	1934	bei Schönberg
„Praise Our God Ye Sons of Men“	1957	für gemischten Chor und Orgel
Arr. „I Call to Thee“ (J. S. Bachs „Ich ruf zu Dir, Herr Jesu Christ“)	1958	für gemischten Chor und Orgel

¹⁹⁶ *National Endowment for the Arts and National Council on the Arts: Annual Report. Fiscal Year 1969*, Washington 1970, S. 49, online verfügbar unter <https://www.arts.gov/sites/default/files/NEA-Annual-Report-1969.pdf>, aufgerufen am 23. November 2015.

¹⁹⁷ Vgl. *The American Literary Anthology 2*, S. 424.

Olga Novakovic (1884–1946)

Olga Novakovic, geboren am 15. Januar 1884 in Wien, Pianistin und Klavierlehrerin, war eigenen Angaben zufolge 1918–1919 Kursschülerin Schönbergs in Wien (in den Fächern Harmonielehre, Analyse und Kontrapunkt) – als Schülerin, nicht nur als Hörerin – sowie 1919–1921 dessen Privatschülerin in Wien, Zandvoort und Traunkirchen (in den Fächern Kontrapunkt und Formenlehre).¹⁹⁸ Felix Greissle, der in seiner unveröffentlichten Biographie Schönbergs einigen von dessen SchülerInnen eigene Kapitel widmet, bezeichnet Novakovic als „einzige weibliche Schülerin“ Schönbergs neben dessen Tochter (Greissles spätere Ehefrau) Gertrude.¹⁹⁹ Vermutlich meinte er damit Schülerin im Sinne von „treuer Anhängerin“ oder vielleicht auch Privatschülerin, denn wie bereits hinlänglich nachgewiesen wurde, besuchten zu dieser Zeit und schon davor außer Novakovic sehr viele weitere Frauen Schönbergs Unterricht.

Olga Novakovic war zwar keine Komponistin; wie viele andere MusikerInnen hat sie aber auch komponiert, ohne sich deshalb als Komponistin zu verstehen.²⁰⁰ Novakovic war in erster Linie Pianistin – so ihre Berufsbezeichnung im Wiener Adressbuch, *Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger*²⁰¹ – und Klavierlehrerin. Dennoch soll ihr an dieser Stelle ein ausführlicherer Abschnitt gewidmet werden, da sie vor allem als Interpretin eine überaus wichtige Rolle im Schönberg-Kreis eingenommen hat und eine biographische Würdigung bisher noch nicht existiert. So war sie in den Jahren 1919–1921 etwa Vorstandsmitglied und Mitwirkende des Vereins für musikalische

¹⁹⁸ Siehe Album *Dem Lehrer Arnold Schönberg* (Arnold Schönberg Center Wien [ASC], Bildarchiv, ID 3242) bzw. Novakovics Anmeldeformular zum Seminar für Komposition (ASC, Bildarchiv, ID 3770). Im Unterschied zu HörerInnen mussten SchülerInnen eine abschließende Prüfung ablegen.

¹⁹⁹ Für Novakovic hat Greissle ein eigenes Kapitel vorgesehen. Novakovic ist die einzige Frau (abgesehen von Schönbergs weiblichen Familienmitgliedern), die darin genannt wird. Die Manuskripte von Greissles Schönberg-Biographie sind verschieden betitelt: *Arnold Schoenberg: Portrait of an Outstanding Musician*, *Arnold Schönberg: Versuch eines Porträts* und *Arnold Schoenberg: Attempt at a Portrait*, S. 184, ms. Fassung, ASC, Felix Greissle Collection B6. Die Notizen stammen aus den Jahren 1970–1982. Auch Renate Göllner und Gerhard Scheit benennen Novakovic fälschlich als Schönbergs erste Schülerin, vgl. Renate Göllner und Gerhard Scheit, „Genauigkeit und Seele: Über Herta Blaukopfs letzten Text und einen Brief an Arnold Schönberg“, *Zwischenwelt. Zeitschrift für Kultur des Exils und des Widerstands* 22, Nr. 1–2 (August 2005); online verfügbar unter <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/10662> (dort S. 4), aufgerufen am 2. September 2015. Herta Blaukopf, die Novakovics Schülerin war, hatte offenbar vor, über die „vergessene Lehrerin“ Novakovic einen Beitrag zu verfassen, der aber anscheinend nicht zustande gekommen ist (siehe ebd.).

²⁰⁰ Über zwei von Novakovic komponierte und im Druck erschienene Werke siehe weiter unten. Aufgrund dieser Tatsache gilt Novakovic beispielsweise nach Eva Marx und Gerlinda Haas tatsächlich als Komponistin (vgl. *210 Österreichische Komponistinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Biographie, Werk und Bibliographie – ein Lexikon*, Salzburg und Wien 2001, S. 8).

²⁰¹ Vgl. die Eintragungen im „Häuserverzeichnis“ von *Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger* unter Novakovics Wohnadresse Rechte Wienzeile 23; Wiener Adressbücher online verfügbar in der Wienbibliothek Digital, <http://www.digital.wienbibliothek.at>.

Privataufführungen und nach Eduard Steuermann und Ernst Bachrich die aktivste Pianistin bei den Vereinsveranstaltungen.²⁰² Bei der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) war Novakovic später (zumindest seit 1945) ebenfalls Vorstandsmitglied.²⁰³

Über Olga Novakovics Leben ist nur sehr wenig eruierbar, weder über ihre Herkunft noch über ihre (musikalische) Ausbildung. Informationen finden sich nur sehr vereinzelt. Einiges lässt sich über die Briefwechsel der Familie Hasterlik (Hine Collection) bzw. Karl Steiners mit seiner Familie rekonstruieren.²⁰⁴

Novakovic soll eine Schülerin Eduard Steuermanns (1892–1964) gewesen sein;²⁰⁵ vielleicht kam sie über ihn mit Schönberg in Kontakt. Als Novakovic Schönbergs Unterricht besuchte, konnte sie bereits eine abgeschlossene Ausbildung als Klavierpädagogin vorweisen: Im Frühjahr 1904 bestand sie die Reifeprüfung für die Lehrerbildungskurse am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde.²⁰⁶

Woher Olga Novakovic (bzw. ihre Familie) ursprünglich stammt, ist nicht bekannt. John Yoell vermutet aufgrund persönlicher Korrespondenz mit ihrem Schüler Karl Steiner kroatische, eventuell auch tschechische Vorfahren.²⁰⁷ Einen Brief an Schönberg

²⁰² Eintrag Novakovics in dem Album *Dem Lehrer Arnold Schönberg* (ASC, Bildarchiv, ID 3242) bzw. vgl. Szmolyan, „Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereines“, *Österreichische Musikzeitung*, passim. Hartmut Krones zählt für Steuermann 79, für Bachrich 65 und für Novakovic 37 Einsätze, vgl. *An: Karl Steiner, Shanghai. Briefe ins Exil an einen Pianisten der Wiener Schule*, hg. von Hartmut Krones, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2014 (Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg 4), S. 383.

²⁰³ Vgl. dazu Monika Voithofer, *Die Rolle von Komponistinnen, Interpretinnen und Musikwissenschaftlerinnen in der Institution „Internationale Gesellschaft für Neue Musik“ (IGNM)*, Masterarbeit, Universität für Musik und darstellende Kunst Graz 2015, S. 54.

²⁰⁴ In der Hine Collection an der Florida State University (FSU), Institute on World War II, sind Briefe der Wiener Familie Hasterlik überliefert, siehe <http://ww2.fsu.edu/Collections/Hine-Collection>, aufgerufen am 21. August 2015. Zu Karl Steiner siehe *An: Karl Steiner, Shanghai* bzw. Hartmut Krones, „Karl Steiner – ein später Pianist der ‚Wiener Schule‘“, *An: Karl Steiner, Shanghai*, hg. von dems., S. 13–84.

²⁰⁵ Vgl. Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat*, Frankfurt a. M. 1982, S. 299, und Claudia Maurer Zenck, „Michael Gielen“, *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hg. von Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen unter Mitarbeit von Sophie Fetthauer, Universität Hamburg 2014, Stand: 30. Oktober 2014, online verfügbar unter http://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00003456, aufgerufen am 12. November 2014.

²⁰⁶ *Neues Wiener Tagblatt* 38, Nr. 69 (9. März 1904), S. 12. Die sechs weiteren Kandidatinnen (je drei Sängerinnen und Pianistinnen) waren Irma Bengler, Marie Ergovac, Sopie Kierner, Hilda Löwy und Eduardine Mofar. Zwei dieser sieben Musikerinnen schafften den Abschluss mit Auszeichnung (welche wird nicht genannt).

²⁰⁷ John H. Yoell, „Czechoslovak Presence at Schoenberg’s ‚Verein‘“, *Janáček and Czech Music. Proceedings of The International Conference (Saint Louis, 1988)*, hg. von Michael Beckerman und Glen Bauer, Stuyvesant, NY: Pendragon Press 1995 (Studies in Czech Music 1), S. 289–294, hier S. 292.

verfasste Novakovic jedenfalls bei einem Aufenthalt in einem Zagreber Hotel.²⁰⁸ Ein Vortrag, den sie 1917 in Montenegro hielt,²⁰⁹ weist auf südslawische Verbindungen hin.

Olga Novakovic war nicht verheiratet. Felix Greissle zufolge hatte sie ein Verhältnis mit dem Mediziner, Musiker und Astrologen Oskar Adler (1875–1955),²¹⁰ einem Freund Schönbergs, der als Geiger ebenfalls mehrfach im Verein für musikalische Privataufführungen mitwirkte. Ein Liebesverhältnis kann zwar nicht bestätigt werden; die beiden waren aber in den 1930er Jahren zumindest gut befreundet, wie etwa durch einige Briefe – Adlers Briefwechsel mit Schönberg im Herbst/Winter 1938/1939 oder auch durch die Briefe der Familie Hasterlik – ersichtlich ist.²¹¹ Novakovic arrangierte für ihn und seine Frau Paula die Ausreise nach England.²¹² Adler hatte wohl vor, Novakovic – eine „sehr gute Astrologin aus meiner Schule“ – dort als eine seiner AssistentInnen für eine geplante „astrologische Beratungsstelle“ einzusetzen.²¹³ Im Februar 1939 spielte sie offenbar wirklich mit dem Gedanken, nach London nachzukommen; ihr guter Freund Paul Hasterlik glaubte aber nicht an einen Weggang.²¹⁴ Im Oktober 1940 nahm sie jedenfalls Englischunterricht.²¹⁵ Letztendlich blieb sie bis zu ihrem Lebensende in Wien.

²⁰⁸ Brief von Olga Novakovic an Arnold Schönberg, 18. September 1938 (ASC, Briefdatenbank, ID 14616).

²⁰⁹ Vgl. dazu weiter unten bzw. Anm. 266.

²¹⁰ Felix Greissle, *Arnold Schönberg: Versuch eines Porträts*, S. 184, ms. Fassung, ASC, Felix Greissle Collection B6.

²¹¹ Im Jahr 1929 wurden über Radio zwei Sonaten gesendet, interpretiert von Olga Novakovic und Oskar Adler sowie Elsy Stein, siehe dazu weiter unten, Abschnitt Veranstaltungen außerhalb des „Vereins“. Im Sommer 1935 erhielt Paul Hasterlik eine Nachricht von Novakovic aus Kirchberg am Wechsel, auf der auch Paula Adler unterschrieben hat (Brief von Paul Hasterlik an Auguste Hasterlik, 23. August 1935, FSU, Hine Collection, Nr. 3471). Im August 1938 bat Schönberg Novakovic um die Weiterleitung eines Briefes an Oskar Adler (Arnold Schönberg an Olga Novakovic, 20. August 1938 ASC, Briefdatenbank, ID 3004), welcher aber nicht erhalten ist (es handelt sich dabei nicht um den Brief Schönbergs an Adler vom 21. August 1938, ASC, Briefdatenbank, ID 3006, in dem der besagte Brief erwähnt ist). Adlers Antwortbrief ist durch ein paar Worte von Novakovic ergänzt, wodurch dieser dem September 1938 zugeordnet werden kann: „In einigen Tagen folgt Brief“ (undatiert; ASC, Briefdatenbank, ID 10026, abgedruckt in Darmstädter, S. 693). Novakovic schrieb dann am 18. September 1938 an Schönberg (ASC, Briefdatenbank, ID 14616). Einige Monate später folgte noch ein Brief von Adler an Schönberg, in dem eine mögliche Zusammenarbeit mit Novakovic erwähnt wird (ASC, Briefdatenbank, ID 10029; siehe dazu weiter unten). Zu Adler und Schönberg siehe z. B. Beatrix Darmstädter, „Oskar Adler und Arnold Schönberg, Ein Briefwechsel“, *Gedenkschrift für Walter Pass*, hg. von Martin Czernin, Tutzing 2002, S. 679–708.

²¹² Brief von Paul Hasterlik an seine Tochter Auguste Hasterlik, 3. Januar 1939, FSU, Hine Collection, Nr. 3117.

²¹³ Brief von Oskar Adler an Arnold Schönberg, undatiert [1939?] (ASC, Briefdatenbank, ID 10029); abgedruckt in Beatrix Darmstädter, „Oskar Adler und Arnold Schönberg, Ein Briefwechsel“, *Gedenkschrift für Walter Pass*, hg. von Martin Czernin, Tutzing 2002, S. 679–708, hier S. 696–698. Darmstädter ordnet den Brief Ende 1938/Anfang 1939 zu.

²¹⁴ Vgl. die Briefe von Paul Hasterlik an Auguste Hasterlik vom 2. Februar 1939 (FSU, Hine Collection, Nr. 3110) und 17. September 1940 (Nr. 0185). Vgl. auch Brief von Oskar Adler an Arnold Schönberg

Im Vorwort zu seinem 1949 verfassten *Testament of Astrology* dankt Adler Novakovic für ihre Unterstützung:

„I wish to wholeheartedly thank all those who have faithfully contributed to the publication of this work. First of all, Olga Novakovic, a lady, and a great artist, who loyally fortified me in the belief that I was on the right path. She no longer inhabits this earth, and to her pure soul, the ‚First Sequence‘ shall be dedicated.“²¹⁶

Vermutlich über Oskar Adler kam Novakovic mit dem Mediziner Paul Hasterlik (1866–1942) in Kontakt, den sie zumindest seit 1932 kannte²¹⁷. Vor allem in den Jahren 1940–1942 kümmerte sich Novakovic um Hasterlik, in den sie wohl verliebt war, und mit dem sie, wie es scheint, auch eine Zeit lang zusammenlebte.²¹⁸ Wie eng sie mit der Familie Hasterlik verbunden war, zeigt ein Blick in die familiäre Korrespondenz: Novakovic ist in mehr als 120 Briefen erwähnt.²¹⁹

Nach Schönbergs Weggang war Novakovic mit einigen anderen Schönberg-schülerInnen noch lange nach den gemeinsamen Erlebnissen mit und um Schönberg in Verbindung. Vor allem mit Josef Polnauer und Erwin Ratz war Novakovic eng befreundet.²²⁰ Paul Hasterlik berichtet etwa von deren Diskussionen über „moderne“ (Schönbergs) Musik.²²¹ Mit Hans Erich Apostel, der später bei Alban Berg studierte, und Selma Stampfer stand sie Ende der 1930er Jahre offensichtlich ebenfalls in

(eventuell 1939; ASC, Briefdatenbank, ID 10029; nur Transkription vorhanden): „Frl. Novakovic hofft, in die nächste Woche [sic] hierher kommen zu können.“

²¹⁵ Vgl. Brief von Paul Hasterlik an Auguste Hasterlik, 11. Oktober 1940, FSU, Hine Collection, Nr. 3611.

²¹⁶ Oskar Adler, *The Testament of Astrology. Introduction to Astrology as an Esoteric Science, First Sequence: General Foundation of Astrology. Seven Esoteric Lectures*, aus dem Deutschen übersetzt von Zdenka Orenstein, hg. von Amy Shapiro, [London 1949], First Electronic Edition 2002, S. 13, online verfügbar unter <http://studyres.com/doc/16651414/the-testament-of-astrology>, aufgerufen am 5. Juli 2018.

²¹⁷ Vgl. Brief von Paul Hasterlik an Auguste Hasterlik, 11. Juli 1932 (FSU, Hine Collection, Nr. 3241).

²¹⁸ Othmar Hanak (Hg.), *Helene König, Dr. Paul Hasterlik, Angela Stadtherr*, Wien: Lit-Verlag 2009, S. 97 (Anm. 114): „War in Paul verliebt, hat ihn sehr verwöhnt (1940–42).“ Vgl. auch Paul Hasterliks Briefe vom 22. November und 6. Dezember 1940 an seine Töchter Auguste und Maria (FSU, Hine Collection, Nr. 3614 und 3620), bzw. Brief von Paul Hasterlik an Auguste Hasterlik, 22. November 1940 (Nr. 3614).

²¹⁹ Vgl. Anm. 204.

²²⁰ Vgl. hierzu beispielsweise Briefe von Paul Hasterlik an seine Tochter Auguste (z. B. 3. Januar 1939, FSU, Hine Collection, Nr. 3117, und 31. Oktober 1940, Nr. 3515) oder auch Briefe von/an Arnold Schönberg, in denen die Namen Novakovic, Polnauer und Ratz oft in einem Atemzug genannt werden.

²²¹ Paul Hasterlik an Auguste Hasterlik und Giulia Koritschoner, 5. Mai 1939, FSU, Hine Collection, Nr. 3048.

Kontakt.²²² Vermutlich kannte sie auch die Komponistin Vilma Webenau, Schönbergs höchstwahrscheinlich erste Schülerin.²²³

Novakovic war grundsätzlich sehr um ihre Mitmenschen bemüht, wie etwa anhand ihres Nachrufs in der *Arbeiter-Zeitung* vom 20. Februar 1946 deutlich wird:

„sie war der Mittelpunkt eines großen Kreises von Menschen und war überzeugte Sozialdemokratin (unter dem Hitlerregime mußte sie monatelang im Gefängnis schmachten), immer bereit, für Arbeiter und Arbeiterkinder etwas Besonderes zu tun“.²²⁴

Novakovic wird von Josef Polnauer als „herzensgut“ und „wahrhaft treu“ beschrieben, von Karl Steiners Familie als „in jeder Beziehung treue Seele“ und von Schönbergs Schwiegersohn Felix Greissle als „anhänglich und hilfsbereit“.²²⁵ Auch Schönbergs Enkelin, Georgs Tochter Gertrude Susanna („Susi“, 1929–2015), berichtet von Novakovics Hilfsbereitschaft:

„While the war raged on, she was in constant contact with a number of „U-Boats,“ that is, Jews who were hiding out in someone’s apartment. Josef Polnauer, another Schönberg student, was one of them, and she helped them as much as she could with food and other things, as those in hiding had no ration books.“²²⁶

Novakovic erteilte ihr und auch einigen anderen „Mischlingen“ unentgeltlichen Unterricht.²²⁷ Wegen ihres Einsatzes für Personen jüdischer Herkunft stand sie sogar mehrfach unter Arrest: zumindest im Winter 1939/1940 und im Spätsommer/Herbst

²²² Vgl. z. B. die Briefe von Paul Hasterlik an Auguste Hasterlik, 2. Februar 1939 (FSU, Hine Collection, Nr. 3110) und 21. August 1939 (Nr. 3104). Vgl. dazu auch Markus Grassl und Reinhard Kapp (Hg.), *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, Wien u. a. 2002, S. 598, wo neben Apostel, Polnauer und Ratz auch Friedrich Wildgans zu den regelmäßigen Kontakten Novakovics gezählt werden (vgl. auch ebd., S. 633). Novakovic wird häufig in z. B. Hans Erich Apostels und Alban Bergs Korrespondenz erwähnt, vgl. dazu ausschnittsweise weiter unten, Abschnitt Veranstaltungen außerhalb des „Vereins“.

²²³ Vilma Webenau und Olga Novakovic waren zwar zu unterschiedlichen Zeiten Schönbergs Schülerinnen, jedoch sind beide in dem Album *Dem Lehrer Arnold Schönberg* (1924) vertreten. Auch war Vilma Webenau Mitglied der IGNM, dessen Vorstand Novakovic angehörte. Siehe auch weiter unten (Nachruf und Rezension von V. W.).

²²⁴ V. W., „Olga Novakovič“, *Arbeiter-Zeitung* 48, Nr. 43 (20. Februar 1946), S. 3. Die unter dem Nachruf angegebenen Initialen V. W. könnten darauf hindeuten, dass Vilma Webenau – die Olga Novakovic sicherlich kannte – diesen verfasst hat. Wahrscheinlicher aber ist, dass dieser von der Rezensentin Vera Wiesel stammt, die für mehrere österreichische Zeitungen schrieb.

²²⁵ Brief von Josef Polnauer an Arnold Schönberg, 16. April 1946 (ASC, Briefdatenbank, ID 15053); Brief von Ignaz und Ida Steiner an Karl Steiner, 25. Juli 1940 (Nr. 62), *An: Karl Steiner, Shanghai*, S. 290–291, 291; bzw. Felix Greissle in seiner unveröffentlichten Schönberg-Biographie *Arnold Schönberg: Versuch eines Porträts*, in der für Olga Novakovic ein eigenes Kapitel vorgesehen ist.

²²⁶ Online verfügbar unter http://schoenbergseuropeanfamily.org/as3_pages/AS3_OlgaNovakovic.html, aufgerufen am 21. August 2015.

²²⁷ Ebd.

1942, wie in Briefen der Familien Hasterlik und Steiner verschlüsselt dargestellt ist.²²⁸ Darüber hinaus versorgte sie Josef Polnauer in seinem Versteck mit Essen und half Schönbergs Bekanntem Wilhelm Gauster.²²⁹

Am 15. Februar 1946 starb Olga Novakovic unerwartet.²³⁰ Aus Hans Erich Apostels Nachruf geht hervor, dass sie ein äußerst geschätztes Mitglied des Schönberg-Kreises und sehr menschlich war:

„Vor einigen Tagen verschied nach längerem Leiden die hochgeschätzte Pianistin und Pädagogin Olga Novakovic, eine eigenwillige, profilierte Erscheinung, basierend auf einer ausgereiften Musikalität und einem außergewöhnlichen Wissen. Ihre Bedeutung lag, über das Maß des Herkömmlichen hinaus, in der vorbildlichen Interpretation zeitgenössischen Schaffens, insbesondere dessen aus dem Schönberg-Kreis, dem sie, selbst Schülerin dieses großen Österreicher, seit vielen Jahren angehörte. Der Dienst am neuen wirklichen Kunstwerk, an dessen Problematik und seiner nachschaffenden Deutung war ihre Berufung, während der große Beifall als Quittung einer artistischen Leistung ihr stets fremd und unerwünscht blieb. Ihre menschliche Güte war durch jene Selbstverständlichkeit, mit der sie manchem Bedürftigen beistand, unerschöpflich. Das Selbstlose in ihr, bar jeder persönlichen Schonung, ihr demokratisch-aufrechter Charakter und die zermürbenden Ereignisse der verflossenen Jahre (war doch auch ihr die Qual einer langen Inhaftierung nicht erspart) mögen dazu beigetragen haben, daß der geschwächte Organismus einer Bluterkrankung zum Opfer fiel. Pläne einer auf moderner Basis zu schaffenden Klavierschule sowie die Vorbereitung einer neuen Konzerttätigkeit beschäftigten sie bis zu ihrer letzten Stunde. Ihr Hinscheiden bedeutet einen nicht ersetzbaren Verlust für die moderne Musik. Für die Internationale Gesellschaft für neue Musik, deren Schriftführerin sie war, und für eine Reihe von Freunden und Schülern, die aus menschlichen und künstlerischen Motiven heraus ihr Ableben aufrichtig betrauern, ist ihr Tod ein schwerer, unersetzlicher Verlust.“²³¹

²²⁸ Vgl. die Briefe von Paul Hasterlik an Auguste Hasterlik, 15. Mai und 25. Dezember 1939 sowie 2., 19., 21. und 26. Januar 1940 (Nr. 3085, 3592, 3600, 3597, 3596 und 3608) und die Briefe von Alice Sigerist-Ott an Maria und Auguste Hasterlik vom 17. August und 13. September 1942 (Nr. 0183 und 0213) bzw. von Giulia Koritschoner an Maria Hasterlik vom 20. September 1942 (Nr. 2666), Hine Collection, Florida State University, Institute on World War II. Die Familie Hasterlik war zwar katholisch, wurde aber wegen ihrer jüdischen Herkunft nach den Nürnberger Gesetzen als jüdisch betrachtet.

Vgl. für den Gefängnisaufenthalt vom Winter 1939/1940 auch die Briefe von Ignaz und Ida Steiner an Karl Steiner vom 6. Dezember 1939, 15. und 25. Januar 1940 sowie 14. und 28. März 1940. An: *Karl Steiner, Shanghai*, S. 222, 225, 239, 257 und 261.

²²⁹ Zu Polnauer siehe Arnold Greissle-Schönberg, *Arnold Schönberg und sein Wiener Kreis*, Wien u. a. 1998, S. 239. In einem Telefonverzeichnis Schönbergs findet sich unter dem Namen Novakovic der Eintrag „meldet für Hofrath Gauster“; Gausters Telefonnummer ist dabei ausgestrichen (ASC, Bildarchiv, ID 3981; vgl. zu einem anderen Adressbucheintrag Gausters ID 3886).

²³⁰ Vgl. die wohl zeitnächste Übermittlung durch Hans Erich Apostel, Anm. 231. Briefe aus der Hine Collection (FSU) überliefern als Todesdatum den 22. Februar 1946 (Brief von Heinrich Kopetz an Maria Hasterlik, 23. Februar 1946, Nr. 0380) bzw. den 15. Januar 1946 (Notiz am Ende des Briefes von Auguste Hasterlik an Giulia Koritschoner, 16. Januar 1946, Nr. 1769). Die Publikation Grassl und Kapp (Hg.), *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*, gibt den 14. Februar 1946 als Todesdatum an (S. 598).

²³¹ Hans Erich Apostel, „Zum Tode Olga Novakovic“, *Wiener Kurier* 2, Nr. 46 (23. Februar 1946), S. 4. In Apostels Nachlass findet sich darüber hinaus ein weiterer von ihm am 18. Februar 1946 verfasster Nachruf, der sich geringfügig von dem in der Zeitung abgedruckten unterscheidet: „Am 15. Februar verschied nach längerem Leiden die in Fachkreisen hochgeschätzte Pianistin und Pädagogin Olga Novakovic. Ihrer eminenten Musikalität verdankte sie die meisterhafte Interpretation neuer, zeitgenössischer Kompositionen, insbesondere derer aus dem Schönbergkreis, dem sie – selbst Schülerin dieses großen Österreicher – seit vielen Jahren angehörte. Der Dienst am neuen, wirklichen

Alfred Schlee (1901–1999), zu dieser Zeit Leiter der Universal Edition, schreibt in einem Brief an Arnold Schönberg, dass Novakovic aufgrund von Mangelernährung verstorben ist. Er vermutet den Grund in ihrer Uneigennützigkeit – andere Menschen waren ihr scheinbar wichtiger als sie selbst:

„Olga Novakovic ist inzwischen an einer Blutkrankheit, die offensichtlich eine Folge der Entbehrungen und Unterernährung war, gestorben. Sie hat so vielen Menschen in der schwierigen Zeit geholfen, obwohl sie selbst in den grössten Schwierigkeiten lebte und hat darüber vergessen, an sich selbst zu denken.“²³²

Josef Polnauer, der mit Novakovic bis zuletzt gut befreundet war, informiert Schönberg in seinem tags darauf verfassten Brief ein wenig detaillierter über die Umstände ihres Todes. Er berichtet über ihre Zuversicht und Intentionen:

„Und noch etwas sehr Trauriges: Unsere liebe, herzensgute Olga Novakovic, diese wahrhaft treue Seele, lebt nicht mehr. Sie ist nach dreiwöchiger Krankheit – einer Blutkrankheit, Purpura – am 15. Jänner [sic] gestorben. Man hat für sie getan, was menschenmöglich war; die Aerzte waren buchstäblich Tag und Nacht um sie; Freunde waren Blutspender für Transfusionen – es war alles vergebens. Sie ist wohl auch ein Opfer des Vitaminmangels. Bis zuletzt war sie heiter und voller Pläne: sie arbeitete an einer Klavierschule für Kinder, sie sollte regelmässig im Rundfunk eine Art allgemeiner Musiklehre vortragen. Und natürlich wollte sie wieder Ihre Werke öffentlich spielen. Nach dem furchtbaren Ende Weberns jetzt dieses tragische Sterben unserer armen Olga! Ich verliere sehr viel an ihr, aber was hilft alle Klage!“²³³

Die Umstände ihres Todes offenbaren, dass Novakovic zumindest zuletzt in sehr schlechten Verhältnissen gelebt hat. 1945 suchte die IGNM für sie um eine Erhöhung der Lebensmittelklasse an.²³⁴ Aber bereits 1938 schreibt sie an Schönberg: „Meine künftige materielle Existenz ist auch ganz in Frage gestellt. Wie und wo’s weiter geht, weiß ich noch nicht.“²³⁵

Kunstwerk, an dessen Problematik und seiner nachschaffenden Deutung, war ihre Berufung, während der große Beifall, als Quittung einer Virtuosenkunst, ihr stets fremd und unerwünscht blieb. Mit Olga Novakovic hat die SPÖ ein langjähriges, treues und hilfsberechtigtes Mitglied verloren. Ihr Hinscheiden bedeutet einen nicht ersetzbaren Verlust für die moderne Musik, für die Intern. Gesellschaft Neuer Musik, deren Schriftführerin sie war und für eine Reihe von Freunden und Schülern, die, aus menschlichen und künstlerischen Motiven heraus, ihr Ableben aufrichtig betrauern.“ (F10.Apostel.177.)

²³² Brief von Alfred Schlee an Arnold Schönberg, 15. April 1946 (ASC, Briefdatenbank, ID 17728). Schon 1928 bemerkt Novakovic in einem Brief an Schönberg, dass sie „kein Talent zuzunehmen“ hat. Brief von Olga Novakovic an Arnold Schönberg, 28. Februar 1928 (ASC, Briefdatenbank, ID 14769).

²³³ Brief von Josef Polnauer an Arnold Schönberg, 16. April 1946 (ASC, Briefdatenbank, ID 15053).

²³⁴ Voithofer, *Die Rolle von Komponistinnen, Interpretinnen und Musikwissenschaftlerinnen in der IGNM*, S. 54.

²³⁵ Brief von Olga Novakovic an Arnold Schönberg, 18. September 1938 (ASC, Briefdatenbank, ID 14616).

Olga Novakovic und Arnold Schönberg

Wie oben bereits erwähnt, war Olga Novakovic in den Jahren 1918–1921 Schönbergs Schülerin; zunächst in seinem Seminar für Komposition in den Schwarzwaldschulen (1918–1919), dann privat in Wien, Zandvoort und Traunkirchen (1919–1921). Besondere Bedeutung hatte Novakovic als Interpretin des Schönberg-Kreises, vor allem im Verein für musikalische Privataufführungen, wie weiter unten noch detaillierter erörtert wird. Außerdem war sie Vorstandsmitglied und Vorbereiterin im Verein.²³⁶ Scheinbar zog Schönberg sie zudem als Gitarristin für seine Serenade op. 24 in Betracht, wie einer Nachricht vom Juni 1923 zu entnehmen ist.²³⁷ Auch außerhalb des Vereins setzte sie sich für die Musik der Wiener Schule ein (siehe zu Novakovics Konzerttätigkeit weiter unten). In Schönbergs Nachlass sind jeweils acht Schreiben von Schönberg an Novakovic und von Novakovic an Schönberg verzeichnet.²³⁸ Im Nachlass von Hans Erich Apostel finden sich darüber hinaus einige seiner Kompositionen, die er ihr fast alle zu Weihnachten 1921 schenkte und mit einer persönlichen Widmung versah.²³⁹

Seit Mitte der 1920er Jahre war Novakovic sogar per Du mit Schönberg²⁴⁰ – eine Ehre, die nicht allzu vielen zuteil wurde und wohl ein Zeichen für besonders enge Vertrautheit mit ihm ist.

Neben ihrer Notiz in jenem Album, das anlässlich Schönbergs 50. Geburtstag 1924 entstand (*Dem Lehrer Arnold Schönberg*), findet sich auch in der zweiten Publikation, welche ihm ehemalige SchülerInnen und andere zu seinem 60. Geburtstag nun aus der Ferne widmeten, ein kurzer Beitrag von Novakovic – übrigens der einzige einer Schülerin. Dort formuliert sie ihre Gedanken zum Schönberg-Schüler-Sein, wobei einmal mehr deutlich wird, welch großen Stellenwert Schönberg auch ohne seine physische Präsenz bei seinen SchülerInnen einnahm:

²³⁶ Grassl und Kapp (Hg.), *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*, S. 598.

²³⁷ Brief von Arnold Schönberg an Olga Novakovic, 1. Juni 1923 (ASC, Briefdatenbank, ID 861). Ob sie tatsächlich spielte, ist nicht bekannt.

²³⁸ Vgl. ASC, Briefdatenbank.

²³⁹ Nachlass von Hans Erich Apostel, Österreichische Nationalbibliothek (ONB), Musiksammlung, F.10.Apostel.525 (op. 12), 526/1 und 526/2 (op. 15), 527 (op. 22) und 532 (Klavierauszug op. 9, bearbeitet von Felix Greissle; diese zu Weihnachten 1925).

²⁴⁰ Zuerst in einer Nachricht Schönbergs an Novakovic, die wahrscheinlich vom Juli/August 1923 stammt (ASC, Briefdatenbank, ID 769), so auch in den Schreiben vom 6. August und 16. September 1923 (IDs 916 und 927). Später sind die beiden zeitweise wieder per Sie (Schönberg an Novakovic, 12. Februar 1924, ID 1017), erst im Brief Novakovics vom 5. März 1928 (ID 14771) ist wieder ein Du zu lesen. Dazwischen ist aber Novakovics Widmung vom 13. Oktober 1926 (auf Schönbergs Exemplar ihrer Klavierstücke *Am Land*) ebenfalls an ein Du verfasst.

„Wenn wir jetzt Arnold Schönbergs, der fern von uns lebt, 60. Geburtstag begehen, so fallen die Schranken zeitlicher und örtlicher Entfernung: er ist unter uns und wir sind um ihn. Kein Rückerinnern, sondern die Gegenwärtigkeit seiner wirkenden Kraft umgibt uns. Schönbergs Schüler gewesen sein heißt Schönberschüler sein; heißt, trotz Wanderns und Irrens, das er an uns liebte, weil er den Ausgang nicht fürchtete, jenen Maßstab eingeätzt bekommen haben, der echt von unecht scheidet, Wahrheit in Kunst und Leben als Ziel setzt. Kunst und Leben? Wir kannten an ihm diese Unterscheidung kaum. Kunst und Leben waren ineinander verwoben, wurden eins in seiner Nähe. Kleine alltägliche Dinge bekamen symbolischen Wert, wurden zum Gleichnis für ein Hohes. Hohes aber, dessen lebendigen Quell er uns wies, rückte nah. Verehrter Meister, als Du einmal Deiner Schüler wegen im Sommer nicht wegfahren wolltest, sagtest Du: ‚Wenn man älter wird, bedarf es nicht immer einer Reise ins Gebirge. Ein Stück Wiese, unterwegs gesehen, zaubert die Vorstellung der ganzen Landschaft hervor.‘ Dieses Stück Wiese ist jetzt für uns, da Du nun doch nicht hier bist, die Gemeinsamkeit Deines Fests, das wir vergangenheits- gegenwarts- und zukunftsgerichtet in Dankbarkeit, Freude und Hoffnung erleben.“²⁴¹

Novakovic war aber nicht nur als Schülerin und Interpretin sowie Vorstandsmitglied des Vereins für Schönberg von Bedeutung. Darüber hinaus war sie ihm und seiner Familie auch persönlich verbunden. Einerseits als Stütze in der schweren Zeit der Krankheit und nach dem Tod seiner ersten Frau: Im August 1923 – während seines Sommeraufenthaltes in Traunkirchen mit der bereits schwer kranken Mathilde (die dann am 18. Oktober 1923 verschied) – dankt er Novakovic und „Baron Karl“ dafür, dass diese kurzfristig seine fälligen Zahlungen beglichen haben.²⁴² Im September 1923 bittet er sie, seine „Wohnung [...] instand setzen zu lassen“.²⁴³ Felix Greissle schildert folgende Episode, die sich nicht lange nach Mathilde Schönbergs Tod zugetragen haben soll: „[Novakovic] kam [...] einmal zu Schönberg, um mit ihm irgendetwas zu proben. Nach der Probe sah sie in der Küche Berge schmutzigen Geschirrs, krämpelte [sic] die Ärmel herauf und wusch ab.“²⁴⁴

Mitte der 1920er Jahre, als Arnold Schönberg bereits mit seiner zweiten Frau Gertrud verheiratet war und dann 1925 nach Berlin ging, um dort an der Akademie der Künste die Meisterklasse für Komposition zu leiten, beherbergte Novakovic für längere Zeit Schönbergs Sohn Georg (1906–1974), dem sie zudem Klavierunterricht erteilte.²⁴⁵ Ab wann bzw. wie lange Georg Schönberg insgesamt bei ihr einquartiert war, ist nicht

²⁴¹ *Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag, 13. September 1934*, Wien 1934, S. 25. Hervorhebungen original.

²⁴² Nachricht von Arnold Schönberg an Olga Novakovic, 6. August 1923 (ASC, Briefdatenbank, ID 916). Bei „Baron Karl“ handelt es sich vermutlich um Baronin Anka von Löwenthal-Maroičićs (1853–1935) Sohn Carl (Karl) (Freiherr) von Löwenthal (1879–1932). In welchem Verhältnis er zu Novakovic stand, ist nicht bekannt.

²⁴³ Brief von Arnold Schönberg an Olga Novakovic, 16. September 1923 (ASC, Briefdatenbank, ID 927).

²⁴⁴ Felix Greissle, *Arnold Schönberg: Versuch eines Porträts*, S. 184, ms. Fassung, ASC, Felix Greissle Collection B6.

²⁴⁵ Gertrude Susanna Schönberg übermittelt bereits das Jahr 1923 (siehe http://schoenbergseuropeanfamily.org/as3_pages/AS3_OlgaNovakovic.html, aufgerufen am 21. August 2015), Arnold Greissle-Schönberg 1924 (*Arnold Schönberg und sein Wiener Kreis*, S. 121).

bekannt, zumindest aber seit dem Jahr 1927.²⁴⁶ Für die Kosten kam Schönberg auf.²⁴⁷ Das Arrangement endete mit Ende August 1928.²⁴⁸

Mehr als zehn Jahre später war sie mit Georgs Familie nach wie vor in Kontakt. Sie unterrichtete dessen Tochter Gertrude Susanna, von der sie „Tante“ Olga genannt wurde, zuerst für drei Monate auf der Gitarre und dann – nachdem Novakovic ein Pianino für sie aufgetrieben hatte – am Klavier. Für einen Zeitraum von ca. zweieinhalb Jahren war Novakovic eine sehr wichtige Bezugsperson und moralische Stütze für Gertrude Susanna, nachdem diese wegen ihrer jüdischen Herkunft nicht mehr die Schule besuchen durfte. Des Weiteren war Novakovic dabei behilflich, sie in einer Schule „im Untergrund“ für „Mischlinge“ unterzubringen.²⁴⁹ Ende des Jahres 1945 lernte sie noch immer bei Novakovic Klavier.²⁵⁰

Im August 1938 nahm Arnold Schönberg nach langer Zeit wieder mit seiner ehemaligen Schülerin Novakovic Kontakt auf: „Ich habe viele Jahre nichts von dir gehört. Warum? Schreibe doch einmal. Ich bin ja im allgemeinen zu beschäftigt, um Briefe zu schreiben. Deswegen aber höre ich doch gerne von alten Freunden.“²⁵¹ Novakovics Antwort vom September desselben Jahres ist der letzte erhaltene Brief der Korrespondenz. Darin berichtet sie von einem Konzert im Vorjahr, bei dem sie mit Ida Hartungen Schönbergs Orchesterstücke op. 16, Nr. 2, 4 und 5 in Anton Weberns

²⁴⁶ Aus den Jahren 1925–1927 ist nur ein Telegramm hier unerheblichen Inhalts von Schönberg an Novakovic überliefert (20. August 1926, ASC, Briefdatenbank, ID 7666). Novakovics Brief an Schönberg vom 5. März 1928 (ASC, Briefdatenbank, ID 14771) beinhaltet eine Kostenaufstellung, die mit Dezember (1927) beginnt. Zu diesem Zeitpunkt lebte Schönbergs Sohn aber sicherlich schon mehrere Monate bei ihr, da sie Schönberg berichtet, „dass Görgi schon seit einigen Monaten sich außer Haus verpflegt“ (ebd.).

²⁴⁷ Vgl. dazu Olga Novakovics Briefe an Arnold Schönberg vom 5. März 1928 (ASC, Briefdatenbank, ID 14771), 7. Juli 1928 (ID 14765) und 12. August 1928 (ID 14766), die eine detaillierte Kostenaufstellung der Ausgaben für Georg enthalten. In diesen Briefen berichtet Novakovic Schönberg auch von der positiven Weiterentwicklung seines Sohnes.

²⁴⁸ Vgl. dazu Novakovics Briefe an Arnold Schönberg vom 7. Juli 1928 (ASC, Briefdatenbank, ID 14765) und 12. August 1928 (ID 14766).

²⁴⁹ Siehe http://schoenbergseuropeanfamily.org/as3_pages/AS3_OlgaNovakovic.html, aufgerufen am 21. August 2015. Nach Erinnerungen von Arnold Greissle-Schönberg fand der Klavierunterricht zweimal wöchentlich statt (*Arnold Schönberg und sein Wiener Kreis*, S. 140; siehe auch http://schoenbergs-europeanfamily.org/AS3_Pages/AS3_Chap4.html, aufgerufen am 21. August 2015). Die Erinnerungen von Arnold Greissle und Gertrude Susanna gehen insofern auseinander, als Greissle von einer 10-Jährigen und einer Privatschule erzählt und sie selbst vom Jahr 1943 (als zumindest 13-Jährige) und einer Berufsschule berichtet. Im November 1945 schreibt Georg Schönberg in einem Brief an seinen Vater, dass sie eine zweijährige Maturaschule besucht und fleißig Klavier übt (täglich zwei Stunden). Brief von Georg Schönberg an Arnold Schönberg, 18. November 1945 (ASC, Briefdatenbank, ID 16214).

²⁵⁰ Brief von Georg Schönberg an Arnold Schönberg, 18. November 1945 (ASC, Briefdatenbank, ID 16214).

²⁵¹ Brief von Arnold Schönberg an Olga Novakovic, 20. August 1938 (ASC, Briefdatenbank, ID 3004). Für die Jahre 1929–1937 sind keine Briefe zwischen Schönberg und Novakovic erhalten. Siehe Briefdatenbank des ASC.

Fassung für zwei Klaviere aufführte, und dass sie außerdem andere seiner Werke spielt (namentlich die Klaviersuite op. 25 und Klavierstück op. 11, Nr. 3). Einmal mehr wird Schönbergs starke Präsenz trotz der zeitlichen und örtlichen Entfernung deutlich:

„Und so wirst Du es mir wohl glauben, dass – wenn ich auch aus irgend einer Scheu nicht geschrieben habe, der lebendige, musikalische u. menschliche Zusammenhang da ist und mit mir wandert – nicht wie ein Schatten – sondern ein schönes, immerhelles Licht – ein Gestirn, das zeitliche u. örtliche Entfernung besteht.“

Weiter erzählt Novakovic von ihrem Aufenthalt in Zagreb und ihren momentanen Ängsten und finanziellen Sorgen:

„Auch sonst war ich viele Jahre hindurch sehr glücklich; das Talent dazu, das wohl zum Teil auch auf einer angeborenen Dummheit basiert, hab' ich. Jetzt allerdings, [sic] fängt es an zu versagen. Ich fürchte mich so! Ich schreite dahin – ganz allein in einem fremden, schlecht beleuchteten Hotelzimmer – unten tobt ein sonntägliches Tambouritza^[252]-Orchester, aber ich bin hier nicht fremder als zuhause, wo ich in ein paar Tagen wieder sein werde. – Meine künftige materielle Existenz ist auch ganz in Frage gestellt. Wie und wo's weiter geht, weiß ich noch nicht. Wenn ich's weiß, dann schreib' ich wieder. Darf ich?“²⁵³

Im Oktober 1945 schreibt Schönberg an Josef Rufer: „Ich habe eine zeitlang gedacht Görgi könnte mit Olga Novakovic Wien verlassen haben. Aber auch von ihr schreibt niemand.“²⁵⁴ Daraufhin versucht er Ende Januar 1946 noch einmal mit ihr in Kontakt zu treten, indem er Josef Polnauer einen Brief an Erwin Ratz und sie beilegt.²⁵⁵ Als Novakovic im Februar 1946 unerwartet starb – davon erfuhr er im April durch Alfred Schlee und Josef Polnauer²⁵⁶ – war Schönberg sehr betroffen. Er schreibt an seinen Sohn Georg:

„Der Tod Olga Novakovich's [sic] muss sehr arg für sie [Susi] sein. Ich war auch sehr erschüttert. Es ist wirklich tragisch. Sie hat sich gewiss sehr gefreut[,] nach dem Ende des Kriegs wieder wie ein normaler Mensch leben zu können.“²⁵⁷

²⁵² Eine Tamburica/Tamburizza/Tamburitza ist ein Zupfinstrument ähnlich einer Mandoline oder Balalaika, und ist im südslawischen Raum (Bosnien, Serbien, Kroatien) beheimatet.

²⁵³ Brief von Olga Novakovic an Arnold Schönberg, 18. September 1938 (ASC, Briefdatenbank, ID 14616).

²⁵⁴ Brief von Arnold Schönberg an Josef Rufer, 23. Oktober 1945, Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, N.Mus.Nachl. 15 (Teilnachlass Arnold Schönberg), Nr. 68.

²⁵⁵ Briefe von Arnold Schönberg an Erwin Ratz bzw. Josef Polnauer, 30. Januar 1946 (ASC, Briefdatenbank, ID 4215 und 4216).

²⁵⁶ Briefe von Alfred Schlee und Josef Polnauer an Arnold Schönberg, 15. April 1946 (ASC, Briefdatenbank, ID 17728) und 16. April 1946 (ID 15053).

²⁵⁷ Brief von Arnold Schönberg an Georg Schönberg, 10. Mai 1946 (ASC, Briefdatenbank, ID 4275).

Interpretin

Olga Novakovic war, wie bereits erwähnt, eine äußerst wichtige Interpretin von Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen und der Wiener Schule. Als Pianistin trat sie aber auch danach für die Verbreitung von Schönbergs kompositorischem Werk ein, wie etwa einem Schreiben von Alfred Schlee zu entnehmen ist:

„Olga Novakovic ist [...] gestorben. [...] Welchen Verlust wir damit haben, brauche ich Ihnen nicht zu sagen. In einem Konzert, etwa gleichzeitig am Tage ihres Todes, hätte sie Ihre [Schönbergs] Suite Op. 25 spielen sollen.“²⁵⁸

Ein Brief von Hans Erich Apostel, mehr als zweieinhalb Jahre nach ihrem Tod, macht nochmals deutlich, welche Bedeutung Novakovic im Schönberg-Kreis zukam: „Leider stehe ich ziemlich allein da, Webern und Olga Novakovic sind ein unersetzlicher Verlust“.²⁵⁹ Und sogar noch 1950 erinnert man sich mit großer Dankbarkeit an Novakovics Leistung als Interpretin zurück und beklagt ihren Verlust:

„Vor allem fehlen die Interpreten, deren Gläubigkeit und Hingabe an das Werk (ich denke mit Wehmut an Kolisch, Steuermann oder an unsere selbstlose Novakovic) stets einen wirkungsvollen Garant für das Werk ergeben haben.“²⁶⁰

Konzert- und Vortragstätigkeit vor dem Unterricht bei Schönberg

Aus der zweiten Hälfte der 1910er Jahre – vor Novakovics Unterricht bei Arnold Schönberg – sind mehrere Veranstaltungen mit Novakovics Beteiligung überliefert, über deren genaues Programm oft nichts Näheres bekannt ist. Es handelt sich dabei vorwiegend um gemeinnützige oder wohltätige Veranstaltungen, häufig mit sozialistischer Ausrichtung:²⁶¹ Am 22. Dezember 1914 spielte sie bei einem nicht näher definierten Konzert.²⁶² Bei einem Weihnachtsfest der „Kinderfreunde“ am 26. Dezember 1915 übernahm sie die Klavierbegleitung zu E. T. A. Hofmanns Erzählung *Nussknacker und Mäusekönig* (Musik: Carl Reinecke).²⁶³ Im selben Rahmen hielt sie

²⁵⁸ Brief von Alfred Schlee an Arnold Schönberg, 15. April 1946 (ASC, Briefdatenbank, ID 17728).

²⁵⁹ Brief von Hans Erich Apostel an Arnold Schönberg, 28. Oktober 1947 (ASC, Briefdatenbank, ID 10045).

²⁶⁰ Brief von Hans Erich Apostel an Arnold Schönberg, 3. Mai 1950 (ASC, Briefdatenbank, ID 10047).

²⁶¹ Novakovic engagierte sie demnach nicht nur als Mensch sondern auch als Interpretin sozial.

²⁶² *Arbeiter-Zeitung (Morgenblatt)* 26, Nr. 352 (20. Dezember 1914), S. 10. Weitere Mitwirkende waren Fritz Schücktanzen (Lieder zur Laute), Frau Dr. Broda (Märchen), Stephanie Großmann (Violine) und Gustav Ihle (Gesang).

²⁶³ *Arbeiter-Zeitung (Morgenblatt)* 27, Nr. 348 (18. Dezember 1915), S. 8; Nr. 355 (25. Dezember 1915), S. 12; sowie Nr. 358 (29. Dezember 1915), S. 6. Erzählung: Anna Strömer. Im Bericht vom 29.

auch nicht näher bezeichnete Vorträge.²⁶⁴ Am 9. April 1916 musizierte sie bei einer Wohltätigkeitsveranstaltung zugunsten von Kriegsverwundeten.²⁶⁵ Am 17. Januar 1917 sprach sie in Nikšić (Montenegro) anlässlich eines Schulfestes vor Kindern über „Ptica u kavezu“ (serbisch und kroatisch für „Vogel im Käfig“).²⁶⁶

Olga Novakovic im „Verein für musikalische Privataufführungen“

Von Beginn an engagierte sich Novakovic äußerst aktiv für Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen. Als Pianistin wirkte sie bei 42 der insgesamt 142 Konzerte in Wien und Prag mit: bei 10 von 26 Konzerten der ersten Saison 1918/1919 (davon 5 neue Werke / 5 Wiederholungen), bei 16 von 39 der Saison 1919/1920 (8/8), bei zwei von 43 der Saison 1920/1921 (1/1) – wegen ihres Unterrichts bei Schönberg in Zandvoort war sie zwischen Oktober 1920 und März 1921 nicht verfügbar –, bei 9 von 14 der Saison 1921/1922 (4/5) sowie bei 5 der 20 Konzerte in Prag in den Jahren 1922 und 1923 (4/1); etwa die Hälfte der Teilnahmen sind Erst- oder Einmalaufführungen.²⁶⁷

Folgende Werke führte Novakovic im Rahmen des „Vereins“ auf (in chronologischer Reihenfolge):

5. Januar 1919 (weitere Aufführungen am 12. Januar 1919 und 23. März 1919):

Max Reger:

Introduktion, Passacaglia und Fuge für zwei Klaviere zu vier Händen op. 96 (mit Ernst Bachrich)

Dezember 1915 sind jedoch „zwei Damen“ erwähnt, die „alle Stimmungen der begleitenden Musik sehr wirkungsvoll zu Gehör [brachten]“. Weitere Mitwirkende dieser Veranstaltung: Fräulein Gotti (Lieder zur Laute), Frau S. Jarcebecki (heitere Vorträge), Lehrer Carraro (Obmann der „Kinderfreunde“; Festrede).

²⁶⁴ *Arbeiter-Zeitung (Morgenblatt)*, 29. Dezember 1915 (Anm. 263), S. 6.

²⁶⁵ „Kleine Chronik. Hof- und Personalmachrichten“, *Neue Freie Presse (Morgenblatt)* Nr. 18548 (11. April 1916), S. 10. Weitere Beteiligte: Frau Jarcebecki, Frau von Durutti-Paganini, Frau von Scarpa, Frau Kraus, Stephanie Großmann, Anton und Johann Popovici, Theodor Weiser, Martin Schenk und Leopold Widy.

²⁶⁶ K. H., „Sveti Sava-Feier in der Nikšićer Volksschule“, *Cetinjer Zeitung* 2, Nr. 50 (4. Februar 1917), S. 1.

²⁶⁷ Vgl. Szmolyan, „Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins“, *Österreichische Musikzeitschrift*, und ders., „Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins“, *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1984 (Musik-Konzepte 36), S. 101–114, sowie Ivan Vojtěch, „Der Verein für musikalische Privataufführungen in Prag“, *Arnold Schönberg. Gedenkausstellung 1974*, hg. von Ernst Hilmar, Wien 1974, S. 83–91 bzw. ders., „Die Konzerte des Prager Vereins“, *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1984 (Musik-Konzepte 36), S. 115–118. Etwas weniger als die Hälfte der Aufführungen durch Novakovic sind Wiederholungen schon zuvor im Verein aufgeführter Werke: 1918/1919 fünf, 1919/1920 acht, 1920/1921 eine, 1921/1922 fünf, sowie 1922 und 1923 in Prag eine. In den 18 Konzerten zwischen 6. Juni 1919 und 21. Mai 1920, die auch über die Datenbank des Wiener Konzerthauses abzurufen sind, ist Novakovic als Novakovits angeführt (<https://konzerthaus.at/datenbanksuche>, aufgerufen am 6. August 2015).

30. Januar 1919 (weitere Aufführungen am 2. Februar 1919, 23. Februar 1919, 13. Juni 1919 und 12. März 1920):

Claude Debussy:

Nocturnes für Orchester, Bearbeitung für zwei Klaviere von Maurice Ravel (mit Cesia Dische)

2. März 1919:

Julius Bittner:

Violoncellosonate (mit Wilhelm Winkler)

30. März 1919:

Joseph Gustav Mraczek:

Max und Moritz, symphonische Burleske für großes Orchester, Bearbeitung für Klavier zu vier Händen (mit Ernst Bachrich)²⁶⁸

6. Juni 1919:

Alban Berg:

Reigen op. 6, Nr. 2 (*Drei Orchesterstücke* op. 6, Nr. 2), Bearbeitung für zwei Klaviere zu acht Händen (mit Eduard Steuermann, Cesia Dische, Ernst Bachrich)²⁶⁹

Anton Webern:

Passacaglia op. 1 (mit Eduard Steuermann und Ernst Bachrich)

19. September 1919 (weitere Aufführungen am 7. November 1919 sowie am 26. Mai 1922 in Prag):

Max Reger:

Variationen und Fuge über ein Thema von Beethoven für zwei Klaviere op. 86 (mit Ernst Bachrich)

12. Oktober 1919 (weitere Aufführungen am 24. Oktober 1919, 28. November 1919 und 5. März 1920 sowie nur der Weihnachtslieder am 26. Mai 1922 in Prag):

Béla Bartók:

Rumänische Volkstänze für Klavier
Rumänische Weihnachtslieder (19 Stücke)

24. Oktober 1919:

Claude Debussy:

Chansons de Bilitis (mit Emmy Heim)

31. Oktober 1919:

Alexander Skrjabin:

Le poème de l'extase op. 54, Bearbeitung für zwei Klaviere (mit Eduard Steuermann)²⁷⁰

19. Dezember 1919 (weitere Aufführungen am 9. Januar 1920 und 25. April 1921):

Richard Strauss:

Eine Alpensymphonie op. 64, Bearbeitung für zwei Klaviere von Otto Singer (mit Ernst Bachrich)

25. Januar 1920 (weitere Aufführungen am 6. Februar 1920, 9. April 1920, 21. Mai 1920, 26. September 1921 und 14. November 1921):

Maurice Ravel:

Daphnis et Chloé, 2. Suite, Bearbeitung für Klavier zu vier Händen von Léon Roques (mit Ernst Bachrich)

20. Februar 1920 (weitere Aufführung am 12. März 1920):

Lászlo Lajtha:

Elf Klavierstücke

²⁶⁸ Welche Bearbeitung gespielt wurde, ist nicht bekannt.

²⁶⁹ Welche Bearbeitung gespielt wurde, ist nicht bekannt.

²⁷⁰ Welche Bearbeitung gespielt wurde, ist nicht bekannt.

23. April 1920 (weitere Aufführungen am 17. Oktober 1921, 24. Oktober 1921 sowie am 18. Dezember 1923 in Prag):

Max Reger:

Violoncellosonate F-Dur op. 78 (mit Wilhelm Winkler)

6. Oktober 1920 (bei einer weiteren Aufführung am 29. November 1920 spielte Eduard Steuermann statt Novakovic):

Claude Debussy:

Violoncellosonate (mit Wilhelm Winkler)

26. September 1921 (weitere Aufführungen am 5. Oktober 1921 und 28. November 1921):

Béla Bartók:

Zehn kleine Klavierstücke „für Kinder“

12. November 1921:

Johannes Brahms:

Violoncellosonate e-Moll

Ludwig van Beethoven:

Violoncellosonate A-Dur (mit Wilhelm Winkler)

21. November 1921 (weitere Aufführung von Nr. 1 und 4 am 26. Mai 1922 in Prag):

Vítězslav Novák:

Winternachtsgesänge op. 30 für Klavier

27. November 1921:

Hugo Wolf:

Gesegnet sei das Grün!, Wie lange schon war immer mein Verlangen, Sterb' ich, so hüllt in Blumen meine Glieder (Italienisches Liederbuch)

Wenn du zu den Blumen gehst (Spanisches Liederbuch)

Schlafendes Jesuskind, Im Frühling, Verborgenheit (Mörrike-Lieder)

Robert Schumann:

Frauenliebe und -leben (mit Stella Eisner)

20. Februar 1923 (Prag):

Francis Poulenc:

Impromptu

21. Februar 1923 (Prag; bei drei früheren Aufführungen am 14. Februar 1921, 7. März 1921 und 11. April 1921 spielte Selma Stampfer statt Novakovic):

Claude Debussy:

Six épigraphes antiques für Klavier zu vier Händen (mit Eduard Steuermann)

17. Dezember 1923 (Prag):

Max Reger:

Sonate für Violine und Klavier op. 139 (mit Rudolf Kolisch);

(bei sechs früheren Aufführungen am 19. September 1919, 9. April 1920 und 1. November 1920 spielten Erna Alberdingk und Ernst Bachrich bzw. am 7. März 1920 in Prag, 15. November 1920 und 24. Januar 1921 Rudolf Kolisch und Bachrich)

Erich Wolfgang Korngold:

Klaviertrio op. 1 (mit Rudolf Kolisch und Wilhelm Winkler)

18. Dezember 1923 (Prag):

Gian Francesco Malipiero:

Klavierstücke

Karol Szymanowski:

Masken, drei Klavierstücke op. 34

(bei drei früheren Aufführungen am 23. Mai 1921, 5. Oktober 1921 und 31. Oktober 1921 spielte Albert Linschütz statt Novakovic)

Veranstaltungen außerhalb des „Vereins“

Neben ihrer Tätigkeit für Schönbergs Verein und als Konzertpianistin war Olga Novakovic vor allem als Kammermusik-Partnerin bzw. Korrepetitorin präsent. Eine rege Konzerttätigkeit lässt sich anhand Zeitungsannoncen vor allem ab 1921 und bis kurz vor ihrem Tod im Jahr 1946 feststellen, wobei sich ab 1934 nur noch vereinzelt Konzerte unter ihrer Mitwirkung auffinden lassen.²⁷¹

Am 14. Mai 1921 gab Novakovic einen Sontenabend mit dem Cellisten Wilhelm Winkler.²⁷² Tags darauf spielte sie mit dem Geiger Rudolf Kolisch bei einem Konzert in Gmunden Werke von Beethoven, Brahms, Schubert, Saint-Saëns und Sarasate.²⁷³ Am 10. Dezember 1921 unterstützte sie den Wiener Schubertbund unter der Leitung Anton Weberns. Ob Novakovic bei den Chor- oder bei den Kammermusikwerken zum Einsatz kam, geht aus der Programmankündigung nicht hervor, da außer ihr noch zwei weitere PianistInnen genannt werden (Herta Oblasser, Alfred Johanny). Dargeboten wurden (Männer-)Chöre von Franz Schubert, Wolfgang Amadeus Mozart, Anton Bruckner, Josef Reiter (geb. 1862–1939), Franz Schubert, Friedrich Hegar (1841–1927), Robert Schumann und Felix Mendelssohn Bartholdy, Lieder von Gustav Mahler sowie zwei kammermusikalische Werke von Luigi Boccherini und David Popper (1843–1913).²⁷⁴

Auch außerhalb des Vereins engagierte sich Novakovic als Interpretin äußerst aktiv für den Schönberg-Kreis. So wirkte sie etwa im August 1921 in Traunkirchen bei einem „Schönberg-Konzert [...] zugunsten des Schulchristbaumes und der Musikgesellschaft“ mit. Sie spielte ein Menuett von Franz Schubert und eine As-Dur-Etüde von Frédéric Chopin; Novakovic „[erfreute] [m]it eigenartiger Sicherheit, mit ganz feiner Auffassung, voll reizender Tonfarben [...] das Publikum“, und wurde „[d]urch den andauernden Applaus [...] zu einer Zugabe gezwungen“.²⁷⁵ Am 12. August 1922 unterstützte sie Schönberg bei einem ähnlichen Anlass bei drei kammermusikalischen Programmpunkten des von ihm initiierten Wohltätigkeitskonzertes „Konzert-Akademie

²⁷¹ Siehe historische österreichische Zeitungen und Zeitschriften, online verfügbar unter <http://anno.onb.ac.at/>, aufgerufen am 5. Juli 2018.

²⁷² *Neues Wiener Tagblatt* 55, Nr. 118 (1. Mai 1921), S. 14; *Wiener Zeitung*, Nr. 104 (8. Mai 1921), S. 4.

²⁷³ *Tages-Post (Linz)* 57, Nr. 213 (19. September 1921), S. 5.

²⁷⁴ Siehe Datenbank des Wiener Konzerthauses.

²⁷⁵ *Tagblatt. Organ für die Interessen des werktätigen Volkes* 6 (25), Nr. 200 (2. September 1921), S. 4.

zugunsten der Neuanschaffung von Kirchenglocken“ in Traunkirchen, bei dem sie als „Klavier-Virtuosin“ angekündigt wird.²⁷⁶

Fritz Kreisler (im Stil von Gaetano Pugnani):
Präludium und Allegro (mit Rudolf Kolisch)

Niccolò Paganini:
Moses-Fantasie für die G-Saite (mit Rudolf Kolisch)

Ludwig van Beethoven:
Trio in B-Dur op. 97 (mit Rudolf Kolisch und Wilhelm Winkler)

Antonín Dvořák:
Adagio aus dem Violoncello-Konzert in h-Moll op. 104 (mit Wilhelm Winkler)

Bei ihren Soloabenden – neun solcher Konzerte lassen sich zwischen 1922 und 1937 nachweisen²⁷⁷ – spielte sie vor allem klassische und romantische Klaviermusik, aber auch neuere Werke. Anfang der 1930er Jahre galt sie einem Zeitungsbericht zufolge als „hauptsächlich auf modernste Musik eingestellt“.²⁷⁸

Am 24. November 1922 gab Novakovic im kleinen Konzerthausaal (Schubert-Saal) einen Solo-Klavierabend mit Werken von Ludwig van Beethoven, Robert Schumann, Claude Debussy und Franz Liszt.²⁷⁹

Ludwig van Beethoven:
Sonate f-Moll op. 57 „Appassionata“

Robert Schumann:
Fantasie C-Dur op. 17

Claude Debussy (aus dem 1. Buch der *Douze Préludes*):
Les collines d'Anacapri
La sérénade interrompue
Minstrels

Franz Liszt:
Rigoletto. Paraphrase de concert S 434 (Bearbeitung für Klavier nach Giuseppe Verdi)

²⁷⁶ Konzertprogramm, ASC, Bildarchiv, ID 5574. Hans Heinz Stuckenschmidt gibt an, dass Novakovic zunächst Solostücke spielen sollte, dann aber aufgrund von Paul Weingartens solistischer Mitwirkung das Beethoven-Trio vortrug. Hans Heinz Stuckenschmidt, *Schönberg. Leben – Umwelt – Werk*, Zürich und Freiburg i. Br. 1974, S. 257. Siehe auch *Reichspost (Morgenblatt)* 29, Nr. 226 (18. August 1922), S. 7.

²⁷⁷ 24. November 1922, 25. April 1925, 8. April 1926, 29. Oktober 1927, 11. Mai 1929, 15. November 1930, 7. Mai 1932 (mit Sänger Josef Hueber), 14. Juni 1934 und 7. April 1937, siehe die direkt nachfolgenden Ausführungen.

²⁷⁸ *Neues Wiener Tagblatt* 65, Nr. 156 (7. Juni 1931), S. 25.

²⁷⁹ Datenbank des Wiener Konzerthauses. Siehe auch die Ankündigungen im *Neuen Wiener Journal* 30, Nr. 10420 (19. November 1922), S. 16, und im *Neuen Wiener Tagblatt* 54, S. 314 (24. November 1922), S. 9 und 19.

In einer Besprechung wahrscheinlich dieses Konzerts durch Novakovics Kollegen Paul Pisk ist über die Künstlerin zu lesen:

„Einige Pianistinnen der jüngeren Generation sind in der letzten Zeit in Konzerten hervorgetreten, die durch musikalische und technische Vorzüge bemerkenswert sind. [...] Viel kräftigere Züge zeigt das Spiel von Olga Novakovic, die, aus der musikalischen Schulung Arnold Schönbergs hervorgegangen, durch geistvolle Auffassung und schöne Grifftechnik auffällt. Nur die störende Unruhe beim Spielen müßte sich diese Künstlerin abgewöhnen.“²⁸⁰

Bei einem weiteren Konzert im selben Saal am 25. April 1925 brachte sie neben Werken von Johann Sebastian Bach und Ludwig van Beethoven auch Musik von Arnold Schönberg, Alban Berg und Max Reger zu Gehör.²⁸¹

Johann Sebastian Bach:

Passacaglia c-Moll BWV 582 (Bearbeitung für Klavier: Eugen D'Albert)

Ludwig van Beethoven:

Sonate e-Moll op. 90

Arnold Schönberg:

Kammersymphonie für 15 Solo-Instrumente op. 9 (Bearbeitung für Klavier: Eduard Steuermann)

Alban Berg:

Sonate op. 1

Max Reger:

Intermezzi in es-Moll op. 45, Nr. 3 und g-Moll op. 45, Nr. 5

Novakovics Aufführung von Alban Bergs Klaviersonate ist vielleicht die erste nach der Revision.²⁸² Von der Klaviersonate wie auch von dessen Vier Stücken für Klarinette und Klavier op. 5 (Klarinette: Friedrich Wildgans) existieren Tonaufnahmen mit Novakovic am Klavier.²⁸³ Die Sonate von Berg stand außerdem auf ihrem Unterrichtsprogramm mit Karl Steiner, der diese dann in den 1930er Jahren mehrfach darbot.²⁸⁴ Wieder schreibt Pisk anerkennend über die Pianistin:

²⁸⁰ pp [Paul Pisk] in *Arbeiter-Zeitung (Morgenblatt)* 34, Nr. 349 (29. Dezember 1922), S. 7. Bei den beiden anderen erwähnten Pianistinnen handelt es sich um Maria (auch Marie) Taußky und Helen Stein-Koch. Pisk, ebenfalls Schönbergschüler, war wie Novakovic im Verein für musikalische Privataufführungen aktiv.

²⁸¹ Datenbank des Wiener Konzerthauses. Siehe auch die Annoncen in *Die Bühne* 2, Nr. 23 (16. April 1925), S. 37; *Neue Freie Presse (Morgenblatt)*, Nr. 21753, 5. April 1925, S. 15; *Neues Wiener Journal* 33, Nr. 11269, 5. April 1925, S. 27; *Neues Wiener Journal* 33, Nr. 11282, 19. April 1925, S. 26.

²⁸² Die eigentliche Uraufführung fand am 24. April 1911 durch Etta Werndorff statt.

²⁸³ Franz Lechleitner, „Tonaufnahmen von Angehörigen der Wiener Schule“, *Aufführungslehre der Wiener Schule*, hg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien u. a.: Böhlau 2002, S. 731–810, hier S. 771.

²⁸⁴ Vgl. Krones, „Karl Steiner – ein später Pianist der ‚Wiener Schule‘“, S. 15, 19 und 29.

„Olga Novakovic ist eine sichere, gründliche, durch und durch musikalische Pianistin, deren Geschmacks- und Gedankenrichtung mit der Schule Arnold Schönbergs eng verknüpft ist. So spielt sie die Kammersymphonie des Meisters in der virtuoson Klavierbearbeitung, die Eduard Steuermann mit größter Kunst setzte. Das Stück war außerordentlich gut vorbereitet und gelang der Künstlerin vortrefflich. Auch die Klaviersonate von Alban Berg, jenes erste Werk des Schönberg-Jüngers, in dem sich die gebräuchlichste Ausdrucksart der Musik schon von den neuen Bahnen abhebt, die der Komponist seitdem beschritt, konnte starken Nachhall wecken. Einige selten gespielte Reger-Stücke ergänzten das geschmackvolle Programm.“²⁸⁵

Bei ihrem Konzertabend am 8. April 1926, wieder im kleinen Konzerthausaal, spielte Novakovic neben Ludwig van Beethoven und Franz Schubert auch Werke von Ernst Krenek, Paul Amadeus Pisk und Felix Petyrek (1892–1951).²⁸⁶

Ludwig van Beethoven
Sonate Es-Dur op. 27, Nr. 1 „Sonata quasi una fantasia“

Franz Schubert
Fantasie C-Dur D 760 „Wanderer-Fantasie“

Ernst Krenek
Toccata und Chaconne über den Choral „Ja, ich glaub’ an Jesum Christum“ op. 13

Paul Amadeus Pisk
Konzertstücke op. 7, Nr. 1, 2, 4 und 6

Felix Petyrek (aus *Sechs groteske Klavierstücke*)
Excentric
Nächtliches Abenteuer
Wurstelprater

Novakovics solistischer Konzertabend vom 29. Oktober 1927 im kleinen Konzerthausaal vereinte Werke von Ludwig van Beethoven, Max Reger und Robert Schumann.²⁸⁷

Ludwig van Beethoven:
Sonate d-Moll op. 31, Nr. 2 „Der Sturm“
33 Veränderungen über einen Walzer von Diabelli op. 120 (C-Dur) „Diabelli-Variationen“

Max Reger:
Zehn kleine Vortragsstücke op. 44

Robert Schumann:
Humoreske B-Dur op. 20

Ein weiteres Mal hebt Pisk Novakovics pianistische Fähigkeiten hervor:

„[Cellistin Beatrice Reicherts] Ton ist zusehends voller geworden und sie hat an musikalischer Ausdruckskraft seit dem vorigen Jahre beträchtlich gewonnen. Das lässt sich auch von Olga

²⁸⁵ pp [Paul Pisk] in *Arbeiter-Zeitung (Morgenblatt)* 37, Nr. 132, 14. Mai 1925, S. 6.

²⁸⁶ Datenbank des Wiener Konzerthauses. Siehe auch Wienbibliothek im Rathaus, Sammlung Ernst Krenek (ID LQD0469262).

²⁸⁷ Datenbank des Wiener Konzerthauses. Siehe auch die Annonce in *Kleine Volks-Zeitung* 73, Nr. 296 (29. Oktober 1927), S. 8.

Novakovic feststellen, einer Pianistin, die durch Betonung des Rhythmischen, kraftvollen Anschlag und vor allem durch plastischen Aufbau der Werke bedeutend aus der Schar der Klavierspieler hervorragt.²⁸⁸

Am 11. Mai 1929 gab Novakovic einen Klavierabend im Kammersaal des Musikvereins (heute Gottfried-von-Einem-Saal).²⁸⁹ Sämtliche Werke des Abends waren Uraufführungen, u. a. Pisks op. 11.²⁹⁰ Bei ihrem Soloabend am 15. November 1930, diesmal im kleinen Musikvereinssaal (heute Brahms-Saal), präsentierte sie Kompositionen von Mozart, Apostel, Reger und Szymanowksy:²⁹¹

W. A. Mozart:

Sonate a-Moll, K. V. 310

H. E. Apostel:

Sonate op. 2

M. Reger:

Variationen und Fuge (über ein Thema von Bach) op. 81

K. Szymanowsky:

Mazurken op. 50, Nr. 3, 6, 2, 4

Den Saal hat Novakovic laut Apostel „durch Zufall [...] bekommen“.²⁹² Abermals berichtet Pisk lobend:

„Die ausgezeichnete Wiener Pianistin Olga Novakovic hat in ihrem letzten Konzert eine ganz hervorragende Leistung vollbracht. Sie spielte nicht nur Regers Bach-Variationen und wenig bedeutende Mazurken von K. Szymanowsky, sondern auch ein groß angelegtes, überaus schwieriges Werk eines jungen Komponisten, H. E. Apostel. [...] Der Pianistin gebührt für die schon als Gedächtnisleistung geradezu erstaunliche Wiedergabe besondere Anerkennung.“²⁹³

Apostels bei diesem Anlass aufgeführte Klaviersonate op. 2 entstand auf Anregung von Novakovic, wie einem Brief Apostels an Alban Berg vom August 1929 zu entnehmen ist:

„Die Novakovič hat mich [...] gebeten, für ihren diesjährigen Klavierabend eine Sonate zu schreiben. Eine richtige große Sonate, mit dankbarem Klaviersatz. Das soll natürlich noch Geheimniß bleiben, da bis zur Aufführung noch manches dazwischen kommen kann. Ihr hat halt

²⁸⁸ pp [Paul Pisk] in *Arbeiter-Zeitung (Morgenblatt)* 40, Nr. 309 (11. November 1927), S. 9.

²⁸⁹ Annonce in der *Arbeiter-Zeitung* 42, Nr. 124 (5. Mai 1929), S. 12.

²⁹⁰ Diese Komposition und der Hinweis „Aufführung aus Ms. (UA)“ ist auf einem teilweise erhaltenen Programmzettel in Apostels Nachlass zu sehen, siehe F10.Apostel.15/46. Im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien ist kein Programm aufbewahrt, vgl. E-Mail von Ilse Kosz an Elisabeth Kappel, 3. Oktober 2018.

²⁹¹ Siehe z. B. *Neues Wiener Tagblatt* 64, Nr. 309 (9. November 1930), S. 15, bzw. das Programm im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

²⁹² Brief von Hans Erich Apostel an Alban Berg, [Herbst 1930], Nachlass von Alban Berg, ONB, Musiksammlung, F21.Berg.502/45.

²⁹³ *Arbeiter-Zeitung* 43, Nr. 354 (27. Dezember 1930), S. 5.

die ‚populäre‘ Art wie ich die Variationen schrieb sehr gefallen, und sie glaubt, dergleichen als Sonate müßte ihr einen Erfolg sichern, der im Verhältnis zur Mühe der Einstudierung in Einklang stünde. Ich sagte zu, und habe mir damit auch einen respektablen Ballast von Konzessionen auf den Hals geladen.“²⁹⁴

Aus Bergs Antwort geht hervor, dass er Novakovic für „modern“ hielt:

„[...] machen Sie sich doch keine Gedanken über die ‚Bestellung‘. Schreiben Sie die Sonate so wie sie Ihnen einfällt, Sie brauchen gar keine Konzessionen machen; schon gar nicht wegen Novakovič, die modern genug ist ‚mitzugehen‘. Sie hat auch sicher nichts populäres von Ihnen verlangt, sondern etwas apostuläres.“²⁹⁵

Am 7. Mai 1932 gestaltete Novakovic im Kammersaal des Musikvereins einen Abend mit dem Sänger Josef Hueber. Dabei kamen ausschließlich Werke noch lebender Komponisten zu Gehör:²⁹⁶

Hanns Jelinek:
Sonatine op. 9, Nr. 4

Arnold Schönberg:
Wie Georg von Frundsberg von sich selber sang op. 3
Ballade: „Der verlorene Haufen“ op. 12, Nr. 2

Arnold Schönberg:
Suite op. 25

Hans Erich Apostel:
Fünf Lieder op. 3

Walther Klein:
Etüde, Humoreske, Marsch

Walther Klein:
An den Mistral

Béla Bartók:
Drei Rondos über Volksweisen

Ein weiterer Solo-Klavierabend von Novakovic fand am 14. Juni 1934 statt. Dort spielte sie – eingebettet zwischen Bach und Brahms – unter anderem die Uraufführung von Hans Erich Apostels *Sonatina ritmica* op. 5 (1934).²⁹⁷ Apostel hatte ihr davor schon

²⁹⁴ Hans Erich Apostel an Alban Berg, [nach 8. August 1929], F21.Berg.502/54, Transkription nach Alban Berg, *Sämtliche Werke*, mit freundlicher Genehmigung der Berg-Stiftung.

²⁹⁵ Alban Berg an Hans Erich Apostel, 26. August 1929, F10.Apostel.15/20. Hervorhebung im Original; kursive Satzzeichen sind handschriftliche Ergänzungen von Berg. Transkription nach Alban Berg, *Sämtliche Werke*, mit freundlicher Genehmigung der Berg-Stiftung.

²⁹⁶ Siehe das Programm im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.

²⁹⁷ Regina Busch, *Leopold Spinner*, Bonn 1987, S. 34. Die Publikation Grassl und Kapp (Hg.), *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*, hg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, gibt als Jahr der Uraufführung irrtümlich 1924 an (S. 598). Wie Apostel an Alban Berg schreibt, war

seine Sonate op. 2 (1929) gewidmet.²⁹⁸ Beim selben Konzert führte sie auch die *Romanze* (1932?) von Leopold Spinner erstmals auf:²⁹⁹

Johann Sebastian Bach (nach Antonio Vivaldi):
Orgelkonzert a-Moll BWV 593 (Klavierbearbeitung von Samuel Feinberg)

Ludwig Zenk:
Sonate in einem Satz (Uraufführung?)

Max Reger:
Aus meinem Tagebuch op. 82, Band II, Nr. 5, 6; Band I, Nr. 7

Hans Erich Apostel:
Sonatina ritmica op. 5 (Uraufführung)

Leopold Spinner:
Romanze (Uraufführung)

Johannes Brahms:
Variationen und Fuge über ein Thema von Händel op. 24

Ein Rezensent „goutiert“ nur Apostels Werk:

„Am gleichen Abend konzertierte die als Anhängerin des Schönberg-Kreises bekannte Pianistin Olga Novakovic. Von den ‚modernen‘ Piecen der Künstlerin konnten wir noch am ehesten die ‚Sonatina ritmica‘ von H. E. Apostel (Uraufführung) goutieren.“³⁰⁰

Am 7. April 1937 bestritt Novakovic wahrscheinlich ihren letzten Solo-Klavierabend, diesmal im Großen Ehrbar-Saal. Dabei spielte sie Scarlatti, Mendelssohn, Brahms und Beethoven neben Schönberg und Krenek, wie der nachfolgenden Rezension zu entnehmen ist. Wieder wird der „analytische Kunstverstand“ der Pianistin gelobt, aber auch ihr gekonntes „Eindringen“ in die „Gefühlswelt klassischer und romantischer Klavierkompositionen“:

die Komposition Ende April gerade im Entstehen (Brief von Hans Erich Apostel an Alban Berg, 27. April 1934, F21.Berg.502/27).

²⁹⁸ Siehe zwei Exemplare des Werkes in Hans Erich Apostels Nachlass, ONB, F10.Apostel.692 und 693. Auch eine spätere Komposition Apostels, Klavierstück op. 8 (1938), liegt in dessen Nachlass mit einer persönlichen Widmung vom Februar 1938 vor (F10.Apostel.687).

²⁹⁹ Busch, *Leopold Spinner*, S. 34 und 58; vgl. das Programm im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Siehe auch David Drew, „Spinner, ‚Die Reihe‘, and Thematicism Notes towards a Thirteenth Question“, *Tempo*, New Series, Nr. 146 (September 1983), S. 9–12, hier S. 12. Eventuell handelt es sich bei der *Romanze* um den Mittelsatz einer vermutlich im Jahr 1932 entstandenen und verschollenen Klaviersonate. Drew gibt auch eine frühere Aufführung der gesamten Klaviersonate vom 6. Februar 1933 im Musikverein Wien durch Bernhard Kaff an (ebd.). Das in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrte gedruckte Manuskript der Komposition ist mit Fingersätzen von Olga Novakovic versehen (Signatur: MS95701-4° Mus).

³⁰⁰ Dr. W. J. Janina [Willy Jacobsohn-Janina] in *Neues Wiener Journal* 42, Nr. 14597 (12. Juli 1934), S. 15.

„Olga Novakovic ist als meisterhafte Interpretin moderner Klavierwerke bekannt. Wenn sie Arnold Schönbergs fünf Orchesterstücke für zwei Klaviere, von Anton Webern gesetzt, mit der grundmusikalischen Ida Reik-Bodanzky^[301] am zweiten Flügel, wenn sie Ernst Kreneks zweite Klaviersonate spielt, dann stellt ihr von einer starken Geistigkeit, einem analytischen Kunstverstand durchleuchtetes Spiel die authentische Interpretation dieser schwer zugänglichen Werke dar. Daß Olga Novakovic aber auch in die Gefühlswelt klassischer und romantischer Klavierkompositionen einzudringen vermag, erwies neuerlich ihr phantasievoller und nuancenreicher Vortrag von Werken Scarlattis, Mendelssohns, Brahms' und Beethovens. Es war ein bemerkenswerter Abend, der der Künstlerin verdiente und reiche Anerkennung brachte.“³⁰²

In einem Brief an Schönberg erwähnt sie Schwierigkeiten beim Einstudieren seiner Orchesterstücke³⁰³ und den Erfolg beim Publikum:

„vor einem Jahr hab' ich auch mit der [Ida] Hartungen^[304] in meinem Konzert das 2. 4. und 5. Orchesterstück [op. 16] (in der Webern-Bearbeitung[]) gespielt. Das war ein langes, oft scheinbar hoffnungsloses Studium – aber schließlich war's glaub' ich, nicht so schlecht, und alle Kritiker haben sich bedankt dafür, dass man endlich einmal die Orchesterstücke – wenn schon nicht wirklich, – wenigstens angedeutet in dieser Fassung hören konnte.“³⁰⁵

Neben diesen Solo-Klavierabenden sind einige Auftritte Novakovics mit einzelnen Solowerken bzw. als Kammermusik-Partnerin und Korrepetitorin belegbar. Bei einem Konzertabend am 21. März 1923 begleitete sie die Sopranistin Grete Willheim (1890–1984?) Lieder von Franz Schubert, Hugo Wolf, Gustav Mahler und Arnold Schönberg.³⁰⁶

Franz Schubert:

Gretchen am Spinnrade D 118
Sei mir gegrüßt D 741
Die junge Nonne D 828
Geheimes D 719

Hugo Wolf:

Im Frühling (Mörrike-Lieder)
Agnes (Mörrike-Lieder)

³⁰¹ Die Pianistin Ida Bodanzky war zuerst verheiratet mit Christoph Hartung von Hartungen, dann mit Richard Reik (ab 1925). Zunächst trat sie unter den Namen Hartungen bzw. Reik-Hartungen auf, ab 1935 als Reik-Bodanzky (vgl. Therese Arbom, *Die Villen von Bad Ischl. Wenn Häuser Geschichten erzählen*, Wien 2017, Nr. 38, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=LkzGDgAAQBAJ>, aufgerufen am 26. September 2018). Wie Novakovic spielte sie auch in Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen.

³⁰² Dr. H. K. [Hugo Kauder?, Dr. Herbert Kraus?] in *Neues Wiener Journal* 45, Nr. 15584 (8. April 1937), S. 16.

³⁰³ In Hans Erich Apostels Nachlass findet sich ein von ihrer Klavierpartnerin Ida Reik-Bodanzky mit Widmung versehenes Exemplar der von Webern hergestellten Fassung für zwei Klaviere: „Für Olga Novakovic in herzlicher Dankbarkeit und Liebe. Ida Reik-Bodanzky 25. II. 35“ (F10.Apostel.533; Transkription laut Online-Katalog der ONB „Lela Rerk-Boelansky“).

³⁰⁴ Ida Hartungen entspricht Ida Reik-Bodanzky, vgl. dazu weiter oben, Anm. 301.

³⁰⁵ Brief von Olga Novakovic an Arnold Schönberg, 18. September 1938, ASC, Briefdatenbank, ID 14616 (Hervorhebung im Original).

³⁰⁶ Datenbank des Wiener Konzerthauses. Siehe auch die Ankündigungen in *Neue Freie Presse*, Nr. 21020 (18. März 1923), S. 14; *Neues Wiener Tagblatt* 57, Nr. 75 (18. März 1923), S. 17; *Neues Wiener Journal* 31, Nr. 10535 (18. März 1923), S. 20.

Auch kleine Dinge können uns entzücken (Italienisches Liederbuch)
Bitt ihn, o Mutter (Spanisches Liederbuch)

Gustav Mahler:

Ich bin der Welt abhanden gekommen (Rückert-Lieder)
Das irdische Leben (Des Knaben Wunderhorn)
Um Mitternacht (Rückert-Lieder)

Arnold Schönberg:

Schenk mir deinen goldenen Kamm op. 2, Nr. 2
Verlassen op. 6, Nr. 4
Am Wegrand op. 6, Nr. 6

Im Februar 1924 wirkte Novakovic neben Rudolf Kolisch als Solistin bei einem Konzert des Arbeitersängerbundes Brigittenau unter Josef Polnauer mit.³⁰⁷ Am 8. Januar 1925 war sie unter den Ausführenden eines Kammermusikabends des österreichischen Komitees der IGNM, bei dem Werke von Rieti, Goessens, Achron, Weill, Schröder und Milhaud präsentiert wurden.³⁰⁸ Am 10. Februar 1925 spielte sie beim „Kammermusikabend Josef Matthias Hauer“ im Mozart-Saal des Wiener Konzerthauses. Es ist jedoch nicht bekannt, bei welchen der Werke sie zum Einsatz kam, da auch ein zweiter Pianist genannt wird (der ebenfalls im Verein für musikalische Privataufführungen aktive Albert Linschütz). Zur Aufführung mit möglicher Mitwirkung Novakovics gelangten unter anderem Hölderlin-Lieder (z. B. aus op. 23 und op. 32) und Kammermusikwerke (op. 26–28).³⁰⁹ In der Konzertsaison 1926/1927 war sie bei einigen Kammermusikkonzerten des Vereins für neue Musik (IGNM) im Kammermusiksaal des Musikvereinsgebäudes aktiv.³¹⁰

In den Jahren 1927 und 1928 engagierte sich Novakovic im Volksheim Leopoldstadt für „Volksbildung“: So stellte sie mit MusikerkollegInnen am 3. April 1927 „Musik aus dem neuen Rußland“ vor, am 5. Februar 1928 den „Karneval in der Kunst (Musik, Dichtung und Tanz“ sowie am 28. Oktober 1928 den „unbekannte[n] Schubert“.³¹¹

³⁰⁷ *Arbeiter-Zeitung (Morgenblatt)* 36, Nr. 43 13. Februar 1924, S. 10.

³⁰⁸ *Wiener Zeitung* 222, Nr. 3 (5. Jänner 1925), S. 4–5.

³⁰⁹ Siehe Datenbank des Wiener Konzerthauses.

³¹⁰ Siehe *Arbeiter-Zeitung* 39, Nr. 279 (9. Oktober 1926), S. 9; *Neues Wiener Journal* 34, Nr. 11849 (17. November 1926), S. 12, und *Reichspost* 33, Nr. 316 (17. November 1926), S. 10 (3. Kammermusikabend, 19. November 1926); *Arbeiter-Zeitung (Morgenblatt)* 40, Nr. 32 (2. Februar 1927), S. 9 (6. Kammermusikabend, 4. Februar 1927).

³¹¹ Siehe *Illustrierte Kronen Zeitung* 28, Nr. 9769 (3. April 1927), S. 7; *Arbeiter-Zeitung* 41, Nr. 36 (5. Februar 1928), S. 16, *Kleine Volkszeitung* 74, Nr. 36 (5. Februar 1928), S. 6; *Arbeiter-Zeitung* 41, Nr. 300 (28. Oktober 1928), S. 16.

Im Jahr 1928 trat sie viermal als Begleiterin bei Vorlesungen Karl Kraus' auf.³¹² Im März 1929 spielte Novakovic mit Zofja Spatz – wie Novakovic Lehrerin am Konservatorium und Schönbergs ehemalige Schülerin – bei der 10-Jahres-Feier des Vereins für volkstümliche Musikpflege „das Bach-Konzert C-Moll Nr. 19, für zwei Klaviere“.³¹³

Für die Jahre 1929–1935 sind neben den oben genannten Solo-Klavierabenden in erster Linie Radio-Übertragungen überliefert. Am 21. Februar 1929 waren als Einlage des Nachmittagskonzertes „Klaviervorträge“ von Novakovic zu hören (Chopin, Mazurka sowie Scherzo in h-Moll [op. 20]).³¹⁴ Am 1. Mai 1929 wurde ein Konzert des Wiener Symphonieorchesters unter Anton Webern übertragen, bei dem Novakovic den Singverein der sozial-demokratischen Kunststelle mit „Vorsänger“ Josef Hueber bei drei Volksliedern von Brahms begleitete.³¹⁵ Am 5. Oktober desselben Jahres erklangen zwei Sonaten für zwei Violinen und Klavier (Händel: g-Moll; Bach: G-Dur) mit Oskar Adler und Elsy Stein an den Violinen.³¹⁶ Am 28. Februar 1931 spielte sie beim vierten Konzert des Vereins für neue Musik (IGNM) Werke Wiener Komponisten.³¹⁷ Am 1. November 1931 wirkte sie wieder bei einem Konzert des Wiener Symphonieorchesters unter Anton Webern im Großen Musikvereinssaal mit, welches ebenfalls über Radio gesendet wurde.³¹⁸ Für den 21. September 1932 ist eine „Konzertstunde“ unter ihrer Beteiligung belegbar.³¹⁹ Am 15. Dezember 1932 waren über Rundfunk Interpretationen Novakovics von Werken Francesco Malipieros, Manuel de Fallas und Ernest Blochs zu hören.³²⁰ Am 24. März 1933 wurden Novakovics Darbietungen von Klavierstücken

³¹² Am 7. und 11. Mai, 13. Juni und 30. November 1928. Siehe Wienbibliothek im Rathaus, Teilnachlass Karl Kraus. Vgl. auch Karl Kraus, *Briefe an Sidonie Nádherny von Borutin, 1913–1936*, Bd. 1, hg. von Friedrich Pfäfflin, Göttingen: Wallstein 2005, S. 527 und 529; *Die Fackel* Nr. 781–786 (Juni 1928), S. 61 und Nr. 800–805 (Februar 1929), S. 49 f.

³¹³ *Arbeiter-Zeitung* 42, Nr. 74 (15. März 1929), S. 6. Unklar ist, welches Werk gemeint ist; eventuell BWV 1060 oder 1062.

³¹⁴ Siehe z. B. *Tiroler Anzeiger* 22, Nr. 40 (16. Februar 1929), S. 19, und *Neues Wiener Journal* 37, Nr. 12661 (20. Februar 1929), S. 10.

³¹⁵ Siehe z. B. *Radio-Wien* 5, Nr. 30 (26. April 1929), S. VI.

³¹⁶ Siehe z. B. *Radio-Wien* 5, Nr. 52 (27. September 1929), S. XII.

³¹⁷ Siehe das Programm im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Novakovic begleitete offenbar bei Liedern von Egon Wellesz, Otto Jokl und Hans Pless, und bot mit Joachim Stutschewsky Anton Weberns Drei Stücke für Cello und Klavier op. 11 bzw. solo das Ostinato aus Apostels Klaviersonate op. 2, einen Teil aus Hanns Eislers Klaviersuite sowie die Klaviersonate op. 15 von Albert Schwarz dar.

³¹⁸ Siehe das Programm im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, woraus jedoch nicht ersichtlich ist, bei welchen Werken Novakovic zum Einsatz kam, da außer ihr auch der Pianist Stefan Askenase spielte. Vgl. auch *Arbeiter-Zeitung* 44, Nr. 280 (11. Oktober 1931), S. 9; bzw. z. B. *Radio-Wien* 8, Nr. 4 (18. Oktober 1931), S. 46.

³¹⁹ Siehe z. B. *Innsbrucker Nachrichten* 79, Nr. 215 (17. September 1932), S. 4.

³²⁰ Siehe z. B. *Radio-Wien* 9, Nr. 11 (9. Dezember 1932), S. 54. Neben Klavierstücken von Malipiero und de Falla interpretierte Novakovic auch Gesänge und Lieder mit Elisabeth Forini; bei Blochs Klavierquintett erweiterte sie das Gottesmann-Quartett.

Ernst Kreneks, Hugo Kauders und Felix Petyreks als „Querschnitt durch das österreichische Musikschaffen der Gegenwart“ übertragen.³²¹ In einer Sendung unter ähnlichem Titel präsentierte Novakovic am 19. Juli 1933 Klavierwerke von Berg, Apostel, Schönberg und Hanns Eisler.³²² Für den 19. Juli 1935 stand Julius Bittners c-Moll-Sonate für Violoncello und Klavier mit Wilhelm Winkler am Programm.³²³

Am 22. April 1933 interpretierte sie beim Lehrer- und Schülerkonzert des Konservatoriums des Vereines für volkstümliche Musikpflege mit Zofja Spatz und dem Konservatoriumsorchester (Dirigent: Josef Polnauer) Johann Sebastian Bachs Konzert in c-Moll für zwei Klaviere.³²⁴ Am 2. Dezember 1933, anlässlich der Feier zu Anton Weberns 50. Geburtstag, führte sie wieder dessen *Drei Stücke für Cello und Klavier* op. 11 (Violoncello: Jan Stutschewsky) auf.³²⁵ Auch bei der Veranstaltung zu Weberns 60. Geburtstag 1943 wirkte sie mit.³²⁶ Im Januar und Februar 1935 spielte Novakovic bei drei Veranstaltungen anlässlich Alban Bergs 50. Geburtstag: am 28. Januar im Wiener Frauenklub seine Klaviersonate op. 1 sowie mit Geigerin Dea Gombrich und Klarinetist Erich Simon das Adagio aus dem Kammerkonzert; am 2. Februar Pisks *Moreska-Figuren* op. 33 für Violine, Klarinette und Klavier (Bearbeitung, mit Gombrich und Simon) sowie ein weiteres Mal die Bearbeitung des Kammerkonzert-Adagios; letztere Bearbeitung in derselben Besetzung auch am 23. Februar.³²⁷ Am 8.

³²¹ Siehe z. B. *Radio-Wien* 9, Nr. 25 (17. März 1933), S. 59.

³²² Siehe z. B. *Radio-Wien* 9, Nr. 42 (14. Juli 1933), S. 44. Vgl. dazu auch Hans Erich Apostels Brief an Alban Berg, [vor 19. Juli 1933]: „Nun habe ich endlich einen, wenn auch nicht bedeutenden Grund Ihnen zu schreiben: Unsere liebe Novakovic hat sich, trotz der lähmenden Hitze, hingesezt, und studiert mit Eifer ihre Konzertstunde in der Ravag am Mittwoch den 19. nachmittags 1/4 5. Programm: Ihre Sonate [op. 1], (leider strich man ihr die Wiederholung der Exposition) dann den II. Satz meiner Sonate [op. 2] (nicht den III. wie das Programm irrtümlich vermerkt) den ich ein bischen j umgearbeitet, ferner Klavierstücke Op. 3 N°. 1 + 2 von Eisler und Schönberg Op. 19. Das ist auch wirklich eine Tat, gemessen an dem öden Einerlei der Ravagprogramme“. Siehe F21.Berg.502/57, Transkription nach Alban Berg, *Sämtliche Werke*, mit freundlicher Genehmigung der Berg-Stiftung. Vgl. dazu die Antwort von Alban Berg an Hans Erich Apostel, 22. Juli 1933, F10.Apostel.15/37, bzw. Apostels Erwiderung vom 16. September 1933, F21.Berg.502/18.

³²³ Siehe z. B. *Radio-Wien* 11, Nr. 42 (12. Juli 1935), S. 20.

³²⁴ Krones, „Karl Steiner – ein später Pianist der ‚Wiener Schule‘“, S. 15–16. Auch die (ungenannte) Mitwirkung bei SchülerInnenkonzerten kann natürlich angenommen werden, vgl. z. B. ebd., S. 26.

³²⁵ Siehe das Programm im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Vgl. auch Herbert Henck, *Rita Kurzmann-Leuchter. Eine österreichische Emigrantin aus dem Kreis der Zweiten Wiener Schule*, Teil 1, 8. April 2004 (letzte Änderung: 30. Januar 2015), online verfügbar unter http://www.herbert-henck.de/Internettexte/Kurzmann_I/kurzmann_i.html#r73, aufgerufen am 21. September 2015, bzw. Hans und Rosaleen Moldenhauer, *Anton von Webern. A Chronicle of His Life and Work*, New York 1979, S. 403.

³²⁶ Grassl und Kapp (Hg.), *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*, S. 598.

³²⁷ Alban Berg, *Briefentwürfe, Aufzeichnungen, Familienbriefe, Das „Bergwerk“*. Aus den Beständen der *Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, hg. und bearbeitet von Herwig Knaus und Thomas Leibnitz, Heinrichshoven 2006, S. 130 und 132–133. Siehe dazu auch Bergs Eintragungen in seinem Kalender von 1935, F21.Berg.432/31 (unter dieser Signatur sind im ONB-Katalog online auch

Mai 1935 spielte Olga Novakovic nach ihrem Klavierabend vom 14. Juni 1934 abermals Erstaufführungen von Spinners Werken, bei einer Veranstaltung des Vereins für neue Musik (IGNM), und zwar dessen verschollene *Zwei kleine Stücke* für Violine und Klavier (1934/1935?) mit Felix Galimir sowie seine ebenfalls verloren gegangenen *Variationen* für Klavier (1934?).³²⁸ Am 27. Mai 1936, beim 7. Konzert des Österreichischen Komponistenbundes im Großen Ehrbar-Saal in Wien, ein „Konzert in memoriam Alban Berg“, führte Novakovic ein weiteres Mal Spinners *Variationen* auf.³²⁹ Bei dieser Veranstaltung wurden außerdem Werke von Alban Berg, Hans Erich Apostel, Anton Webern, Otto Jokl, Josef Matthias Hauer und Ernst Krenek dargeboten.³³⁰ Novakovic übernahm den Klavierpart in den entsprechenden Kompositionen.

Im Jahr 1936 rief Novakovic mit ihrem Schüler Karl Steiner eine „Vereinigung zur Verbreitung zeitgenössischer Musik und auch seltener gehörter klassischer Werke“ – mit offensichtlicher Orientierung an Schönbergs Verein für musikalische Privat-aufführungen – ins Leben, dessen „Musikabende“ im „Wiener Frauenklub“ stattfanden.³³¹ In deren Rahmen trat sie zwischen 1936 und 1938 zumindest dreimal auf: Am 13. November 1936 spielte sie mit Karl Steiner den 2. und 4. Satz von Mahlers 7. Symphonie; beim 3. Musikabend der Saison, der vermutlich im Frühjahr 1937 stattfand,

Scans verfügbar, danke für den Hinweis an Regina Busch). Die Feierlichkeiten sind erwähnt in *Anbruch* 17, Nr. 1 (Jänner 1935), S. 26.

³²⁸ Drew, „Spinner, ‚Die Reihe‘, and Thematicism Notes towards a Thirteenth Question“, S. 12 und Busch, *Leopold Spinner*, S. 60 und 62. Beide sind auf der Konzerteinladung als „Erstaufführung in Wien“ angegeben. Danke an Regina Busch für die Übermittlung (E-Mail an Elisabeth Kappel, 24. September 2018). Beim selben Konzert erklangen auch Werke von Hanns Jelinek, Ernst Krenek und Philipp Jarnach.

³²⁹ Busch, *Leopold Spinner*, S. 62.

³³⁰ Ebd. Berg: Adagio aus dem *Kammerkonzert*, in einer Bearbeitung für Violine, Klarinette und Klavier; Apostel: 4 Lieder für tiefe Stimme und Klavier op. 6; Webern: 5 Sätze für Streichquartett op. 5; Jokl: 3 Lieder; Hauer: Aus den Hölderlinliedern op. 6; Krenek: Streichquartett op. 6 (1912). Danke an Regina Busch für die Übermittlung des Konzertprogramms (E-Mail an Elisabeth Kappel, 24. September 2018).

Novakovics Schüler Karl Steiner erinnert sich an ein Konzert im Jahr 1936 mit Werken „von jungen Schülern des ‚Triumvirats‘ der Wiener Schule“ [...] ausschließlich Uraufführungen“ und meint in diesem Zusammenhang Hans Erich Apostel und Otto Jokl als Schüler Bergs und Leopold Spinner und Ludwig Zenk als Schüler Weberns (*An: Karl Steiner, Shanghai*, S. 96). Steiner verwechselt bzw. vermischt hier offensichtlich die beiden Konzerte vom 14. Juni 1934 und 27. Mai 1936, denn 1934 spielte Novakovic Uraufführungen von Apostel und Spinner (und eventuell von Zenk), 1936 stand dann auch ein Werk von Jokl auf dem Programm.

³³¹ Krones, „Karl Steiner – ein später Pianist der ‚Wiener Schule‘“, S. 38, bzw. vgl. die Annoncierung der „Musikabende“ (abgebildet in ebd., S. 28). Siehe auch *Gerechtigkeit* 4, Nr. 167 (12. November 1936), S. 12: „Eine Gruppe junger Musiker plant, in einer Serie von ‚Musikabenden‘ teils Werke neuerer Richtung, teils selten gehörte klassische Werke aufzuführen. Der 1. Musikabend findet Freitag, den 13. November 1936, 8 Uhr abends, im ‚Wiener Frauenklub‘, Tuchlauben Nr. 11, statt. Zur Aufführung gelangten Werke von Reger, Mahler, Schönberg, ausgeführt von Karl Steiner, Kurt Friedrich, Relly Kress, Georg Robert und Olga Novakovic.“

mit Friedrich Wildgans Max Regers Sonate für Klarinette und Klavier op. 49, Nr. 1 in As-Dur; und am 7. Februar 1938 – bei einem Abend „zum Gedächtnis Alban Berg’s“ – mit Karl Steiner den 1. und 3. Satz von Mahlers 5. Symphonie.³³²

Am 5. Januar 1938 führte Novakovic im Volksheim Ottakring „Moderne Klaviermusik“ vor.³³³

Auch während des Krieges lassen sich Darbietungen durch Novakovic nachweisen. Im März 1941 interpretierte sie bei einem Kompositionsabend von Josef Laska in der Urania „feinempfindlich“ dessen Werke.³³⁴ Im selben Monat „brillierte“ sie „mit dem virtuoson Spiel von Beethovens Bagatellen“ bei einem Abend der Wiener Hamerling-Gesellschaft.³³⁵ Im Frühjahr 1942 dürfte sie wieder ein Konzert mit teilweise „modernen“ Stücken gespielt haben.³³⁶ Im Frühjahr/Sommer 1944 wirkte Novakovic bei wahrscheinlich zwei von vier Veranstaltungen der Mozart-Gemeinde mit.³³⁷ Am 29. November 1944 trug sie beim „Abend zeitgenössischer Dichtung“, der Hildegard Jone gewidmet war, Alban Bergs Sonate op. 1 vor.³³⁸

Während der Besatzungszeit konzertierte sie häufig für einen Hungerlohn, wie durch Gertrude Susanna Schönberg überliefert ist:

„she gave concerts for the soldiers of the Russian occupation then, often driving long distances in old broken-down cars over bomb-shattered roads to do so – this during the dead of winter in unheated halls, just for the sake of coming by a little bread or some potatoes or maybe a piece of bacon.“³³⁹

³³² Krones, „Karl Steiner – ein später Pianist der ‚Wiener Schule‘“, S. 28–29. Vgl. die Ankündigung des Alban Berg-Gedächtnis-Konzerts im *Neuen Wiener Tagblatt* 72, Nr. 36 (6. Februar 1938), S. 13. In welcher Bearbeitung Novakovic und Steiner die Mahler-Symphonien darboten, ist nicht bekannt: betreffend die 5. Symphonie ist diese Information am Programm nicht angegeben (abgebildet in ebd., S. 29); in Bezug auf die 7. Symphonie spielten sie höchstwahrscheinlich die Bearbeitung für Klavier zu vier Händen von Alfredo Casella, die auch in Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen dargeboten wurde. Siehe zum 7. Februar 1938 auch die Ankündigung im *Neuen Wiener Tagblatt* 72, Nr. 36 (6. Februar 1938), S. 13.

³³³ *Das kleine Volksblatt*, Nr. 4, 5. Jänner 1938, S. 15. Im *Neuen Wiener Tagblatt* 72, Nr. 4 (5. Jänner 1938), S. 9, ist diese Veranstaltung unter „Vorträge und Versammlungen“ angeführt.

³³⁴ Karl Daumer in *Neues Wiener Tagblatt* 75, Nr. 87 (28. März 1941), S. 8.

³³⁵ G. v. Stigler-Fuchs in *Neues Wiener Tagblatt* 75, Nr. 88 (29. März 1941), S. 8; siehe auch *Illustrierte Kronen Zeitung*, Nr. 14804, 2. April 1941, S. 8.

³³⁶ Vgl. die Briefe von Paul Hasterlik an Alice Sigerist-Ott, 4. Juni 1942 (FSU, Hine Collection, Nr. 1046) bzw. von Alice Sigerist-Ott an Maria Hasterlik, 12. Juni 1942 (Nr. 0997 und 1044).

³³⁷ *Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)* 57, Nr. 178 (26. Juni 1944), S. 3.

³³⁸ Prieberg, *Musik im NS-Staat*, S. 299. Nach Prieberg soll diese Aufführung im Jahr 1944 von Bergs Klaviersonate die erste seit 1934 gewesen sein. Jedoch ist eine Darbietung am 7. Februar 1938 durch Karl Steiner belegt, vgl. Krones, „Karl Steiner – ein später Pianist der ‚Wiener Schule‘“, S. 29.

³³⁹ Online verfügbar unter http://schoenbergseuropeanfamily.org/as3_pages/AS3_OlgaNovakovic.html, aufgerufen am 21. August 2015.

Anfang des Sommers 1945 präsentierte sie im Rahmen eines Kammerkonzerts der neu gegründeten Sektion Österreich der IGNM als Wiener Erstaufführung mit Rudolf Jettl „mit gutem Können“ Paul Hindemiths Klarinettensonate (1939).³⁴⁰ Am 26. August 1945 (Wiederholung am 2. Dezember) bot sie bei einer Lesung Karl Skraups („Morgenfeier“, Ödön von Horvath) Alban Bergs Klaviersonate op. 1 und Elegien von Béla Bartók dar.³⁴¹ Laut Konzertbericht interpretierte sie Bergs Werk

„mit herrlicher Eindringlichkeit, mit tiefem Verständnis für die romantische Leidenschaftlichkeit jenes jungen Menschen [...]. Die Künstlerin darf heute als unübertreffliche Interpretin dieser Sensibilität und Kraft verschmelzenden Musik gelten. Das bewies sie auch mit den zwei grandios gespielten Elegien von Béla Bartok.“³⁴²

Am 8. Januar 1946 wirkte Novakovic beim „Kompositionsabend Hans Petrik“ mit. Ob sie jedoch dabei die Sängerin Lydia Wulz bei Petriks *Drei Liedern* op. 10 bzw. *Drei Liedern* op. 16 begleitete oder ob sie dessen Klaviersonate op. 8 zum Besten gab, ist nicht ersichtlich, da der Komponist am Konzertprogramm ebenfalls als ausführender Pianist angegeben ist.³⁴³ Im Februar 1946 wollte Novakovic Schönbergs Suite op. 25 aufführen, doch verstarb sie unerwartet.³⁴⁴ Auch Josef Polnauer berichtet, dass sie sich Schönbergs Werk wieder öffentlich widmen wollte.³⁴⁵

Neben ihrer Konzerttätigkeit fällt auf, dass Novakovic außerdem einige Vorträge hielt, etwa am 5. Januar 1938 in der Volkshochschule Ottakring über „Moderne Klaviermusik“.³⁴⁶ Bereits mehr als 20 Jahre davor, im Dezember 1915, sprach sie im Rahmen der Weihnachtsfeste der „Kinderfreunde“; über die Inhalte ist aber nichts bekannt.³⁴⁷ Ob der Vortrag „Ptica u kavezu“ („Der Vogel im Käfig“) im Jahr 1917 vor VolksschülerInnen in Montenegro³⁴⁸ musikbezogen war, lässt sich nicht sagen.

³⁴⁰ Dr. Peter Lafite in *Neues Oesterreich* 1, Nr. 63 (5. Juli 1945), S. 4.

³⁴¹ Siehe die Plakate für Veranstaltungen vom 26. August 1945 und 2. Dezember [1945], Wienbibliothek im Rathaus (interne ID-Nummern: AC10637455 und AC10637452). Vgl. die Ankündigungen in *Neues Oesterreich* 1, Nr. 105 (24. August 1945), S. 4, und *Neues Oesterreich* 1, Nr. 107 (26. August 1945), S. 4; bzw. *Oesterreichische Zeitung*, Nr. 129, 28. November 1945, S. 4, und *Neues Österreich* 1, Nr. 190 (1. Dezember 1945), S. 4. Die aufgeführten Werke sind dort nicht angegeben, doch sind diese durch zwei Konzertberichte bekannt (vgl. nachfolgende Ausführungen).

³⁴² *Wiener Kurier* 1, Nr. 2 (28. August 1945), S. 2. Auch am 2. Dezember „spielte [sie] mit viel Gefühl und kraftvollem Anschlag Alban Bergs Klaviersonate und zwei Elegien von Béla Bartok“. pra in *Neues Österreich* 1, Nr. 192 (4. Dezember 1945), S. 4.

³⁴³ Siehe Datenbank des Wiener Konzerthauses.

³⁴⁴ Vgl. Brief von Alfred Schlee an Arnold Schönberg, 15. April 1946 (ASC, Briefdatenbank, ID 17728). In welchem Rahmen Schönbergs Komposition erklingen sollte, ist nicht bekannt.

³⁴⁵ Brief von Josef Polnauer an Arnold Schönberg, 16. April 1946 (ASC, Briefdatenbank, ID 15053).

³⁴⁶ Vgl. Anm. 333.

³⁴⁷ Vgl. Anm. 264.

³⁴⁸ H., „Sveti Sava-Feier in der Nikšićer Volksschule“ (Anm. 266), S. 1.

Jedenfalls war sie gegen Ende ihres Lebens eingeladen worden, im Rundfunk wiederholt über musiktheoretische Themen zu sprechen.³⁴⁹

Pädagogin

Olga Novakovic machte sich neben ihrer Tätigkeit als Interpretin außerdem als Pädagogin einen Namen. Sie unterrichtete am Neuen Wiener Konservatorium und Anfang der 1930er Jahre am Konservatorium für volkstümliche Musikpflege,³⁵⁰ das von David Josef Bach (1874–1947), einem Jugendfreund Arnold Schönbergs, gegründet wurde. Daneben gab sie auch Privatunterricht.

Namentlich sind aufgrund der schlechten Quellenlage nur sehr wenige SchülerInnen Novakovics bekannt. Ihr renommiertester Schüler war sicherlich der Pianist Karl Steiner (1912–2001).³⁵¹ Steiner nahm bei ihr ab 1932 am Konservatorium für volkstümliche Musikpflege Unterricht.³⁵² Steiner dürfte bei Novakovic zusätzlich Privatunterricht genommen haben.³⁵³ Sie war ihm als dort „beste Lehrerin“ empfohlen worden.³⁵⁴ Novakovic bezeichnete Steiner 1939 als ihren talentiertesten Schüler seit 1933.³⁵⁵ Weitere namentlich bekannte SchülerInnen waren die Kulturwissenschaftlerin Herta Blaukopf (geb. Singer, 1924–2005), die Cembalistin und Musikologin Christa Landon (geb. Fuhrmann, 1921–1977) – mit der Novakovic möglicherweise über die IGNM in Kontakt kam – sowie der Dirigent Michael Gielen (geb. 1927), Eduard Steuermanns Neffe.³⁵⁶ Im Jahr 1937 besuchten außerdem Karl Steiners Schwester

³⁴⁹ Brief von Josef Polnauer an Arnold Schönberg, 16. April 1946 (ASC, Briefdatenbank, ID 15053).

³⁵⁰ Vgl. Grassl und Kapp (Hg.), *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*, S. 598 bzw. Krones, „Karl Steiner – ein später Pianist der ‚Wiener Schule‘“, S. 14–15.

³⁵¹ Siehe zu Karl Steiner *An: Karl Steiner, Shanghai*, passim.

³⁵² Albrecht Gaub, „Karl Steiner, Canadian Apostle of the Second Viennese School“, *Institute for Canadian Music Newsletter* 1, Nr. 2 (Mai 2003), S. 3–7, hier S. 4, und ders., „Karl Steiner“, *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hg. von Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen unter Mitarbeit von Sophie Fetthauer, Universität Hamburg 2006, Stand: 7. Okt. 2013, online verfügbar unter http://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00001389, aufgerufen am 12. November 2014.

³⁵³ Steiner schreibt in seiner Bewerbung an das chinesische Hua Ching College: „I continued the study of piano playing at the piano classes ran by Mrs. Olga Novakovic at the ‚Konservatorium für volkstümliche Musikpflege‘ [...]. Then I studied privately under a pupil of Arnold Schönberg and Eduard Steuermann“. Krones, „Karl Steiner – ein später Pianist der ‚Wiener Schule‘“, S. 45. Damit dürfte ebenfalls Novakovic gemeint sein, die er wohl nicht noch einmal namentlich als Lehrerin nennen wollte.

³⁵⁴ *An: Karl Steiner*, S. 328 (Anm. 139).

³⁵⁵ Krones, „Karl Steiner – ein später Pianist der ‚Wiener Schule‘“, S. 38.

³⁵⁶ Voithofer, *Die Rolle von Komponistinnen, Interpretinnen und Musikwissenschaftlerinnen in der IGNM*, S. 53; Grassl und Kapp (Hg.), *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*, S. 568. Siehe zu Christa Landon „Landon Christa, geb. Fuhrmann“, *Schubert-Enzyklopädie*, Bd. 2, hg. von Ernst Hilmar und Margret Jestremski, Tutzing: Schneider 2004, S. 421–422, 421.

Therese („Terczi“) Steiner (1916–1942?), Lotte Blaschnek, Josef Weiss, Gisa Vogel, Fred Kraus, Relly Kress, Lona Trüding und Julie Sussmann ihren Unterricht.³⁵⁷ Davon waren zumindest Relly Kress und Josef Weiss „langjährige Schüler“.³⁵⁸ Wie oben bereits erwähnt, unterrichtete sie auch Auguste Hasterlik³⁵⁹ sowie Georg Schönberg und seine Tochter Gertrude Susanna (diese auch auf der Gitarre). Zumindest in den Jahren 1939 und 1940 nahm Hannes Weiß ebenso bei ihr Unterricht.³⁶⁰ Daneben gab es sicherlich noch eine Menge weiterer SchülerInnen, die aufgrund fehlender Dokumente aber nicht nachweisbar sind. Schönbergs Enkelin Gertrude Susanna berichtet, dass Novakovic öfters aus karitativen Gründen kostenlosen Musikunterricht erteilte:

„she turned out to have a heart of gold for others besides me. I was not the only one she taught free of charge. Among her pupils were other half-Jewish *Mischlinge* („mixed breeds“ or „social misfits“) who had problems during the Nazi time.“³⁶¹

Zumindest im Jahr 1940 unterrichtete Novakovic hauptsächlich Erwachsene, dadurch war sie von einer neuen Regelung – nur Kinder aus dem eigenen Bezirk unterrichten zu

Landon wie Novakovic waren Mitglieder der IGNM, vgl. dazu Voithofer, *Die Rolle von Komponistinnen, Interpretinnen und Musikwissenschaftlerinnen in der IGNM*. Siehe zu Gielen Zenck, „Michael Gielen“.

³⁵⁷ Programm des 2. Schüler(Innen)konzerts Olga Novakovic, 25. Juni 1937 im Klaviersalon Saphir, abgebildet bei Krones, „Karl Steiner – ein später Pianist der ‚Wiener Schule‘“, S. 27 (Abb. 13). Bei Lona Trüding (Druckfehler im Programm?) handelt es sich wahrscheinlich um Lona Truding (1901–1985), spätere Autorin von *A Miracle for Our Time. Studies in Esoteric Christianity*, hg. von Sevak Edward Gulbekian, London: Temple Lodge 1990, und anderen Schriften (hauptsächlich für das Goetheanum). Sie wurde wohl als Carolina Wassertrudinger geboren und besuchte 1919/1920 als Lona Wassertrudinger Schönbergs Seminar für Komposition an der Schwarzwaldschule. Anna Benedikt zählt auch eine Lona Truding zu Schönbergs SchülerInnen („*Ich wäre stolz, von Ihnen und Ihren Schülern bis zu einem gewissen Grad anerkannt zu sein als ‚Schönberg-Schülerin‘.*“ *Arnold Schönbergs Wiener Schülerinnen*, Magisterarbeit, Universität Wien 2008, S. 86), die ebenfalls dieselbe Person sein dürfte. Als Lona Truding war sie schließlich Mitglied und Mitwirkende (Pianistin) bei Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen und emigrierte 1939 nach England, vgl. Pamela Cynthia White, „Schoenberg and Schopenhauer“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 8, Nr. 1 (Juni 1984), S. 39–57, hier S. 45. Sointu Scharenberg vermutet im Personenregister ihrer Studie ebenso die Identität von Lona Truding mit Lona Wassertrudinger (*Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken 2002, S. 445).

³⁵⁸ Information laut Karl Steiner. *An: Karl Steiner, Shanghai*, S. 328 (Anm. 138). Relly Kress nahm bis mindestens Juli 1940 bei ihr Unterricht (vgl. ebd., S. 287).

³⁵⁹ Vgl. z. B. Brief von Paul Hasterlik an Auguste Hasterlik, 17. Dezember 1935, FSU, Hine Collection, Nr. 3447.

³⁶⁰ Hannes’ Mutter Margit Weiß war mit Karl Steiners Familie gut bekannt; der Sohn übte zeitweise täglich bei Familie Steiner Klavier. Vgl. *An: Karl Steiner, Shanghai*, S. 148, 171, 202, 206, 219 (Anm. 35), 222, 264, 326.

³⁶¹ Siehe http://schoenbergseuropeanfamily.org/as3_pages/AS3_OlgaNovakovic.html, aufgerufen am 21. August 2015.

dürfen – kaum tangiert.³⁶² Noch 1942 hatte sie, wie etwa durch die Briefe der Familie Hasterlik dokumentiert ist, viele Studierende.³⁶³

Wie Olga Novakovic als Pädagogin war, ist teilweise durch ihren Schüler Karl Steiner sowie durch Erinnerungen von Schönbergs während des Krieges in Europa verbliebener Familie überliefert. Laut Gertrude Susanna war sie geduldig, aber auch streng.³⁶⁴ Novakovic vermittelte im Instrumentalunterricht außerdem musiktheoretisches Wissen, wie aus einem Brief an ihren Schüler Karl Steiner vom 18. Oktober 1934 hervorgeht: „Wir werden die ganze Instrumentenkunde und – wenn Ihr wollt – auch Formenlehre wiederholen [...]“.³⁶⁵

Durch Karl Steiner sind die Daten dreier Schülerkonzerte überliefert, die am 2. Juli 1935, 3. Juli 1936 und 25. Juni 1937 stattfanden.³⁶⁶ Auch während der Zeit des Nationalsozialismus organisierte sie gelegentlich Schülerkonzerte in einer Wohnung oder in einem Saal, den sie aus eigener Tasche bezahlte.³⁶⁷ Eine Rezension des Abends vom 25. Juni 1937 – betitelt als „2. Schülerkonzert Olga Novakovic“ – belegt, dass sie als Pädagogin hervorragende Arbeit leistete:

„Das letzte Schülerkonzert dieser Saison, von reiferen Schülern bestritten, erbrachte neuerdings den Beweis, daß in der Schule Novakovic zielbewußt und mit gewissenhaftem Ernst gearbeitet wird. [...] Für die vortreffliche Pädagogin Olga Novakovic möge der Abend [...] die Frucht eines arbeitsreichen und intensiven Jahres bedeuten. Das bestätigen auch die Zuhörer durch anerkennenden Beifall.
V. W.“³⁶⁸

Wenn auch an diesem Abend hauptsächlich Klavierwerke der Klassik und Romantik zu Gehör gebracht wurden – neben einer Sonatine von Hans Erich Apostel (gemeint ist sicher seine von Novakovic uraufgeführte *Sonatina ritmica* op. 5) wurden Kompositionen von Mozart, Schubert, Beethoven, Debussy, Brahms, Mendelssohn Bartholdy

³⁶² Brief von Ignaz und Ida Steiner an Karl Steiner, 30. April 1940 (Nr. 50), *An: Karl Steiner, Shanghai*, S. 270–272, 271.

³⁶³ Vgl. die Briefe von Paul Hasterlik an Alice Sigerist-Ott, 4. Juni 1942 (FSU, Hine Collection, Nr. 1046) bzw. von Alice Sigerist-Ott an Maria Hasterlik, 12. Juni 1942 (Nr. 0997 und 1044).

³⁶⁴ Online verfügbar unter http://schoenbergseuropeanfamily.org/as3_pages/AS3_OlgaNovakovic.html, aufgerufen am 21. August 2015.

³⁶⁵ Zit. nach *An: Karl Steiner, Shanghai*, S. 383–386, hier S. 384.

³⁶⁶ Krones, „Karl Steiner – ein später Pianist der ‚Wiener Schule‘“, S. 26–27.

³⁶⁷ Online verfügbar unter http://schoenbergseuropeanfamily.org/as3_pages/AS3_OlgaNovakovic.html, aufgerufen am 21. September 2015.

³⁶⁸ Abgedruckt in Krones, „Karl Steiner – ein später Pianist der ‚Wiener Schule‘“, S. 26 (Anm. 14). In welcher Zeitung sich diese Rezension befand, ist nicht bekannt, da in Steiners Nachlass nur ein Ausschnitt aufbewahrt ist. Der oder die VerfasserIn der Besprechung könnte Vilma Webenau sein, die eventuell auch Novakovics Nachruf in der *Arbeiter-Zeitung* verfasst hat; wahrscheinlicher aber ist, dass es sich dabei um die Rezensentin Vera Wiesel handelt.

und J. S. Bach gespielt³⁶⁹ – war Novakovic als Pädagogin sicherlich bemüht, ihren SchülerInnen Werke der Wiener Schule nahezubringen. Dokumentiert ist dies am Beispiel Karl Steiners.³⁷⁰ Zwar führte Novakovic Steiner in deren Musik ein, machte ihn jedoch mit den Personen selbst nicht bekannt – so lernte Steiner Schönberg, aber auch Alban Berg, dessen Sonate op. 1 er das wahrscheinlich erste Mal im Jahr 1933 öffentlich spielte, nicht persönlich kennen.³⁷¹ Novakovic wies ihre SchülerInnen zudem auf Aufführungen von Schönbergs Musik hin, wie in einem Brief an Schönberg von 1928 zu lesen ist: „Der Vater einer Schülerin hat mir einen begeisterten Dankbrief geschrieben, weil ich seine Tochter auf das [Gurrelieder-]Konzert aufmerksam gemacht habe.“³⁷²

Novakovic war bei ihren SchülerInnen offenbar sehr beliebt, wie z. B. ein Brief an Schönberg zeigt, den sie ihm von einem Krankenhausaufenthalt wegen seines eventuellen Besuchs schreibt: „Zur Orientierung möchte ich mitteilen, dass Montag, Dienst. Mittw. Schüler u. sonstige Bekannte zu mir [ins Spital] kommen“.³⁷³ Schönbergs Enkelin Gertrude Susanna schildert, dass Novakovic eine äußerst wichtige Bezugsperson für sie war.³⁷⁴

Mit ihrem Schüler Karl Steiner verband Novakovic eine sehr enge Beziehung, wie anhand seiner Erinnerungen und der Briefe seiner Eltern überliefert ist.³⁷⁵ Wie schon erwähnt, konstituierte sie 1936 mit ihm (höchstwahrscheinlich in Anlehnung an Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen) die „Musikabende“ im „Wiener Frauenklub“, die „gute neue u. ältere Musik [...] verbreiten“ sollten.³⁷⁶ Nach Karl Steiners Fortgang nach Shanghai setzte Novakovic die Freundschaft mit seinen

³⁶⁹ Vgl. das Programm vom 25. Juni 1937, das in Krones, „Karl Steiner – ein später Pianist der ‚Wiener Schule‘“, S. 27 abgedruckt ist.

³⁷⁰ Vgl. dazu vor allem Krones, „Karl Steiner – ein später Pianist der ‚Wiener Schule‘“, passim.

³⁷¹ Vgl. dazu Albrecht Gaub, „Karl Steiner“, *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*. Steiner selbst berichtet von seiner Bekanntschaft mit Schülern Schönbergs, Bergs und Weberns: Josef Polnauer, Hans Erich Apostel und Ludwig Zenk. Karl Steiner, „Zur Aufführungspraxis der Musik der ‚Wiener Schule‘“, *An: Karl Steiner, Shanghai*, hg. von Hartmut Krones, S. 85–100, hier S. 87–88. Vgl. zu Steiners Erstaufführung von Bergs Sonate op. 1 Krones, „Karl Steiner – ein später Pianist der ‚Wiener Schule‘“, S. 15.

³⁷² Brief von Olga Novakovic an Arnold Schönberg, 28. Februar 1928 (ASC, Briefdatenbank, ID 14769).

³⁷³ Ebd.

³⁷⁴ Online verfügbar unter http://schoenbergseuropeanfamily.org/as3_pages/AS3_OlgaNovakovic.html, aufgerufen am 28. September 2015.

³⁷⁵ Vgl. dazu *An: Karl Steiner, Shanghai*, passim.

³⁷⁶ Vgl. Novakovics Gutachten vom 27. März 1939 anlässlich einer Bewerbung Karl Steiners. Krones, „Karl Steiner – ein später Pianist der ‚Wiener Schule‘“, S. 38, bzw. Anm. 331.

Eltern fort (zeitweise kam sie sogar wöchentlich zu Besuch³⁷⁷); diese berichteten ihrem Sohn immer wieder von Novakovics Verbleib.

Werke

Olga Novakovic war, wie schon mehrfach angemerkt, keine Komponistin, doch komponierte sie kleine Musikstücke im Rahmen ihrer Tätigkeit als Klavierlehrerin (siehe Tabelle 67). Doch Anfang des Jahres 1945 erzählt Novakovic Alban Bergs Witwe Helene: „ab und zu komponier’ ich was, nur aus eigenem Bedürfnis“.³⁷⁸ Zwei Sammlungen mit Klavierstücken für Kinder erschienen im Druck: *Am Land – Eine Sammlung kleiner Klavierstücke im Umfang von fünf Tönen* für Klavier zu vier Händen (Doblinger 1926, D6509) und *Mutter geht mit dir einkaufen* (Doblinger 1937, D7688). Die Publikation *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule* gibt als weitere pädagogische Musik zusätzlich „Lieder auf Texte von Wilhelm Busch“ an,³⁷⁹ die sich aber nicht verifizieren lassen. Auch in den 1940er Jahren komponierte Novakovic nach wie vor: Paul Hasterlik erwähnt in einem Brief an seine Tochter Auguste vom Januar 1940 eine Komposition für Kinder,³⁸⁰ die jedoch nicht erhalten ist. Wie Josef Polnauer überliefert, war Novakovic kurz vor ihrem Tod noch mit einer Klavierschule für Kinder beschäftigt.³⁸¹

Tabelle 67: Werke von Olga Novakovic

Titel	Jahr	Besetzung; Anmerkung
<i>Am Land – Eine Sammlung kleiner Klavierstücke im Umfang von fünf Tönen</i>	spätestens 1926	für Klavier zu vier Händen; für Kinder; Druck 1926
<i>Mutter geht mit dir einkaufen</i>	spätestens 1937	für Klavier; für Kinder; Druck 1937
Lieder auf Texte Wilhelm Buschs?		
[Komposition für Kinder]		eventuell für Klavier; für Kinder
[Klavierschule]	1946	für Klavier; nicht fertiggestellt

³⁷⁷ Vgl. z. B. die Briefe Ignaz und Ida Steiners vom 30. April und 14. Mai 1940 (*An: Karl Steiner, Shanghai*, S. 272 und 275).

³⁷⁸ Brief von Olga Novakovic an Helene Berg, 11. Januar 1945, F21.Berg.1984/3.

³⁷⁹ Grassl und Kapp (Hg.), *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*, S. 598.

³⁸⁰ Brief von Paul Hasterlik an Auguste Hasterlik, 26. Januar 1940, FSU, Hine Collection, Nr. 3608; bzw. vgl. den Brief an Helene Berg im Jahr 1945 weiter oben bzw. Anm. 378.

³⁸¹ Brief von Josef Polnauer an Arnold Schönberg, 16. April 1946 (ASC, Briefdatenbank, ID 15053). Vgl. Hans Erich Apostel, „Zum Tode Olga Novakovic“, *Wiener Kurier* 2, Nr. 46 (23. Februar 1946), S. 4.

Am Land

Am Land. Eine Sammlung kleiner Klavierstücke im Umfang von fünf Tönen für Klavier zu vier Händen, drei kleinen Schülern: Peter, Trude und Thomas gewidmet von Olga Novakovic

Ein Exemplar dieser Ausgabe befindet sich auch in Schönbergs Nachlass.³⁸² Dieses ist auf der zweiten Seite mit einer Widmung von Novakovic für Schönberg vom 13. Oktober 1926 versehen: „Mit dem herzlichsten Dank für das gütige Interesse, das Du diesen Klein-Kinderstücken zugewendet hast“. Über Schönbergs Stellungnahme zu diesen Stücken ist jedoch nichts bekannt. Novakovics Schüler Karl Steiner hatte als Klavierpädagoge offensichtlich diese Klavierstücke seiner Lehrerin in Gebrauch.³⁸³

Veranlasst durch Schönbergs während des Krieges in Europa verbliebene Familie, die mit Olga Novakovic eng verbunden war – bekanntlich beherbergte Novakovic zeitweise Schönbergs Sohn Georg und erteilte dessen Tochter Gertrude Susanna Musikunterricht –, wurde diese Sammlung am 19. Oktober 2007 im Austrian Cultural Forum New York sowie am 26. Oktober 2007 in der St. John's Lutheran Church in New York City zur Aufführung gebracht. Es spielten Peter Vinograde und Nataliya Medvedovskaya.³⁸⁴ Eine Audioaufnahme dieser Stücke findet sich auf der Homepage von Arnold Greissle-Schönberg.³⁸⁵

In einer Rezension von Hans Kleemann ist zu dieser Sammlung nur knapp zu lesen:

„Zehn kleine Stücke [...], in der Melodik nicht immer sehr gewählt, aber für die kleinen Spieler jedenfalls recht amüsant. Der Primopart ist sehr leicht, meist einstimmig oder in Oktaven, tröstlicherweise ist C-dur nicht allein herrschend.“³⁸⁶

Inhalt:

1. *Heurigenmusik*
Grob und lustig zu spielen
2. *Wandervogel*
mit Gitarre und Mandoline
Im Marschtempo

³⁸² Verzeichnis der Musikalien im Nachlass Arnold Schönbergs, ASC, Signatur PM/lg 9.

³⁸³ Seine Eltern schickten ihm im Frühjahr 1940 eine Ausgabe von Novakovics *Am Land* nach Shanghai. Vgl. die Briefe Ignaz und Ida Steiners vom 30. April und 7. Mai 1940 (*An: Karl Steiner, Shanghai*, S. 271 und 273).

³⁸⁴ Siehe http://thelarkascending.org/TLA2_Pages/VHZH.html, aufgerufen am 21. August 2015.

³⁸⁵ Siehe http://schoenbergseuropeanfamily.org/AS3_Pages/AS3_AudioDown.html, aufgerufen am 21. August 2015.

³⁸⁶ *Zeitschrift für Musik* 97, Nr. 8 (August 1930), S. 654.

3. *Waldhörner*
langsam und gedämpft
4. *Schuhplattler*
Gemütlich
5. *Frohe Ferien*
Gemütlich
6. *Hühnerhof*
Staccatissimo und so schnell als möglich
7. *Kuckuck*
Leicht und schnell
8. *Waldwiese*
Zart
9. *Wanderzirkus*
 1. *Pferde*
 2. *Seiltänzer*
Leise, langsam und vorsichtig
 3. *Neapolitanische Tänzerin*
Graziös
10. *Fahnenweihe*
Langsam und feierlich

Mutter geht mit dir einkaufen

Olga Novakovics zweite Sammlung mit Klavierstücken – *Mutter geht mit dir einkaufen*. *6 Kinderstücke für Klavier* – erschien 1937, elf Jahre nach der ersten Publikation, ebenfalls bei Doblinger. Der Hinweis auf eine weitere (nicht auffindbare) pädagogische Musikedition Novakovics, „Lieder auf Texte von Wilhelm Busch“, könnte auch als Beschreibung von *Mutter geht mit dir einkaufen* verstanden werden.³⁸⁷ Jedoch weist lediglich das erste Stück der Sammlung, *In der Schusterwerkstatt* – eine Zeichnung Wilhelm Buschs trägt denselben Titel – auf einen eventuellen Zusammenhang mit Busch hin. Ins Auge sticht der Titel des vierten Stücks, *Bei Meinl denkst du an*

³⁸⁷ Grassl und Kapp (Hg.), *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*, S. 598.

China^[388], da dieser an einen Zusammenhang mit Novakovics Schüler Karl Steiner denken lässt, der nach Shanghai emigrierte. Steiner hielt sich jedoch erst ab 1939 in China auf.

Auch zu dieser Komposition findet sich eine Besprechung in der *Zeitschrift für Musik*. Rezensent Walter Niemann lobt die „[gekonnten] imitatorischen Feinheiten“ und bedauert, dass nur so wenige Stücke in der Sammlung enthalten sind:

„Frisch, beweglich, apart in den Titeln (z. B. in weichen Sexten der Mittelstimmen dahingleitende ‚Fische sehen dich an‘, ‚Bei Meinel denkst Du an China‘ und monotone Quintenmusik, ‚Und in der Molkerei an Deinen Sommer auf der Alm‘ und die hübschen Ländler der Buam und Madln, beim ‚Tanzenden Geschirr im Porzellanladen‘ an alte Gavotten), knapp geformt und – die kleinen imitatorischen Feinheiten! – gekonnt. Kultivierte und farbige Wiener Kinderstube, die sogar dem feschen Schuster ‚In der Schusterwerkstatt‘ – ein reizendes Meisterstücklein! – einen Schuß Eleganz, Esprit und Anmut gibt. Schade – sechs weitere Kinderstücke hätten das hübsche Heft sicher noch reizvoller gemacht!“³⁸⁹

Inhalt:

1. *In der Schusterwerkstatt*
Munter
2. *Fische sehen dich an*
Sanft und fließend
3. *Vor dem Blumenstand*
Zart und duftig
4. *Bei Meinel denkst du an China*
In gleichförmigem Rhythmus
5. *Und in der Molkerei an deinen Sommer auf der Alm*
Ländlertempo
6. *Tanzendes Geschirr im Porzellanladen* (Eine Gavotte)
Im Tanzrhythmus

³⁸⁸ (Julius) Meinel war eine von Julius Meinel gegründete Lebensmittelkette in Wien, die aus einem Gewürzgeschäft hervorging und zunächst vor allem für frisch gerösteten Kaffee bekannt war (siehe z. B. die Webseite <https://www.meinelcoffee.com/de/geschichte/>, aufgerufen am 27. September 2018).

³⁸⁹ *Zeitschrift für Musik* 107, Nr. 8 (August 1940), S. 470 (Hervorhebung im Original).

Harriet Payne (1911–1997)

Harriet Pauline Payne, geboren am 31. Dezember 1911 in Indianapolis (Indiana), war eine amerikanische Komponistin, Geigerin und Bratschistin.³⁹⁰ Jeannie Pool zählt sie zu den „Pioneer Women Musicians of Los Angeles“.³⁹¹

Harriet Payne wendete sich zumindest in den Jahren 1934 und 1937 an Schönberg, um Unterricht bei ihm zu nehmen.³⁹² Ob sie tatsächlich bei ihm studierte, geht aus den erhaltenen Briefen jedoch nicht hervor.

Aus dem ersten Brief Schönbergs an Payne lässt sich entnehmen, dass sie gerne im Sommer 1934 über ein Stipendium bei ihm Unterricht genommen hätte. Ihre (nicht überlieferte) Nachricht erreicht Schönberg kurz vor seiner Abreise nach Chautauqua, weshalb er ihr folgende Zeilen schreibt:

„Dear Miss Payne,
leaving New York in some days for my vacation, probably to spend in Chautauqua NY, I cannot promise to teach you this summer, for I have no patronage of scholarships. Perhaps I could reduce the fee so that you had to pay only \$ 150 for 10 lessons during this summer. But first I ought to see your score. Send it not before the 10th of July to Hotel Ansonia (it will follow me to Chautauqua). Concerning the winter I hope you can make it possible to come to New York. I should be very interested to see your music and I hope very much to recognize in you a very talented pupil.“³⁹³

Ob Payne die erbetene Partitur an Schönberg geschickt hat, ist nicht bekannt. Offensichtlich hatte sie aber wirkliches Interesse an Schönberg als Kompositionslehrer, denn im Spätsommer 1937 fragt sie erneut bei Schönberg wegen Unterricht an. Schönbergs Antwortbrief stammt vom September 1937 und gibt Aufschluss darüber, dass Schönberg sie auch gerne als Schülerin annehmen würde:

„Dear Miss Payne,
just coming back from San Francisco I want to answer your letter in a hurry.
According to your background it seems interesting to me to teech [sic] you and gladly accept you as my pupil.
My regular fees are:
Single lesson or interview

³⁹⁰ Im Course Catalog der Illinois State Normal University wird Payne auch als Pianistin bezeichnet, siehe *Illinois State Normal University Bulletin 1941–1942* 39, Nr. 168 (Mai 1941), S. 27, online verfügbar unter <https://archive.org/stream/coursecatalog19411942illi>, aufgerufen am 3. Juli 2018.

³⁹¹ Jeannie Gayle Pool, *Peggy Gilbert & Her All-Girl Band*, Lanham, Maryland 2008, S. 196.

³⁹² In Schönbergs Nachlass finden sich drei (Antwort-)Schreiben an Payne: vom 3. Juni 1934 (Arnold Schönberg Center Wien [ASC], Briefdatenbank, ID 2701) sowie vom 12. und 22. September 1937 (IDs 2912 und 2917) sowie eine Karteikarte mit Harriet Paynes Adresse (ASC, Bildarchiv, ID 2471). Paynes Schreiben an Schönberg sind nicht erhalten.

³⁹³ Brief von Arnold Schönberg an Harriet Payne, 3. Juni 1934 (ASC, Briefdatenbank, ID 2701). Schönberg reiste am 11. Juli von New York ab und kam am nächsten Tag in Chautauqua an, siehe Christopher Gibbs, „Summer 1934: Schoenberg in Chautauqua“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 11, Nr. 2 (November 1988), S. 144–153, hier S. 147–148.

1 lesson weakly [sic]

2 lessons weakly [sic]

If this should perhaps [be] impossible to you, you might perhaps know one or two other students who would participate in a class of two or three, in which case the fee would be \$ 85 respectively 150 monthly. And as there are some other people who have or might ask for classes I recommend you [to] continue contact with me.

I hope to hear from you again.³⁹⁴

Kurze Zeit später schreibt Schönberg noch ein weiteres Mal an Payne – ob von sich aus oder als Antwort auf einen erneuten Brief ihrerseits bleibt offen. Er unterbreitet ihr die Möglichkeit, sich einer kleinen Gruppe von SchülerInnen anzuschließen:

„Dear Miss Payne:

there might be an opportunity to join a class of four to six students in case you can afford to pay a minimum of \$ 35 (for one hour weekly) or \$ 50 monthly (for two hours weekly, according to the number of participants and the amount they can pay) during at least six months.

Please tell me immediately whether or not you can participate.³⁹⁵

Ob Payne auf diesen Vorschlag Schönbergs einging und in der darauffolgenden Zeit tatsächlich seine (Privat-)Schülerin wurde – sie studierte jedenfalls nicht bei ihm an der UCLA –, ist nicht bekannt, da sie in den erhaltenen Unterlagen nirgends angeführt ist.

Es ist zumindest nicht davon auszugehen, dass Payne in den Jahren 1934–1937 in irgendeiner Form bei Schönberg Unterricht nahm, da sie in diesen Jahren bei Eugene Goossens in Cincinnati (Ohio) und London (England) studierte.³⁹⁶ Jedoch hätte sich eine Gelegenheit dazu geboten, als sie den Sommer 1936 in Hollywood verbrachte, wo sie ihre Studien bei Goossens fortsetzte.³⁹⁷ Auch Scharenberg führt Payne nicht als Schülerin Schönbergs an.³⁹⁸ In unterschiedlichen Lexikoneinträgen über die Komponistin wird Schönberg jedenfalls nicht genannt, obwohl diverse andere Lehrpersonen – wie Leo Sowerby und Eugene Goossens für Komposition – angeführt sind. 1944 übersiedelte sie nach Südkalifornien, um an der University of Southern

³⁹⁴ Brief von Arnold Schönberg an Harriet Payne, 12. September 1937 (ASC, Briefdatenbank, ID 2912).

³⁹⁵ Brief von Arnold Schönberg an Harriet Payne, 22. September 1937 (ASC, Briefdatenbank, ID 2917).

³⁹⁶ *The International Who Is Who in Music*, hg. von Alfred Victor Frankenstein, Sigmund Gottfried Spaeth und John Townsend Hinton Mize, Chicago 1951, S. 325, online verfügbar unter https://books.google.at/books?id=y_JLAAAAYAAJ, aufgerufen am 5. Juli 2018.

³⁹⁷ Siehe *The Triangle of Mu Phi Epsilon* 33, Nr. 1 (Dezember 1938), S. 15–16, hier S. 15, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=69EVAAAAMAAJ>, aufgerufen am 20. Oktober 2015. Vgl. auch *The Cincinnati Enquirer*, 20. November 1936, S. 3, online verfügbar unter <http://cincinnati.newspapers.com/newspage/100333426/>, aufgerufen am 20. Oktober 2015. Schönbergs Briefe an Payne vom September 1937 enthalten jedoch keine Hinweise darauf, dass die beiden einander bereits persönlich kannten (siehe oben).

³⁹⁸ Vgl. Sointu Scharenberg, *Überwinden der Prinzipien: Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken: Pfau 2002.

California (USC) in Los Angeles zu lehren.³⁹⁹ Ob sie dann Ende der 1930er Jahre oder in den 1940er Jahren bei Schönberg studierte, ist zu bezweifeln; zumindest gibt es keine entsprechenden Hinweise. Jedenfalls wirkte sie 1948 bei einer Aufführung von Schönbergs Streichsextett *Verklärte Nacht* mit.⁴⁰⁰ Seit Mitte der 1970er Jahre lebte Payne in Orange County, wo sie am 21. Juli 1997 85-jährig an den Folgen eines Schlaganfalls starb.⁴⁰¹

Was Harriet Paynes musikalische Ausbildung betrifft, besuchte sie nach ihrem Abschluss an der Shortridge High School zunächst das Arthur Jordan Conservatory of Music (1924–1930) und die Butler University (1928–1929) in Indianapolis und schloss dann am American Conservatory of Music in Chicago mit dem Bachelor of Music (1931) sowie ein Jahr später mit dem Master of Music (1932) ab. Nach einer einjährigen Ausbildung in Betriebswirtschaft in Indianapolis an der Butler University begann sie am Cincinnati College of Music Komposition zu studieren, weil „the pull of music was too strong“. ⁴⁰² Bevor sie sich der Komposition zuwandte, studierte Payne Violine. Zu ihren Violinlehrern gehörten Hugh McGibeny in Indianapolis (1924–1930), Herbert Butler in Chicago (1930–1932) und Emil Heermann in Cincinnati (1933–1936); später besuchte sie einen Sommerkurs bei Joseph Wieland (Viola, 1938). In Chicago studierte sie auch Klavier bei Kurt Waniecek, in Cincinnati bei Herbert Newman. Mit dem Kompositionsstudium begann sie ab 1928 bei den Sommerkursen in Interlochen (Michigan),⁴⁰³ und studierte zunächst bei Leo Sowerby in Chicago (1930–1932), danach bei Eugene

³⁹⁹ 1944 und 1945 gehörte Payne zum Lehrkörper der School of Music der University of Southern California (Aaron I. Cohen, *International Encyclopedia of Women Composers*, New York ²1987, Bd. 1, S. 536). Sie unterrichtete dort an der Theorie-Abteilung, siehe „U.S.C. Broadens Scope“, *Pacific Coast Musician* 33 (1944), S. 24, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=8H4AAAAMAAJ>, aufgerufen am 26. Januar 2018 (dort noch in der Zukunft liegend: „will be teaching in the theory department of the School of Music“). Eugene Aynsley Goossens (1893–1962) leitete in den Jahren 1931–1946 das Cincinnati Symphony Orchestra, dessen Mitglied Payne in den Jahren 1943–1944 war.

⁴⁰⁰ Vgl. Konzertprogramm vom 10. Mai 1948, ASC, Bildarchiv, ID 5805.

⁴⁰¹ Chris Pasles, „Concerts Include County-linked Works“, *Los Angeles Times*, 3. März 1987, online verfügbar unter http://articles.latimes.com/1987-03-03/entertainment/ca-7427_1_orange-county, aufgerufen am 17. Oktober 2015; bzw. Ken Williams, „Nibbles & Bits“, *Los Angeles Times*, 25. Juli 1997, online verfügbar unter <http://articles.latimes.com/1997/jul/25/entertainment/ca-15983>, aufgerufen am 16. Oktober 2015.

⁴⁰² *The Triangle of Mu Phi Epsilon* 33, Nr. 1 (Anm. 397), S. 15.

⁴⁰³ „Distinguished Musicians Direct at Interlochen“, *The Ludington Daily News* 154, Nr. 232 (2. August 1934), S. 3, online verfügbar unter <https://news.google.com/newspapers?nid=110&dat=19340802&id=HqkxAAAAIBAJ&sjid=dUADAAAIBAJ&pg=5674,1133171&hl=de>, aufgerufen am 21. Oktober 2015.

Goossens am Cincinnati College of Music (1934–1937) und über ein Stipendium in London, England (Sommer 1937).⁴⁰⁴

Payne war in erster Linie als Orchestermusikerin erfolgreich, was wohl auch ihrem Wunsch entsprach: „to be near her first love“⁴⁰⁵. Während des Studiums in Chicago spielte sie Violine beim Chicago Civic Orchestra.⁴⁰⁶ Nach ihrem Studium musizierte sie mehrere Jahre beim Indianapolis Symphony Orchestra (1935 und 1937–1943), für das sie hauptsächlich Viola, aber auch Tasteninstrumente (Klavier, Orgel und Celesta, 1941–1942) spielte.⁴⁰⁷ In der Saison 1942–1943 war sie dort erste Bratschistin und damit sogar eine der ersten weiblichen Stimmführerinnen in amerikanischen Orchestern überhaupt.⁴⁰⁸ Als Viola-Solistin wirkte sie bei einer Aufnahme des Indianapolis Symphony Orchestra mit, die im März 1943 über Columbia Broadcasting System (CBS) ausgestrahlt wurde.⁴⁰⁹ Für das Indianapolis Symphony Orchestra war sie zumindest Ende der 1930er Jahre außerdem als Arrangeurin und Kopistin tätig.⁴¹⁰ Danach war sie für eine Saison Mitglied des Cincinnati Symphony Orchestra (1943–1944)⁴¹¹, dessen Dirigent Paynes ehemaliger Kompositionslehrer Eugene Goossens war. Ab 1945 spielte sie in verschiedenen Orchestern in Los Angeles, beispielsweise für die Filmstudios Universal-International Pictures, Columbia Pictures und die MGM Studios oder das Janssen Symphony Orchestra (1947).⁴¹² Bis Ende der 1950er Jahre spielte sie

⁴⁰⁴ Vgl. *The Triangle of Mu Phi Epsilon* 33, Nr. 1 (Anm. 397), S. 15; *Who Is Who in Music: A Complete Presentation of the Contemporary Musical Scene, with a Master Record Catalogue*, hg. von Lee Stern, Chicago 1940, S. 180, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=HkdQde5LBN0C>, aufgerufen am 5. Juli 2018; *The International Who Is Who in Music*, S. 325. Auch Cohen führt Schönberg nicht als Lehrer Paynes an (*International Encyclopedia of Women Composers*, Bd. 1, S. 535–536).

⁴⁰⁵ *The Triangle of Mu Phi Epsilon*, Winter 1959, S. 26, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=TBkWAAAAMAAJ>, aufgerufen am 5. Juli 2018.

⁴⁰⁶ *The Triangle of Mu Phi Epsilon* 33, Nr. 1 (Anm. 397), S. 15.

⁴⁰⁷ Vgl. Thomas Akins, *Crescendo 75: Indianapolis Symphony Orchestra, 1930–2005*, Indianapolis 2004, S. 126 und 135, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=9sU8AQAIAAJ>, aufgerufen am 5. Juli 2018. Dort ist auch erwähnt, dass Harriet Paynes Bruder Charles in den Jahren 1937–1942 beim selben Orchester Posaune spielte. Vgl. auch „New ‚I. U. Overture‘ in Surprise Feature“, *Indiana Alumni Magazine* 3, Nr. 7 (1941), S. 9, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=9PzmAAAAMAAJ>, aufgerufen am 26. Januar 2018.

⁴⁰⁸ *Journal of the American Viola Society* 19/20 (2003), S. 78, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=mIoJAQAAMAAJ>, aufgerufen am 26. Januar 2018.

⁴⁰⁹ Siehe <http://lccn.loc.gov/2005652433>, aufgerufen am 19. Oktober 2015.

⁴¹⁰ *The Triangle of Mu Phi Epsilon* 33, Nr. 1 (Anm. 397), S. 15; *Who Is Who in Music*, S. 180; *The Prelude* (National Music Camp), 1939, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=SW0JAQAAMAAJ>, aufgerufen am 5. Juli 2018.

⁴¹¹ *The International Who Is Who in Music*, S. 325.

⁴¹² *The International Who Is Who in Music*, S. 325; und Elise Emery, „Originals to Score at Starlight Serenade“, *Independent Press-Telegram (Long Beach, California)*, 27. Juni 1965, S. 126, online verfügbar unter <http://www.newspapers.com/newspage/30660164/>, aufgerufen am 17. Oktober 2015 bzw. Pool, *Peggy Gilbert & Her All-Girl Band*, S. 124.

mit diversen Studioorchestern Filmmusiken ein.⁴¹³ Erste Kontakte mit der Filmmusikindustrie knüpfte Payne bereits im Sommer 1936, als sie bei ihrem Aufenthalt in Hollywood die Musik zum Naturfilm *Timberesque* komponierte.⁴¹⁴ Ende der 1950er Jahre und Anfang der 1960er Jahre spielte sie erste Viola im Glendale Symphony Orchestra, wo sie auch als Dirigentin fungierte.⁴¹⁵ Mitte der 1960er Jahre spielte sie auch bei South Coast Symphony, Long Beach Symphony sowie erste Viola bei Orange County Symphony und Laguna Opera⁴¹⁶. In späteren Jahren war sie als Musikerin ebenfalls äußerst aktiv: Sie gehörte zu den Gründungsmitgliedern des Pacific Symphony Orchester und spielte dort in den Jahren 1978–1992; etwa zur selben Zeit war sie zudem erste Bratschistin und Personalchefin der Pageant of the Masters in Laguna Beach (1979–1994).⁴¹⁷

Darüber hinaus sind diverse Auftritte als Kammermusikerin nachweisbar: Am 27. Juli 1933 führte sie an der Violine mit Margaret Hayes und Eugenia Krokos beim National Music Camp in Interlochen (Michigan) Gardner Reads (1913–2005) später zurückgezogenes *Poème* op. 20a (1932) für Violine, Violoncello und Harfe erstmals auf.⁴¹⁸ Am 2. Juni 1936 spielte sie in einem Violin- und Klavier-Recital neben einem eigenen Werk die g-Moll-Sonate von Giuseppe Tartini und das Violinkonzert von Aleksandr Glazunov.⁴¹⁹ Während ihrer Lehrtätigkeit an der University of Southern

⁴¹³ *The Triangle of Mu Phi Epsilon*, Winter 1959, S. 26, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=TBkWAAAAMAAJ>, aufgerufen am 5. Juli 2018. Vgl. auch den erläuternden Text zu Harriet Paynes Brief an Ruth Peacock, 28. August 1943, online verfügbar unter <http://fabienconductsiso.ning.com/photo/limberlost-letter-to-ruth?context=popular>, aufgerufen am 18. Oktober 2015: „[Harriet Payne was] playing in studio orchestras on many motion picture soundtracks through the 50s and 60s“.

⁴¹⁴ Vgl. *The Triangle of Mu Phi Epsilon* 33, Nr. 1 (Anm. 397), S. 15; und *The Cincinnati Enquirer*, 20. November 1936, S. 3, online verfügbar unter <http://cincinnati.newspapers.com/newspage/100333426/>, aufgerufen am 20. Oktober 2015.

⁴¹⁵ *Triangle of Mu Phi Epsilon* 53–61 (1959), S. 40, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=TBkWAAAAMAAJ>, aufgerufen am 26. Januar 2018; Jeannie Gayle Pool, *Peggy Gilbert & Her All-Girl Band*, Lanham, Maryland 2008, S. 196; *Los Angeles Times*, 24. Juli 1997, online verfügbar unter <http://articles.latimes.com/1997/jul/24/news/mn-15885>, aufgerufen am 16. Oktober 2015; und Emery, „Originals to Score at Starlight Serenade“ (Anm. 412), S. 126.

⁴¹⁶ Pool, *Peggy Gilbert & Her All-Girl Band*, S. 196; Pasles, „Concerts Include County-linked Works“ (Anm. 401); *Los Angeles Times*, 24. Juli 1997, online verfügbar unter <http://articles.latimes.com/1997/jul/24/news/mn-15885>, aufgerufen am 16. Oktober 2015, und Emery, „Originals to Score at Starlight Serenade“ (Anm. 412), S. 126.

⁴¹⁷ Williams, „Nibbles & Bits“ (Anm. 401). Siehe auch die Homepage der Musikerin und Autorin Mildred N. Landecker (1913–2016), <http://www.lafn.org/~bf684/mlandecker.htm>, aufgerufen am 16. Oktober 2015. Landecker erwähnt Payne als Geigerin.

⁴¹⁸ Mary Ann Dodd und Jayson Rod Engquist, *Gardner Read: A Bio-Bibliography*, Westport, CT 1996, S. 36.

⁴¹⁹ *The Cincinnati Enquirer*, 3. Juni 1936, S. 9, online verfügbar unter <http://cincinnati.newspapers.com/newspage/100139040/>, aufgerufen am 21. Oktober 2015. Beide Werke spielte sie auch bei späteren Konzerten; Tartinis Sonate am 12. Juli 1945 (*Southern California Daily Trojan* 36, Nr. 152 [9. Juli

California 1944/1945 trat sie mehrfach mit der Hancock-Formation auf, die beispielsweise Werke von W. A. Mozart, Ernst von Dohnány und Franz Schubert (17. Juli 1944), Johannes Brahms, Frank Bridge und Dohnány (25. August 1944), Ludwig van Beethoven, Samuel Barber und Antonín Dvořák (12. November 1944) sowie Giuseppe Tartini und Max Bruch (12. Juli 1945) darboten.⁴²⁰ Am 27. April 1948 spielte sie mit Anthony Vazzana die Uraufführung von dessen *Duo for Viola and Piano*.⁴²¹ Im Mai 1948 übernahm sie bei einem „All-Schoenberg“-Konzert der „Evenings on the Roof“-Serie einen Viola-Part von Schönbergs *Verklärte Nacht* für Streichsextett op. 4 (1899).⁴²² Ende der 1940er Jahre und Mitte der 1950er Jahre bildete sie mit Kolleginnen der Mu Phi Epsilon-Verbindung (Leola Blair, Klarinette, und Frances Wishard, Klavier) das Beverly Hills Trio.⁴²³

Neben ihrer Laufbahn als aktive Musikerin war Payne auch als Lehrende tätig. Mit dem privaten Unterrichten von Violine begann sie bereits während ihrer Zeit an der High School.⁴²⁴ In den Jahren 1938–1943 lehrte sie Violine, Viola und Theorie am Arthur Jordan Conservatory in Indianapolis,⁴²⁵ wo sie einige Jahre zuvor selbst studiert hatte. Sie unterrichtete in dieser Zeit außerdem Violine und Viola beim National Music Camp des Interlochen Center for the Arts, Michigan (Sommer 1938–1941).⁴²⁶ Bereits als junge Musikerin hatte sie von deren Gründung an die dortigen Sommerkurse besucht (1928–1932).⁴²⁷ 1943 unterrichtete sie Viola beim Limberlost Music Camp in La

1945], S. 1, online verfügbar unter <http://cdm15799.contentdm.oclc.org/cdm/compoundobject/collection/p15799coll104/id/62306/rec/1>, aufgerufen am 18. Oktober 2015), Glasunows Konzert im Dezember 1936 (*The Cincinnati Enquirer*, 16. Dezember 1933, S. 52, online verfügbar unter <http://cincinnati.newspapers.com/newspage/99659739/>, aufgerufen am 21. Oktober 2015).

⁴²⁰ Vgl. z. B. *The Trojan* 35, Nr. 137 (14. Juli 1944), S. 1; *The Trojan* 35, Nr. 152 (18. August 1944), S. 1; *The Trojan* 36, Nr. 4 (10. November 1944), S. 1; *Southern California Daily Trojan* 36, Nr. 152 (9. Juli 1945), S. 1; University of Southern California History Collection, USC Digital Library, online verfügbar unter <http://cdm15799.contentdm.oclc.org/cdm/dtbrowseyear/collection/p15799coll104>, aufgerufen am 21. Oktober 2015.

⁴²¹ Julius Bloom, *The Year in American Music*, Allen, Towne & Heath, Inc. 1948, S. 313.

⁴²² Konzertprogramm vom 10. Mai 1948, ASC, Bildarchiv, ID 5805.

⁴²³ *The Triangle of Mu Phi Epsilon* 44–52 (1949), S. 30, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=HQgWAAAAMAAJ>, aufgerufen am 5. Juli 2018; und *Long Beach Independent*, 28. April 1955, S. 19, online verfügbar unter <http://www.newspapers.com/newspage/74015891/>, aufgerufen am 18. Oktober 2015.

⁴²⁴ *The Triangle of Mu Phi Epsilon*, Winter 1959, S. 26, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=TBkWAAAAMAAJ>, aufgerufen am 5. Juli 2018.

⁴²⁵ Vgl. *The Triangle of Mu Phi Epsilon* 33, Nr. 1 (Anm. 397), S. 16; Cohen, *International Encyclopedia of Women Composers*, Bd. 1, S. 536; und *The Prelude* (Anm. 410), S. 6 u. a. Im Course Catalog der Illinois State Normal University wird Payne auch als Pianistin bezeichnet, siehe *Illinois State Normal University Bulletin 1941–1942*, S. 27.

⁴²⁶ *The International Who Is Who in Music*, S. 325; und *The Triangle of Mu Phi Epsilon* 33, Nr. 1 (Anm. 397), S. 16.

⁴²⁷ *The International Who Is Who in Music*, S. 325; und *The Prelude* (Anm. 410), S. 6 u. a.

Grange (Indiana) und übernahm dort auch die Funktion einer Sekretärin.⁴²⁸ 1944 und 1945 lehrte sie an der Theorie-Abteilung der School of Music der University of Southern California (USC) in Los Angeles.⁴²⁹ Später unterrichtete sie an öffentlichen Schulen in Los Angeles und am Saturday Conservatory der California State University in Fullerton, Orange County.⁴³⁰ Im April 1992 sprach sie bei zwei Musikgeschichte-Kursen von Mildred N. Landecker.⁴³¹

Zu guter Letzt ist Harriet Payne die Komponistin einiger in den meisten Fällen namentlich unbekannter und unpublizierter Werke. Ihre Leistungen als Komponistin wurden mehrfach ausgezeichnet: 1932 erhielt sie einen Preis für eine Komposition für Violine und Klavier, wobei es sich vermutlich um einen Kompositionspreis der Mu Phi Epsilon-Verbindung für ihre Violinsonate in d-Moll handelt.⁴³² 1933 wurde sie mit dem Indiana Composers' Guild Preis prämiert, 1941 mit dem National League of Pen Women's Preis.⁴³³ Darüber hinaus erhielt sie mehrmals Preise bei den Original Composition Contest-Bewerben der musischen Studentenverbindung Mu Phi Epsilon, deren Mitglied Payne war. Bis 1938 gewann sie den zweijährlich vergebenen Preis sogar viermal (jeweils erste Preise).⁴³⁴

Im Gespräch anlässlich eines bevorstehenden Orchesterkonzerts äußert Harriet Payne 1987 ihre Ansicht über Musik: diese sollte dem Publikum Freude machen und eine

⁴²⁸ *Violins and Violinists Magazine* 5 (1943), S. 65, und Brief von Harriet Payne an Ruth Peacock, 28. August 1943, online verfügbar unter <http://fabienconductsiso.ning.com/photo/limberlost-letter-to-ruth?context=popular>, aufgerufen am 18. Oktober 2015. Fabien Sevitzyk, musikalischer Direktor des Limberlost Music Camp, war auch Dirigent des Indianapolis Symphony Orchestra, für das Payne in den Jahren davor tätig war.

⁴²⁹ Cohen, *International Encyclopedia of Women Composers*, Bd. 1, S. 536. Siehe auch „U.S.C. Broadens Scope“ (Anm. 399), S. 24.

⁴³⁰ *Los Angeles Times*, 24. Juli 1997, online verfügbar unter <http://articles.latimes.com/1997/jul/24/news/mn-15885>, aufgerufen am 16. Oktober 2015; Emery, „Originals to Score at Starlight Serenade“ (Anm. 412), S. 126; und *Triangle of Mu Phi Epsilon* 53–61 (1959), S. 40, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=TBkWAAAAMAAJ>, aufgerufen am 26. Januar 2018.

⁴³¹ Homepage der Musikerin und Autorin Mildred N. Landecker (geb. 1913), <http://www.lafn.org/~bf684/mlandecker.htm>, aufgerufen am 16. Oktober 2015.

⁴³² *The Cincinnati Enquirer*, 31. August 1936, S. 7, online verfügbar unter <http://cincinnati.newspapers.com/newspage/100332959/>, aufgerufen am 19. Oktober 2015. Mit der Violinsonate in d-Moll gewann Payne 1932 bei einem Mu Phi Epsilon-Kompositionswettbewerb in der Klasse B. Vgl. E-Mail von Wendy Sistrunk (Mu Phi Epsilon Library & Archives) an Elisabeth Kappel, 1. Dezember 2015.

⁴³³ „Duo to Present Benefit Concert“, *Southern California Daily Trojan* 39, Nr. 44 (14. November 1947), S. 1, online verfügbar unter <http://digitallibrary.usc.edu/cdm/ref/collection/p15799coll104/id/64452>, aufgerufen am 15. Oktober 2015.

⁴³⁴ *Triangle of Mu Phi Epsilon* 53–61 (1959), S. 40, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=TBkWAAAAMAAJ>, aufgerufen am 26. Januar 2018. Auf der Homepage der Verbindung sind GewinnerInnen erst seit dem Jahr 1965 erwähnt (siehe <http://www.muphiepsilon.org/honorsawards-chaptermenu/originalcompositioncontest>, aufgerufen am 16. Oktober 2015). Siehe auch *The Triangle of Mu Phi Epsilon* 33, Nr. 1 (Anm. 397), S. 16. Auch Wendy Sistrunk bestätigt vier gewonnene Wettbewerbe, vgl. E-Mail an Elisabeth Kappel, 1. Dezember 2015.

Melodie und erkennbare Form haben; ganz im Gegensatz dazu, was ihrer Auffassung nach manche „moderne Komponisten“ fabrizieren:

„Some modern composers seem to write by sticking a pen in ink and flipping it. The notes are wherever the spots land. Contrived work is mathematical only, not inspired. It stirs no emotion in the hearer. I don't like music that is just a kick down here and bang up there. Some contemporary works arouse excitement and emotion – they will live; others bore you to death – they will die.“⁴³⁵

Werke

Der musikalische Nachlass von Harriet Payne, der aus mehr als 90 Teilen besteht, wird im Archiv der Mu Phi Epsilon-Verbindung in Independence (Missouri) aufbewahrt.⁴³⁶ Sämtliche Werke im Nachlass sind als Manuskripte vorhanden und zum größten Teil undatiert.⁴³⁷ Etliche dieser Kompositionen sind namenlos; manche sind in anderen Versionen erhalten als durch Publikationen überliefert, z. B. ist die *Passacaglia* im Nachlass für Solo-Klavier, nicht für Orgel.⁴³⁸ Die folgende Liste (siehe Tabelle 68) basiert auf den im Nachlass aufbewahrten Manuskripten und ist alphabetisch geordnet. Ein kleiner Teil der Werke ist von der Komponistin datiert, bei anderen lässt sich ein ungefähres Entstehungsdatum aufgrund nachweisbarer Aufführungen ergänzen.

Im Nachlass befinden sich offenbar nicht alle von Harriet Payne komponierten Werke, so sind etwa die Filmmusik zum Naturfilm *Timberesque* (1936) oder die *Variations on an Original Theme* (spätestens 1938) sowie eine *Fantasy* und eine *Nocturne* für Solo-Violine (beide spätestens 1934) nicht darin enthalten.

Tabelle 68: Werke von Harriet Payne

Titel	Jahr	Besetzung; Anmerkungen
<i>Ballade</i>	spätestens 1940	für Viola und Orchester
<i>Caprice</i>	eventuell 1938	für Viola und Klavier
		für Orchester (gemeinsam mit <i>Nocturne</i>)
<i>Concerto</i>	spätestens 1934	für Violine und Orchester
<i>Fantasia</i>		für Violine und Klavier

⁴³⁵ Emery, „Originals to Score at Starlight Serenade“ (Anm. 412), S. 126.

⁴³⁶ Siehe die Liste aller im Mu Phi Epsilon-Archiv aufbewahrten Kompositionen, „Mu Phi Epsilon Composers & Authors. Items in the Mu Phi Epsilon Music Library“, Mu Phi Epsilon Music Library & Archives, Independence, Missouri, online verfügbar unter <http://www.muphiepsilononlibrary.org/uploads/5/1/4/4/51444629/musiclibrary.pdf>, Stand: 3. Juni 2003, aufgerufen am 14. November 2018. Nach Harriet Paynes Tod überließ deren Nichte (Tochter von Harriet Paynes Bruder) die Werke dem Archiv, E-Mail von Wendy Sistrunk an Elisabeth Kappel, 11. Februar 2016.

⁴³⁷ Bei den wenigen datierten Kompositionen bzw. Bearbeitungen dominieren die Jahre 1929 und 1930. Die anderen datierten Werke stammen aus den Jahren 1938 und 1939, 1941 und 1942, 1944–1948, 1958, 1961, 1964 und 1975 (vgl. Tabelle 68).

⁴³⁸ Zu den Kompositionen im Nachlass siehe weiter unten bzw. „Mu Phi Epsilon Composers & Authors“ (Anm. 436).

<i>Fantasy</i>	spätestens 1934	für Violine solo?; nicht im Nachlass
<i>Indiana University Overture</i>	UA 26. März 1941	für Orchester; im Nachlass nur Skizze
<i>Nocturne</i>	spätestens 1934	für Violine solo?; nicht im Nachlass
<i>Nocturne op. 14</i>	1938	für Viola und Klavier
		für Orchester (gemeinsam mit <i>Caprice</i>)
	[1958]	für Flöte solo
		für Violoncello und Klavier
<i>Nocturne</i> <i>Burleska</i>	eventuell 1934	für Streichquintett (andere <i>Nocturne</i>)
<i>Octet = Octette for Strings in One Movement?</i>	eventuell spätestens 1936	für Streicher; UA eventuell 20. November 1936
<i>Our Triangle</i>		für Stimme und Klavier; Begleitung (Text und Musik: Caliste Sinek)
<i>Overture</i>	1945	für (Streich-)Orchester; UA eventuell 16. April 1946
<i>Passacaglia</i>	spätestens 1940	für Klavier (eventuell für Orgel)
<i>Phantasy</i>	1935	für Streichquartett (<i>Phantasy Quartet for Strings</i>)
	1961	für Streichorchester (<i>Phantasy for String Orchestra</i>)
	spätestens 1937	für Streicher (Nonett; <i>Phantasy for Strings</i>); UA 5. August 1937
<i>Poème</i>		für Viola und Orchester
<i>Rhapsody</i>		für Orchester
<i>Serenade</i>		für Streichorchester
<i>Sonata</i>		für zwei Violinen
<i>Sonata in d-Moll</i>	spätestens 1932	für Violine und Klavier; Preis bei Mu Phi Epsilon-Bewerb
<i>Sonata</i>		für Viola und Klavier
<i>Sonata in Classical Style</i>	1944	für Viola und Klavier (alternativ Violine)
<i>Stephen Foster</i>		für Streichquartett
	1944	für Orchester (<i>Overture</i>); weicht von der Fassung 1947 geringfügig ab
	1947	für Orchester (<i>Overture on Stephen Foster Themes</i>); UA 29. Juni 1965
<i>String Quartet(te) in C Minor</i>	eventuell spätestens 1938	für Streichquartett; eventuell Preis bei Mu Phi Epsilon-Bewerb
<i>Suite</i>	spätestens 1940	für Viola und Klavier
<i>Theme and Variations</i>		für Violine und Klavier
[<i>Theme and Variations</i>]		für Klavier
[<i>Theme and Variations</i>]		für Orchester
<i>Timberesque</i> (Musik zum Film)	1936	nicht im Nachlass
<i>Twelve Hours in Twelve Minutes</i> op. 15 <i>Awakening</i> <i>Romping</i> <i>Fidgeting in Church</i> <i>The Rocking Chair</i> <i>In to Mischief</i> <i>Punishment</i> <i>Skiping</i> <i>Lullaby</i> <i>March</i>	8. September 1938	für Viola solo

<i>Twelve Hours in Twelve Minutes</i> (<i>Through a Day with a Small Child</i>) <i>Romping</i> <i>In the Big Rocking Chair</i> <i>In to Mischief</i> <i>Punishment</i> <i>Skippping</i> <i>Lullaby</i> <i>March</i>	13. Januar 1964	für Viola und Klavier
<i>Skippping</i>		für Flöte und Klavier
<i>Lullaby</i>		für Viola und Klavier
<i>March</i>		
<i>Lullaby</i>		für Violine und Klavier
		für Viola und Klavier
	1958	für Streichquartett
		für Kammerensemble
<i>Valse</i>		für Klavier
<i>Variations on an Original Theme</i>	spätestens 1938	für Orchester; nicht im Nachlass
<i>The Weasel Pops</i>	1958	für Streichquartett
	1964	für Streichquintett
	1975	für Violine und Klavier
	1975	für Viola und Klavier
Lieder: <i>The Giant</i> <i>Ten Little Soldiers</i> <i>My A-B-C's</i> <i>Resting Time</i> <i>The Little Switcher</i>	1961	für Stimme und Klavier

Arrangements

Titel	Datum	Besetzung
<i>Caprice</i> Nr. 24 (Niccolò Paganini)	16. September 1939	für Viola und Klavier
„Do Not Go My Love“ (Richard Hagemann)	14. Juli 1941	für Orchester
„Where'er You Walk“ (Georg Friedrich Händel)	2. Juli 1942	für Orchester
<i>Etude</i> op. 25 Nr. 7 (Frédéric Chopin)	29. Januar 1946	für Orchester
„It Ain't Necessarily So“ (aus George Gershwins <i>Porgy and Bess</i>)	8. November 1947	für Viola (oder eventuell Violoncello) und Klavier
<i>Hungarian Dance</i> Nr. 5 (Johannes Brahms)		für Violine, B-Klarinette und Klavier
<i>Melodie</i> (Christoph Willibald Gluck)		für Violine, B-Klarinette und Klavier
		für Viola oder Violoncello und Klavier (alternativ: Violinpart)
<i>Minstrels</i> (Claude Debussy)		für Orchester
<i>Moment Musical</i> ⁴³⁹ (Franz Schubert)		für Violine, B-Klarinette und Klavier

⁴³⁹ Wendy Sistrunk gibt an, dass Paynes Vorlage für ihr Arrangement aus einer Sammlung mit dem Titel *Everybody's Favorite Album of Violin Pieces with Piano Accompaniment*, hg. von Charles E. Wilkinson, New York 1934 stammt und es sich dabei ein *Moment musical* in D-Dur handelt (E-Mail an Elisabeth Kappel, 11. Februar 2016). Es ist unklar, welche Komposition von Schubert gemeint sein könnte, denn keines seiner *Moments musicaux* ist in D-Dur komponiert.

Weitere Stücke

Titel	Datum	Besetzung
3 unbenannte Klavierstücke		für Klavier
unbenanntes Orchesterstück		für Orchester
2 unbenannte Violastücke		für Viola und Klavier
unbenanntes Violastück		für Viola
unbenanntes Violinstück		für Violine
unbenanntes Klavierstück	29. Oktober 1929	für Klavier
unbenanntes Klavierstück	5. und 12. November 1929	für Klavier
unbenanntes Klavierstück	19. November 1929	für Klavier
<i>Extended Phrases</i>		für Klavier
<i>Extended Periods</i>	3. Dezember 1929	für Klavier
<i>Group Formations</i>	10. Dezember 1929	für Klavier
<i>The Double Period</i>	17. Dezember 1929	für Klavier
<i>Two-Part Song Form: Primary Design</i>	18. Februar 1930	für Klavier
<i>Two-Part Song Form: Primary Design</i>	25. Februar 1930	für Klavier
<i>The Three-Part Period</i>	1. März 1930	für Klavier
unbenanntes Klavierstück	4. März 1930	für Klavier
<i>The Incipient Three-Part Song Form</i>	18. März 1930	für Klavier
unbenanntes Klavierstück	15. April 1930	für Klavier
unbenanntes Klavierstück	22. April 1930	für Klavier
<i>The Three-Part Song Form</i>	6. Mai 1930	für Klavier
<i>Augmented Two-Part Song Form</i>	10. Juni 1930	für Klavier

Die im letzten Tabellenabschnitt („Weitere Stücke“) genannten Stücke, die ebenfalls in Paynes Nachlass enthalten sind, sind vermutlich als Übungen oder Aufgaben für den Kompositionsunterricht am Arthur Jordan Conservatory of Music oder am American Conservatory of Music in Chicago entstanden, worauf die regelmäßig wöchentlichen Datierungen sowie die Titel verweisen.

Im Jahr 1941 führt das *Who Is Who in Music* als Kompositionen eine Sonate für Violine und Klavier, ein Streichquartett, ein Violinkonzert, eine *Suite for Viola and Piano*, ein *Phantasy Quartet for Strings*, eine *Phantasy for String Orchestra*, eine *Ballade* für Viola und Orchester, *Variations on an Original Theme* für Orchester, eine *Passacaglia* für Orgel und andere Werke für Orchester und Soloinstrumente an.⁴⁴⁰ Das etwa zehn Jahre später erschienene *International Who Is Who in Music* nennt keine bestimmten Werke, sondern undifferenziert Viola- und Violinkonzerte, Kammermusik und Kompositionen für Viola und Klavier bzw. Violine und Klavier.⁴⁴¹

Wie an den im Nachlass aufbewahrten Werken zu sehen ist, gehörte es zur Philosophie der Komponistin, ihre Kompositionen für so viele Gelegenheiten wie möglich nutzbar zu machen und für unterschiedliche Besetzungen zu arrangieren. Besonders deutlich ist dies an *Phantasy*, *Twelve Hours in Twelve Minutes* und *Nocturne*

⁴⁴⁰ *Who Is Who in Music*, S. 180.

⁴⁴¹ *The International Who Is Who in Music*, S. 325.

op. 14 zu erkennen, die jeweils in mehreren Fassungen für unterschiedliche Besetzungen existieren.

Die Aufführungen mehrerer von Harriet Paynes Werken, teilweise unter Mitwirkung der Komponistin selbst, sind über zeitgenössische Publikationen nachweisbar:

Im Frühjahr 1934 wurde ihr Violinkonzert vom Cincinnati Symphony Orchestra dargeboten.⁴⁴² Das vermutlich gleiche Violinkonzert wurde mit Payne als Solistin während der Sommerkurse 1934 in Interlochen (Michigan) gespielt und nochmals am 22. Februar 1935 vom Cincinnati Symphony Orchestra.⁴⁴³ In ihrem Nachlass finden sich drei, allesamt undatierte Werke mit dem Titel „Concerto for Violin and Orchestra“, wobei es sich aber jedesmal um dieselbe Komposition handelt.⁴⁴⁴

Bei einem Konzert von Kompositionsstudierenden des Cincinnati College of Music am 22. Mai 1934 spielte Payne zwei eigene Solo-Violin-Kompositionen, eine *Nocturne* und eine *Fantasy*.⁴⁴⁵ Weder eine *Nocturne* noch eine *Fantasy* für Solo-Violine sind im Nachlass enthalten.

Am 2. Juni 1936 gab sie als Geigerin und Pianistin bei einem „dual recital“ unter anderem ihr eigenes Violinkonzert, begleitet vom Orchester des Cincinnati College of Music.⁴⁴⁶

Im Sommer 1936, während eines Aufenthaltes in Hollywood, wurde sie ausgewählt, die Musik für den Naturfilm *Timberesque* zu komponieren, der dann im darauffolgenden Winter in den Kinos gezeigt wurde.⁴⁴⁷

Am 20. November 1936 wurde unter Mitwirkung von Payne an der Viola ihr *Octette for Strings in One Movement* erstmals aufgeführt.⁴⁴⁸ Ein Werk mit dem sehr ähnlichen

⁴⁴² *The Cincinnati Enquirer*, 23. Mai 1934, S. 5, online verfügbar unter <http://cincinnati.newspapers.com/newspage/103381266/>, aufgerufen am 21. Oktober 2015.

⁴⁴³ „Distinguished Musicians Direct at Interlochen“ (Anm. 403), S. 3; und *The Cincinnati Enquirer*, 22. Februar 1935, S. 8, online verfügbar unter <http://cincinnati.newspapers.com/newspage/99536177/>, aufgerufen am 17. Oktober 2015.

⁴⁴⁴ E-Mail von Wendy Sistrunk an Elisabeth Kappel, 11. Februar 2016.

⁴⁴⁵ *The Cincinnati Enquirer*, 22. Mai 1934, S. 8, online verfügbar unter <https://cincinnati.newspapers.com/newspage/99720576/>, aufgerufen am 21. Oktober 2015; und *The Cincinnati Enquirer*, 23. Mai 1934, S. 5, online verfügbar unter <http://cincinnati.newspapers.com/newspage/103381266/>, aufgerufen am 21. Oktober 2015.

⁴⁴⁶ *The Cincinnati Enquirer*, 3. Juni 1936, S. 9, online verfügbar unter <http://cincinnati.newspapers.com/newspage/100139040/>, aufgerufen am 21. Oktober 2015.

⁴⁴⁷ *The Triangle of Mu Phi Epsilon* 33, Nr. 1 (Anm. 397), S. 15; und *The Cincinnati Enquirer*, 20. November 1936, S. 3, online verfügbar unter <http://cincinnati.newspapers.com/newspage/100333426/>, aufgerufen am 20. Oktober 2015.

⁴⁴⁸ *The Cincinnati Enquirer*, 20. November 1936, S. 3, online verfügbar unter <http://cincinnati.newspapers.com/newspage/100333426/>, aufgerufen am 20. Oktober 2015.

Titel *Octet for Strings* (für vier Violinen, zwei Violen und zwei Celli) befindet sich in ihrem Nachlass.

Bei mehreren *Phantasy*-Kompositionen – *Phantasy for String Orchestra* (für erste und zweite Violine, Viola, Violoncello und Kontrabass), *Phantasy for Strings* (für vier Violinen, zwei Violen, zwei Violoncelli und Kontrabass) und *Phantasy Quartet for Strings* (für erste und zweite Violine, Viola und Violoncello) bzw. *Fantasia* (für Violine und Klavier) – handelt es sich laut Wendy Sistrunk um dieselbe Komposition in verschiedenen Ausführungen. Keine der genannten Werke im Nachlass ist mit einem Datum versehen. Mit einer *Phantasy for Strings* gewann Payne auch bei einem Mu Phi Epsilon-Kompositionswettbewerb.⁴⁴⁹

Die *Phantasy for Strings* wurde vom Dirigenten Frederick Charles Adler (1889–1959) für das erste Saratoga Festival, welches vom 5.–18. September 1937 in Saratoga Springs, NY stattfand, in Auftrag gegeben. Die Uraufführung unter Adler und dem Columbia Concert Orchestra (CBS String Symphony) wurde bereits am 5. August 1937 über den Radiosender WBBM ausgestrahlt. Drei Wochen später, am 11. September, führten Mitglieder der New York Philharmonic die *Phantasy for Strings* dann beim obengenannten Festival auf.⁴⁵⁰

Die *Phantasy for String Orchestra* gelangte im Mai 1962 beim jährlichen Festival of American Music in Miami unter John Bitter (geb. 1909) zur Aufführung.⁴⁵¹ Payne erzählt anlässlich zweier bevorstehender Aufführungen in den Jahren 1971 und 1988, dass dieses Werk ca. 1935, als sie bei Eugene Goossens studierte, zunächst als Streichquartett entstand:

⁴⁴⁹ E-Mail von Wendy Sistrunk an Elisabeth Kappel, 1. Dezember 2015. Das Entstehungsjahr ist nicht bekannt, aber möglicherweise bereits vor 1938, da Payne bis 1938 viermal diesen Preis gewann. Vgl. weiter oben bzw. Anm. 434.

⁴⁵⁰ Auch als *Fantasy for Strings*. *Freeport Journal-Standard*, 5. August 1937, S. 7, online verfügbar unter <http://www.newspapers.com/newspage/3618048/>, aufgerufen am 16. Oktober 2015; und *The Triangle of Mu Phi Epsilon* 33, Nr. 1 (Anm. 397), S. 16, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=69EVAAAAMAAJ>, aufgerufen am 20. Oktober 2015. Vgl. auch „Spa Authority Sponsors Fine Music Festival. Renowned Artists to Offer Talent Sept. 5 to 18; 14 Compositions to Have World Premiere There“, *Schenectady Gazette*, 5. August 1937, S. 8, online verfügbar unter <http://fultonhistory.com/newspaper%208/Schenectady%20NY%20Gazette/Schenectady%20NY%20Gazette%201937%20Grayscale/Schenectady%20NY%20Gazette%201937%20Grayscale%20-%204779.pdf>, aufgerufen am 16. Oktober 2015.

⁴⁵¹ Vgl. Billie O’Day, „Miami’s John Bitter Conducting at the Festival of American Music: Something New Under the Baton“, *The Miami News*, 4. Mai 1962, S. 1B, online verfügbar unter <https://news.google.com/newspapers?id=NZ0yAAAIBAJ&sjid=ZOFAAAAIBAJ&hl=de&pg=749%2C1243714>, aufgerufen am 16. Oktober 2015.

„My assignment [for a scholarship at Cincinnati College of Music] was to write a string quartet and to phone him [Eugene Goossens] when it was completed. A week later it was finished, much to his surprise, and when I took it to him I was amazed that he did not suggest any changes.“⁴⁵²

Payne entwickelte die Komposition aus einer Übung heraus: „It started out as an exercise in what could be done with a theme – expanding, contracting, upside down and all that sort of thing.“⁴⁵³ Dem dreisätzigen Werk liegt ein kurzes Motiv zugrunde:

„The Phantasy is based upon one short motif which is introduced by celli and basses, then is tossed around among the instruments in its entirety, as well as in expanded and abbreviated form. The first and second movements are in sonata form and the third is a canon. The three short movements are played without pause. It is technically difficult for all of the instruments, but though there are frequent meter changes, there are no tricks. In its composition, I attempted to produce continuity with variety, all within a fairly brief period of time.“⁴⁵⁴

Die Komponistin erwähnt dort auch, dieses Werk später – für eine Darbietung in Florida in den 1950er Jahren (die sie vermutlich mit der oben genannten von 1962 verwechselt) – orchestriert zu haben und schreibt weiters:

„It turned out fairly well [...] I’m fond of the work. It is not easy. But it’s not all that old-fashioned. I like recognizable themes, but I’m also fond of complicated rhythms and harmonies. There are some dissonances, but not to the extent in much recent music.“⁴⁵⁵

Ein undatiertes Schreiben Paynes mit sehr ähnlichem Inhalt ist im Nachlass der *Phantasy for String Orchestra* beigelegt. Aus diesem geht ebenfalls hervor, dass es sich bei der *Phantasy for String Orchestra* um eine Bearbeitung der *Phantasy* für Streichquartett handelt:

„The PHANTASY FOR STRING ORCHESTRA was originally written as a string quartet when I was in my early twenties, studying with Eugene Goossens. It started as an exercise in the craftsmanship of composition, necessary to the development of the inspirational germ with which any composition is born. It seemed to turn out reasonably well and was well accepted. I expanded it into a piece for string orchestra in 1961 when Fabien Sevitzy, then conductor of the Miami Symphony and a champion of American music, asked me to send him something for performance with his orchestra.

The piece, about eleven minutes in length, is built upon a six note motif which is expanded, contracted, turned upside down, etc. The work is in three short movements played without pause. After a short introduction, the first movement is an Allegro, followed by an Andante in which the original motif still plays a prominent part, this time as background for the melody. The third movement, a Presto, is still built upon the first motif, but in a different rhythm. All through the

⁴⁵² „Sweet Sound of Music Is Overture to New Campaign“, *Independent Press-Telegram (Long Beach)*, 18. April 1971, S. 76, online verfügbar unter <https://www.newspapers.com/newspage/30519487/>, aufgerufen am 17. Oktober 2015.

⁴⁵³ Pasles, „Concerts Include County-linked Works“ (Anm. 401). Vgl. auch „L. B. Ends Season“, *Independent (Long Beach)*, 20. April 1971, S. 26, online verfügbar unter <http://www.newspapers.com/newspage/18154003/>, aufgerufen am 19. Oktober 2015.

⁴⁵⁴ „Sweet Sound of Music Is Overture to New Campaign“ (Anm. 452), S. 76.

⁴⁵⁵ Pasles, „Concerts Include County-linked Works“ (Anm. 401).

piece the motif is tossed back and forth in its various forms among the different instruments. Technically it is quite difficult for the performers, especially those in the first violin section. The PHANTASY (spelling on a whim) has been performed several times in both its quartet and string orchestra form. I have participated in most performances as either a player or conductor“.⁴⁵⁶

Payne führt hier als Entstehungsjahr 1961 an, doch findet sich bereits in einem Werkverzeichnis von 1941 eine Komposition mit dem Namen *Phantasy for String Orchestra*.⁴⁵⁷

Die *Phantasy for String Orchestra* – „a pleasing, ongoing, and solidly crafted work she wrote in 1935. The revival was worthwhile“ – wurde zum zweiten Mal nach 1962 im April 1971 unter der Komponistin als Dirigentin mit dem Long Beach Symphony Orchestra aufgeführt.⁴⁵⁸ Eine weitere Aufführung fand am 9. Januar 1988 durch John Larry Granger und die South Coast Symphony (Orange County) statt.⁴⁵⁹ Das Werk wurde neben zwei anderen aus mehreren eingereichten ausgewählt, um in der Saison 1987/1988 von der South Coast Symphony interpretiert zu werden. Laut Granger waren die ausgewählten Werke „most in the traditional style of what we would assume would be classical orchestral literature“.⁴⁶⁰ In der Besprechung des Konzerts heißt es: „Dating back to 1961 in this form, it is a conservative, attractive essay in part-writing and motivic development.“⁴⁶¹

Paynes *Variations on an Original Theme* wurden bei zwei American Composers' Concerts am 19. und 20. Oktober 1938 gespielt.⁴⁶² Am 13. Februar 1939 wurde das Orchesterwerk unter Guy Fraser Harrison (1894–1986) und dem Rochester Civic

⁴⁵⁶ E-Mail von Wendy Sistrunk an Elisabeth Kappel, 8. Februar 2016.

⁴⁵⁷ *Who is Who in Music*, S. 180.

⁴⁵⁸ „L. B. Ends Season“, *Independent (Long Beach)*, 20. April 1971, S. 26, online verfügbar unter <http://www.newspapers.com/newspage/18154003/>, aufgerufen am 19. Oktober 2015; und „Sweet Sound of Music Is Overture to New Campaign“ (Anm. 452), S. 76.

⁴⁵⁹ Pasles, „Concerts Include County-linked Works“ (Anm. 401). An diesem Abend sollten neben Paynes *Phantasy* noch Beethovens Dritte Symphonie („Eroica“) und Joaquin Rodrigos *Concierto de Aranjuez* für Gitarre und Orchester erklingen. Vgl. auch „Entertainment“, *Orange Coast. The Magazine of Orange County* 14, Nr. 1 (Januar 1988), S. 30–31, hier S. 30.

⁴⁶⁰ Pasles, „Concerts Include County-linked Works“ (Anm. 401). Ziel des Wettbewerbes war es, Bewusstsein für KomponistInnen mit Bezug zu Orange County zu schaffen.

⁴⁶¹ John Henken, „Music Reviews: Symphony Progresses – in Fits and Spurts“, *Los Angeles Times*, 11. Januar 1988, online verfügbar unter http://articles.latimes.com/1988-01-11/entertainment/ca-23411_1_music-reviews, aufgerufen am 19. Oktober 2015.

⁴⁶² Siehe <https://sites.google.com/site/krmusician/americancomposersconcerts>, aufgerufen am 16. Oktober 2015, und *The Triangle of Mu Phi Epsilon* 33, Nr. 1 (Anm. 397), S. 16. Payne selbst nennt ihre Komposition hier „Variations for Orchestra“.

Orchestra von den kanadischen Radiosendern CFCF und CBF ausgestrahlt.⁴⁶³ Für dieses Werk erhielt die Komponistin einen Mu Phi Epsilon-Kompositionspreis.⁴⁶⁴

Am 26. März 1941 wurde Paynes *Indiana University Overture* zur Uraufführung gebracht, die sie speziell für diesen Anlass komponiert hatte.⁴⁶⁵ Im Nachlass ist nur eine Skizze dieses Werkes für zwei Klarinetten und zwei Hörner enthalten.

Bei einem Benefizkonzert für „Save the Children Federation, Inc.“ am 16. Januar 1943 spielte die Komponistin ihre Viola-Kompositionen *Nocturne*, *Burleska*, *Lullaby* und *March*.⁴⁶⁶ *Nocturne* und *Burleska* erklangen eventuell bereits im Jahr zuvor durch das Indianapolis Symphony Orchestra unter Fabien Sevitsky.⁴⁶⁷ Paynes *Nocturne* – „an interestingly orchestrated composition with ‚definite listener-appeal‘“ – wurde auch am 9. Dezember 1945 von Joachim Chassman, Konzertmeister bei Columbia Pictures, öffentlich dargeboten.⁴⁶⁸ Die *Nocturne* stammt eventuell bereits aus dem Jahr 1934 oder davor: Payne spielte selbst (jedoch auf der Violine) bereits am 22. Mai 1934 bei einem Konzert des Cincinnati College of Music ein Werk mit diesem Titel.⁴⁶⁹

In Paynes Nachlass finden sich neun Kompositionen mit dem Titel *Nocturne* für unterschiedliche Besetzungen. Eine der Kompositionen ist für Viola und Piano, mit 1938 datiert und mit dem Zusatz „op. 14“ versehen.⁴⁷⁰ Zwei *Nocturnes* – für Flöte bzw. für Streichquartett – sind mit 1958 überschrieben. Die weiteren sechs *Nocturnes* – für Viola und Klavier, für Violoncello und Klavier, für Streichquartett, für Orchester und zwei für Streichquintett – sind undatiert. Die *Nocturne* für Orchester ist gemeinsam mit

⁴⁶³ „Radio Reception“, *The Gazette (Montreal)* 168, Nr. 37 (13. Februar 1939), S. 3, online verfügbar unter <https://news.google.com/newspapers?id=on0tAAAIAIBAJ&sjid=fZgFAAAAIAIBAJ&hl=de&pg=5124%2C2126474>, aufgerufen am 16. Oktober 2015.

⁴⁶⁴ E-Mail von Wendy Sistrunk an Elisabeth Kappel, 1. Dezember 2015. In welchem Jahr sie damit gewann, ist nicht bekannt, vermutlich aber vor 1938, da sie den Preis bis 1938 (und wahrscheinlich insgesamt) viermal erhielt. Vgl. weiter oben bzw. Anm. 434.

⁴⁶⁵ Siehe „New ‚I. U. Overture‘ In Surprise Feature“ (Anm. 407), S. 9, sowie die drei Fotografien von Payne und der Aufführung in der Archives Photograph Collection der Indiana University Bloomington, online verfügbar unter <http://webapp1.dlib.indiana.edu/archivesphotos/search/search.do?userQuery=harriet+payne&sortKeys=>, aufgerufen am 19. Oktober 2015.

⁴⁶⁶ *The Triangle of Mu Phi Epsilon* (April 1944), S. 47.

⁴⁶⁷ Harriet Johnson, *Your Career in Music*, E. P. Dutton, Incorporated 1944, S. 169.

⁴⁶⁸ Blanche G. Bobbitt, *The Glendale Symphony Orchestra, 1924–1980*, Glendale 1980, S. 36; bzw. „Joachim Chassman Performs Prokofieff Sonata“, *The Score (Beverly Hills, California)* 2, Nr. 11–12 (November/Dezember 1945), S. 3, online verfügbar unter <http://www.asmac.org/wp-content/uploads/2013/06/ASMAC-Newsletter-1945-08.pdf>, aufgerufen am 16. Oktober 2015.

⁴⁶⁹ *The Cincinnati Enquirer*, 22. Mai 1934, S. 8, online verfügbar unter <https://cincinnati.newspapers.com/newspage/99720576/>, aufgerufen am 21. Oktober 2015 und *The Cincinnati Enquirer*, 23. Mai 1934, S. 5, online verfügbar unter <http://cincinnati.newspapers.com/newspage/103381266/>, aufgerufen am 21. Oktober 2015.

⁴⁷⁰ Neben der *Nocturne* op. 14 für Viola und Klavier (1938) trägt nur eine weitere Komposition in Paynes Nachlass eine Opuszahl: *Twelve Hours in Twelve Minutes* op. 15 für Solo-Viola (datiert 8. September 1938).

einer *Caprice* zusammengestellt. Alle acht genannten Kompositionen sind offenbar verschiedene Bearbeitungen desselben Werkes. Lediglich bei der letzten in der Auflistung genannten *Nocturne* für Streichquintett, die gemeinsam mit einer *Burleska* für Streichquintett aufbewahrt ist, handelt es sich um ein anderes Werk.⁴⁷¹

Die Kinderstücke *Twelve Hours in Twelve Minutes* existieren im Nachlass ebenfalls in unterschiedlichen Besetzungen. Die Zusammenstellung besteht aus den neun Teilen *Awakening – Romping – Fidgeting in Church – The Rocking Chair – In to Mischief – Punishment – Skipping – Lullaby – March*. Eine Fassung für Solo-Viola dürfte die ursprüngliche Version der Komposition sein; sie ist mit 8. September 1938 datiert sowie mit dem Zusatz „op. 15“ versehen.⁴⁷² Weiters gibt es noch eine Version für Viola und Klavier vom 13. Januar 1964, die auf sieben Teile gekürzt (*Romping – In the Big Rocking Chair – In to Mischief – Punishment – Skipping – Lullaby – March*) und mit einem Untertitel versehen ist (*Through a Day with a Small Child*). Die Auswahl *Skipping – Lullaby – March* hat Payne auch für Flöte und Klavier bzw. Viola und Klavier arrangiert. *Lullaby* aus derselben Sammlung erscheint hier außerdem noch für Violine und Piano, Streichquartett (datiert 1958) und Kammerensemble.⁴⁷³

Ende des Jahres 1944 spielte die Pianistin Mildred Seymour bei einem Recital eine neu geschriebene *Sonata in Classical Style* von Payne sowie ihre Suite für Viola and Piano.⁴⁷⁴ Beide Kompositionen sind (undatiert) im Nachlass enthalten.⁴⁷⁵

Am 16. April 1946 wurde eine „new overture“ von Harriet Payne – gemeint ist weder die *Indiana University Overture* noch die *Overture on Stephen Foster Themes*, deren Premieren früher bzw. später stattfanden – unter Vladimir Bakaleinikoff mit dem Pittsburgh Symphony Orchestra aufgeführt.⁴⁷⁶ Der Musikkritiker Ralph Lewando berichtet, dass die Aufführung der Overtüre ein großer Erfolg war und notiert über das Werk: „The overture is an interesting work. In conventional form – and rather extended

⁴⁷¹ E-Mail von Wendy Sistrunk an Elisabeth Kappel, 11. Februar 2016. Siehe „Mu Phi Epsilon Composers & Authors“ (Anm. 436).

⁴⁷² Vgl. Anm. 470.

⁴⁷³ Siehe „Mu Phi Epsilon Composers & Authors“ (Anm. 436).

⁴⁷⁴ *The Pacific Coast Musician*, 4. November 1944, S. 17 und 24, online verfügbar unter https://books.google.at/books?id=8H4_AAAAMAAJ, aufgerufen am 26. Januar 2018.

⁴⁷⁵ Siehe „Mu Phi Epsilon Composers & Authors“ (Anm. 436).

⁴⁷⁶ Ralph Lewando, „Symphony Gives Final Tuesday Program; Concerts in Lighter Vein Successful: Leader, Orchestra in Excellent Form; New Composer Presented“, *The Pittsburgh Press* 62, Nr. 294 (17. April 1946), S. 18, online verfügbar unter <https://news.google.com/newspapers?id=YzwbAAAAIBAJ&sjid=Ak0EAAAIBAJ&hl=de&pg=4416%2C5925539>, aufgerufen am 17. Oktober 2015. Vladimir Bakaleinikoff ‚entdeckte‘ die Schönberg-Schülerin Dika Newlin und führte auch von dieser ein Werk auf.

– it is well-contrived, reveals inventive skill and good handling of the various instrumental groups and develops to a vigorous climax.“⁴⁷⁷

Im Nachlass finden sich neben der *Overture on Stephen Foster Themes* und der *Indiana University Overture* noch zwei weitere nicht näher betitelt Overtüren: eine mit 1944 datierte *Overture* für Orchester sowie eine mit 1945 datierte *Overture* für Streichorchester. Glaubt man den Anmerkungen zum Nachlass, handelt es sich bei der *Overture* für Orchester von 1944 um ein „slightly different setting than [the] 1947 edition“, also vermutlich um eine frühere Fassung der *Overture on Stephen Foster Themes*.

Am 29. Juni 1965 fand die Uraufführung der *Overture on Stephen Foster Themes* durch das Long Beach Symphony Orchestra, bei dem auch die Komponistin selbst Violine spielte, statt.⁴⁷⁸ Der Musikkritiker Daniel Cariaga überliefert: „Harriet Payne’s ‚Overture‘ is soundly constructed, deftly and gratefully orchestrated, and peppered with just enough dissonance to make it sound fresh.“⁴⁷⁹ Payne komponierte die *Overture on Stephen Foster (Tunes)* ursprünglich für ein Festival in Indianapolis, das dann aber abgesagt wurde. Ihrer Komposition liegen hauptsächlich zwei Melodien zugrunde: „I have taken ‚Swanee River‘ and ‚Oh! Susanna‘ as central themes and developed and embellished them for full orchestra. It was written as a festival piece, not meant to be a ponderous work.“⁴⁸⁰ Laut Angaben im Nachlass wurde die *Overture on Stephen Foster Themes* für Orchester bereits 1947 komponiert und stimmt eventuell mit einer 1944 geschriebenen Overtüre überein. Außerdem ist dort Werk für Streichquartett mit dem Titel *Stephen Foster* enthalten (undatiert).

In Harriet Paynes musikalischen Nachlass im Mu Phi Epsilon-Archiv finden sich außer den oben genannten noch einige weitere Kompositionen, die in den beiden Lexikoneinträgen nicht genannt werden bzw. von denen sich keine Aufführungen nachweisen lassen:

Darunter sind *Poème* für Viola und Orchester, *Rhapsody* für Orchester, *Serenade* für Streichorchester, *Theme and Variations* (in Fassungen für Violine und Klavier, für

⁴⁷⁷ Lewando, „Symphony Gives Final Tuesday Program; Concerts in Lighter Vein Successful: Leader, Orchestra in Excellent Form; New Composer Presented“ (Anm. 476), S. 18.

⁴⁷⁸ Emery, „Originals to Score at Starlight Serenade“ (Anm. 412), S. 126.

⁴⁷⁹ Daniel Cariaga, „Starlight Serenade First-Nighters Warmed by Music of the Masters“, *Independent (Long Beach, California)*, 30. Juni 1965, S. 25, online verfügbar unter <http://www.newspapers.com/newspage/17937275/>, aufgerufen am 17. Oktober 2015.

⁴⁸⁰ Emery, „Originals to Score at Starlight Serenade“ (Anm. 412), S. 126.

Klavier und für Orchester), mehrere Capricen,⁴⁸¹ ein Streichquartett in c-Moll (in drei Ausführungen, eine davon Skizze) und ein Werk mit dem Namen *The Weasel Pops*. Mit dem Streichquartett in c-Moll gewann Payne möglicherweise 1938 einen Mu Phi Epsilon-Kompositionspreis.⁴⁸² *The Weasel Pops* komponierte sie wahrscheinlich 1958 als Streichquartett. Im Nachlass finden sich mit demselben Titel noch eine zweite Fassung für Streichquartett (undatiert), eine Fassung für Streichquintett von 1964 sowie zwei Fassungen für Violine und Klavier bzw. Viola und Klavier (beide von 1975).

An Kammermusikwerken enthält das Mu Phi Epsilon-Archiv darüber hinaus noch eine Sonata für zwei Violinen, eine Sonata für Violine und Klavier in d-Moll und eine Sonata für Viola und Klavier (alle undatiert). Die Sonata für Violine in d-Moll dürfte bis 1932 entstanden sein, da Payne damit in diesem Jahr beim Mu Phi Epsilon-Kompositionswettbewerb gewann.⁴⁸³

Für Klavier sind in Paynes Nachlass ein *Valse* (undatiert) und zehn Stücke ohne Titel (nur drei davon nicht datiert) erhalten. Zehn weitere Stücke für Klavier sind offensichtliche Übungsstücke, die mit Arbeitstiteln versehen sind („Extended Phrases“, „Extended Periods“, „Group Formations“, „The Double Period“, „Two-Part Song Form: Primary Design“ (zwei Stücke), „The Three-Part Period“, „The Incipient Three-Part Song Form“, „The Three-Part Song Form“, „Augmented Two-Part Song Form“, bis auf das erstgenannte alle datiert). Die meisten Stücke für Klavier sind datiert, und zwar zwischen Oktober 1929 und Juni 1930 – diese sind also vermutlich während einer Studienzeit bei am Arthur Jordan Conservatory of Music, noch bevor Payne ernsthaft Komposition studierte, entstanden. Weiters finden sich im Nachlass ein unbenanntes Werk für Orchester, zwei unbetitelt Stücke für Viola und Klavier, ein Stück für Solo-Viola sowie eines für Solo-Violine.

Die Lieder mit den Titeln *The Giant – Ten Little Soldiers – My A-B-C’s – Resting Time – The Little Switcher* komponierte Payne 1961 vermutlich für Kinder.

⁴⁸¹ Neben einer Bearbeitung einer Paganini-Caprice (siehe weiter unten) enthält Paynes Nachlass eine zweite Caprice für Viola und Klavier sowie eine nur für Violinstimme. Eine weitere Caprice für Orchester ist im Nachlass gemeinsam mit einer *Nocturne* zusammengestellt. Ob es sich dabei ebenfalls um die Paganini-Caprice handelt, ist nicht bekannt.

⁴⁸² Vgl. E-Mail von Wendy Sistrunk an Elisabeth Kappel, 1. Dezember 2015, demzufolge Payne 1938 mit einem „Quartette for Strings“ in der Klasse F gewann. Eines der Streichquartette in c-Moll im Nachlass ist mit derselben Schreibweise – „String Quartette“ – betitelt.

⁴⁸³ E-Mail von Wendy Sistrunk an Elisabeth Kappel, 1. Dezember 2015. Demzufolge gewann sie mit der Sonata in der Klasse B.

Das Archiv enthält auch einige Arrangements, welche die Komponistin vielleicht teilweise für das Indianapolis Symphony Orchestra bearbeitete.⁴⁸⁴ Richard Hagemanns (1882–1966) Lied „Do Not Go My Love“ (datiert 14. Juli 1941), Frédéric Chopins *Etude* op. 25, Nr. 7 (datiert 29. Januar 1946), Claude Debussys *Prélude Minstrels* (undatiert) und „Where'er You Walk“ von Georg Friedrich Händel (aus dem Oratorium *Semele*; datiert 2. Juli 1942) liegen in Instrumentationen für Orchester vor.⁴⁸⁵ Für die Besetzung Violine, B-Klarinette und Klavier richtete sie Johannes Brahms' *Ungarischen Tanz* Nr. 5, ein *Moment musical* von Franz Schubert sowie Christoph Willibald Glucks *Mélodie* (aus *Orfeo ed Euridice*) ein. Neben diesem Arrangement von Glucks *Mélodie* für Trio befindet sich im Nachlass noch eine Version für Viola und Klavier oder Violoncello und Klavier sowie eine weitere für Viola und Klavier. Eine von Payne komponierte Klavierbegleitung zur offiziellen Mu Phi Epsilon-Hymne „Our Triangle“ von Caliste Sinek Conant Walker und eine Version für Viola und Klavier von George Gershwins „It Ain't Necessarily So“ (aus *Porgy and Bess*; datiert 8. November 1947) sind ebenfalls darunter. Payne transkribierte auch Niccolò Paganinis *Caprice* Nr. 24 für Viola und Klavier (datiert 16. September 1939), die sie vermutlich selbst spielte.⁴⁸⁶

⁴⁸⁴ Vgl. weiter oben Paynes Funktion als Arrangeurin für das Orchester (zumindest Ende der 1930er Jahre).

⁴⁸⁵ Payne war bis 1942 für das Indianapolis Symphony Orchestra tätig.

⁴⁸⁶ Neben dieser Transkription tragen noch weitere Kompositionen im Nachlass den Titel *Caprice*, vgl. Anm. 481.

Natalie Prawossudowitsch (1899–1988)

Die Komponistin und Pianistin Natalie Prawossudowitsch⁴⁸⁷ (1899–1988) war 1929–1931 Schönbergs Kompositionsschülerin in Berlin. Sie war damit die einzige Komponistin in Schönbergs dortiger Meisterklasse.⁴⁸⁸

Natalie Prawossudowitsch wurde am 14. August 1899 in Vilnius geboren (damals zu Russland gehörig, jetzt Hauptstadt Litauens). Sie studierte am Konservatorium in Sankt Petersburg Klavier (1918–1920 bei Vera Skrjabin) und Komposition (1920–1923 bei Sergej Ljapunow); 1925 schloss sie mit einem Diplom in Komposition als Externe ab.⁴⁸⁹ Im Jahr 1928 reiste sie zunächst nach Hamburg, um weiter Komposition zu studieren; im April 1929 wurde sie in Arnold Schönbergs Meisterschule in Berlin aufgenommen. 1931 ging sie aus gesundheitlichen Gründen nach Meran (Italien), wo sie die restlichen 57 Jahre ihres Lebens verbrachte und am 2. September 1988 starb.⁴⁹⁰

Prawossudowitsch stand mit drei in den USA ansässigen Komponisten russischer Herkunft in Verbindung: Alexei Haieff (1914–1994), Joseph Schillinger (1895–1943) und Nicolai Berezowski (1900–1953). Haieffs und Schillingers Nachlässe enthalten je

⁴⁸⁷ Ob der möglichen Transliterationen aus dem Russischen – laut der kyrillischen Todesanzeige НАТАЛІЯ МИХАЙЛОВНА ПРАВОСУДОВИЧ (siehe Archiv der Akademie der Künste Berlin [AdK], Natalie-Prawossudowitsch-Archiv [NPA] 444) – und wegen fehlerhafter Übernahmen tauchen weiters u. a. die Schreibweisen ^{Pravossudovitch, Pravossudowitsch, Pravosudovic, Bravossudowitsch und Anna [sic]} Prawossudowitsch sowie der Vorname Natalia auf. In der vorliegenden Studie kommt einheitlich die Schreibweise Natalie Prawossudowitsch vor, da sich die Komponistin in ihrer Berliner Zeit selbst so schreibt. Aber auch sie selbst variiert die Schreibweise ihres Namens erheblich: Pravossoudovitch (Brief an Nicolai Berezowski, 30. Mai 1936, Columbia University Library), Pravossudovitsch (z. B. letzter Brief an Arnold Schönberg, 27. Dezember 1938, Arnold Schönberg Center Wien [ASC], Briefdatenbank, ID 15092; Brief an Gertrud Schönberg, 14. Juni 1954, ASC, Gertrud Schoenberg Collection; Lebenslauf 1962, Archiv der AdK, NPA 240), Pravossudowitsch (Werkverzeichnis 1962, Archiv der AdK, NPA 224–226; Lebenslauf 1965, NPA 241). 1931 wird sie auf dem Einreiseprotokoll in Italien Nathalia Pravossoudowitch genannt (Archiv der AdK, NPA 311); ihr Lebensgefährte Sergej Kranz schreibt ihr 1933 mehrfach als Natalia Pravossudovitsch (Postkarten in Besitz von Tatjana Pascuttini, einer Verwandten von Natalie Prawossudowitsch). In Nicolai Berezowskis Nachlass wird sie als Natalie Pravosudovich geführt (fünf der sechs Schreiben sind in Kyrillisch; siehe Anm. 492). Auf der (in lateinischen Buchstaben verfassten) Todesanzeige der Angehörigen erscheint sie als Natalia Pravossoudovitsch (siehe Archiv der AdK, NPA 301).

⁴⁸⁸ Die Komponistin Gertrud Fuhrmann wohnte nur als Hospitantin bei (siehe dazu das Kapitel über Fuhrmann in der Abteilung III. Biographisch-musikalische Stichproben).

⁴⁸⁹ Als Aristokratin durfte Natalie Prawossudowitsch das Studium aufgrund ihrer „nichtproletarischen Herkunft“ nur noch als Fernschülerin beenden (Brief von Natalie Prawossudowitsch an Aleksandr Solschenizyn, 25. Mai 1970, zit. nach Bianca Marabini Zoeggeler und Michael Talalay, „Eine Musikerin fern der Heimat“, *Musik im Exil. Die Schönbergschülerin Natalia Prawossudowitsch*, hg. von Bianca Marabini Zoeggeler und Michail Talalay, deutsch, italienisch und russisch, Wien und Bozen: Folio-Verlag 2003, S. 17–56, hier S. 28).

⁴⁹⁰ Z. B. Silke Wenzel, „Natalie Prawossudowitsch“, *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, hg. von Beatrix Borchard, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff., Stand: 13. Februar 2008, online verfügbar unter http://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Natalie_Prawossudowitsch, aufgerufen am 13. November 2014; Zoeggeler und Talalay (Hg.), *Musik im Exil*.

eine ihrer Kompositionen: die Klaviersonate op. 13 (1925) bzw. die Sonatine op. 23 (1929).⁴⁹¹ In Berezowskis Nachlass finden sich eine Postkarte (17. August 1931) und zwei Briefe (20. und 30. Mai 1936).⁴⁹²

Natalie Prawossudowitsch und Arnold Schönberg

Sechs Schreiben zwischen Natalie Prawossudowitsch und Arnold Schönberg sind in dessen Nachlass überliefert. Die vier Briefe und eine Postkarte von Prawossudowitsch (zwischen 1928 und 1938) beinhalten hauptsächlich Glückwünsche; in drei Briefen erwähnt sie auch eigene Werke.⁴⁹³ Das einzige *von* Schönberg erhaltene Schreiben bestätigt ihre Aufnahme in die Meisterschule für den Zeitraum April 1929 bis (zunächst) Ende März 1931.⁴⁹⁴ Ein weiterer Brief von Prawossudowitsch an Schönberg vom 14. März 1932 ist im Musikarchiv der Akademie der Künste Berlin aufbewahrt. Darüber hinaus findet sich ein Briefwechsel mit Gertrud Schönberg in deren Nachlass.

Am 16. Oktober 1928 schreibt Prawossudowitsch an Schönberg: „Es liegt mir sehr daran, meine weitere Fortbildung nur unter Ihrer persönlichen Leitung fortzuführen.“⁴⁹⁵ Es ist aber eigentlich nicht davon auszugehen, dass Prawossudowitsch mit der Absicht nach Berlin kam, bei Schönberg zu studieren, denn 1972 erinnert sie sich: „[Alexander Glasunow] besorgte [...] für mich die Ausreise-Erlaubnis nach Berlin, und so habe ich

⁴⁹¹ Haieff Collection, JPB 96-2, Series IV: 2:20, New York Public Library, Findmittel online verfügbar unter <http://www.nypl.org/ead/2553?iamaselector=/support> bzw. Joseph Schillinger Papers, JPB 86-08, New York Public Library, Findmittel online verfügbar unter <http://www.nypl.org/sites/default/files/archivalcollections/pdf/musschil.pdf>, beide aufgerufen am 9. August 2018. Ein handschriftliches Exemplar der Sonatine op. 23 ist abgelegt unter „Scores by Schillinger Students“; es ist jedoch nicht davon auszugehen, dass Prawossudowitsch zu Schillingers Studierenden zählte.

⁴⁹² Briefe von Natalie Prawossudowitsch an Nicolai Berezowski, 1931–1936, Nicolai Berezowsky Papers, Box 6, Rare Book and Manuscript Library, Columbia University Library, bzw. E-Mails von Tara C. Craig an Elisabeth Kappel, 16. Mai und 14. Juli 2011. Berezowski war Prawossudowitschs Studienkollege in St. Petersburg. Aus den Schreiben geht hervor, dass Prawossudowitsch für Berezowski Stücke kopiert hat und ihm auch eigene Kompositionen schicken wird (17. August 1931) bzw. Berezowski ihr zwei Mal finanzielle Unterstützung zukommen ließ (20. und 30. Mai 1936).

⁴⁹³ Vgl. dazu weiter unten. Laut Briefdatenbank des ASC schrieb Natalie Prawossudowitsch Schönberg am 16. Oktober 1928 (ID 15090), 10. April 1930 (ID 15094), 4. Juli 1937 (ID 15093), 14. Mai 1938 (ID 15091) und 27. Dezember 1938 (ID 15092).

⁴⁹⁴ Brief von Arnold Schönberg an Natalie Prawossudowitsch, 24. April 1929, ASC, Briefdatenbank, ID 5743. Ein weiteres Schreiben Schönbergs an Prawossudowitsch, eine Antwort vom 30. Oktober 1928 (vgl. handschriftliche Notiz auf Prawossudowitschs Brief vom 16. Oktober 1928, ID 15090), ist in der Briefdatenbank nicht enthalten.

⁴⁹⁵ Brief von Natalie Prawossudowitsch an Arnold Schönberg, 16. Oktober 1928, ASC, Briefdatenbank, ID 15090. Peter Gradenwitz gibt als Datum irrtümlich den 26. Oktober an (*Arnold Schönberg und seine Meisterschüler, Berlin 1925–1933*, Wien 1998, S. 247). Schönbergs Antwort ist nicht überliefert (vgl. Anm. 494).

ihm meine Rettung zu verdanken.“⁴⁹⁶ Ein Empfehlungsschreiben Glasunows, zu Prawossudowitschs Studienzeit in St. Petersburg Direktor des dortigen Konservatoriums und 1928 bereits im Exil in Paris, befindet sich ebenfalls in Schönbergs Nachlass.⁴⁹⁷

Mehr als 50 Jahre nach ihrer Berliner Studienzeit hielt Prawossudowitsch ihre Erinnerungen daran schriftlich fest; über Schönbergs Unterricht berichtet sie:

„Einmal zum Beispiel spielte [Peter] Schacht eine eigene Komposition vor, da zeigte Schönberg auf eine bestimmte Stelle mit der Frage: ‚Was ist das?‘ Schacht antwortete: ‚Eine Variation‘. ‚So?‘ rief Schönberg aus, lief im Zimmer hin und her, erfaßte einen Aschenbecher, stellte ihn heftig auf den Tisch und sagte: ‚Das ist ein Spazierstock!‘ Einen seiner Lehrsätze umschrieb Schönberg mit dem Bild: ‚Wenn man in ein Glas Wasser Zitronensaft hineintut, kann man diesen nicht mehr herausnehmen.‘, das heißt, daß eine Anfangsfigur später nochmals aufgegriffen werden sollte.

Es durfte nichts Gestaltloses geschrieben werden!

Ein anderer Ratschlag Schönbergs an seine Schüler war, daß der Schluß eines Werkes stets vorbereitet werden muß: ‚Wenn Sie im Sommer verreisen, was machen Sie da? Sie schließen zuerst den Schreibtisch, dann die Schränke, dann die Zimmer, dann die Haustür und schließlich das Tor.‘ – Alle diese wichtigen Ratschläge sind mir seither bei meinen weiteren Kompositionen stets gegenwärtig geblieben!“⁴⁹⁸

Weiter stellt sie klar: „Niemals sprach Schönberg aber von seinem Zwölfton-System, vielleicht um keinen Druck auf uns auszuüben und uns ganz frei und unbeeinflusst komponieren zu lassen nach unserer eigenen Individualität.“⁴⁹⁹

Als Abschlussarbeit reichte Prawossudowitsch im März 1932 ein „Stück für Streichquartett und Kammerorchester“, ihr Konzert für Streichquartett op. 26, das erste in Meran entstandene Werk, bei Schönberg ein.⁵⁰⁰ Schönberg „findet das Stück viel ausgereifter, kompositorisch hat ihm vieles gut gefallen. Im Satz findet er aber die Idee eines Streichquartettkonzertes nach wie vor unglücklich“, wie Peter Schacht der

⁴⁹⁶ Natalie Prawossudowitsch, „Meine Erinnerungen verbunden mit der Familie des Komponisten Alexander Skrjabin“ (1972), S. 4, Musikarchiv der AdK, NPA 221–223, etwas anders abgedruckt in Zoeggeler und Talalay (Hg.), *Musik im Exil*, S. 101–108, hier S. 108, als „Meine Erinnerungen an die Familie und den Komponisten Aleksandr Skrjabin“.

⁴⁹⁷ Alexander Glasunow an Arnold Schönberg, 19. Oktober 1928, ASC, Briefdatenbank, ID 10794.

⁴⁹⁸ Natalie Prawossudowitsch, „Meister Arnold Schönberg und meine Berliner Erinnerungen“ (1982), Ms., Musikarchiv der AdK, NPA 219 und 220, S. 2 (Hervorhebung im Original); etwas gekürzt bzw. mit marginalen Abweichungen veröffentlicht in *Schweizer Musikpädagogische Blätter* 73, Nr. 3 (September 1985), S. 134–137 (hier S. 134); weiters abgedruckt in Zoeggeler und Talalay (Hg.), *Musik im Exil*, S. 109–118 (hier auch italienisch und russisch).

⁴⁹⁹ Ebd.

⁵⁰⁰ Prawossudowitsch, „Meister Arnold Schönberg und meine Berliner Erinnerungen“, S. 7 (bzw. 137). Vgl. den Brief von Natalie Prawossudowitsch an Arnold Schönberg, 14. März 1932, Musikarchiv der AdK, NPA 243 (abgebildet in Zoeggeler und Talalay [Hg.], *Musik im Exil*, S. 114). Dem Schreiben ist eine ausführliche, 9 Seiten umfassende Analyse der Komposition beigelegt. Demzufolge arbeitete sie nach eigener Angabe den ersten Satz eines Streichquartettes um, welches unter Schönberg entstanden ist (wohl Op. 25, welches sich auch in Schönbergs Nachlass befindet). Diesen Brief dürfte Prawossudowitschs Berliner Studienkollege Nikos Skalkottas in ihrem Auftrag Schönberg übergeben haben, vgl. Natalie Prawossudowitsch an Nikos Skalkottas, o. D., NPA 244.

Komponistin ein Jahr später überliefert.⁵⁰¹ Prawossudowitsch zeigte sich überrascht, da Schönberg ihr „ja selbst so eine Besetzung empfohlen hatte“.⁵⁰²

Prawossudowitsch empfand sich auch weit weg von Berlin, zwei Jahre nach ihrem Unterricht bei Schönberg noch immer als dessen Schülerin, wie an einem Brief an ihren Berliner Studienkollegen Peter Schacht erkennbar ist, denn sie fragt darin um dessen „Erlaubnis“ für die Aufführung einer neuen Komposition für Orchester (*Intermezzo* op. 29, 1933). An ihre Bitte fügt sie quasi entschuldigend an – vermutlich aus eben diesem Grund die Zustimmung einholend: „Ich glaube, dass das Stück gut klingen muss, nur hat es ~~bis~~ ~~chen~~ zu ziemlich viel Melodik – ist das ein Verbrechen?!“⁵⁰³

Ihr Weggang aus Berlin bzw. die Trennung von ihren Kollegen belastete Prawossudowitsch; in Meran „vereinsamte“ die Komponistin in musikalischer Hinsicht, wie sie 1936 in einem Brief an ihren ehemaligen Studienkollegen Nicolai Berezowski klagt:

„Was mich betrifft, so verläuft mein Leben hier in völliger ‚musikalischer Vereinsamung‘, da es nicht einen einzigen Menschen gibt, mit dem ich meine Interessen auf diesem Gebiet teilen könnte – stimmt, es gibt hier im Kurort ein Orchester, dennoch sind die Menschen musikalisch äußerst rückständig und haben noch nie etwas Zeitgenössisches gehört.“⁵⁰⁴

Im selben Zusammenhang deutet sie an, dass ihr das Komponieren derzeit nicht so leicht falle.⁵⁰⁵

Im Jahr 1937 erwähnt Prawossudowitsch Schönberg gegenüber „einen gewissen Erfolg in Holland“, da ein Verleger ein paar ihrer Kompositionen – im Gespräch waren ihre Sonate für Violoncello und Klavier op. 28, *Intermezzo* für Orchester op. 29 sowie nicht näher definierte Klavierstücke – „prinzipiell angenommen [hat] (um [sie] auf seine Kosten herauszugeben)“. Sie erzählt weiter, dass ihre Musik dort „in privaten Musik-

⁵⁰¹ Brief von Peter Schacht an Natalie Prawossudowitsch, 25. März 1933, Musikarchiv der AdK, NPA 250 (Hervorhebung im Original).

⁵⁰² Brief von Natalie Prawossudowitsch an Peter Schacht, 18. Mai 1933, Musikarchiv der AdK, NPA 249.

⁵⁰³ Ebd. (Korrektur im Original). Teilweise zitiert in Gradenwitz, *Arnold Schönberg und seine Meisterschüler*, S. 249–250. Dass Schacht ein solches Einverständnis eingeholt hat, ist sehr unwahrscheinlich, da Schönberg zu diesem Zeitpunkt Deutschland bereits verlassen hatte, vgl. auch den Brief von Peter Schacht an Natalie Prawossudowitsch, 27. Mai 1933, Musikarchiv der AdK, NPA 250. Prawossudowitschs Äußerung „falls er [Schönberg] etwas dagegen hat, dass das Stück aufgeführt wird, bin ich bereit, die Aufführung abzusagen“ erinnert ein wenig an eine Episode aus dem Leben der jungen Dika Newlin, vgl. dazu die Anmerkungen zu ihrer frühen Komposition *Waltz* bei den Einzelbetrachtungen von Newlins Werken unter I. Biographisch-musikalische Detailstudien.

⁵⁰⁴ Brief von Natalie Prawossudowitsch an Nicolai Berezowski, 20. Mai 1936, Columbia University Library, Nicolai Berezowsky Papers (Übersetzung aus dem Russischen: Anja Sammer).

⁵⁰⁵ Ebd.

Kreisen [...] öfters gespielt worden [ist] und [...] auch Kritiken gehabt [hat]“.⁵⁰⁶ Auch in ihrem letzten erhaltenen Brief an Schönberg vom Ende des Jahres 1938 berichtet sie von aktuellen Aufführungen und Kompositionen.⁵⁰⁷

Nach Schönbergs Tod nahm Prawossudowitsch noch mehrfach Kontakt mit dessen Witwe Gertrud auf. 1954 schrieb sie ihr anlässlich der konzertanten Hamburger Uraufführung von Schönbergs Opernfragment *Moses und Aron* und erwähnt eine „Parallele“ im kompositorischen Œuvre („Meister und Schülerin im religiösen Ausklang“), wobei sie sich auf ihre Messe „Passione del nostro Signore Jesu Cristo“ op. 34 (1939–1940) bezieht.⁵⁰⁸ Anfang der 1960er Jahre schickte Prawossudowitsch Gertrud Schönberg zwei ihrer Partituren: die Variationen für Violine und Klavier (über ein Thema von Schubert op. 22) und eine Sonatine (op. 23).⁵⁰⁹ Zu welchem Zweck, ist nicht ganz klar, da ein zugehöriger Brief nicht erhalten ist. Aus Gertrud Schönbergs Antwort geht hervor, dass Prawossudowitsch „fleissig [komponiert]“ bzw. Schönberg die Kompositionen an Leonard Stein übermittelt hat und dieser diesbezüglich mit ihr Kontakt aufnehmen wird.⁵¹⁰ Darüber hinaus findet sich in Schönbergs Nachlass Prawossudowitschs Streichquartett op. 25, welches sie ihm offensichtlich erst nach ihrer Studienzeit in Berlin sandte.⁵¹¹ In einem weiteren Brief an Gertrud Schönberg Mitte der 1960er Jahre berichtet Prawossudowitsch zunächst von aktuellen Aufführungen eigener Kompositionen und bittet dann um Fürsprache beim Norddeutschen Rundfunk für ihre Suite für Klavier und Orchester (op. 32).⁵¹²

⁵⁰⁶ Brief von Natalie Prawossudowitsch an Arnold Schönberg, 4. Juli 1937, ASC, Briefdatenbank, ID 15093. Entsprechende Notenausgaben sind nicht bekannt.

⁵⁰⁷ Brief von Natalie Prawossudowitsch an Arnold Schönberg, 27. Dezember 1938, ASC, Briefdatenbank, ID 15092.

⁵⁰⁸ Brief von Natalie Prawossudowitsch an Gertrud Schönberg, 14. Juni 1954, ASC, Gertrud Schoenberg Collection, Folder „Correspondence (Natalie Pravossudovitsch)“. Die Messe ist Prawossudowitschs letztes Werk vor ihrer etwa 15 Jahre anhaltenden Schaffenspause. Das Ende derselben konnte die Komponistin zu diesem Zeitpunkt anscheinend noch nicht absehen. Offensichtlich war es Prawossudowitsch nicht bekannt, dass Schönberg *Moses und Aron* bereits in den 1930er Jahren komponiert hatte.

⁵⁰⁹ Die *Variazioni su un tema die Schubert per Violino e Pianoforte* op. 22 (es handelt sich hierbei um die 1960 überarbeitete Fassung, hier als N. Pravossudovitch) finden sich in der Sekundärsammlung Leonard Stein Collection im ASC; die Sonate op. 23 ist nicht im ASC aufbewahrt. Die Variationen waren auf Anregung von Schönberg entstanden, siehe Prawossudowitsch, „Meister Arnold Schönberg und meine Berliner Erinnerungen“, S. 6 (bzw. 135).

⁵¹⁰ Brief von Gertrud Schönberg an Natalie Prawossudowitsch (hier: Pravossudovitsch), 26. November 1962, ASC, Gertrud Schoenberg Collection, Folder „Correspondence (Natalie Pravossudovitsch)“.

⁵¹¹ Die Komposition in Schönbergs Nachlass ist mit einem italienischen Titel versehen: *Quartetto per archi* op. 25 (als N. Pravossudovitch).

⁵¹² Brief von Natalie Prawossudowitsch an Gertrud Schönberg, 17. November 1964, ASC, Gertrud Schoenberg Collection, Folder „Correspondence (Natalie Pravossudovitsch)“.

Werke

Natalie Prawossudowitschs Werkverzeichnis umfasst 66 Opera (vgl. Tabelle 69).⁵¹³ Dieses ist wahrscheinlich als vollständig zu betrachten, da die Komponistin selbst mehrere Auflistungen ihrer Kompositionen hinterlassen hat.⁵¹⁴ Der Nachlass (kompositorisches Werk und Dokumente) befindet sich im Musikarchiv der Akademie der Künste in Berlin.⁵¹⁵

Tabelle 69: Werke von Natalie Prawossudowitsch

Titel	Jahr	Besetzung; Anmerkungen
Kurze Improvisationen op. 1	o. D.	für Klavier; in Russland verblieben
Chor op. 2	1917	für Chor a capella; auf einen eigenen Text; in Russland verblieben
<i>Sammlung lustiger Moll-Bagatellen</i> op. 3	1920	für Klavier; in Russland verblieben
Kleine Stücke op. 4	o. D.	für Klavier; in Russland verblieben
Kleine Stücke op. 5	o. D.	für Gesang und Klavier; in Russland verblieben
Skizzen op. 6	1921	für Orchester; in Russland verblieben
Pièce op. 7	1922	für Violoncello und Klavier; in Russland verblieben
Fantasie op. 8	1922	für Orchester; in Russland verblieben
Pièce op. 9	1922	für Sopran und Violoncello und Klavier; in Russland verblieben
Präludium op. 10	1923	für Orchester; in Russland verblieben
Messefragment op. 11	1924	für gemischten Chor a cappella; in Russland verblieben
Thema con variazioni [sic] op. 12	1924	für Klavier
Sonate op. 13	1925	für Klavier; 3. Satz in Russland verblieben
Drei Improvisationen op. 14	1925	für Klavier; zwei davon in Berlin verlorengegangen
Foxtrott-Tempo op. 15	1925	für Klavier
Konzert op. 16	1926–1927	für Klavier und Orchester; ein Satz
<i>Primitivi</i> op. 17	1927	für Klavier
Verschiedene Lieder op. 18	1927	für Gesang und Klavier; auf russische Texte

⁵¹³ Die Tabelle ist eine Zusammenfassung der Kompositionen im Nachlass (vgl. Anm. 515) bzw. der von der Komponistin hinterlassenen Werkverzeichnisse (vgl. Anm. 514). Die erhaltenen Kompositionen im Nachlass tragen verschiedensprachige Werküberschriften (deutsch und italienisch, aber auch russisch), wobei Prawossudowitsch auch in Deutschland entstandene Kompositionen anscheinend nachträglich mit italienischen Überschriften versehen hat (z. B. ersichtlich anhand der verschiedenen Exemplare der Variationen op. 22). Kursivsetzungen der Werküberschriften finden sich in Tabelle 69 nur dort, wo die Komponistin in ihren eigenhändigen Verzeichnissen Anführungszeichen verwendet hat. Die beiden letzten Kompositionen (op. 65 und 66) sind auf keiner dieser Aufstellungen gelistet.

⁵¹⁴ Vgl. die eigenhändigen Werkverzeichnisse im Nachlass, Musikarchiv der AdK, NPA 224–230. Eine Werkaufzählung ist abgedruckt in Zoeggeler und Talalay (Hg.), *Musik im Exil*, S. 125–126. Im Nachlass finden sich darüber hinaus keine weiteren Werke.

⁵¹⁵ Das Natalie-Prawossudowitsch-Archiv im Musikarchiv der Akademie der Künste besteht aus ca. 440 Teilen: Kompositionen, Zeitungsberichte, Fotos, private Dokumente. Gesa Ellinghaus arbeitete im Rahmen ihrer Magisterarbeit *Der Nachlaß der russischen Komponistin Natalie Prawossudowitsch (1899–1988). Biographie, Werkverzeichnis, musikalische Einflüsse*, Technische Universität Berlin 2006, den Archivbestand auf; darin sind auch musikalische Analysen enthalten.

Pièce op. 19	1927–1928	für Klarinette, Violoncello, kleine Trommel und Klavier
Zwei Solostücke op. 20	1928	für Violoncello; beide in Berlin verlorengegangen
Fuge op. 21	1928	für Klavier
Variationen über ein Thema von Schubert op. 22	1928/1960	für Violine und Klavier
Sonatine op. 23	1929	für Klavier
Drei deutsche Lieder op. 24	1930	für Sopran und Klavier
Streichquartett op. 25	1930/1957	für Streichquartett
Konzert op. 26	1931	für Streichquartett und Kammerorchester
Drei deutsche Lieder op. 27	1932	für Sopran und Klavier; auf eigene Texte
Sonate op. 28	1932/1956/ 1958	für Violoncello und Klavier
Intermezzo Nr. 1 op. 29	1933	für großes Orchester
Chor op. 30	1934	für Chor a cappella; auf einen deutschen Text; später mit dem Titel „Lob der Arbeit“ versehen
Duett op. 31	1935/1956	für Flöte und Klarinette, ein Satz
Suite op. 32	1937–1938	für Klavier und großes Orchester; fünf Sätze
Trio op. 33	1937	für zwei Violinen und Violoncello
<i>Passion und Auferstehung</i> op. 34	1939–1940	Ostermusik für großes Orchester und gemischten Chor (im letzten Satz); später als Messe „Passione del nostro Signore Jesu Cristo“ bezeichnet
Symphonie Nr. 1 <i>Vita e Meditazione</i> op. 35	1955	für großes Orchester
Streichtrio op. 36	1956–1957	für Streichtrio
<i>Tema e variazioni</i> op. 37	1958	für großes Orchester
Intermezzo Nr. 2 op. 38	1959	für großes Orchester
<i>Berceuse</i> op. 39	1960	für Sopran und Klavier
Symphonie Nr. 2 <i>Simplicissima</i> op. 40	1960	für großes Orchester; drei Sätze
Symphonie Nr. 3 <i>Sinfonia concertante</i> op. 41	1961	für großes Orchester; drei Sätze
<i>Trio per clarinetto, violoncello e pianoforte</i> op. 42	1961–1962	für Klarinette, Violoncello und Klavier
<i>Petite valse impromptu</i> op. 43	1968	für Klavier
<i>Interrogando</i> op. 44	1968	für Klavier
<i>Fragmento</i> op. 45	1969	für Klavier
<i>Suite Nr. 1</i> op. 46	1969	für Klavier
<i>Suite Nr. 2</i> op. 47	1971–1972	für Klavier
<i>Preludio</i> op. 48	1972	für Klavier
<i>Ricordi</i> op. 49	1973	für Klavier
<i>Fantasia</i> op. 50	1974	für Klavier
<i>Hornmelodie mit Orchester</i> op. 51	1974	für Horn und Orchester
<i>Preludio e fuga</i> op. 52	1976	für Klavier
<i>Preludio e fuga</i> op. 53	1977	für Klavier
<i>Preludio e fuga</i> op. 54	1977	für Klavier
<i>Suite Nr. 3</i> op. 55	1977–1978	für Klavier
<i>Preludio e fugato</i> op. 56	1978–1979	für Klavier
<i>Preludio e fugato</i> op. 57	1979	für Klavier
<i>Preludio e fugato</i> op. 58	1980	für Klavier
<i>Preludio e fugato</i> op. 59	1980	für Klavier
<i>Preludio e fugato</i> op. 60	1981	für Klavier
<i>Piccolo studio e fugato</i> op. 61	1981–1982	für Klavier
<i>Scherzo e fugato</i> op. 62	1982	für Klavier
<i>Breve preludio e fugato</i> op. 63	1982–1983	für Klavier

<i>Agitato e fugato</i> op. 64	1983	für Klavier
<i>Preludio semplice e fugato</i> op. 65	o. D. [1984]	für Klavier
<i>Preludio e fugato</i> op. 66	1984–1985	für Klavier

Das kompositorische Œuvre von Natalie Prawossudowitsch besteht hauptsächlich aus Orchesterwerken, Klavier- und Kammermusik. Vokalkompositionen nehmen in ihrem Werk einen eher kleinen Raum ein. Nicht erhalten sind einige der ersten Opera, von denen die meisten in St. Petersburg entstanden sind: Prawossudowitsch zufolge sind diese (op. 1–10 und 3. Satz von op. 13) in Russland zurückgeblieben bzw. zwei der drei Improvisationen op. 14 sowie op. 20 in Berlin verlorengegangen.⁵¹⁶ In den 1940er und 1950er Jahren schloss sie über einen Zeitraum von ca. 15 Jahren kein Werk ab. Auch für die Jahre 1963–1967 lassen sich keine Werke nachweisen, was wahrscheinlich mit dem immer schlechter werdenden Sehvermögen der Komponistin ab 1963 zusammenhängt;⁵¹⁷ aus demselben Grund dürfte sie ab diesem Zeitpunkt fast ausschließlich für Klavier solo komponiert haben. Die letzten Kompositionen sind auf Papier mit von schwarzem Filzstift handgezogenen riesigen Rastralen notiert.⁵¹⁸

Ihre Sonatine op. 23 wurde im Rahmen eines Meisterschüler-Konzertes am 15. November 1929 durch Heinz Hirschland uraufgeführt.⁵¹⁹ Am 18. April 1930 spielte Prawossudowitsch mit Irmgard Kelsch (Violine) über den Rundfunk ihre Variationen über ein Thema von Schubert op. 22 für Violine und Klavier, wie sie auch Schönberg mitteilt.⁵²⁰ Ebenfalls bei einem „Konzert der Meisterschule für musikalische Komposition“ in Berlin am 2. Juni 1931 standen drei Lieder (op. 24) von Natalie Prawossudowitsch am Programm, dargebracht von Alice Schuster (Gesang) und Else C. Kraus (Klavier): *Hinaus in das lachende Land*, *Heimkehr* und *Hetäre*.⁵²¹ In einer Besprechung der *Allgemeinen Musikzeitung* ist nur allgemein von „intellektuellen“ Kompositionen ohne „Wohllaut“ und mit einem Defizit an „stärkere[r] innere[r] Beteiligung“ die Rede:

⁵¹⁶ Vgl. z. B. das eigenhändige Werkverzeichnis vom Juli 1962, Musikarchiv der AdK, NPA 226 und 227.

⁵¹⁷ Siehe z. B. Prawossudowitschs Lebenslauf vom November 1965, Musikarchiv der AdK, NPA 241.

⁵¹⁸ Vgl. z. B. *Preludio e fugato* op. 66, Musikarchiv der AdK, NPA 215.

⁵¹⁹ Programm abgebildet in Zoeggeler und Talalay (Hg.), *Musik im Exil. Die Schönbergsschülerin Natalia Prawossudowitsch*, S. 112.

⁵²⁰ Brief von Natalie Prawossudowitsch an Arnold Schönberg, 10. April 1930, ASC, Briefdatenbank, ID 15094. Vgl. Zeitungsausschnitt im Nachlass, Musikarchiv der AdK, NPA 401.

⁵²¹ Siehe das Programm in Schönbergs Nachlass, ASC, Bildarchiv, ID 6768. Vgl. auch Musikarchiv der AdK, NPA 408.

„Die Arbeiten, die die Meisterschule von Arnold Schönberg in der Preußischen Akademie hören ließ, trugen das hier mehrfach charakterisierte Gepräge (Quartette von Erich Schmid und Peter Schacht, Lieder von Prawossudowitsch, Konzert für Klavier und sieben Holzbläser von Hanneheim und ein Oktett von Skalkottas). Sie gehen unbekümmert ihre Wege und räumen mit dem Wohlklang in der Musik gründlich auf. Mit ihnen freuten sich auch einige Zuhörer, die Sprengungen, mit denen die alten Fundamente in die Luft flogen, zu vernehmen. Der Intellekt, der diese Dinge organisiert hat, ist so ziemlich das einzig Positive; eine stärkere innere Beteiligung an den tönenden Gebilden möchte man immer wieder bezweifeln.“⁵²²

Bei zwei weiteren Veranstaltungen der Meisterschule (19. Juni 1929 und 20. Mai 1930) wurden keine Kompositionen von Natalie Prawossudowitsch dargeboten.⁵²³ Die Sonatine op. 23 sowie die Lieder op. 24 wurden Ende des Jahres 1931 ein weiteres Mal zu Gehör gebracht: am 8. Dezember 1931 bei einer Veranstaltung zu „Frauen als Komponisten“.⁵²⁴ In den späteren 1930er Jahren wurden einige Werke Prawossudowitschs in privatem Rahmen aufgeführt, wie die Komponistin Schönberg berichtet.⁵²⁵ Mitte der 1930er Jahre dürfte Prawossudowitsch über Nicolai Berezowski erfolglos versucht haben, in den USA einige ihrer Werke drucken zu lassen.⁵²⁶ Danach sind ab 1960 weitere Darbietungen nachweisbar, vor allem für ihre Orchesterwerke. Die Kompositionen wurden größtenteils vom örtlichen Kurorchester gespielt.⁵²⁷

Einige von Prawossudowitschs Werken liegen in kommerziellen Einspielungen vor (vgl. Tabelle 70); dazu lässt sich eine Aufnahme eines *Impromptu* für Klavier ausfindig machen, die bisher mindestens sechsmal gesendet wurde.⁵²⁸ Die Sonate op. 13 hat im Jahr 1968 möglicherweise die selbe Pianistin eingespielt.⁵²⁹ Walerij Woskobochnikow nennt darüber hinaus noch eine Aufnahme der Variationen op. 12.⁵³⁰

⁵²² Fritz Brust, „Aus dem Berliner Musikleben“, *Allgemeine Musikzeitung* 58, 26. Juni 1931, S. 519.

⁵²³ Vor Prawossudowitschs Unterricht bei Schönberg, im Mai 1927, fand ein weiteres Konzert der Meisterschule statt.

⁵²⁴ Siehe Musikarchiv der AdK, NPA 399. Im Programm ist missverständlich von Erstaufführungen die Rede.

⁵²⁵ Vgl. weiter oben bzw. Anm. 506 und 507.

⁵²⁶ Brief von Natalie Prawossudowitsch an Nicolai Berezowski, 20. Mai 1936, Columbia University Library, Nicolai Berezowsky Papers. Vielleicht gelangten auf diesem Wege ihre Klavierwerke op. 13 und op. 25 in die Nachlässe von Alexei Haieff und Joseph Schillinger (vgl. Anm. 491).

⁵²⁷ Entsprechende Zeitungsausschnitte (Konzertberichte, Radioprogramm-Ankündigungen etc.) finden sich gesammelt in Prawossudowitschs Nachlass, Musikarchiv der AdK, NPA 360–408, siehe auch die beiden Auflistungen von Aufführungen, NPA 232 und 233. Vgl. auch Zoeggeler und Talalay, „Eine Musikerin fern der Heimat“, S. 50–52.

⁵²⁸ Siehe ARD Hörfunkdatenbank bzw. E-Mail von Jörg Wyrchow an Elisabeth Kappel, 18. Oktober 2013. Wahrscheinlich handelt es sich hierbei um die eine erhaltene der ursprünglich drei Klavierkompositionen op. 14.

⁵²⁹ Vgl. Brief von Helga Seinsche an Herrn M. Prawossudowitsch [vor April 1968], Musikarchiv der AdK, NPA 252, bzw. Walerij Woskobochnikow, „Ein beunruhigendes Schicksal“, *Musik im Exil*, S. 57–84, hier S. 83. Woskobochnikow schreibt, dass „[Irene] Slavin die Werke 12 und 13, das „Thema mit Variationen“ und die „Sonate“, aufgeführt und sie bei Radio Stuttgart und Frankfurt aufgenommen hat“, erwähnt jedoch nur das Jahr 1963. Im Brief von Helga Seinsche ist nur von einer zukünftigen

Tabelle 70: Natalie Prawossudowitsch: Aufnahmen

Titel	Album; Anmerkungen
<i>Impromptu</i> (1925; eventuell op. 14)	AMS (SWR), 1963; Irene Slavin (eigtl. Natalia Aleksejwna Dawidenkowa)
Sonate op. 13	WDR, 1968; eventuell Irene Slavin
<i>Suite</i> Nr. 1 op. 46 <i>Fragmento</i> op. 45 <i>Petite Valse Impromptue</i> op. 43 <i>Interrogando</i> op. 44	<i>Pièces</i> (bzw. <i>Œuvres</i>) <i>pour piano de Natalie Pravossudovitch</i> , BVM ST 2269, 1979; Georges Bernand; auf der Platte enthalten sind außerdem zwei Werke von Sergei Prokofiev (2. Sonatine und Sonatine Pastorale)
<i>Sonatine</i> op. 23 <i>Primitivi</i> [op. 17] <i>Ricordi</i> op. 49 <i>Prélude et fugue</i> op. 54 <i>Prélude et fugue</i> op. 53 <i>Prélude et fugue</i> op. 52	<i>Pièces</i> (bzw. <i>Œuvres</i>) <i>pour piano de Natalie Pravossudovitch</i> , BVM ST 2281, 1979; Georges Bernand
<i>Primitivi</i> op. 17	<i>The Viennese School. Teachers and Followers: Arnold Schönberg (2) Berlin/Los Angeles</i> , MDG 613 1434-2, 2010; Steffen Schleiermacher

Als ihr bestes oder zumindest öffentlichkeitswirksamstes Werk betrachtete die Komponistin wohl ihre frühe, in „Fortsetzung von Skrjabins Romantik“⁵³¹ komponierte Sonate op. 13, die bereits Anfang des Jahres 1925, als Abschlussarbeit am St. Petersburger Konservatorium, entstanden ist. 1962, fast 40 Jahre nach ihrer Entstehung, reichte Prawossudowitsch die Sonate noch erfolgreich bei einem internationalen Kompositionswettbewerb ein.⁵³² Im selben Jahr wurde diese in Kopenhagen bei Skandinavisk Musikforlag veröffentlicht und liegt bis dato als einziges ihrer Werke in Druck vor.

Prawossudowitsch selbst teilt ihr Werk in drei Schaffensperioden,⁵³³ die in etwa der Zeit vor, während und nach ihrem Unterricht bei Schönberg entsprechen, und vereinfacht als tonal – atonal – tonal bezeichnet werden können. Während ihrer atonalen Phase nahm die Komponistin „keine Rücksicht auf die ‚Verticale‘“.⁵³⁴ An Schönbergs kompositorische Hinweise dachte sie immer, wie in ihren Erinnerungen an ihre Berliner Zeit beschrieben. Ein Beispiel für Prawossudowitschs Kompositionsweise während ihres Studiums bei Schönberg ist ihre Sonatine op. 23 (1929). Dieses Werk ist nicht dodekaphonisch – wie die Komponistin übermitteln, ging Schönberg im Unterricht nie

Aufnahme der „Sonate 1925 für Klavier“ im April 1928 die Rede, ohne den/die Interpreten/Interpretenin zu nennen.

⁵³⁰ Woskobochnikov, „Ein beunruhigendes Schicksal“, S. 83.

⁵³¹ Ebd., S. 69. Vgl. auch Prawossudowitschs Anmerkung „meine Diplomarbeit, die Sonate op. 13, weist sehr auf seinen starken [Skrjabins] Einfluß hin“ in ihrem Aufsatz „Meine Erinnerungen verbunden mit der Familie des Komponisten Alexander Skrjabin“, S. 1 (bzw. „Meine Erinnerungen an die Familie und den Komponisten Alexander Skrjabin“, S. 101).

⁵³² Erster Platz beim Premio Helena Rubinstein in Buenos Aires, siehe Musikarchiv der AdK, NPA 439.

⁵³³ Siehe das eigenhändige Werkverzeichnis vom Juli 1962, Musikarchiv der AdK, NPA 226–227.

⁵³⁴ Ebd.

auf die Zwölftontechnik ein⁵³⁵ –, es kommen aber kontrapunktische Techniken wie Umkehrung und Krebs zur Anwendung. In der Meraner Zeit, ab Opus 33 (1938), orientierte sie sich wie erwähnt wieder an der Tonalität und arbeitete ab 1962 die Mehrzahl ihrer Werke aus der zweiten Periode zugunsten der Tonalität um.⁵³⁶ Kompositionen aus den späten 1960er Jahren, wie z. B. *Petite valse impromptu* op. 43 (1968) oder *Interrogando* op. 44 (1968), erinnern sehr stark an Chopin. Walerij Woskobochnikow schreibt von ihrer lebenslangen „Treue der großen Petersburger Schule gegenüber“.⁵³⁷

Über Natalie Prawossudowitschs Leben und Werk sind bereits einige Publikationen erschienen (vgl. Literaturverzeichnis).

⁵³⁵ Vgl. Anm. 499 bzw. 498.

⁵³⁶ Bemerkung am Schluss eines eigenhändigen Werkverzeichnisses von 1962, Musikarchiv der AdK, NPA 226.

⁵³⁷ Woskobochnikow, „Ein beunruhigendes Schicksal“, S. 59. Erich Schmid, der kurz gemeinsam mit Prawossudowitsch bei Schönberg in Berlin studiert hatte, erwähnt ihren „nach-Schumannschen Stil“. (Erich Schmid, *Lebenserinnerungen. Das Studienjahr bei Schönberg 1930/31*, Ms., S. 67, zit. nach Ludwig Holtmeier, „Vergessen, Verdrängen und die Nazimoderne: Arnold Schönbergs Berliner Schule“, *Musik & Ästhetik* 2, Nr. 5 (Januar 1998), S. 5–25, hier S. 22.)

Constance Shirley (1917–2004)

Constance Jeanette Shirley war eine amerikanische Pianistin, Komponistin und Musikpädagogin. Sie gehörte zu Schönbergs SchülerInnen an der UCLA.⁵³⁸ Jeannie Pool zählt sie zu den „Pioneer Women Musicians of Los Angeles“.⁵³⁹

Constance Shirley wurde am 2. Februar 1917 in Los Angeles, Kalifornien geboren. Sie entstammt einer musikalischen Familie: Ihr Vater Samuel Taylor Shirley war Bariton, ihre Mutter Jo Anne Shirley (geb. Mouw) Konzertpianistin und Sopranistin. Bei ihrer Mutter lernte sie Klavier spielen, und bereits als Vierjährige trat sie erstmals öffentlich als Pianistin auf. Daneben spielte sie acht Jahre lang Violine und studierte Tanz und Gesang. Nach Absolvierung der Hollywood High School (ca. 1932), wo sie keine Musik-, dafür aber Kunstkurse belegte, und des Los Angeles Junior College (später Los Angeles City College) gewann sie Stipendien für die Eastman School of Music und das College of the Pacific. Aufgrund einer Krankheit blieb sie in Südkalifornien und nahm ein Stipendium des Chapman College an, um dort im Hauptfach Komposition zu studieren (B.Mus und M.Mus, ca. 1937).⁵⁴⁰ Dort studierte sie Komposition bei Mary Carr Moore, danach an der UCLA bei Arnold Schönberg – Quellen in Schönbergs Nachlass zufolge sogar zwischen 1938 und 1944.⁵⁴¹ Weitere Lehrer waren Lucien Cailliet (Orchestrierung, USC, 2 Jahre), Charles Pemberton (Streichquartett und Fuge), Howard Hanson (Komposition), David Holguin (Schillinger System⁵⁴²) und Leslie Clausen (Klavierduo). Im Winter 1945/1946 war sie Mitglied von Guy Maiers Klavier-Meisterkursen. Das Temple Hall College and Seminary, Illinois verlieh ihr 1948 einen Ehrendokortitel (Mus.D.). Shirley gewann sowohl als Pianistin als auch als Komponistin mehrere Preise und Wettbewerbe.⁵⁴³

⁵³⁸ Sointu Scharenberg führt Constance Shirley nur als fragliche Schülerin Schönbergs an, siehe Sointu Scharenberg, *Überwinden der Prinzipien: Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken: Pfau 2002, S. 334 und 366.

⁵³⁹ Jeannie Gayle Pool, *Peggy Gilbert & Her All-Girl Band*, Lanham, Maryland: Scarecrow Press 2008, S. 197.

⁵⁴⁰ Heute Chapman University in Orange, California; bis 1934 California Christian College.

⁵⁴¹ Siehe Unterrichtsmaterialien in der Leonard Stein Collection sowie der Clara Steuermann Collection, Arnold Schönberg Center Wien (ASC). Tatsächlich dürfte sie Schönbergs Unterricht bis Juni 1940 besucht haben; im Jahr 1944 absolvierte Shirley zumindest noch eine Prüfung.

⁵⁴² Der Komponist, Musiktheoretiker und Kompositionslehrer Joseph Schillinger (1895–1943) entwickelte ein Kompositionssystem, das musikalische Elemente (und insbesondere den Rhythmus) auf mathematische Beziehungen reduziert.

⁵⁴³ Aaron I. Cohen, *International Encyclopedia of Women Composers*, Bd. 2, New York 1987, S. 639; *Music and Dance in California and the West*, hg. von Richard Drake Saunders, Hollywood 1948, S. 256 und 298; *The Pacific Coast Musician* 32 (1943), online verfügbar unter https://books.google.at/books?id=J30_AAAAMAAJ, aufgerufen am 15. Dezember 2017; *The Pacific Coast Musician* 32, 17. April 1943, S. 17, online verfügbar unter https://books.google.at/books?id=J30_AAAAMAAJ,

Mit der amerikanischen Komponistin Mary Carr Moore (1873–1957) stand Constance Shirley offenbar eng in Verbindung. Nicht nur studierte sie bei ihr zwei Jahre lang Komposition: Sie war die erste Studierende, die den Master of Music in Komposition unter Moore erhielt.⁵⁴⁴ Daneben gehört sie mit zu den wichtigsten InterpretInnen von Moores Klavierkonzert in f-Moll (1933–1934), welches sie zwischen 1936 und 1955 mehrfach aufführte.⁵⁴⁵ Darüber hinaus war Shirley Mitglied des von der Namensgeberin 1928 gegründeten Mary Carr Moore Manuscript Club.⁵⁴⁶ Shirley war drei Jahre lang dessen Schriftführerin und zwei Jahre Präsidentin des Clubs.⁵⁴⁷ Ende der 1930er Jahre zählte der Verein 170 aktive Mitglieder.⁵⁴⁸

Anfang des Jahres 1940, als sie noch bei Schönberg Komposition studierte, war es Shirleys vorrangiges Ziel, Konzertpianistin zu werden.⁵⁴⁹ In den 1960er Jahren sah sie sich wohl ebenfalls nicht als professionelle Komponistin, wie sich aus ihrer Teilnahme bei einem Wettbewerb schließen lässt.⁵⁵⁰ Neben ihrer aktiven Laufbahn als Pianistin und Komponistin war sie später auch als Musikpädagogin tätig. In Zusammenarbeit mit ihrer Mutter Jo Anne Shirley betrieb sie in Hollywood eine private Klavierschule: Jo Anne Shirley gründete nach ihrer Konzertkarriere im Jahr 1923 das Shirley Conservatory of Music and Allied Arts, welches als erstes „comprehensive

aufgerufen am 26. Dezember 2017; *The International Who Is Who in Music*, hg. von Alfred Victor Frankenstein, Sigmund Gottfried Spaeth, John Townsend Hinton Mize, Chicago 1951, S. 378, online verfügbar unter https://books.google.at/books?id=y_JLAAAAYAAJ, aufgerufen am 26. Dezember 2017; *Who's Who in Los Angeles County 1950–1951*, hg. von Alice Catt Armstrong, Los Angeles 1950, S. 190; ASC, Folder „Reception / Lecture / (Concert) featuring works of Mr. Schoenberg's students (February 18, 1940), TBK 8“.

⁵⁴⁴ Catherine Parsons Smith und Cynthia S. Richardson, *Mary Carr Moore, American Composer*, University of Michigan Press 1987, S. 123.

⁵⁴⁵ Vgl. dazu weiter unten. Laut Smith und Richardson war Constance Shirley eine von fünf PianistInnen, die den Solopart von Moores Klavierkonzert lernten. Sie spielte es mit Orchester, in der Version für zwei Klaviere und in einer für Quintett (Klavier, Violine, Viola, Klarinette und Violoncello), siehe Smith und Richardson, *Mary Carr Moore*, S. 160 und 253 (Anm. 14).

⁵⁴⁶ In der an der UCLA aufbewahrten Sammlung zu Mary Carr Moore finden sich weder Dokumente noch Hinweise zu Constance Shirley, Mary Carr Moore Collection of Musical Compositions, Biographical Material, and Documents (Collection PASC 38-M), UCLA Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, UCLA.

⁵⁴⁷ *Who's Who in Los Angeles County 1950–1951*, S. 190. Shirley wurde zumindest 1939 und 1941 zur Schriftführerin des Mary Carr Moore Manuscript Club gewählt; 1942 war sie provisorische und jedenfalls im Jahr 1944 reguläre Präsidentin des Clubs, siehe *The Pacific Coast Musician*, 18. März 193[9], online verfügbar unter https://books.google.at/books?id=o3M_AAAAMAAJ, aufgerufen am 9. Januar 2018; *The Pacific Coast Musician*, 15. März 194[1/2], S. 14; *The Pacific Coast Musician*, 19. Dezember 1942, S. 6; *The Pacific Coast Musician*, 4. November 1944, S. 25–26.

⁵⁴⁸ Smith und Richardson, *Mary Carr Moore*, University of Michigan Press 1987, S. 124.

⁵⁴⁹ Vgl. Arnold Schönbergs Notizen anlässlich eines Empfanges am 18. Februar 1940. ASC, Folder „Reception / Lecture / (Concert) featuring works of Mr. Schoenberg's students (February 18, 1940), TBK 8“.

⁵⁵⁰ Adult Non-Professional Composition Contest der National Federation of Music Clubs, siehe dazu weiter unten.

conservatory“ Hollywoods galt.⁵⁵¹ Aus einem Artikel geht hervor, dass Constance Shirley besonders begabte KlavierschülerInnen unterrichtete.⁵⁵² 1948 verfasste sie einen Beitrag, aus dem hervorgeht, dass sie „superb technical proficiency“ sowie „clarity and beauty of tone“ für unverzichtbar hält, um sich als KonzertpianistIn behaupten zu können.⁵⁵³ Mitte der 1950er Jahre lehrte Shirley an der Sherwood Music School (Chicago) und gehörte der National Guild of Piano Teachers an, für die sie als Preisrichterin tätig war.⁵⁵⁴ Zur selben Zeit sang sie für mehrere Jahre beim weltweit bekannten Roger Wagner Chorale.⁵⁵⁵ 1987 findet sie sich noch in einem Verzeichnis zertifizierter KlavierpädagogInnen der Music Teachers’ National Association (MTNA).⁵⁵⁶ Am 21. August 2004 starb Constance Shirley in Los Angeles.⁵⁵⁷

Constance Shirley und Arnold Schönberg

Constance Shirley war mehrere Jahre lang Schönbergs Studentin an der UCLA (ca. 1937/1938–1940). Selbst gibt sie eine Studiendauer von zweieinhalb bzw. drei Jahren an.⁵⁵⁸

In Schönbergs Nachlass sind einige Dokumente zu Shirley enthalten, darunter ein Brief vom 16. Oktober 1940. Aus dem Geschriebenen ist zu schließen, dass sie bis

⁵⁵¹ *The International Who is Who in Music*, S. 378; siehe auch *Who’s Who in Los Angeles County 1950–1951*, S. 190, und *Music and Dance in California and the West*, S. 256. Zu Constance Shirleys Unterrichtstätigkeit siehe z. B. *The Pacific Coast Musician* 35, 2. November 1946, S. 23, online verfügbar unter http://books.google.at/books?id=8oA_AAAAMAAJ, aufgerufen am 4. Februar 2014.

⁵⁵² *The Pacific Coast Musician*, 4. November 1944, S. 25–26.

⁵⁵³ Constance Jeanette Shirley, „Let Them Shine“, *Music and Dance in California and the West*, S. 101 und 147. In derselben Publikation finden sich übrigens auch kurze Beiträge von Arnold Schönberg (S. 11), Paul A. Pisk (S. 14 und 139) sowie Elinor Remick Warren (S. 15 und 136).

⁵⁵⁴ *Music of the West Magazine* 11, Nr. 2 (Oktober 1955), S. 8. Als Preisrichterin war Constance Shirley nachweislich im Bundesstaat Texas aktiv, vgl. z. B. *The Tulia Herald* 47, Nr. 17 (29. April 1954), S. 9, online verfügbar unter <http://texashistory.unt.edu/ark:/67531/metaph45884/>, aufgerufen am 3. Februar 2014; *Lubbock Evening Journal*, 21. April 1954, S. 22 und 33, online verfügbar unter <http://www.newspapers.com/newspage/6844832/> bzw. <http://www.newspapers.com/newspage/6059431/>, beide aufgerufen am 3. Februar 2014; *The Music Magazine/Musical Courier* 157–158 (1958), S. 33, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=hCo9AAAAMAAJ>, aufgerufen am 23. Dezember 2017.

⁵⁵⁵ *The Music Magazine/Musical Courier* 157–158 (1958), S. 33, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=hCo9AAAAMAAJ>, aufgerufen am 23. Dezember 2017.

⁵⁵⁶ *The Music Teacher* 37 (1987), S. 13, 14, 19 und 23, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=hcQJAQAAMAAJ>, aufgerufen am 7. Januar 2018.

⁵⁵⁷ United States Social Security Death Index, online verfügbar unter <https://familysearch.org/pal:/MM9.1.1/JBHM-1PX>, aufgerufen am 28. August 2012.

⁵⁵⁸ Vgl. z. B. *The Pacific Coast Musician* 32 (1943), online verfügbar unter https://books.google.at/books?id=J30_AAAAMAAJ, aufgerufen am 15. Dezember 2017 bzw. *Music and Dance in California and the West*, S. 256.

Sommer 1940 Schönbergs Unterricht besuchte.⁵⁵⁹ Weiters lädt sie Schönberg zu einem Orchesterkonzert ein, bei dem außerdem Werke von J. Charles McNeil und Arthur Lange zu hören waren. Dabei handelt es sich um die Veranstaltung vom 23. Oktober 1940, bei der Shirley Mary Carr Moores Klavierkonzert interpretierte. Am Ende erwähnt sie Schönbergs Sechs kleine Klavierstücke op. 19, die sie offenbar auch öffentlich spielen wollte:

„Dear Mr. Schoenberg:

I thought you would like to know about this program, especially since you are one of those who believe a composers' works should be played while he is still living.

I have not heard any of the other numbers as yet, so I can only tell you that this is the second work Mr. [J. Charles] McNeil has written for orchestra (I do his copying), while Mr. [Arthur] Lang[e] has done a lot of work in that field. He founded the music department at M. G. M. and has been at several of the other large studios.

I would hesitate to pass my judgement on to you even if I had heard them, since you are able to find their weak points more accurately; but then too, you are more apt to give them credit for their good points which is something most of us forget or are not able to do.

Of course, I'm very elated about my part of the program as it has been quite a while since I've had an opportunity to play with an orchestra, and I do hope you & Mrs. Schoenberg will be able to come.

I'm very sorry not to be studying with you this year, and I miss it very much, – not only your instruction but also hearing your views and opinions about other things. Still it does seem that I have too many irons in the fire at present to be attending classes, though I am trying to continue with composition.

I memorized your Sechs Kleine Klavierstücke and intend to do them on a recital soon.

Be sure to come soon, as I will look forward to seeing you.

Sincerely, Constance J.⁵⁶⁰

Shirleys Brief sind einige Hinweise über Schönbergs Unterweisung zu entnehmen. So hebt sie dessen Fähigkeit hervor, neben den schwachen vor allem auch die gelungenen Punkte einer Komposition anzusprechen. Im Unterricht hörte sie zudem sehr gerne seine Ansichten über „other things“. Shirley spricht daneben ihre eigenen „too many irons in the fire“ an, die sie davon abhielten, weiter zum Unterricht zu kommen. Trotzdem versuche sie aber, weiter zu komponieren. In den 1980er Jahren erzählt sie, dass Schönberg sie anregte, selbstkritischer zu sein; die Komponistin drückte es selbst so aus: „He taught me taste“.⁵⁶¹

Schönberg im Gegenzug erwähnt Constance Shirley in einem Brief von Ende November 1939 an Douglas Moore, den Vorsitzenden der League of Composers in New York. Demnach rechnete Schönberg sie wohl zu seinen talentiertesten SchülerInnen in

⁵⁵⁹ Im Februar 1944 legte sie bei Schönberg aber wenigstens noch eine Prüfung ab, siehe Unterrichtsmaterialien in der Clara Steuermann Collection, ASC. Vgl. Anm. 541.

⁵⁶⁰ Brief von Constance Shirley an Arnold Schönberg, 16. Oktober 1940, ASC, Briefdatenbank, ID 16720.

⁵⁶¹ Zit. nach Smith und Richardson, *Mary Carr Moore*, University of Michigan Press 1987, S. 123.

den USA, denn er nennt sie neben anderen als zukünftige Hoffnung für zeitgenössische amerikanische Musik:

„[...] ther[e] are three or four of my students at UCLA, who could come in consideration, one or two perhaps already today [...]. The other two or three: Miss Garber, Miss Shirley and Mr Estep will probably be mature enough in a year or so.“⁵⁶²

Ebenfalls in Schönbergs Nachlass erhalten ist ein Glückwunschkillet Shirleys zu Schönbergs 66. Geburtstag am 13. September 1940.⁵⁶³ Darüber hinaus gibt es eine Visitenkarte von „Constance Shirley, M. Mus. | Concert Pianiste [sic] – Composer“, aus der sich schließen lässt, dass sie in ihrem Heim in Hollywood „Piano – Harmony“ unterrichtete.⁵⁶⁴ Shirleys Name und Adresse sind darüber hinaus in einem von Schönberg selbst gefertigten Adressbuch angeführt.⁵⁶⁵ Schönberg soll auch eine Empfehlung für sie geschrieben haben, die sich jedoch nicht in seinem Nachlass befindet.⁵⁶⁶

Im September 1939 überraschten etwa 20 seiner Studierenden Schönberg anlässlich seines 65. Geburtstages bei ihm zu Hause mit seinem Chorstück „Schein uns, du liebe Sonne“ sowie zwei Chorälen aus Bachs Weihnachtsoratorium. Aufgrund eines überlieferten Fotos ist festzustellen, dass auch Shirley als Sängerin dabei war.⁵⁶⁷

Am 18. Februar 1940 gab Schönberg in seinem Haus in Brentwood Park einen eigens organisierten Empfang, bei dem Kompositionen ausgewählter SchülerInnen aus seinem Kurs Advanced Composition an der UCLA zu Gehör gebracht wurden. In seiner Einführung lobt Schönberg die schon nach kurzer Zeit des Studiums hervorragenden Leistungen dieser Studierenden:

⁵⁶² Arnold Schönberg an Douglas Moore, 30. November 1939 (ASC, Briefdatenbank, ID 3242). Dieser Brief ist eine Antwort auf das Schreiben Moores vom 15. November 1939 (ID 13435).

⁵⁶³ Constance Shirley an Arnold Schönberg, 13. September 1940, ASC, Briefdatenbank, ID 16721.

⁵⁶⁴ ASC, Bildarchiv, ID 2613. Constance Shirley verwendet für ihre Visitenkarte die französische, sicher ‚edlere‘ Form der Berufsbezeichnung.

⁵⁶⁵ ASC, Bildarchiv, ID 4077. Dabei handelt es sich um jenes Adressbuch, das Schönberg auch Mitte der 1940er Jahre verwendete: Bei einigen Namen ist mit einem pinkfarbigen Buntstift die Zahl 70 notiert, was wahrscheinlich bedeutet, dass jene Personen zum Schönbergs 70. Geburtstag im September 1944 einen Brief erhielten. Shirley erhielt keinen solchen Brief, Maria Katharina Horner und Dika Newlin beispielsweise schon.

⁵⁶⁶ Vgl. Sabine Feisst, *Schoenberg's New World: The American Years*, New York 2011, S. 329 (Anm. 271). Eventuell spielt Feisst auf den oben erwähnten Brief Schönbergs an Douglas Moore an (Anm. 562).

⁵⁶⁷ Dika Newlin, *Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections, 1938–1976*, New York: Pendragon 1980, S. 91–92, bzw. ASC, Bildarchiv, ID 3589. Constance Shirley befindet sich auf diesem Foto in der vorderen Reihe ganz rechts. Auf einem zweiten, verschwommenen Foto steht sie direkt neben Schönberg (ID 3588).

„At this reception [...] compositions of some advanced students will be played. Although the actual training of these students comprises only three semesters, they have arrived, thanks to their intelligence, talent and earnestness at an astounding degree of ability and maturity.“⁵⁶⁸

In seinen Eingangsbemerkungen äußert sich Schönberg weiter: „I am proud that I could attract so great a number of talented students and make them work so much, that they could fulfill this difficult task“.⁵⁶⁹

An diesem Tag gelangten Sonatensätze von sieben Studierenden zur Aufführung. Neben jenem von Shirley standen unter anderem auch Kompositionen von Blanche Garber und Dika Newlin am Programm:⁵⁷⁰

- | | |
|--|-----------------------|
| 1. Sonata in F Minor
Allegro | Blanche Garber |
| 2. Sonata in C Minor
Allegro drammatico | Horace G. Ferris |
| 3. Sonata in E-Flat Major
Allegro Moderato | Melba Joyce Gloeckler |
| 4. Sonata in F-sharp Minor
Allegro Espressivo | Annette Slotnikow |
| 5. Sonata in C Minor
Allegro | Don Estep |
| 6. Sonata in D Major
Allegro | Constance Shirley |
| 7. Sonata in A Minor
Allegro | Dika Newlin |

Shirley spielte einen *Allegro*-Satz aus ihrer Sonata in D-Dur. Für die Vorstellung der Komponistinnen des 6. und 7. Sonatensatzes, Constance Shirley und Dika Newlin, „two former child prodigies“, sparte sich Schönberg das höchste Lob auf. Dafür entwarf er zwei verschiedene Texte. Zunächst begann er mit allgemeinen Bemerkungen über

⁵⁶⁸ Zu diesem Empfang waren unter anderem seine Klassen an der UCLA eingeladen. Siehe ASC, Folder „Reception / Lecture / (Concert) featuring works of Mr. Schoenberg’s students (February 18, 1940), TBK 8“.

⁵⁶⁹ ASC, Folder „Reception / Lecture / (Concert) featuring works of Mr. Schoenberg’s students (February 18, 1940), TBK 8“.

⁵⁷⁰ Dika Newlin überliefert, dass Schönberg sich über die Reihenfolge Gedanken machte: „he spent the entire hour in our composition class arranging and re-arranging the order of the program according to the keys the pieces are in! [...] He spent what seemed like hours carefully studying all the permutations and combinations of our seven sonatas, weighing all the difficult esthetic problems which their order on the program involved.“ *Schoenberg Remembered*, S. 179–180 (Eintrag vom 14. Februar 1940).

Wunderkinder, an denen für ihn nicht das jugendliche Alter sondern das Talent an sich zu beeindrucken hat:

„Nr. VI and VII of our program offer works of two young ladies, which with good justification both could be called former child prodigies.

It is always difficult to predict the future of a talent, because it depends on too many factors. In my more than forty years of teaching I had to experience [sic] many kinds of surprises. Experience [sic] also shows that not every child prodigy becomes an adult prodigy. Sometimes the talent disappears and sometimes it does not develop properly.

Brahms once was informed that the composer [Ignaz] Brüll, as a child prodigy had already composed when he was only eight years old, Brahms: (who was often very sarcastic, said: “He now composes not better than [sic] if he still would be only eight years old.)

This is, why in child prodigy I appreciate more the prodigy of the unusual talent, than [sic] that of the youth. Youth passes – unfortunately – and then you have to know something.

There is only one thing which decides about the future of a talent – that is his capacity to develop and to progress.“

bzw.

„Nr. VI and VII of our program offers the works of two former child prodigies.

Though I did not fail to recognize the singularity of one very talented infant, I said: a composing child prodigy composes in his earliest years already as poorly as most adults after years of intense work [sic]. It is neither just, nor is it [sic] nice to utter such a malice; though, in this case I was not wrong.

It is always very difficult if not impossible to predict the future of a talent and in my more than [sic] forty years of teaching I had to experience [sic] many surprises. This is why in a child prodigy I appreciate more [sic] the prodigy, the prodigy of an unusual talent, than I [sic] appreciate the childhood. Youth passes, unfortunately; and [d] than [sic] you have to know something.“⁵⁷¹

Aus den erhaltenen Blättern ist nicht ganz eindeutig, welche der Texte Schönberg bei diesem Anlass verlas; aus Dika Newlins Erinnerungen wird jedoch deutlich, dass er sich für die jeweils zuerst angeführten Passagen entschied.⁵⁷² Dann stellt er Shirley vor:

„Miss Shirley wants to become a concert pianist. But Miss Shirley has many talents. She played violin for seven years, she studied singing, she even studied arts. She played publicly with orchestra and she won several prizes. She made a Master of music at Chapman College. But what she did in the last two year[s] might perhaps prove more important than all the beforementioned: I mean her progress. This improvement of her musical thinking enables her to write at present not only instinctively, but to use also her judgment. To obey the necessities of musical logic without endangering the natural flow of the phantasy and the inspiration, this seems the great progress of Miss Shirley’s latest efforts. This great progress may be an indication that Miss Shirley has passed the danger zone of the child prodigy, where it is more astounding that one composes than pleasant to list[e]n to it. – I think what you will hear now might please you.“

bzw.

⁵⁷¹ ASC, Folder „Reception / Lecture / (Concert) featuring works of Mr. Schoenberg’s students (February 18, 1940), TBK 8“. Vgl. dazu Schönbergs Aphorismus „Komponierende Wunderkinder sind Menschen, die in der frühesten Jugend schon so schlecht komponieren wie andere erst im reifen Alter“ (1910), ASC, Textdatenbank, T27.12.

⁵⁷² Vgl. den Ausschnitt weiter unten bzw. Newlin, *Schoenberg Remembered*, S. 182 (18. Februar 1940).

„Miss Shirley gives the following informations:

„I have been playing piano, thought [sic] by my only teacher: my mother, since I was six years old. For three years in high school, dropping music entirely, I took art courses. I play also violin, studied dancing and voice. I studied composition with Dr. Mary Carr Moore. Won Western Achool [sic] Music Conference Contest in playing Rubinstein Concerto. Played often publicly with orchestra. Want to become a concert pianist. Received prizes in compositions, B.A. of Music and Master of Music at Chapman College.“

May I tell you that I know one thing which proves, that Miss Shirley has already passed the zone of danger, where it is more astounding that one can compose than amusing and pleasant to listen to it. I think, the great improvement of Miss Shirley's compositions during the last two years, are really promising. Because they show, that she now is able not only to follow her instinct but also to use her judgment, that she not only writes, good [o]r not, what inspiration and imagination give, but that she also is able to apply the laws of musical logic, without endangering the natural flow of her phantasy.“⁵⁷³

Schönberg spricht in seinen relativ detaillierten Ausführungen über Shirley zunächst ihre bisherigen künstlerischen Höhepunkte an. Schönberg zufolge hat sie die „danger zone of the child prodigy“ bereits verlassen: Sie habe in den vergangenen zwei Jahren enorme Fortschritte gemacht und ihr „musical thinking“ verbessert, was ihr ermögliche, beim Komponieren nicht nur ihren Instinkt sondern auch ihr Urteilsvermögen einzusetzen: dass sie „musical logic“ anwenden könne, „without endangering the natural flow of the phantasy and the inspiration“. In seiner Vorstellung der Klassenkollegin Melba Joyce Gloeckler merkt Schönberg die „youthfull [sic] gayety“ von Shirleys Sonate an.⁵⁷⁴

Die Veranstaltung fand im *Music Magazine/Musical Courier* Erwähnung; dabei wurde Shirleys Komposition besonders hervorgehoben:

„Youthful members of Arnold Schoenberg's compositions class tried their prentice wings in Sonata movements of their devising at Schönberg's home on Feb. 18. Most characterful was an Allegro in D major by Constance Shirley which showed marked talent and individuality. Promise was likewise revealed by Dika Newlin, Horace G. Ferris, Don Estep Annette Slotnikow, Melba Joyce Gloeckler and Blanche Garber.“⁵⁷⁵

Im Zusammenhang mit Beifallsbekundungen für die junge Pianistin und Komponistin in einer Ausgabe des *Pacific Coast Musician* von 1943 findet sich auch eine Stellungnahme Schönbergs:

⁵⁷³ ASC, Folder „Reception / Lecture / (Concert) featuring works of Mr. Schoenberg's students (February 18, 1940), TBK 8“.

⁵⁷⁴ Vgl. dazu das Kapitel über Melba Joyce Gloeckler in Abteilung II. Biographisch-musikalische Stichproben.

⁵⁷⁵ *The Music Magazine/Musical Courier* 121 (1940), S. 57, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=-S1EAQAIAAJ>, aufgerufen am 8. Januar 2017.

„From the very beginning I recognized the great musical talent of Miss Shirley especially as a composer. I can say that among the ladies who have studied composition with me she deserves recognition as one of the first rank.“⁵⁷⁶

Für wie groß Schönberg Shirleys musikalisches Talent als Komponistin tatsächlich hielt, lässt sich allerdings nicht sagen: seine Bemerkung „among the ladies“ schwächt die schmeichelhafte Äußerung „she deserves recognition as one of the first rank“ ab und relativiert Shirleys Leistung (und auch die anderer Komponistinnen) gegenüber derjenigen ihrer männlichen Kollegen. Gegen diese Sichtweise Schönbergs spricht aber beispielsweise, dass Schönberg zugleich mit Männern sie und außerdem ihre Kolleginnen Dika Newlin und Blanche Garber weiterempfahl.⁵⁷⁷

Mitte der 1940er Jahre erwähnt Schönberg Shirley noch einmal in einer Reihe mit seinen begabtesten amerikanischen Studierenden:

„Immerhin habe ich unter den Studenten vier oder fünf mit Talent gefunden: Gerald Strang (der an meinem Kompositionsbuch hauptsächlich wegen des englisch aber auch mit viel Scharfsinn mitgearbeitet hat) und Leonard Stein, der an dem Buch ‚Konstruktive Funktionen der Harmonie‘ mitarbeitet. Ferner Dika Newlin, vielleicht die Produktivste, die ein Buch über Bruckner, Mahler und Schönberg herausbringt. Warren Langlie wird vielleicht mit mir zusammen ein Bach-Buch über die Fugen des *Wohltemperierten Klaviers* schreiben, dessen Disposition ich schon vor einigen Jahren geschrieben habe. Ein guter Pianist und ernster Musiker, er und Emil Dannenberg. Ein sympathischer und ernster Privatschüler war, wenn auch nur kurze Zeit, Serge Frank, ein Luxemburger. Ein paar musikalische Schülerinnen, aber ohne viel Chancen als Komponisten: Constance Shirley, Ramona Blair – vielleicht, wenn Amerika den Musik-„Markt“ erobert – mit seinem militärischen und ökonomischen Prestige – vielleicht wird man von einigen von denen etwas einmal hören.“⁵⁷⁸

Constance Shirley stand mit mehreren Personen in Verbindung, die mit Schönberg gut bekannt waren. Zu ihren Lehrern gehörten Leslie Clausen und Edmund Cykler, die ebenfalls Kurse bei Schönberg besuchten. Für Richard Drake Saunders, der für Shirley öfters Konzertberichte schrieb, komponierte Schönberg 1939 einen Geburtstagskanon. Saunders zählte auch zu den Gästen bei Schönbergs Empfang am 18. Februar 1940.

⁵⁷⁶ *The Pacific Coast Musician* 32, 17. April 1943 (Anm. 543), S. 21. Dieses Statement Schönbergs findet sich mit geringfügig anderem Wortlaut auch in einer einige Jahre später erschienen Publikation: „From the very beginning I recognized the great musical talent of Miss Shirley. Among the ladies who have studied composition with me she deserves recognition as one of the first rank. A former child prodigy worthy of the name.“ *Music and Dance in California and the West*, S. 298.

⁵⁷⁷ Siehe dazu weiter oben bzw. Abschnitt 2. im Kapitel Arnold Schönberg als Lehrer – seine SchülerInnen.

⁵⁷⁸ Arnold Schönberg, „Bericht der Schoenberg-Familie ueber ihr Leben waehrend und unmittelbar vor dem Krieg“ [Ende 1945–Anfang 1946], ASC, Textdatenbank, ID T72.04, abgedruckt in Arnold Schönberg, „*Stile herrschen, Gedanken siegen*“. *Ausgewählte Schriften*, hg. von Anna Maria Morazzoni unter Mitarbeit von Nuria Schoenberg Nono und Ivan Vojtěch, Mainz 2007, S. 473–477, hier S. 476–477.

Als Kommilitonin der Komponistin Dika Newlin kommt Constance Shirley mehrfach in deren Erinnerungen an Schönberg vor, wobei Newlin jedoch von einer „Miss Temple“ schreibt.⁵⁷⁹ Offenbar betrachtete sie Shirley als Konkurrentin, da beide sogenannte Wunderkinder waren. Dass Schönberg Shirley ihr gegenüber anscheinend bevorzugte, scheint Newlin ein Dorn im Auge gewesen zu sein. So schreibt Newlin beispielsweise, wie Schönberg über ihre eigene unleserliche Handschrift lästert und im Gegenzug Shirleys lobt:

„I absolutely *refuse* [...] to look at your music so long as it is like this. [...] You *must* once write a clear manuscript. Why you not write like Miss Temple, hm?‘ (A neat, but untalented student) This last was really the unkindest cut of all [...].“⁵⁸⁰

Newlin bezeichnet Shirley demnach als „neat, but untalented student“. Vielleicht sind diese negativen Bemerkungen als pubertäre Eifersüchteleien der 15-jährigen Newlin zu interpretieren. Bei einer weiteren Gelegenheit erzählt sie, dass „[a] cursory glance at Miss Temple’s current masterpiece got him [Schoenberg] shuttled off to the discussion of chorale harmonization in the *Harmonielehre*.“⁵⁸¹

Newlin berichtet ebenfalls von dem Sonatensatz-Konzert am 18. Februar 1940 in Schönbergs Haus. In ihren Ausführungen erwähnt sie, dass Shirley ihren Sonatensatz auswendig spielte:

„Temple came just before me on the program. When he got to her, he announced that the next two numbers would be by two young ladies ‚which could be called ex-infant prodigies.‘ ... Then he proceeded to make some rather nasty remarks about child prodigies, apparently meant more for me than for her; expatiated quite a while on her numerous accomplishments, and finally concluded by saying that he ‚think we would like this.‘ She then played her sonata from memory [...] But it was the finish that was really a scream ... ‚Well,‘ he said, ‚I guess I do not need to say anything more, but I will let Miss Newlin’s piece speak for itself – for I am sure you will like it almost as well as Miss Temple’s!‘“⁵⁸²

Aufführungen und Auszeichnungen

Constance Shirley war von frühester Kindheit an vor allem in Südkalifornien als Pianistin aktiv: Ihr Debut gab sie als 4-Jährige, und bereits als 6-Jährige war sie regelmäßig Solistin beim US-amerikanischen Hörfunksender KHJ sowie in

⁵⁷⁹ Newlin, *Schoenberg Remembered*, passim. Newlin verwendet den Decknamen „Miss Temple“ wahrscheinlich in Ableitung von Constance Shirleys Familiennamen, der ja gleichzeitig ein gängiger weiblicher Vorname ist, und in Anspielung auf die Schauspielerin Shirley Temple, die ebenfalls ein Kinderstar war.

⁵⁸⁰ Ebd., S. 65 (27. April 1939).

⁵⁸¹ Ebd., S. 67 (4. Mai 1939).

⁵⁸² Ebd., S. 182 (18. Februar 1940).

Konzerten.⁵⁸³ Als 6-Jährige gewann sie den Southern California Wonder Child Contest.⁵⁸⁴ Ihre Auftritte nutzte sie häufig, um ihre eigenen Kompositionen zu präsentieren. Darbietungen von Shirleys Werken durch andere sind nicht belegbar, wobei aus den Konzertankündigungen und -berichten nicht immer eindeutig hervorgeht, ob die Komponistin selbst oder jemand anderes gespielt hat. Aufführungen lassen sich aufgrund von Berichten in zeitgenössischen Medien vor allem für den Zeitraum Mitte der 1930er bis Mitte der 1940er Jahre nachweisen (vgl. Tabelle 71).

Ein wichtiges Podium für Shirleys Auftritte und damit ebenfalls für Aufführungen ihrer eigenen Kompositionen war der Mary Carr Moore Manuscript Club. Darüber hinaus war sie Mitglied im Schubert Club (Los Angeles), im Hollywood Creative Club und im Los Angeles Opera and Fine Arts Club.⁵⁸⁵ Auch andere Musikklubs in Los Angeles dienten ihr noch in den 1950er Jahren als Bühne, beispielsweise der Matinee Musical Club, der Friday Morning Club oder die Southern Region Conference Federation of Music Clubs.⁵⁸⁶ Eigenen Angaben zufolge trat sie im Raum Südkalifornien außerdem mit verschiedenen Orchestern unter Nino Marcelli, Edmund Cykler, James Sample, John Vincent, Scipione Guidi und Laurence Petran auf.⁵⁸⁷ Welche Stücke bei diesen Anlässen gespielt wurden, ist meist nicht eruierbar.

Für ihre Leistungen als Pianistin und auch für ihre Kompositionen gewann Shirley zahlreiche Preise. So belegte sie mindestens dreimal einen ersten Platz beim jährlichen „creative arts contest“ der University of Southern California (USC) den in mehreren Kategorien vergebenen „Apolliad“.⁵⁸⁸ Unter ihren Auszeichnungen finden sich einige,

⁵⁸³ Luther F. Sies, *Encyclopedia of American Radio, 1920–1960*, Bd. 2, Jefferson, NC 2008, S. 602; *Music and Dance in California and the West*, S. 256; *Who's Who in Los Angeles County 1950–1951*, S. 190.

⁵⁸⁴ *Music and Dance in California and the West*, S. 256; *Who's Who in Los Angeles County 1950–1951*, S. 190.

⁵⁸⁵ *Who's Who in Los Angeles County 1950–1951*, S. 190; *The International Who Is Who in Music*, S. 378.

⁵⁸⁶ *Music of the West Magazine* 11, Nr. 2 (Oktober 1955), S. 8.

⁵⁸⁷ Z. B. *Who's Who in Los Angeles County 1950–1951*, S. 190.

⁵⁸⁸ Ihre ersten Plätze beim USC-Apolliad betreffend finden sich divergierende Informationen: Constance Shirley gewann den Apolliad 1937 für ein Streichquartett, 1942 für die Klavierkomposition *Fantasia Brillante* und zum dritten Mal 1944 für ihre Klaviersonate in D-Dur (siehe dazu weiter unten). Anderen Angaben zufolge erhielt sie den Apolliad im Jahr 1944 für *Poem in Retrospect* bzw. in drei aufeinanderfolgenden Jahren für die Kompositionen *Caprice Brillante*, *Flight of Wild Geese* und die *Piano Sonata in D Major*. Vgl. *The Pacific Coast Musician* 33, 4. November 1944, S. 25, online verfügbar unter https://books.google.at/books?id=8H4_AAAAMAAJ, aufgerufen am 15. Dezember 2017, bzw. *Who's Who in Los Angeles County 1950–1951*, S. 190; siehe auch *Music and Dance in California and the West*, S. 256.

die nach Musikerpersönlichkeiten im Umfeld von Mary Carr Moore benannt sind: Olga Steeb Award, J. Charles McNeil Trophy und Charles Wakefield Cadman Award.⁵⁸⁹

Erste Konzerte lassen sich für das Jahr 1923 nachweisen. Bereits zu dieser Zeit spielte Shirley eigene Kompositionen, welche „were especially interesting and displayed much originality“.⁵⁹⁰

1935 gewann sie mit dem Kopfsatz eines Klavierkonzerts von [Anton] Rubinstein den ersten Platz bei den Auditions der California-Western Music Educators' Conference in Pasadena.⁵⁹¹

Im Mai 1936 führte die „highly gifted“ Pianistin in einer „notably brilliant performance“ Mary Carr Moores Klavierkonzert in f-Moll auf.⁵⁹² Im Juni 1936 brachte die Komponistin – „exceedingly talented in creative work and as a pianist“ – ein „exacting piano program“ mit eigenen Werken sowie Kompositionen von Bach-Tausig, Beethoven, Brahms, Liszt, MacDowell und Mary Carr Moore.⁵⁹³ Im selben Jahr lud Alexis Kall (1878–1948) Shirley als seine Gastkünstlerin für den Sommer ein, wo sie Werke von Bach, Beethoven, MacDowell und ihre eigene *Elephantasia Circus Suite* darbot.⁵⁹⁴ Am 14. Dezember 1936 spielte sie als eine der GewinnerInnen des diesjährigen Club Contest an der Olga Steeb Piano School Eigenkompositionen.⁵⁹⁵ Im selben Jahr belegte sie mit ihrer Klavierkomposition *Flight of the [Wild] Geese* den dritten Platz beim Southern California Festival of Allied Arts.⁵⁹⁶

Im April 1937 gewann Shirley mit einem Streichquartett den ersten Platz in der Musiksparte des jährlich vergebenen Apolliad an der University of Southern California

⁵⁸⁹ Z. B. *Who's Who in Los Angeles County 1950–1951*, S. 190. Der Olga Steeb Award wurde im Rahmen von Wettbewerben im Mary Carr Moore Manuscript Club vergeben, eventuell auch die J. Charles McNeil Trophy. Olga Steeb (ca. 1886–1941) war eine amerikanische Pianistin und Musikpädagogin. Mary Carr Moore unterrichtete 1926–1942 an der Olga Steeb Piano School. Der Komponist J. Chas (Charles) McNeil (1902–1979) studierte ebenfalls bei Mary Carr Moore, siehe Smith und Richardson, *Mary Carr Moore*, S. 124. Für McNeil fertigte Shirley zumindest im Jahr 1940 Kopien seiner Werke an, vgl. Brief von Constance Shirley an Arnold Schönberg, 16. Oktober 1940, ASC, Briefdatenbank, ID 16720. Charles Wakefield Cadman (1881–1946) war ebenso ein lokaler Komponist.

⁵⁹⁰ *Pacific Coast Musical Review* 45, Nr. 15 (14. Januar 1924), S. 9; vgl. auch *Pacific Coast Musical Review* 45, Nr. 6 (10. November 1923), S. 10; beide online verfügbar unter <https://archive.org/details/pacificcoastmusi4524sanf>, aufgerufen am 2. Juli 2018.

⁵⁹¹ *Music Educators Journal*, Mai/Juni 1935, S. 25–26. Shirley teilte sich den ersten Platz mit [Dorothy Miller] Dunlap. Siehe auch *The Pacific Coast Musician* 32, 17. April 1943 (Anm. 543), S. 17.

⁵⁹² *The Pacific Coast Musician*, 6. Mai 1939, S. 18. Bei dieser Veranstaltung übernahm Mary Carr Moore selbst mit einem zweiten Klavier den Orchesterpart.

⁵⁹³ *The Pacific Coast Musician*, 20. Juni 1936, online verfügbar unter https://books.google.at/books?hl=de&id=BrE_AAAAMAAJ, aufgerufen am 8. Januar 2017.

⁵⁹⁴ *The Pacific Coast Musician* 32, 17. April 1943 (Anm. 543), S. 17.

⁵⁹⁵ *The Pacific Coast Musician*, 5. Dezember 1936, S. 8.

⁵⁹⁶ *The Pacific Coast Musician* 32, 17. April 1943 (Anm. 543), S. 17.

(USC).⁵⁹⁷ Am 18. Mai 1937 war sie bei einem Recital am Chapman College zu hören. Es ist anzunehmen, dass sie dabei eigene Werke spielte, da sie bei der Ankündigung als Kompositionsschülerin (Mary Carr Moores) vorgestellt wird.⁵⁹⁸

Am 2. Januar 1938 führte sie bei einer Veranstaltung des Mary Carr Moore Manuscript Club im Knickerbocker Hotel nicht näher bezeichnete Klavierstücke auf.⁵⁹⁹ Am 7. und 14. November desselben Jahres wurde wieder im Rahmen einer Veranstaltung des Mary Carr Moore Manuscript Club ihre „commendably written Double Fugue“ in der Olga Steeb Piano School vorgestellt.⁶⁰⁰ Die *Double Fugue* spielte Shirley ebenso am 28. November 1938 bei einer Versammlung des Mary Carr Moore Manuscript Club.⁶⁰¹

Am 17. April 1939 interpretierte Shirley wieder Moores Klavierkonzert; diesmal übernahm der Komponist Arthur Carr den Orchesterpart auf einem zweiten Klavier.⁶⁰² Im selben Jahr brachte sie bei drei KomponistInnenveranstaltungen der Weltausstellung in San Francisco (Golden Gate International Exposition) eigene und andere Werke zur Aufführung.⁶⁰³ Am 21., 22. und 23. August 1939 präsentierte sie ihre Komposition *Ghosts*,⁶⁰⁴ womit wahrscheinlich ihr Klavierwerk *Ghosts on Plantation Legree* gemeint ist. Am 23. August bot sie im selben Rahmen wieder mit Arthur Carr Moores Klavierkonzert in der Version für zwei Klaviere dar.⁶⁰⁵ Im August 1939 standen auch im Barker Bros. Auditorium Kompositionen von Shirley am Programm.⁶⁰⁶

Im September 1940 gehörte sie zu den GewinnerInnen eines Millier Awards, welche im Rahmen des jährlichen Mary Carr Moore Manuscript Club Contest verliehen

⁵⁹⁷ Ebd. Siehe auch *Southern California Daily Trojan* 28, Nr. 114 (13. April 1937), S. 1, wo jedoch nur Shirleys Name genannt wird.

⁵⁹⁸ *The Pacific Coast Musician* 26 (1937), S. 173, online verfügbar unter https://books.google.at/books?id=jK4_AAAAMAAJ, aufgerufen am 6. Januar 2018.

⁵⁹⁹ *The Pacific Coast Musician* 27, Nr. 1 (1. Januar 1938), S. 13.

⁶⁰⁰ *The Pacific Coast Musician*, 19. November 1938, S. 18. Aus der Berichterstattung geht nicht hervor, wer die *Double Fugue* gespielt hat.

⁶⁰¹ *The Pacific Coast Musician*, 3. Dezember 1938, S. 18.

⁶⁰² *The Pacific Coast Musician*, 15. April 1939, S. 13.

⁶⁰³ *The Pacific Coast Musician* 32, 17. April 1943 (Anm. 543), S. 17. Damit ist wahrscheinlich das California Composers' Festival gemeint, welches zwischen 22. und 27. August als Teil der Weltausstellung unter Leitung von California Composers and Writers' Society, Native American Composers und Mary Carr Moore Manuscript Club stattfand. *The Pacific Coast Musician*, 19. August 1939, S. 14. Der Mary Carr Moore Manuscript Club war an den ersten beiden Tagen (22. und 23. August) zu Gast, siehe *Oakland Tribune (Oakland, California)*, 20. August 1939, S. 23, online verfügbar unter <https://www.newspapers.com/newspage/136084707/>, aufgerufen am 26. Dezember 2017.

⁶⁰⁴ *The Pacific Coast Musician*, 5. August 1939, S. 14.

⁶⁰⁵ Smith und Richardson, *Mary Carr Moore*, S. 253 (Anm. 14).

⁶⁰⁶ *Musical Courier* 120, Nr. 5 (1. September 1939), S. 34.

wurden.⁶⁰⁷ Am 23. Oktober 1940 spielte sie ein weiteres Mal Moores Klavierkonzert, diesmal mit dem California Symphony Orchestra (WPA) unter Arthur Lange im Embassy Auditorium.⁶⁰⁸ Zu diesem Konzert lud Shirley Arnold Schönberg ein.⁶⁰⁹

Bei einer Veranstaltung des Schubert Club im Januar 1941 wurde Shirleys Musik aufgeführt.⁶¹⁰ Am 12. Februar 1941 gab sie für den Schubert Club ein Konzert, in dem sie Kompositionen von Lecouna, Scarlatti, Chopin, MacDowell sowie zwei ihrer eigenen Werke vorstellte.⁶¹¹

Am 29. März 1942 interpretierte sie bei einer monatlichen Versammlung des Mary Carr Moore Manuscript Club den ersten Satz ihrer Klaviersonate.⁶¹² Im April 1942 gewann sie wieder einen USC Apolliad für eine Klavierkomposition, *Fantasia Brillante*.⁶¹³ Im selben Jahr erhielt sie den Olga Steeb Award (Rubrik Klavier solo) des Mary Carr Moore Manuscript Club Contest für eine Klaviersonate, dazu noch den Grand Prize, der spartenübergreifend vergeben wurde.⁶¹⁴

Beim Konzert zum 15-jährigen Jubiläum des Mary Carr Moore Manuscript Club am 28. Februar 1943 gehörte Shirley zu den InterpretInnen.⁶¹⁵ Am 6. Mai 1943 spielte sie im Rahmen des 25-jährigen Bestehens der California Federation of Music Clubs im Ebell Club eine eigene Sonate, die auf „exceptional interest“ stieß. Ihre Komposition „disclosed inventive genius both as to melodic line, harmonic content and, more

⁶⁰⁷ *The Pacific Coast Musician*, 2. November 1940, S. 10. Aus den Ausführungen geht hervor, dass mehrere Milier Awards bzw. verschiedene Plätze vergeben wurden.

⁶⁰⁸ Ebd., S. 5. Einer Ausgabe des *Hazard's Pavilion* zufolge war diese Darbietung von Moores Klavierkonzert am 23. Oktober unter James Sample und dem Federal Music Project orchestra, siehe *Hazard's Pavilion* 1, Nr. 2 (Herbst 1986), S. 3. Einem anderen Bericht ist zu entnehmen, dass eine Aufführung von Moores Klavierkonzert im Jahr 1940 im Embassy Auditorium mit dem Federal Symphony Orchestra stattfand, siehe *The Pacific Coast Musician* 32, 17. April 1943 (Anm. 543), S. 17. Ob es sich hierbei ebenfalls um die Veranstaltung vom 23. Oktober 1940 handelt, geht aus dem Geschriebenen nicht hervor. Auch Smith und Richardson berichten von einer Darbietung von Moores Klavierkonzert am 23. Oktober 1940 mit dem Federal Music Project symphony orchestra unter James Sample, siehe Smith und Richardson, *Mary Carr Moore*, S. 165 und 253 (Anm. 14).

⁶⁰⁹ Brief von Constance Shirley an Arnold Schönberg, 16. Oktober 1940, ASC, Briefdatenbank, ID 16720.

⁶¹⁰ *San Bernardino Sun* 46, 6. Januar 1941, S. 7, online verfügbar unter <http://cbsrdb3.ucr.edu/cgi-bin/cdnc?a=d&d=SBS19410106.1.7>, aufgerufen am 9. Januar 2018. Aus der Formulierung „There also will be music by Constance Shirley, who has won several prizes for composition in the Allied Arts Festival and Manuscript club's contest“ geht nicht genau hervor, wer Werke von wem spielte; möglich wäre es, dass Shirley eigene oder fremde Werke bzw. dass jemand anderes Shirleys Kompositionen aufführte.

⁶¹¹ *The Pacific Coast Musician*, 15. Februar 1941, S. 13.

⁶¹² *The Pacific Coast Musician*, 18. April 1942, S. 8.

⁶¹³ *Southern California Daily Trojan* 33, Nr. 131 (29. April 1942), S. 1.

⁶¹⁴ *The Pacific Coast Musician* 32, 17. April 1943 (Anm. 543), S. 17; *The Pacific Coast Musician* 32 (1943), online verfügbar unter https://books.google.at/books?id=J30_AAAAMAAJ, aufgerufen am 15. Dezember 2017; *The Pacific Coast Musician*, 7. November 1942, S. 21.

⁶¹⁵ *The Pacific Coast Musician*, 6. März 1943, S. 8.

especially, as to rhythm patterns“.⁶¹⁶

Am 11. Mai 1944 wurden bei der Behymer Matinee im Barker Bros. Auditorium Werke von Constance Shirley und anderen aufgeführt.⁶¹⁷ Im selben Jahr gewann sie die UCLA Young Artists' auditions.⁶¹⁸ Mit ihrer Klaviersonate in D-Dur belegte sie im Frühjahr 1944 beim USC Apolliad ein weiteres Mal den ersten Platz (vgl. dazu weiter unten). Anderen Angaben zufolge gewann sie den Apolliad 1944 mit ihrem Klavierwerk *Poem in Retrospect*.⁶¹⁹ Für diese Komposition erhielt sich auch den Charles Wakefield Cadman Award.⁶²⁰

1946 trat Shirley ebenfalls bei diversen Veranstaltungen auf: am 20. August beim Southern District Programm zu Ehren der/des Vorsitzenden der California Federation of Music Clubs, am 2. Oktober mit Werken von Edward MacDowell für den Schubert Club, am 7. Oktober bei den Pasadena Monday Musicales, und am 31. Oktober gemeinsam mit der Geigerin June Howard im Rahmen der Behymer Matinee, bei der auch ihre eigenen Werke zu hören waren. Darüber hinaus spielte sie in Kirchen der Presbyterianer, der Methodisten und der Nazarener.⁶²¹

Im Jahr 1948 gewann sie die 1947/48 Glendale Symphony Auditions für InstrumentalistInnen.⁶²² Am 12. April 1948 führte sie infolgedessen Edward MacDowells 2. Klavierkonzert (op. 23) mit dem Glendale Symphony Orchestra auf, „playing with singing tone and virtuoso technique while interpreting the work with full measure of romantic appeal“.⁶²³

⁶¹⁶ *The Pacific Coast Musician* 32 (1943), S. 57, online verfügbar unter https://books.google.at/books?id=J30_AAAAMAAJ, aufgerufen am 6. Januar 2018.

⁶¹⁷ *The Pacific Coast Musician*, 20. Mai 1944, S. 10, online verfügbar unter https://books.google.at/books?hl=de&id=8H4_AAAAMAAJ, aufgerufen am 26. Dezember 2017. Zu den Ausführenden gehörte neben Constance Shirley auch ihre Mutter Jo Anne Shirley.

⁶¹⁸ *The Pacific Coast Musician*, 4. November 1944, S. 25. Die Jury konnte sich zwischen den vier Finalistinnen nicht entscheiden; neben Constance Shirley waren das die Pianistin Elizabeth Ann Bollinger, die Geigerin June Howard und die Mezzo-Sopranistin Ann Irvin. Siehe auch *The Pacific Coast Musician* 33 (1944), online verfügbar unter https://books.google.at/books?id=8H4_AAAAMAAJ, aufgerufen am 15. Dezember 2017.

⁶¹⁹ Vgl. Anm. 588.

⁶²⁰ *Who's Who in Los Angeles County 1950–1951*, S. 190; siehe auch *Music and Dance in California and the West*, S. 256.

⁶²¹ *The Pacific Coast Musician* 35, 2. November 1946, S. 23, online verfügbar unter http://books.google.at/books?id=8oA_AAAAMAAJ, aufgerufen am 4. Februar 2014; siehe auch *Music of the West Magazine* 1–3 (1945–1947), online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=DztEAQAIAAJ>, aufgerufen am 6. Januar 2018.

⁶²² *Music of the West Magazine* 3 (1948), online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=DztEAQAIAAJ>, aufgerufen am 26. Dezember 2017.

⁶²³ *Musical Courier* 137, Nr. 8 (1. Mai 1948), S. 20; siehe auch *Music of the West Magazine* 3 (1948), online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=DztEAQAIAAJ>, aufgerufen am 26. Dezember 2017.

Im Mai 1955 spielte sie für den Mary Carr Moore Manuscript Club wieder Moores Klavierkonzert, und am 21. Oktober 1955 konzertierte sie am Pasadena College. Am 22. November desselben Jahres gab Shirley ein Konzert in der neu errichteten Schoenberg Hall an der UCLA; dabei brachte sie Werke von Scarlatti, Beethoven, Chopin, Ravel, Moore und MacDowell zu Gehör, sowie eine Klaviersonate, die sie während ihres Studiums bei Schönberg komponiert hatte.⁶²⁴

1958 wurde sie vom Chapman College mit einem „Alumnus of the Year Award“ ausgezeichnet.⁶²⁵

Auch für die 1960er Jahre lassen sich noch vereinzelt Aufführungen belegen, so etwa übernahm Shirley 1963 beim jährlichen Bankett der Music Teachers Association of California (Glendale) das Unterhaltungsprogramm. Wahrscheinlich interpretierte sie dort ebenso eigene Werke, da sie im Zeitungsbericht als „pianist and composer“ vorgestellt wird.⁶²⁶ 1965 belegte ihre Komposition *Rondo and Toccata* von 64 eingesandten Werken den geteilten zweiten Platz beim ersten Adult Non-Professional Composition Contest der National Federation of Music Clubs.⁶²⁷ Anfang des Jahres 1968 gelangte in Chicago Shirleys *Rondo and Toccata* zur Aufführung, welche als „the evening’s most refreshing and unpretentious music“ bezeichnet wurde.⁶²⁸ Dieselbe Komposition spielte Shirley im Mai 1968 beim 56. Jubiläum des Phi Beta Founders’ Day.⁶²⁹

Tabelle 71: Constance Shirley: Aufführungen und Preise

Datum	Werk	Anmerkungen
Oktober/November 1923	Eigenkompositionen u. a.	Times Radio Station
22. Dezember 1923	Eigenkompositionen u. a.	Los Angeles Times, „Topsy Turvey“ Weihnachtsparty für Kinder
1935	Anton Rubinstein: Klavierkonzert, 1. Satz	mit Nino Marcelli und dem San Diego Symphony orchestra, 1. Platz bei den Auditions der California-Western Music Educators’ Conference in Pasadena

⁶²⁴ *Music of the West Magazine* 11, Nr. 2 (Oktober 1955), S. 8. Höchstwahrscheinlich handelt es sich hier um die Klaviersonate in D-Dur.

⁶²⁵ *The Music Magazine/Musical Courier* 157–158 (1958), S. 33, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=hCo9AAAAMAAJ>, aufgerufen am 23. Dezember 2017.

⁶²⁶ *Los Angeles Times*, 2. Juni 1963, S. GB3.

⁶²⁷ *Music Clubs Magazine* 44, Nr. 5 (1965), S. 32; *The American Music Teacher* 14, Nr. 6 (Juli/August 1965), S. 30.

⁶²⁸ Walter Arlen, „On Loyola Campus: Composers, Conductors Program Given“, *Los Angeles Times*, 7. März 1968, S. D16.

⁶²⁹ *Star News. Southern California’s Finest Evening Newspaper*, 2. Mai 1968, S. 12, online verfügbar unter <https://newspaperarchive.com/star-news-may-02-1968-p-12/>, aufgerufen am 18. Dezember 2017.

Mai 1936	Mary Carr Moore: Klavierkonzert f-Moll	mit Mary Carr Moore
Juni 1936	eigene Werke („canon and fantasia, a suite, and a sonata“) und Kompositionen von Bach-Tausig, Beethoven, Brahms, Liszt, MacDowell, Mary Carr Moore	
Sommer 1936	<i>Elephantasia Circus Suite</i> und Werke von Bach, Beethoven, MacDowell	Alexis Kall
14. Dezember 1936	eigene Werke	Club Contest, Olga Steeb Piano School
1936	<i>Flight of the [Wild] Geese</i>	3. Platz Southern California Festival of Allied Arts
April 1937	Streichquartett	USC Apolliad
18. Mai 1937	eventuell eigene Werke	Chapman College
2. Januar 1938	Klavierstücke	Mary Carr Moore Manuscript Club
28. Februar 1938		Mary Carr Moore Manuscript Club
7./14. November 1938	<i>Double Fugue</i>	Mary Carr Moore Manuscript Club
28. November 1938	<i>Double Fugue</i>	Mary Carr Moore Manuscript Club
17. April 1939	Mary Carr Moore: Klavierkonzert f-Moll	mit Arthur Carr
21., 22. und 23. August 1939	<i>Ghosts [on Plantation Legree]</i>	Mary Carr Moore Manuscript Club, San Francisco Fair (Golden Gate International Exposition) im Rahmen des California Composers' Festival
23. August 1939	Mary Carr Moore: Klavierkonzert f-Moll	mit Arthur Carr
August 1939	eigene Werke	Barker Bros. Auditorium; Mary Carr Moore Manuscript Club
18. Februar 1940	Klaviersonate D-Dur, 1. Satz	Schönbergs Haus
September 1940		Millier Award (Mary Carr Moore Manuscript Club Contest)
23. Oktober 1940	Mary Carr Moore: Klavierkonzert f-Moll	The Southern California Symphony Orchestra (WPA) mit Arthur Lange (oder Federal Music Project mit James Sample); Brief an Schönberg
Januar 1941	eventuell eigene Werke	Schubert Club
12. Februar 1941	zwei eigene Werke und Kompositionen von Lecoune, Scarlatti, Chopin, MacDowell	Schubert Club; California Women's Federation Clubhouse
29. März 1942	Klaviersonate (D-Dur?), 1. Satz	Mary Carr Moore Manuscript Club
April 1942	<i>Fantasia Brillante</i>	USC Apolliad
1942	Klaviersonate (D-Dur?)	Mary Carr Moore Manuscript Club Contest: Olga Steeb Award plus Grand Prize
28. Februar 1943		Mary Carr Moore Manuscript Club
6. Mai 1943	Klaviersonate (D-Dur?)	California Federation of Music Clubs
April/Mai 1944	Klaviersonate D-Dur (zwei Sätze)	USC Apolliad (und/oder <i>Poem in Retrospect</i>)
11. Mai 1944	eigene Werke	Behymer Matinee, Mary Carr Moore Manuscript Club
1944		1. Platz bei den UCLA Young Artists auditions
20. August 1946		Southern District Programm, California Federation of Music Clubs
2. Oktober 1946	Werke von Edward MacDowell	Schubert Club
7. Oktober 1946		Pasadena Monday Musicales
31. Oktober 1946	eigene Werke u. a.	Behymer Matinee, June Howard (Violine)

1946		in den Kirchen der Presbyterianer, der Methodisten und der Nazarener
12. April 1948	Edward MacDowell: 2. Klavierkonzert op. 23	Glendale Symphony Orchestra (Scipione Guidi)
Mai 1955	Mary Carr Moore: Klavierkonzert f-Moll	Mary Carr Moore Manuscript Club
21. Oktober 1955		Pasadena College
22. November 1955	Klaviersonate (D-Dur?) und Werke von Scarlatti, Beethoven, Chopin, Ravel, Moore, MacDowell	Schoenberg Hall, UCLA
1958		Alumnus of the Year, Chapman College
4. Juni 1963	eventuell eigene Werke	Music Teachers Association of California (Glendale)
1965	<i>Rondo and Toccata</i>	2. Platz beim ersten Adult Non-Professional Composition Contest, National Federation of Music Clubs
5. März 1968	<i>Rondo and Toccata</i>	Loyola University Chicago
4. Mai 1968	<i>Rondo and Toccata</i>	Phi Beta Founders' Day

Auffallend ist, dass Constance Shirley wohl selbst in mehreren der genannten Publikationen als Werbung Beifallsbekundungen von diversen Persönlichkeiten und durch die Presse abdrucken ließ. Die meisten Bemerkungen beziehen sich auf ihre Fähigkeiten als Pianistin und ihre Musikalität, einige davon aber auch auf ihr Können als Komponistin.

Folgende Zeilen sind im April 1943 im *Pacific Coast Musician* erschienen.⁶³⁰

At 6 Years of Age

„Very, very talented.“ – Harold Bauer.

„Constance Shirley played with unparalleled success. Her technique is astonishing, and she plays with a wonderful expression for one so young. I hope she will develop into a great artist, as she has already the pianistic equipment for such a one. I never heard so promising and so talented a child.“ – Dr. Alexis Kall.

„Baby Constance has won admiration from renowned critics and musicians for her concert work, original compositions and talents.“ – *L. A. Express*.

„Constance Shirley, wonder-child of six, proved a remarkable pianist, straying from Chopin to other numbers with no apparent effort. So fast did her dimpled hands fly over the keyboard that many rose to their feet, scarcely able to believe their senses.“ – *Los Angeles Times*.

„Baby Constance, who was chosen recently as one of the wonder children of Los Angeles, was riotously applauded for her piano numbers.“ – *Hollywood Citizen*.

Since 16 Years of Age

„Bravo! Marvelous!“ – Dr. Kall.

„Outstanding talented pianist. Plays like a man.“ – Mr. [Leslie] Clauson [sic], L. A. City College.

„The beautiful artistry of your work is amazing.“ – Executive Board, Schubert Club.

⁶³⁰ *The Pacific Coast Musician* 32, 17. April 1943 (Anm. 543), S. 21.

„The solo piano part was beautifully played by Constance Shirley, who showed an appealing and firmly rounded tone, backed by assured technique and musicianly aplomb. She was accorded long, warm and well-deserved plaudits.“ – Richard Saunders, *Hollywood Citizen*.

„Constance Shirley was the virtuoso pianist. Her touch and tone are ecstatic with youth. There is a new world of expression awaiting this marvelous young pianist, who is the sole product of a very gifted mother.“ – Carl Bronson, *Herald-Express*.

„From the very beginning I recognized the great musical talent of Miss Shirley especially as a composer. I can say that among the ladies who have studied composition with me she deserves recognition as one of the first rank.“ – Arnold Schoenberg.

„A Double Fugue by Constance Shirley, played by the young composer, was soundly written, and showed considerable spontaneity within its formal structure.“ – Richard Saunders.

„Most promising of the several sonata movements was an engaging and characterful work by Constance Shirley.“ – Richard Saunders.

Nur die letzten drei Bemerkungen beziehen sich auf Shirley als Komponistin, etwa jene von Arnold Schönberg, die, wie weiter oben schon erwähnt, nicht unbedingt als vorbehaltlos positiv zu verstehen ist. Im Zusammenhang mit dem Leistungsvergleich von Männern und Frauen sticht auch Leslie Clausens Äußerung ins Auge, der männliche Pianisten offensichtlich generell als besser einstuft. Die letztgenannte Bemerkung von Richard Saunders über Shirleys Sonatensatz bezieht sich augenscheinlich auf den bereits erwähnten Empfang in Schönbergs Haus am 18. Februar 1940.⁶³¹

In der Publikation *Music and Dance in California and the West* von 1948 findet sich eine ähnliche Werbeeinschaltung Shirleys, bei der sich die schon 1943 genannten Stellungnahmen teilweise wiederholen.⁶³² Darunter ist auch ein Statement ihrer Kompositionsprofessorin Mary Carr Moore, die neben Shirleys herausragender künstlerischer Erscheinung den „serious and original character of her compositional output“ hervorhebt:⁶³³

CONSTANCE JEANETTE SHIRLEY
Concert Pianist – Composer

She is an artist to her finger tips. She has everything: technique, tone, poetry, fire, and musicianship. – Dr. Guy Maier.

Brilliant young Concert Pianist-Composer has achieved distinction in both lines of her musical activities. Brilliant record not only in her public appearances but also in the serious and original

⁶³¹ Richard Saunders befand sich ebenfalls unter den Gästen des Empfangs, siehe ASC, Folder „Reception / Lecture / (Concert) featuring works of Mr. Schoenberg’s students (February 18, 1940), TBK 8“.

⁶³² So etwa Schönbergs Ausspruch, welcher hier mit geringfügig anderem Wortlaut als im Jahr 1943 abgedruckt ist.

⁶³³ *Music and Dance in California and the West*, S. 298.

character of her compositional output. As a concert artist she is pre-eminent. – Dr. Mary Carr Moore.

A great talent ... charming personality ... thorough technical facility. Her playing ... is musicianly, well conceived, and artistic in every respect. Her thorough knowledge of her score impressed me and the orchestral musicians deeply. – Dr. John Vincent, conductor-composer.

Virtuoso pianist ... poised and beautiful ... touch and tone ecstatic with youth ... marvelous young pianist, sole product of a very gifted mother ... climaxed one of the most brilliant orchestral debuts in our local traditions. – Carl Pronson [sic], *L. A. Herald-Express*.

The concerto was beautifully played by Constance Shirley who showed an appealing and firmly rounded tone backed by assured technique and musicianly aplomb. She was accorded long, warm, and well deserved plaudits. – Richard Drake Saunders, *Hollywood Citizen*.

From the very beginning I recognized the great musical talent of Miss Shirley. Among the ladies who have studied composition with me she deserves recognition as one of the first rank. A former child prodigy worthy of the name. – Arnold Schoenberg.

Miss Shirley's composition proved of exceptional merit. It disclosed inventive genius both as to melodic line and harmonic content and more especially as to rhythmic patterns. She gave the work a capital performance. – Vernon Steele, *Pac. Coast Musician*.

AT [sic] 6 [years of age]: Very, very talented. – Harold Bauer.

Five year old prodigy who played today on the Express Radio, has amazed many critics in her concert appearances. – *L. A. Express*.

Six year old pianist composer who was recently chosen as one of the wonder children of So. Cal. gave a most phenomenal exhibition of musical talent ... must be the spirit of some Mozart or Chopin in her tiny soul. – *Hollywood Citizen*.

The baby „wonder“ pianist scored as usual ... remarkable young pianist composer was riotously applauded and fairly brought the audience to its feet ... plays with great poise, technical facility, and feeling for artistic effects. – *Hollywood Citizen*.

At 7 [years of age]: An unparalleled success. Her technique is astonishing ... a wonderful expression for one so young. I hope she will develop into a great artist as she has already the pianistic equipment for such a one. I never heard a more promising and so talented a child. At 16: Marvelous! Any mother who has accomplished what Mme. Shirley has with her daughter is a born musician and deserving of recognition in Who's Who in the world of music. – Dr. Alexis Kall.

At 9 [years of age]: Without a doubt the cleverest little lady I have ever seen in her line. She played for me at the Hill Street Theatre and was a sensation. In my estimation she is a genius. – Larry Rich, (National Orpheum headliner with his band).

Werke

Constance Shirley schrieb hauptsächlich Kompositionen für Klavier, aber auch einige Orchester- und Kammermusikwerke. Die Auflistung der Werke (siehe Tabelle 72) beruht auf zwei Nachschlagewerken⁶³⁴ und den bereits oben angeführten Nennungen in

⁶³⁴ Ebd., S. 256; *Who's Who in Los Angeles County 1950–1951*, S. 190.

Konzertankündigungen bzw. -berichten. Derzeit ist kein einziges ihrer Werke auffindbar.

Tabelle 72: Werke von Constance Shirley

Titel	Jahr	Besetzung/Gattung; Anmerkungen
<i>Elephantasia (Circus Suite)</i> <i>Jumbo</i> <i>Capricious Clowns</i> <i>Snake Charming</i> <i>The Jugglers</i> <i>Finale</i>	spätestens 1936	für Klavier; Sommer 1936
<i>Flight of (the) Wild Geese</i>	spätestens 1936	Klavier solo; 3. Platz Southern California Festival of Allied Arts; eventuell 1. Preis USC Apolliad
Streichquartett	spätestens 1937	Streichquartett; 1. Preis USC Apolliad 1937
<i>Double Fugue</i>	spätestens 1938	Klavier; Aufführungen 1938
<i>Ghosts on Plantation Legree</i>	spätestens 1939	Klavier; Aufführungen 1939
Piano Sonata in D Major	spätestens 1940	Klavier; Empfang bei Schönberg, 18. Februar 1940; 1. Preis USC Apolliad 1944; eventuell Olga Steeb Award und Grand Prize des Mary Carr Moore Manuscript Club 1942; eventuell Aufführungen 1942, 1943 und 1955
<i>Fantasia Brillante</i>	spätestens 1942	Klavier; 1. Preis USC Apolliad 1942
<i>Poem in Retrospect</i>	spätestens 1944	für zwei Klaviere (auch arr. für Orchester); Charles Wakefield Cadman Award; eventuell 1. Preis USC Apolliad 1944
<i>Art Gallery</i>	spätestens 1948	Ballett
<i>Caprice Brillante</i>	spätestens 1948	1. Preis USC Apolliad?
<i>Fantasia</i>	spätestens 1948	Klavier und Orchester
<i>Rondo and Toccata</i>	spätestens 1948	Klavier; 2. Rang beim Contest für Adult Composers 1965 (American Federation of Music Clubs), Aufführungen 1968
Streichquartett	spätestens 1948	Streichquartett
Klavierstücke	spätestens 1948	Klavier
zahlreiche Lieder	spätestens 1948	
4 part vocal double fugue	spätestens 1950	

Nur von sehr wenigen Werken Shirleys sind ungefähre Entstehungszeiten oder Aufführungen eruierbar. Über diverse biographische Darstellungen in zeitgenössischen Printmedien lassen sich am ehesten noch Auszeichnungen für verschiedene Werke in Erfahrung bringen. Lieder sind namentlich nicht bekannt. Einigen Kompositionen liegt ein außermusikalisches Programm zugrunde, wie sich aus den Titeln schließen lässt.

Die Klaviersuite *Elephantasia* (auch unter dem Titel *Circus Suite*) dürfte zu Shirleys frühesten Werken zählen. Eine Aufführung ist für den Sommer 1936 nachweisbar.

Die ebenfalls frühe Klavierkomposition *Flight of the [Wild] Geese* belegte 1936 den dritten Platz beim Southern California Festival of Allied Arts.⁶³⁵ Diversen Angaben zufolge erhielt die Komponistin damit außerdem einen USC Apolliad.⁶³⁶

⁶³⁵ *The Pacific Coast Musician* 32, 17. April 1943 (Anm. 543), S. 17.

Ein Streichquartett gehört ebenso zu den frühen Werken. Für dieses gewann sie 1937 einen Apolliad der University of Southern California.⁶³⁷

Für das Klavierwerk *Double Fugue* lassen sich Darbietungen für den Herbst 1938 belegen. Richard Saunders zufolge ist die Komposition „soundly written“ und zeigte „considerable spontaneity within its formal structure“.⁶³⁸ Bei einer „4 part vocal double fugue“ handelt es sich um ein anderes Werk.⁶³⁹

Die Klavierkomposition *Ghosts on Plantation Legree* basiert auf einer Szenerie aus Harriet Beecher Stowes Roman *Uncle Tom's Cabin*. Aufführungen sind für 1939 auf der Weltausstellung in San Francisco unter dem Titel *Ghosts* nachweisbar.

Die Piano Sonata in D Major entstand während Shirleys Studium bei Arnold Schönberg. Einen Satz daraus bot sie am 18. Februar 1940 in einem halböffentlichen Konzert seiner Kompositionsstudierenden dar. Richard Saunders bezeichnet diesen als „engaging and characterful“ und „[m]ost promising of the several sonata movements“.⁶⁴⁰ Für diese Sonate gewann sie 1944 einen USC Apolliad. Bei der Präsentation der Siegerwerke spielte die Komponistin zwei Sätze; die Sonate kam beim Publikum so gut an, dass Shirley als einzige der GewinnerInnen noch einmal auf die Bühne gerufen wurde.⁶⁴¹ In mehreren Ankündigungen und Berichten der frühen 1940er Jahre und 1955 ist von „ihrer“ Klaviersonate die Rede. Da weitere Sonaten Constance Shirleys nicht bekannt sind, handelt es sich dabei höchstwahrscheinlich um ebendiese Klaviersonate in D-Dur, die während ihres Studiums bei Arnold Schönberg entstanden ist. Die Sonate „disclosed inventive genius both as to melodic line, harmonic content and, more especially, as to rhythm patterns“.⁶⁴² Eventuell erhielt Shirley für dieselbe Klaviersonate 1942 den Olga Steeb Award und den Grand Prize des Mary Carr Moore Manuscript Club Contest.

⁶³⁶ *Who's Who in Los Angeles County 1950–1951*, S. 190.

⁶³⁷ Vgl. Anm. 597.

⁶³⁸ *The Pacific Coast Musician* 32, 17. April 1943 (Anm. 543), S. 21.

⁶³⁹ In der Publikation *Who's Who in Los Angeles County 1950–1951* werden beide Kompositionen angeführt (S. 190).

⁶⁴⁰ *The Pacific Coast Musician* 32, 17. April 1943 (Anm. 543), S. 21.

⁶⁴¹ *Southern California Daily Trojan* 35, Nr. 121 (22. Mai 1944), S. 1. Ob die Klaviersonate in D-Dur nur aus zwei Sätzen besteht oder ob Shirley nur zwei von eventuell mehreren Sätzen aufführte, geht aus dem Bericht nicht hervor. Bei anderen Erwähnungen ist nur von einer Klavierkomposition die Rede, siehe *The Pacific Coast Musician* 32, 17. April 1943 (Anm. 543), S. 17; *The Pacific Coast Musician*, 7. November 1942, S. 21.

⁶⁴² *The Pacific Coast Musician* 32 (1943), S. 57, online verfügbar unter https://books.google.at/books?id=J30_AAAAMAAJ, aufgerufen am 6. Januar 2018.

Die Klavierkomposition *Fantasia Brillante* erreichte im April 1942 den ersten Platz beim USC Apolliad.⁶⁴³

Für ihr Klavierduo *Poem in Retrospect*, welches die Komponistin zudem für Orchester arrangiert hat, erhielt sie den Charles Wakefield Cadman Award.⁶⁴⁴ Dem *Pacific Coast Musician* zufolge gewann sie damit 1944 zum dritten Mal einen USC Apolliad.⁶⁴⁵

Auch mit der *Caprice Brillante* soll Shirley einen USC Apolliad gewonnen haben.⁶⁴⁶

Die virtuose Klavierkomposition *Rondo and Toccata*, die nicht später als 1948 entstanden sein kann, erreichte im Jahr 1965 von 64 eingesandten Werken beim ersten „Adult Non-Professional Composition Contest“ der National Federation of Music Clubs den geteilten zweiten Rang.⁶⁴⁷ Im Dezember 1965 schickte Shirley dieses Werk an das Programmkommittee der National Association for American Composers and Conductors (New York Chapter), um eine mögliche Darbietung am 17. April 1966 zu bewirken.⁶⁴⁸ Ob ihr Versuch erfolgreich war, ist nicht eruierbar. Für 1968 sind Aufführungen belegbar.⁶⁴⁹

Aus den Ausführungen wird deutlich, dass sich Constance Shirley rege am Musikleben von Los Angeles beteiligte. Catherine Parsons Smith zählt sie zum „tip of the iceberg“ der zwischen den ersten beiden Weltkriegen aktiven in Los Angeles ansässigen KomponistInnen.⁶⁵⁰

⁶⁴³ *Southern California Daily Trojan* 33, Nr. 131 (29. April 1942), S. 1.

⁶⁴⁴ *Who's Who in Los Angeles County 1950–1951*, S. 190; siehe auch *Music and Dance in California and the West*, S. 256.

⁶⁴⁵ *The Pacific Coast Musician* 33, 4. November 1944, S. 25, online verfügbar unter https://books.google.at/books?id=8H4_AAAAMAAJ, aufgerufen am 15. Dezember 2017. 1944 gewann Shirley zwar den dritten Apolliad, aber für ihre Klaviersonate D-Dur (siehe dazu weiter oben).

⁶⁴⁶ *Who's Who in Los Angeles County 1950–1951*, S. 190.

⁶⁴⁷ *Music Clubs Magazine* (1965), S. 32; *The American Music Teacher* 14, Nr. 6 (Juli/August 1965), S. 30. Siehe auch *The Kansas City Star*, 2. Mai 1965, S. 131, online verfügbar unter <https://www.newspapers.com/newspage/55845705/>, aufgerufen am 2. Februar 2014, und Brief von Constance Shirley an das Programmkommittee der National Association for American Composers and Conductors (NAACC, New York Chapter), 12. Dezember 1965, New York Public Library for the Performing Arts, Music Division, National Association of American Composers and Conductors Records, JPB 03-15, Series I: Correspondence, 1894–1984 and undated, Box 17, Folder 57.

⁶⁴⁸ Brief von Constance Shirley an das Programmkommittee der NAACC, 12. Dezember 1965 (Anm. 647).

⁶⁴⁹ *The Van Nuys News*, 30. April 1968, S. 24, online verfügbar unter <https://www.newspapers.com/newspage/24195415/>, aufgerufen am 18. Dezember 2017; *Star News*, 2. Mai 1968, S. 12; *Los Angeles Times*, 7. März 1968, S. D16.

⁶⁵⁰ *Westways* 76 (1984), S. 211, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=s8a2AAAAIAAJ>, aufgerufen am 7. Januar 2018. Smith schreibt in einem Leserbrief über Los Angeles' „indigenous musical life“, „before it was overshadowed by the coming of the emigres from Hitler and by the growth of the film colony“. Ihre Ausführungen sind eine Entgegnung auf einen Artikel von

Paul Ditzel über „Los Angeles' Golden Age of Music“, in dem der Autor das „Golden Age“ erst mit Schönbergs Ankunft dort im Jahr 1934 beginnen und die LeserInnen damit im Glauben lässt, dass davor in Los Angeles kein Musikleben stattfand. In Ditzels Erwiderung auf Smiths Leserbrief ist zu lesen, dass „The earlier composers and the works to which Professor Smith refers are obscure, rarely performed and certainly not in the standard *repertoire* of today's *ensembles*. Music lovers can hope that Professor Smith's research will discover early Los Angeles music worthy of today's audiences.“

III.

BIOGRAPHISCH-MUSIKALISCHE STICHPROBEN

Ramona Blair (Mathewson, 1918–2004)

Ramona Atwood Blair (1918–2004) zählte Ende der 1930er Jahre zu Schönbergs SchülerInnen an der University of California in Los Angeles (UCLA).¹

Ramona Blair wurde am 4. April 1918 in Rochester, New Hampshire geboren und wuchs in New Hampshire und Los Angeles auf.² Ende der 1930er Jahre besuchte sie die UCLA und studierte Komposition und Theorie bei Schönberg. Als Pianistin war sie Schülerin von Norma Brown.³ Im Januar 1940 schloss sie an der UCLA den Bachelor of Arts mit „highest honors“ und ein Jahr später das Masterstudium mit einer Diplomarbeit zum Thema „Techniques in the Masses of Jean de Ockeghem“ ab.⁴ Danach besuchte sie mit einem Stipendium das Radcliffe College in Cambridge (Massachusetts), währenddessen sie auch Komposition bei Walter Piston in Harvard studierte.⁵ Vermutlich war sie dort als Doktorandin eingeschrieben; ihre Studien wurden

¹ Vgl. z. B. den zu Eintrag Ramona Blair in einer Adressenliste Schönbergs, den dieser mit dem Zusatz „student UCLA“ versehen hat (Arnold Schönberg Center Wien [ASC], Bildarchiv, ID 4070) oder Schönbergs Brief an Harry Showman vom 30. Januar 1941, der Blairs Schülerschaft bestätigt (ID 3514). Sointu Scharenberg, *Überwinden der Prinzipien: Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken: Pfau 2002, listet sie als ungesicherte Schülerin (S. 334 und 337).

² Ramona Blairs Eltern waren Robert Blair und Flora W. Hobbs, vgl. E-Mail von Wendy Sistrunk (Mu Phi Epsilon Library & Archives) an Elisabeth Kappel, 25. Januar 2016, und die Fotos der Familie auf der Homepage von Julia Mathewson, <http://julia-mathewson.com/photowebsites/familyphotos/antiquephotos1.html>, aufgerufen am 29. Januar 2016. (Bei Julia Mathewson handelt es sich vermutlich um eine von Ramona Blairs beiden Töchtern; das tatsächliche Verwandtschaftsverhältnis ist mir nicht bekannt.) In den Volkszählungen von 1930 und 1940 (hier als Romana) ist sie als Stieftochter von Abner (1940: Elmer) und Flora Dow und als Schwester von Winifred (1940: Winifred) Blair angeführt, online verfügbar unter <https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:33SQ-GR4H-H1V?mode=g&i=16&wc=QZF9-668%3A648807101%2C648807102%2C649513001%2C1589285209%3Fcc%3D1810731&cc=1810731> und <https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:3QSQ-G9MT-K7LX?mode=g&i=27&wc=QZX5-485%3A790105301%2C796133301%2C801809801%2C801855101%3Fcc%3D2000219&cc=2000219>, beide aufgerufen am 18. Januar 2016. In der Volkszählung von 1940 wurden Ramona Blair zudem ergänzende Fragen, etwa zur „usual occaption“, gestellt; diese sind aber nicht ausgefüllt und deshalb nicht so aufschlussreich wie z. B. bei Blanche Garber.

³ *The Triangle of Mu Phi Epsilon*, Bände 28–35 (1934–1941), S. 147, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?hl=de&id=69EVAAAAMAAJ>, aufgerufen am 20. Oktober 2015. Dort ist außerdem ein Lena de Groff-Stipendium erwähnt.

⁴ „Certificates and Degrees 1939–1940“, *University of California at Los Angeles, the Twenty-First Commencement, June 15, 1940*, S. 7 und 45, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=IQU5AQAAMAAJ>, aufgerufen am 29. Januar 2016; bzw. „Certificates and Degrees 1940–1941“, *University of California at Los Angeles, the Twenty-Second Commencement, June 14, 1941*, S. 35, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=4AU5AQAAMAAJ>, aufgerufen am 29. Januar 2016.

⁵ *The Triangle of Mu Phi Epsilon* 58, Nr. 3 (März 1964), S. 40, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?hl=de&id=TBkWAAAAMAAJ>, aufgerufen am 17. Januar 2016. Das Radcliffe College, eine nebegeordnete Institution des reinen Männer-Colleges Harvard für Frauen, war wie auch das Vassar College (welches etwa Lovina Knight besuchte) eines der sieben „Seven Sisters“-Colleges in den USA.

jedoch durch den Zweiten Weltkrieg unterbrochen.⁶ Anfang und Mitte der 1940er Jahre gehörte Ramona Blair der US-Küstenwachen-Reserve an.⁷

Im März 1946, kurz vor ihrem Austritt aus dem Reservedienst, schrieb sie an Schönberg und erzählte von ihren Zukunftsplänen: „At long last I shall have a chance to try to become a musician.“⁸ Ihr Vorhaben, Musikerin zu werden, konnte Ramona Blair, nach ihrer Heirat unter dem Namen Ramona (Blair) Mathewson⁹, offensichtlich verwirklichen:

Mit zwei weiteren Mitgliedern der musischen Mu Phi Epsilon-Verbindung, der sie bereits seit 1938 angehörte,¹⁰ der Sopranistin Bernice Mathison und der Geigerin Genevieve Perry, bildete Ramona Blair Mathewson als Pianistin und Komponistin ein Trio. Für diese Formation komponierte sich auch.¹¹ Sie unterrichtete privat Musik und Klavier an örtlichen Colleges im Großraum Los Angeles und war außerdem als Vocalcoach und Klavierbegleiterin für Oper und Kunstlied tätig; erst als 70-Jährige trat sie in den Ruhestand.¹² Darüber hinaus war sie Mitverfasserin einer Bibliographie über schwarze amerikanische Komponistinnen.¹³

Schönberg zählte sie wohl zu seinen talentiertesten Studierenden in den USA; Mitte der 1940er Jahre erwähnt er sie lobend als „musikalische Schülerin“.¹⁴

⁶ E-Mail von Julia Mathewson an Elisabeth Kappel, 11. Februar 2016.

⁷ Vgl. Schönbergs Vermerk „USCGR(W)“ (United States Coast Guard Women’s Reserve) zu einem Adresseintrag Blairs (als Romona bzw. Romana), siehe ASC, Bildarchiv, ID 4070.

⁸ Brief von Ramona Blair an Arnold Schönberg, 31. März 1946 (ASC, Briefdatenbank, ID 10196).

⁹ Ramona Blairs Ehepartner war Russell Elliot Mathewson, vermutlich 1900 geboren (Zeitpunkt der Eheschließung ist nicht bekannt). Mit ihm hatte sie zwei Töchter: Johanna (geb. 1952) und Julia Mathewson. Siehe die genealogische Datenbank Geni <http://www.geni.com/people/Ramona-Mathewson/6000000017228829685>, aufgerufen am 19. Januar 2016.

¹⁰ Vgl. *The Triangle of Mu Phi Epsilon* 100, Nr. 1 und 2 (Frühjahr/Sommer 2006), S. 34, online verfügbar unter http://c.y.mcdn.com/sites/www.muphiepsilon.org/resource/resmgr/Triangle_Issues/voll100issue1and2springsummer.pdf, aufgerufen am 18. Januar 2016.

¹¹ Siehe *The Triangle of Mu Phi Epsilon* 58, Nr. 3 (März 1964), S. 40, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?hl=de&id=TBkWAAAAMAAJ>, aufgerufen am 20. Januar 2016.

¹² E-Mail von Julia Mathewson an Elisabeth Kappel, 11. Februar 2016, und Gloria T. Hull, Patricia Bell Scott und Barbara Smith (Hg.): *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave. Black Women’s Studies*, Old Westbury, NY 1982, S. 380, online verfügbar unter <https://archive.org/details/AllTheWomenAreWhiteAllTheBlacksAreMenButSomeOfUsAreBrave>, aufgerufen am 18. Januar 2016.

¹³ Ora Williams, Dora Wilson, Thelma Williams und Ramona Mathewson [sic], „American Black Women Composers: A Selected Annotated Bibliography“, *All the Women Are White*, S. 297–306.

¹⁴ Arnold Schönberg, „Bericht der Schoenberg-Familie ueber ihr Leben waehrend und unmittelbar vor dem Krieg“ [Ende 1945–Anfang 1946], ASC, Textdatenbank, ID T72.04, abgedruckt in Arnold Schönberg, „*Stile herrschen, Gedanken siegen*“. *Ausgewählte Schriften*, hg. von Anna Maria Morazzoni unter Mitarbeit von Nuria Schoenberg Nono und Ivan Vojtěch, Mainz 2007, S. 473–477, hier S. 477. In Schönbergs Manuskript als „Romona Blair“; vgl. zur ganzen Passage das Kapitel über Constance Shirley in Abteilung II. Biographisch-musikalische Fallstudien, bzw. dort Anm. 578.

Werke

Auch als Komponistin war Ramona Blair Mathewson aktiv (siehe Tabelle 73). Ein Werk mit dem Titel *Fragments from Endymion* (nach einem Gedicht von John Keats) für Sopran, Violine und Klavier entstand wahrscheinlich Anfang der 1960er Jahre.¹⁵ Die Sopranstimme enthält sowohl Rezitations- als auch Gesangselemente; die Violine kommentiert im Stil des antiken griechischen Chors.¹⁶ Eine Version mit Laute statt Violine wurde Ende der 1970er Jahre auf Tonband aufgenommen. Eine Partitur (21 S.) und eine Aufnahme des Stückes werden in den Mu Phi Epsilon Music Library & Archives in Independence (Missouri) aufbewahrt.¹⁷

Um 1960 lassen sich weiters die Aufführungen einer Suite für Violine und von *Three Sentimental Songs: Love, If You Must Go, One More Spring* und *Firefly Nocturne* zu Gedichten von Edythe Hope Genée (aus der Sammlung *Brief Aprils*, 1947) nachweisen.¹⁸

Mathewson komponierte außerdem eine Kinderoper mit dem Titel *Other Years, Other Christmases* (1 Akt, 2 Szenen), die im Dezember 1966 in Schulen im Raum Los Angeles uraufgeführt wurde. Diese basiert auf einer Szene aus Louisa May Alcotts Roman *Little Women*; einziges Instrument ist ein Klavier.¹⁹ Ihrer Nachfahrin Julia Mathewson zufolge ist die Oper abendfüllend und „in the 20th century style“.²⁰

Weitere fünf Manuskripte für unterschiedliche Besetzungen werden im Archiv der Mu Phi Epsilon-Verbindung in Independence, Montana verwahrt:²¹ *And the Greatest of These* für Chor a cappella, *Joseph and Mary* sowie *Peace on Earth* für Stimme und

¹⁵ *The NATS Bulletin* [National Association of Teachers of Singing] (1962), S. 15, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?hl=de&id=mQ0KAQAAMAAJ>, aufgerufen am 19. Januar 2016.

¹⁶ *The Triangle of Mu Phi Epsilon* 58, Nr. 3 (März 1964), S. 40, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?hl=de&id=TBkWAAAAMAAJ>, aufgerufen am 17. Januar 2016.

¹⁷ Siehe „Mu Phi Epsilon Composers & Authors. Items in the Mu Phi Epsilon Music Library“, Mu Phi Epsilon Music Library & Archives, Independence, Missouri, online verfügbar unter <http://www.muphiepsilon.org/uploads/5/1/4/4/51444629/musiclibrary.pdf>, Stand: 3. Juni 2003, aufgerufen am 14. November 2018. Die Aufnahme stammt vom 16. April 1978, mit Georgina Cruz Villa (Sopran), Douglas Rubio (Laute) und Ramona Blair Mathewson (Klavier), siehe <http://www.arts.uci.edu/sites/default/files/u138/RRTP%20Archive.pdf>, aufgerufen am 19. Januar 2016.

¹⁸ Die Suite bzw. die Lieder wurden von Genevieve Perry (Violine) bzw. Bernice Mathison (Gesang) und Ramona Blair Mathewson (Klavier) aufgeführt. Siehe *The Triangle of Mu Phi Epsilon* 53–61 (1959–1966), S. 42 und 46, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?hl=de&id=TBkWAAAAMAAJ>, aufgerufen am 20. Januar 2016.

¹⁹ Siehe z. B. *Central Opera Service Bulletin* 24, Nr. 4 (1984): *Directory of Operas/Musicals for Young Audiences from Kindergarten through High School, performed by Children and/or Adults*, S. 96, online verfügbar unter <http://www.cpanda.org/pdfs/csob/2404.pdf>, aufgerufen am 5. November 2018. Eine Kopie des Werks sollte sich laut mehrerer Ausgaben des *Central Opera Service Bulletin* im American Music Center befinden, ist aber nicht eruierbar.

²⁰ E-Mail von Julia Mathewson an Elisabeth Kappel, 11. Februar 2016.

²¹ Siehe „Mu Phi Epsilon Composers & Authors“ (Anm. 17).

Klavier oder Orgel, *Rhapsody* für Klavier und Streichorchester und *The Seascape* für Klavier. Keines dieser Werke ist datiert, es dürften aber alle vor dem Jahr 1962 entstanden sein.²²

Was Ramona Blair Mathewsons Ambitionen als Komponistin anbelangt, wurden diese offenbar wegen Geschlechterdiskriminierung zunichte gemacht. Diesbezüglich berichtet Julia Mathewson: „She wanted to be a composer, but she faced an incredible amount of gender discrimination throughout her career“. So waren Frauen zu ihrer Studienzeit davon ausgeschlossen, bestimmte College-Bibliotheken zu betreten; auch beschwerte sich die Komponistin darüber, nicht ernst genommen zu werden: „nobody paid attention to the opinions of a 5 foot tall woman“.²³

Außer den hier genannten sind keine weiteren Kompositionen bekannt oder erhalten, da sich die Blai Mathewson dazu entschloss, all ihre Werke zu zerstören.²⁴ Am 8. März 2004 starb sie in Huntington Beach, Los Angeles an der Alzheimerkrankheit.²⁵

Tabelle 73: Werke von Ramona Blair Mathewson

Titel	Jahr	Besetzung/Text; Anmerkungen
<i>And the Greatest of These</i>	spätestens 1962	SSAATB a cappella; Mu Phi Epsilon Library & Archives
<i>Fragments from Endymion by Keats</i>	spätestens 1962	Sopran, Violine und Klavier; Mu Phi Epsilon Library & Archives
<i>Joseph and Mary</i>	spätestens 1962	Stimme und Orgel oder Klavier; Mu Phi Epsilon Library & Archives
<i>Peace on Earth</i>	spätestens 1962	Stimme und Klavier oder Orgel; Mu Phi Epsilon Library & Archives
<i>Rhapsody</i>	spätestens 1962	Klavier und Streichorchester; Mu Phi Epsilon Library & Archives
<i>The Seascape</i>	spätestens 1962	Klavier; Mu Phi Epsilon Library & Archives
<i>Suite</i>	um 1960	Violine
<i>Three Sentimental Songs: Love, If You Must Go, One More Spring, Firefly Nocturne</i>	um 1960	Text: Edythe Hope Genée
<i>Other Years, Other Christmases</i>	UA 1966	Kinderoper (1 Akt, 2 Szenen); basiert auf <i>Little Women</i> von Louisa May Alcott

²² Vgl. E-Mail von Wendy Sistrunk an Elisabeth Kappel, 11. Februar 2016, wonach die hier genannten Kompositionen in der Ausgabe der Mu Phi Epsilon Composers and Authors von 1962 gelistet sind.

²³ E-Mail von Julia Mathewson an Elisabeth Kappel, 11. Februar 2016.

²⁴ Ebd. Was dazu führte, dass sie ihre Kompositionen vernichtete, ist nicht bekannt.

²⁵ Siehe <http://www.geni.com/people/Ramona-Mathewson/6000000017228829685>, aufgerufen am 19. Januar 2016, und E-Mail von Wendy Sistrunk an Elisabeth Kappel, 25. Januar 2016.

Henriëtte Bosmans (1895–1952)

Henriëtte Hilda Bosmans (1895–1952) war eine niederländische Komponistin und Konzertpianistin. Sie besuchte im Wintersemester 1920/21 Schönbergs Analysekurs in Amsterdam.

Henriëtte Bosmans wuchs in einem sehr musikalischen Elternhaus auf: Ihr Vater Henri Bosmans (1856–1896) war Solo-Cellist des Concertgebouw Orkest, ihre Mutter Sara Bosmans-Benedicts (1861–1949) Konzertpianistin und Klavierlehrerin am Amsterdamer Konservatorium. Henriëtte Bosmans erlernte Klavier bei ihrer Mutter und schloss dann als 17-jährige mit Auszeichnung das Amsterdamer Konservatorium ab. Danach studierte sie zunächst bei Jan Willem Kersbergen (1857–1937) musiktheoretische Grundlagen und 1921–1922 beim Komponisten und Dirigenten Cornelis Dopfer (1870–1939) Instrumentation. In den Jahren 1927–1930 nahm sie Privatunterricht beim Komponisten Willem Pijper (1894–1947), dessen Werke auch in Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen gespielt wurden.²⁶

Was den Unterricht bei Schönberg betrifft, weist ein von ihm aufgesetzter Vertrag, den Henriëtte Bosmans neben anderen Personen unterzeichnete, ihre Anmeldung zum Kurs „Formelemente“ in Amsterdam nach.²⁷ Möglicherweise unterschrieb sie später als die anderen TeilnehmerInnen, da sie einen anderen Stift verwendete.²⁸ In Schönbergs Kalender, den er während seiner Zeit in den Niederlanden verwendet hat, ist Bosmans (neben ihren StudienkollegInnen) im Kalender einmal eingetragen: am Sonntag, 19.

²⁶ Vgl. z. B. Maddie Starreveld-Bartels, „Bosmans, Henriëtte (Hilda)“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 3, London 1981, S. 77; Helen Metzelaar, „Bosmans, Henriëtte (Hilda)“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Bd. 4, London 2001, S. 55–56; Wouter Paap, „Bosmans, Henriëtte“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd. 15: Supplement, hg. von Friedrich Blume, Kassel 1973, Sp. 977–978; Clemens von Gleich (Wouter Paap), „Bosmans, Henriëtte“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil, Bd. 3, hg. von Ludwig Finscher, Kassel 2000, Sp. 477. In Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen wurden zwei Kompositionen von Pijper aufgeführt: Violinsonate und Violoncellosonate. Walter Szmolyan, „Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins“, *Österreichische Musikzeitschrift* 36, Nr. 2 (1981), S. 82–104, hier S. 94, 99, 100, 101, 105 und 109; ders., „Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins“, *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1984 (Musik-Konzepte 36), S. 101–114, hier S. 108 (Konzert Nr. 88). Cornelis Dopfer war bis 1931 neben Willem Mengelberg zweiter Dirigent des Concertgebouw Orchester.

²⁷ Der Text der schriftlichen Vereinbarung lautet: „Die Unterzeichneten verpflichten sich hiemit, für den in der Zeit vom 3. November 1920 bis Ende März 1921 stattfinden[den] Kurs ‚Formelemente‘ (zwei Unterrichtsstunden wöchentlich) das bekanntgegebene Honorar für die ganze Kursdauer in monatlichen Teilbeträgen zu bezahlen [sic]“. Arnold Schönberg Center Wien (ASC), Briefdatenbank, ID 12223.

²⁸ Bosmans Name ist mit rotem Buntstift geschrieben. Interessanterweise ist ihr Name, der im Gegensatz zu einigen anderen Unterschriften auf diesem Dokument eindeutig zu entziffern ist, in der Transkription in der Briefdatenbank des ASC nicht enthalten.

Dezember 1920.²⁹ Möglicherweise handelt es sich hier um eine außerplanmäßige Zusammenkunft, da der Formelemente-Kurs in der Regel donnerstags (11:00–12:00 Uhr) und samstags (14:45–15:45 Uhr) stattfand, wie in den Anmerkungen desselben Kalenders notiert ist.

Helen Metzelaar misst in ihrer Biographie über die Komponistin Schönberg bzw. Bosmans' Unterricht bei ihm keine Bedeutung bei. Sie erwähnt ihn in der umfangreichen Publikation nur ein einziges Mal, wobei sie seinen möglichen Einfluss auf Bosmans auch aufgrund eines eventuell abgebrochenen Unterrichts gleich abspricht:

„Sanders maakt de cursus niet af, en het is mogelijk dat Bosmans eveneens de cursus vroegtijdig verlaat. Behalve haar naam in Schönbergs agenda is er geen andere verwijzing naar enig contact met of invloed van Schönberg in haar composities terug te vinden.“

[Paul F. Sanders beendete den Kurs nicht, und es ist möglich, dass Bosmans den Kurs ebenfalls frühzeitig verlassen hat. Außer ihrem Namen in Schönbergs Terminkalender gibt es keinen weiteren Verweis auf einen einzigen Kontakt mit oder Einfluss von Schönberg in ihren Kompositionen zu finden.]³⁰

Eine Tabelle mit eingegangenen Unterrichtsbeiträgen im selben Kalender bestätigt jedoch, dass Bosmans zumindest für die vier Monate (November 1920 bis Februar 1921) Schönbergs Unterricht bezahlt und – davon kann man ausgehen – auch besucht hat. Bosmans entrichtete für diesen wie die meisten anderen Teilnehmenden 20 Gulden monatlich.³¹

Clemens von Gleich erwähnt ebenfalls, dass sie Schönbergs Kurs besucht hat, stellt aber fest, dass dessen Zwölftonsystem keinen bleibenden Eindruck auf Bosmans hinterlassen hat:

„Hoewel zij in 1920/1921 Arnold Schönbergs compositie cursus in Amsterdam had gevolgd, ging haar belangstelling niet naar zijn twaalftoons-systeem uit.“

²⁹ Kalender für 1920/1921 NAAML. VENNOOTSCHAP / HET CONCERTGEBOUW / AGENDA / 1920–1921, Kopie im ASC, Ordner: Diaries 1918–1922 / copies.

³⁰ Helen Metzelaar, *Zonder muziek is het leven onnodig: Henriette Bosmans [1895–1952], een biografie*, Zutphen 2002, S. 33; Übersetzung: Elisabeth Kappel. Vgl. auch Ellen Looyestijn, „Henriette Bosmans“, *Zes vrouwelijke componisten* [„Sechs Komponistinnen“], hg. von Helen Metzelaar, Zutphen: Centrum Nederlandse Muziek 1991, S. 119–163, hier S. 124.

³¹ Kalender für 1920/1921 (Anm. 29). Helen Koning, Paul F. Sanders, Jacques Tas und Rudolf A. D. Cort van der Linden zahlten laut diesen Aufstellungen 30 Gulden monatlich. Der Aufstellung zufolge besuchten Bosmans, Sanders, [?] Van der Meer, Benedict Silberman und Dirk F. Slothouwer den Kurs vier Monate lang, [?] Kapellen und Tas drei Monate, Koning, Cort van der Linden und Theo Van der Bijl zwei Monate sowie [?] Broekman einen Monat.

[Obwohl sie 1920/1921 Arnold Schönbergs Kompositionskurs in Amsterdam besucht hat, zeigte sie kein Interesse an seinem Zwölfton-System.]³²

Gleich übersieht hier, dass zur Zeit von Schönbergs Kurs in Amsterdam er selbst noch gar nicht in der Zwölftontechnik komponierte, geschweige denn diese unterrichtete.

Es gibt keinen Briefwechsel zwischen Bosmans und Schönberg; auch wird ihr Name in keinem der erhaltenen Briefe von und an Schönberg genannt. In Bosmans' Nachlass, in dem neben ihren Kompositionen ihre Korrespondenz aufbewahrt wird, finden sich ebenfalls keinerlei Hinweise auf ihn.³³ Schönberg erwähnt die niederländischen SchülerInnen – keine/n jedoch namentlich – in zwei seiner Briefe an Alban Berg vom November und Dezember 1920:

„Mein Kurs ist nicht besonders besucht, obwohl Inserate und Plakate waren. Die Holländer sind, so heißt es, schwer von Entschluss. Ich wundere mich eigentlich darüber. Aber immerhin ist ein Kurs zustande gekommen, der zwar nicht viel, aber immerhin soviel trägt, dass ich ihn halten kann.“³⁴

bzw.

„Meine Kurse haben nicht viel Teilnehmer gefunden. Ich kann bloß einen über „Formelemente“ halten, der 11 Teilnehmer (à 20–30 Gulden) hat. Die Leute sind hier sehr an billige Preise gewöhnt – trotz der Teuerung. Ich habe bis jetzt einige Anfragen wegen Unterricht gehabt, aber allen war es zu teuer.“³⁵

Der zweite Brief verrät, dass Schönberg zumindest am Beginn des Kurses vom Stil der KomponistInnen, die er durch seinen Unterricht kennengelernt hat, nicht unbedingt angetan war:

³² Clemens von Gleich, „Bosmans, Henriëtte Hilda (1895–1952)“, *Biografisch Woordenboek van Nederland*, online verfügbar unter <http://resources.huylens.knaw.nl/bwn1880-2000/lemmata/bwn3/bosmans>, Stand: 12. November 2013, aufgerufen am 26. Oktober 2015; Übersetzung: Elisabeth Kappel.

³³ Die frühesten Briefe in ihrem Nachlass stammen aus den Jahren 1930 und 1933, also etwa zehn Jahre nach Bosmans Unterricht bei Schönberg; die restlichen erhaltenen Korrespondenzen wurden ab Mitte der 1940er Jahre verfasst. Siehe Archiv von Henriëtte Bosmans im Nederlands Muziek Instituut, Den Haag, HGM 024, Übersicht online verfügbar unter http://voormalig.nederlandsmuziekinstituut.nl/nl/archieven/archievenoverzicht?task=listdetail&id=2_6800, aufgerufen am 5. Oktober 2018. Auch im ebenfalls dort aufbewahrten Nachlass ihrer Mutter Sara Bosmans-Benedicts, in dem genauso Briefe von Henriëtte Bosmans (alle an Sara Bosmans-Benedicts' Schüler Johan A. bzw. Johannes Apollonius Abbing, 1900–1966) aufbewahrt sind, scheint Schönberg nirgendwo erwähnt zu sein. Siehe Archiv von Sara Bosmans-Benedicts, Nederlands Muziek Instituut, Den Haag, HGM 183, online verfügbar unter http://voormalig.nederlandsmuziekinstituut.nl/nl/archieven/archievenoverzicht?task=listdetail&id=2_6959, aufgerufen am 18. Oktober 2018.

³⁴ Brief von Arnold Schönberg an Alban Berg, 12. November 1920 (ASC, Briefdatenbank, ID 588).

³⁵ Brief von Arnold Schönberg an Alban Berg und andere Freunde, 6. Dezember 1920 (ASC, Briefdatenbank, ID 590).

„Was ich an Komponisten (jungen, die zu mir kamen) hier gesehen habe, ist ernstlich verstimmend. Alles macht Debussy nach und alles hat einen Kino-Einschlag. Keiner kann etwas; was müssen die alles nicht gelernt haben! Aber alle sind raffiniert modern; d. i. debussistisch.“³⁶

Was Schönbergs Einschätzung des Kompositionsstils seiner niederländischen SchülerInnen betrifft, hat er wohl nur global gesprochen, denn gerade Bosmans' Stil wird in den frühen 1920er Jahren als romantisch beeinflusst und erst nach ihrem Unterricht bei Pijper Ende der 1920er Jahre als „more transparent and colouristic, suggestive of the techniques and atmosphere of Debussy and Ravel“³⁷ eingeordnet. Darüber hinaus zeichnet sich ihre Musik „door een fellere ritmiek en een bondiger schrijfwijze onderscheidde“ [durch eine schärfere Rhythmik und eine knappere Schreibweise] sowie Polytonalität und Polymetrik aus.³⁸

Werke

Henriëtte Bosmans' Werkverzeichnis umfasst Kompositionen für Orchester und Kammermusik sowie Lieder. Ihr Nachlass ist im Nederlands Muziek Instituut in Den Haag aufbewahrt und umfasst Musikhandschriften, Korrespondenz, Fotografien und Tondokumente.³⁹ Eine kleine Auswahl ihrer Werke ist digitalisiert und über die Online-Sammlung einer niederländischen Musikbibliothek zugänglich.⁴⁰

Erste Werke Bosmans' für Klavier stammen bereits aus dem Jahr 1914. Bis Anfang der 1920er Jahre komponierte sie überwiegend Kammermusik, danach entstanden zunächst hauptsächlich Orchesterwerke und dann ab Mitte der 1940er Jahre Lieder. Bosmans war neben ihrer Tätigkeit als Komponistin auch als Konzertpianistin erfolgreich: als Solistin für das Concertgebouw Orchester sowie in mehreren Kammermusik-Formationen⁴¹. So zeichnete sie beispielsweise mit dem Geiger Francis

³⁶ Brief von Arnold Schönberg an Alban Berg und andere Freunde, 6. Dezember 1920 (ASC, Briefdatenbank, ID 590).

³⁷ Helen Metzelaar, „Bosmans, Henriëtte (Hilda)“, *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, online verfügbar unter <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03662>, aufgerufen am 31. Oktober 2015.

³⁸ Gleich in *Biografisch Woordenboek van Nederland* (Übersetzung: Elisabeth Kappel); bzw. Jolande van der Klis, *The Essential Guide to Dutch Music: 100 Composers and Their Work*, Amsterdam 2000, S. 61.

³⁹ Archiv von Henriëtte Bosmans, Nederlands Muziek Instituut.

⁴⁰ Siehe <http://www.muziekschatten.nl/action/search?text=Bosmans%2C+Henriëtte&orderBy=alphabet&searchIn=composer&page=1>, aufgerufen am 5. November 2015.

⁴¹ Etwa mit Ferdinand Helman (Violine) und Henk van Wezel (Violoncello), mit Johan Feltkamp (Flöte) und Frieda Belinfante (Violoncello) oder mit Louis Zimmermann (Violine) und Raphaël Lanes (Violoncello).

Koene (1895–1935) für die niederländische Erstaufführung von Alban Bergs Kammerkonzert für Klavier und Geige mit dreizehn Bläsern (1925) verantwortlich.⁴²

Bosmans komponierte häufig für MusikerInnen in ihrem Umfeld. Damit ist auch etwa ihre deutliche Fokussierung auf das Violoncello in den 1920er Jahren erklärbar. Diese Vorliebe hat zwar ursprünglich möglicherweise damit zu tun, dass ihr Vater ein ausgezeichneter Cellist war, wird aber meist mit den CellistInnen Marix Loevensohn (1880–1943) und Frieda Belinfante (1904–1994)⁴³ in Zusammenhang gebracht. Marix Loevensohn ist der Widmungsträger der *Sonate* für Violoncello und Klavier (1919) und des ersten Cellokonzerts (1921/1922) sowie des *Poème* für Violoncello und Orchester (1923/1924). Bosmans' zweites Cellokonzert (1922/1923) ist der Cellistin und späteren Dirigentin Frieda Belinfante, die in den 1920er Jahren ihre Lebensgefährtin war, zugeeignet. Mit dem *Concertino* (1927/1928), das im April 1929 beim 7. Weltmusikfest der Internationalen Gesellschaft für Neue Musik (IGNM) in Genf aufgeführt wurde,⁴⁴ erlangte sie schon früh internationale Reputation. Für den Flötisten Johan Feltkamp⁴⁵ komponierte sie das *Concertstuk* für Flöte und Orchester (1929). 1934 verlobte sie sich mit Francis Koene, der das für ihn geschriebene *Concertstuk* (1934) jedoch nicht mehr uraufführen konnte, da er im folgenden Jahr starb.

In den Jahren 1935–1944 komponierte Bosmans kaum, was vermutlich eine Folge von Koenes unerwartetem Tod sowie des Zweiten Weltkriegs, aber auch ihrer regen Konzerttätigkeit – in den Jahren 1929–1949 trat sie mehr als 20 Mal als Klavier-Solistin mit dem Concertgebouw-Orchester auf – war. Mitte der 1940er Jahre schlug sie das Angebot ihres Kompositionslehrers Pijper aus, am Rotterdamer Konservatorium zu unterrichten.⁴⁶ Nach dem Krieg schrieb Bosmans fast nur noch Lieder mit Klavierbegleitung. Zu dieser Zeit unterhielt sie einen engen Briefwechsel mit dem englischen Komponisten Benjamin Britten,⁴⁷ dessen Lebensgefährtin Peter Pears sie ebenfalls ein Lied widmete (*The artist's secret*, 1948). 1948 lernte sie die französische

⁴² Aufführung am 18. Januar 1934.

⁴³ Zu Frieda Belinfante siehe z. B. <http://www.bevrijdingintercultureel.nl/bi/homoseksuelen.html#belinfante>, aufgerufen am 1. November 2015.

⁴⁴ Vgl. z. B. Monika Voithofer, *Die Rolle von Komponistinnen, Interpretinnen und Musikwissenschaftlerinnen in der Institution „Internationale Gesellschaft für Neue Musik“ (IGNM)*, Masterarbeit, Universität für Musik und darstellende Kunst Graz 2015, S. 40.

⁴⁵ Johan Feltkamp (auch: Jo Veldkamp, 1895–1962), war später kurzzeitig mit Belinfante verheiratet; mit beiden spielte Bosmans außerdem in einem Trio.

⁴⁶ Klis, *The Essential Guide to Dutch Music*, S. 59.

⁴⁷ Vgl. dazu Helen Metzelaar, „Postwar Eggs from Holland: Benjamin Britten and Henriëtte Bosmans“, *Musiek & Wetenschap* 6 (1997–1998), S. 233–237, und Bosmans Artikel „Benjamin Britten“, *Mens en Melodie* 3, Nr. 6 (Juni 1948), S. 173–175.

Sängerin Noémie Perugia (1903–1992) kennen, die sie am Klavier begleitete und für die Bosmans eine größere Anzahl an Liedern komponierte (siehe Werkliste unten). Ende der 1940er Jahre schrieb sie regelmäßig musikbezogene Beiträge für verschiedene niederländische Zeitungen und Zeitschriften⁴⁸ und lehrte auch einige Jahre, bis zu ihrem frühen Tod 1952, Klavier am Amsterdamer Konservatorium. In den Niederlanden wird in Ehrerweisung der Komponistin seit 1994 der Henriëtte Bosmans Preis an junge niederländische KomponistInnen verliehen.⁴⁹

Die folgende Werkliste (Tabelle 74) basiert auf den im Nachlass aufbewahrten Kompositionen sowie auf diversen Beiträgen über Bosmans.⁵⁰ Verschiedene Angaben beim Entstehungsjahr resultieren aus divergierenden Informationen im Bosmans-Archiv und in Sekundärliteratur.

Tabelle 74: Werke von Henriëtte Bosmans

Titel	Jahr	Besetzung; Dichtung/Widmung
<i>Drie Klavierstukken</i> (<i>Caprice, Intermezzo, Burlleske</i>)	1914	Klavier
<i>Drie Klavierstukken</i> (<i>Agitato, Valse triste, Allegro molto</i>)	1914	Klavier; W: Sara Bosmans-Benedicts
<i>Fantasiestück</i>	1914	Klavier
<i>4 Voordrachtsstukken</i>	1917	Violine und Klavier; W: Alexander Schmuller
<i>2 Voordrachtsstukjes</i>	1917	Violine und Klavier; W: Felice Togni
<i>6 Préludes</i>	1917–1918	Klavier
<i>Danse Exotique</i>	1918	Klavier
<i>Sonate</i>	1918	Violine und Klavier; W: Jan Willem Kersbergen
<i>Sonate</i>	1919	Violoncello und Klavier; W: Marix Loevensohn
<i>Poème</i>	1920	Violoncello und Klavier
<i>Beau chevalier</i>	1920–1921	Gesang und Klavier; Alfred de Musset; W: Mimine Mathey
<i>Ici-bas</i>	1921	Gesang und Klavier; Sully Prudhomme; W: Mimine Mathey
<i>Mon rêve familier</i>	1921	Gesang und Klavier; Paul Verlaine
<i>Pieusement</i>	1921	Gesang und Klavier; Emile Verhaeren
<i>Trio</i>	1921	Violine, Violoncello und Klavier; W: Sara Bosmans-Benedicts
<i>Nocturne</i>	1921	Violoncello und Harfe
<i>Concerto</i>	1921/1922	Violoncello und Orchester; W: Marix Loevensohn
<i>Concert Nr. 2</i>	1922/1923	Violoncello und Orchester; W: Frieda Belinfante
<i>Poème</i>	1923/1924	Violoncello und Orchester; W: Marix Loevensohn
<i>Trois Impressions</i>	1926	Violoncello und Klavier; W: Gerard Hekking
<i>Quartet</i>	1927	Streichquartett; W: Willem Pijper

⁴⁸ Z. B. „Pijpers Pianocomposities“, *Mens en Melodie* 2, Nr. 6–7 (Juni–Juli 1947), S. 182–184; „Benjamin Britten“; „Noémie Perugia“, *Vrij Nederland*, 5. März 1949. Weitere Artikel Bosmans' sind bei Metzelaar, *Zonder muziek is het leven onnodig* angeführt (S. 263).

⁴⁹ Gleich, *Biografisch Woordenboek van Nederland*; ders. (Paap), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sp. 477; Metzelaar, *The New Grove*, S. 55–56.

⁵⁰ Archiv von Henriëtte Bosmans, Niederländisches Musikinstitut; Ellen Looyestijn, „Henriëtte Bosmans“, S. 159–162; Metzelaar, *Grove Music Online*; sowie dies., *Zonder muziek is het leven onnodig*, S. 265–268.

<i>Liebestrunken</i>	1927	Gesang und Klavier; Li Tai Po
<i>Der Kaiser</i>	1927	Gesang und Klavier; Thu Fu
<i>Schmied Schmerz</i>	1927	Gesang und Klavier; Otto Julius Bierbaum
<i>Concertino</i>	1927/1928	Klavier und Orchester; W: Pierre Monteux
<i>Concertstuk</i>	1929	Flöte und Kammerorchester; W: Johan Feltkamp
<i>Im Mondenglanz ruht das Meer</i>	1933/1935 /1936	Gesang und Klavier; Heinrich Heine
<i>Concertstuk</i>	1934	Violine und Orchester; W: Francis Koene
<i>Die heil'gen drei Könige aus Morgenland</i>	1933/1935 /1936	Gesang und Klavier; Heinrich Heine
<i>Le diable dans la nuit</i>	1935	Gesang und Klavier; Paul Fort
<i>Belsazer</i>	1935/1936	Gesang und Klavier / Orchester; Heinrich Heine
<i>Fantasia over een wals van Johann Strauss „Geschichten aus dem Wienerwald“</i>	1937/1938	Klavier
<i>Improvisatie over een wals van Johann Strauss „Frühlingsstimmen“</i>	1937/1947	Klavier; W: Elly Ney
<i>Doodenmarsch</i>	1944/1945 (1946)	Sprechstimme und Orchester; Clara Eggink
<i>Lead, Kindly Light</i>	1945	Gesang und Klavier / Orchester; John Henry Newman
<i>Gebed</i>	1945	Gesang und Klavier / Orchester; Fedde Schurer; W: Jo Vincent
<i>Daar komen de Canadezen</i>	1945/1946	Gesang und Klavier / Orchester; Fedde Schurer; W: Jo Vincent
<i>Dit Eiland</i>	1947	Gesang und Klavier; Adriaan Roland-Holst
<i>In den Regen</i>	1947	Gesang und Klavier; Adriaan Roland-Holst
<i>Drie Brieven</i>	1947	Gesang und Klavier; J. W. F. Werumeus Buning
<i>Teeken den hemel in het zand der zee</i>	1917/1947	Gesang und Klavier; J. W. F. Werumeus Buning
<i>Vieille Chanson</i>	1914/1948	Klavier; W: Willem Pijper
<i>The Artist's Secret (aus Dreams)</i>	1948	Gesang und Klavier; Olive Schreiner; W: Peter Pears
<i>Méditation (en forme de Valse)</i>	1948/1949	Gesang und Klavier; Paul Gerald
<i>La chanson des marins hâlés</i>	1949	Gesang und Klavier; Paul Fort; W: Noémie Perugia
<i>Le regard éternel</i>	1949	Gesang und Klavier; Paul Fort; W: Noémie Perugia
<i>La chanson fatale</i>	1949	Gesang und Klavier; Paul Fort; W: Noémie Perugia
<i>Complainte du petit cheval blanc</i>	1949	Gesang und Klavier; Paul Fort; W: Noémie Perugia
<i>Les deux enfants du roi</i>	1949	Gesang und Klavier; Emile Verhaeren
<i>Aurore</i>	1950	Gesang und Klavier; André Verdet
<i>Je ne suis pas seul</i>	1950	Gesang und Klavier; Paul Eluard
<i>La chanson du chiffonnier</i>	1950	Gesang und Klavier; Jules Jouy
<i>Chanson des escargots qui vont à l'enterrement</i>	1950	Gesang und Klavier; Jacques Prévert
<i>On frappe</i>	1950	Gesang und Klavier; Jacques Prévert
<i>Le sultan</i>	1950	Gesang und Klavier; Jacques Prévert
<i>Pour toi mon amour</i>	1950	Gesang und Klavier; Jacques Prévert
<i>La Comtesse Esmérée</i>	1950	Gesang und Klavier; Jean Moréas
<i>Le naufrage</i>	1950	Gesang und Klavier; André Verdet; W: Noémie Perugia
<i>Copla</i>	1950	zwei Gesangstimmen und Klavier; Hendrik de Vries

<i>Chanson (quel jour sommes nous)</i>	1950	Gesang und Klavier; Jacques Prévert; W: Rosemary en Arnold
<i>Verzen uit Maria Lécina</i>	1950	Gesang und Klavier; J. W. F. Werumeus Buning
<i>L'Anneau</i>	1951	Gesang und Klavier; Fernand Mazade; W: Noémie Perugia
<i>Chanson (Je l'ai tenue)</i>	1951	Gesang und Klavier; Fernand Mazade; W: Noémie Perugia
<i>Rondel</i>	1951	Gesang und Klavier; Raoul Ponchon; W: Noémie Perugia
<i>Das macht den Menschen glücklich</i>	1951	Gesang und Klavier; Heinrich Heine; W: Noémie Perugia
<i>Les médisants</i>	1951	Gesang und Klavier; Marc-Antoine-Madeleine Désaugiers; W: Noémie Perugia
<i>On ne sait rien</i>	1951	Gesang und Klavier; Hélène Vacaresco; Charlotte Köhler
<i>Een lied voor Spanje om op te marcheren</i>	1951	Gesang und Klavier; J. W. F. Werumeus Buning; Ré Koster

Über Henriëtte Bosmans und ihre Werke sind bereits verhältnismäßig viele Publikationen erschienen (siehe Literaturverzeichnis).

Margerete Brown

Im Juli 1934 fragte eine Margerete Brown aus Muskogee (Oklahoma) beim Malkin Conservatory in Boston wegen Unterrichts bei Schönberg an, wie durch einen Brief von ihm überliefert ist. Dieser bietet ihr darin Einzelunterricht während seines Sommeraufenthaltes in Chautauqua an:

„Dear Mrs Brown,
I shall not be in New York nor in Boston, during the month of August, but in Chautauqua N Y
It is not impossible that there could be hold Classes by myself, but only, if a sufficient number of pupils will be here.
But I could give you single lessons for 20\$.
You could write me in any case, for sometimes are ther[e] pupils, which desire to participate together with others.
The Malkin Conservatory kindly send [sic] me your letter.“⁵¹

Ob Margerete Brown tatsächlich in Chautauqua im Sommer 1934 oder auch später Schönbergs Schülerin war, ist nicht eruierbar.⁵² Zudem ist fraglich, wer Margerete Brown überhaupt war: Das äußerst umfangreiche MusikerInnen-Verzeichnis MusicSack beispielsweise listet keine einzige „Margerete“, aber eine Komponistin mit dem Namen „Margaret Wise Brown“ (1910–1952), die jedoch als Kinderbuchautorin bekannt wurde.⁵³ Die Schreibweise des Vornamens als Margerete ist unsicher, da diese nur durch Schönberg überliefert ist, wobei ihm möglicherweise ein ‚verdeutschender‘ Schreibfehler unterlaufen ist.

⁵¹ Brief von Arnold Schönberg an Margerete Brown, 20. Juli 1934, Arnold Schönberg Center Wien, Briefdatenbank, ID 6665.

⁵² Sointu Scharenberg nennt in ihrer Studie zu Schönbergs Lehrtätigkeit ebenfalls keine Margerete Brown als Schülerin. Jedoch ist für das Jahr 1935 der Nachname „Brown“ angeführt; um wen es sich hier handelt, ist unklar. (Sointu Scharenberg, *Überwinden der Prinzipien: Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken: Pfau 2002, S. 331, 338.)

⁵³ Siehe die Datenbank MusicSack, online verfügbar unter <http://musicsack.com/PersonFMTDetail.cfm?PersonPK=100109520>, aufgerufen am 11. November 2015. Eine Pianistin und Lehrerin mit dem Namen „Margaret Miller Brown“, die auch bei MusicSack angeführt wird, fällt in diesem Zusammenhang aus, da sie als Kanadierin registriert ist – Schönbergs Schreiben richtet sich jedoch an eine Adresse in Oklahoma. Siehe zu Margaret Wise Brown deren Homepage, <http://margaretwisebrown.com>, aufgerufen am 11. November 2015.

Annabel Comfort (1903–1990)

Annabel (auch Annabelle) Comfort – geboren am 12. August 1903 in Charlevoix (Michigan), gestorben am 8. Mai 1990 in Birmingham (Michigan) – war eine amerikanische Komponistin und gehörte 1933/34 zu Arnold Schönbergs ersten SchülerInnen in den USA.⁵⁴

Als Annabel Comfort sich 1933 um den Unterricht bei Schönberg bewarb, war sie bereits eine ausgebildete Komponistin. 1921 wurde sie beim American Conservatory of Music in Chicago aufgenommen und studierte Harmonielehre bei dem deutsch-amerikanischen Komponisten Adolf Weidig (1867–1931) sowie Klavier bei Heniot Levy (1879–1945) und Silvio Scioni (1882–1973). Nach ihrem dortigen Master-Abschluss war sie Musikdirektorin („director of music“) an öffentlichen Schulen in Niles, Michigan (1927–1928) und unterrichtete später Harmonielehre und Komposition an der University of Kansas.⁵⁵ 1929 erhielt sie ein zweijähriges Stipendium für das Curtis Institute of Music in Philadelphia, wo sie als Hauptfach Komposition bei dem italienischen Komponisten und Geiger Rosario Scalerò (1870–1954) studierte.⁵⁶ Im Sommer 1932 ermöglichte ihr ein weiteres Stipendium das Studium bei Nadia Boulanger am Amerikanischen Konservatorium in Fontainebleau (Frankreich).⁵⁷ 1933 hatte sich Annabel Comfort an einer Ausschreibung des Malkin Conservatory beteiligt, um bei Schönberg studieren zu können; dieser wählte sie – neben Lois Lautner und

⁵⁴ Von Comforts Vornamen tauchen verschiedene Schreibweisen auf: vor allem Annabel und Annabelle, aber auch Anabel. Möglicherweise änderte sie ihren ursprünglichen Namen Annabelle später in Annabel – darauf deutet die zeitliche Anordnung der gefundenen Einträge. Scharenberg nennt Annabel (als Anabel) Comfort zwar als Schülerin Schönbergs, nimmt jedoch an, dass sie 1934 zu den SchülerInnen in Los Angeles bzw. Chicago zählte. Comforts spätere Berufstätigkeit ist durch ein Fragezeichen ersetzt. Sointu Scharenberg, *Überwinden der Prinzipien: Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken: Pfau 2002, S. 331 und 339; Aaron I. Cohen führt im Anhang eine Annabel Comfort als Komponistin mit ungewisser zeitlicher Zuordnung an (*International Encyclopedia of Women Composers*, New York 21987, Bd. 2, S. 819, vgl. S. 852).

⁵⁵ „Two Schönberg Scholarships Awarded“, *Musical Courier* 107, Nr. 27 (30. Dezember 1933), S. 13. Vgl. zu ihrer Unterrichtstätigkeit an der University of Kansas auch beispielsweise die Ankündigung eines Recitals mit Kompositionen von Musikstudierenden, die in Annabel Comforts Kursen Advanced Harmony und Composition entstanden; *The Emporia Weekly Gazette (Kansas)*, 14. Februar 1929, S. 4, online verfügbar unter <http://www.newspapers.com/newspage/2587172/>, aufgerufen am 15. November 2015.

⁵⁶ Vgl. die Homepage des Curtis Institute of Music, die sie als Annabelle Comfort (Major: Composition, Class of 1931) listet, online verfügbar unter <http://www.curtis.edu/alumni/about-alumni/full-alumni-listing/>, aufgerufen am 13. November 2015.

⁵⁷ „Two Schönberg Scholarships Awarded“ (Anm. 55), S. 13.

Lovina Knight – aufgrund ihrer drei eingereichten Kompositionen aus 75 BewerberInnen persönlich aus.⁵⁸ Sie besuchte dann Schönbergs New Yorker Klasse.⁵⁹

Über Comforts weiteren Werdegang ist nicht allzu viel in Erfahrung zu bringen. Bei der Volkszählung 1940 gibt sie an, Musikerin und Autorin zu sein.⁶⁰ In den Jahren 1938 bis 1953 interviewte sie MusikerInnen für die Musikzeitschrift *The Etude*.⁶¹ Aufführungen ihrer Werke sind von Ende der 1920er bis Mitte der 1950er Jahre nachweisbar (siehe dazu weiter unten). Der Musik blieb sie offenbar bis nach ihrem Tod 1990 verbunden, denn in ihrem Testament sah sie eine jährliche Spende für die Interlochen Heritage Society vor.⁶²

Werke

Über zeitgenössische Printmedien lassen sich einige ihrer Kompositionen bzw. deren Aufführungen ermitteln, wobei es sich vor allem um Lieder handelt (vgl. Tabelle 75): Zwei Lieder zu Texten von Alice Cunningham und Sara Teasdale wurden am 1. De-

⁵⁸ Ebd. (Lois Lautner wird in diesem Artikel fälschlich Lais Lautner genannt.) Auch Lovina Knight wurde von Schönberg für ein (teilweises) Stipendium ausgewählt (vgl. zu Lautner und Knight die entsprechenden Kapitel in der Abteilung II. Biographisch-musikalische Fallstudien). Sabine Feisst führt darüber hinaus Béla Rózsa als Empfänger eines Schönberg-Stipendiums an (*Schoenberg's New World: The American Years*, New York 2011, S. 202).

⁵⁹ Vgl. etwa die zusätzlichen Quellen zu Sabine Feists Studie *Schoenberg's New World*: „Chronology“, S. 3, online verfügbar unter www.oup.com/us/schoenbergsnewworld, aufgerufen am 19. Oktober 2018. Annahme aufgrund eines Eintrags Schönbergs in eines seiner Adressverzeichnisse, demzufolge Comfort zur Zeit des Unterrichts bei ihm offensichtlich in New York City lebte (Adresse: 443 West 29th Street, New York). Adressbuch in Kopie am ASC, Box „Diaries 1933–1934, copies“, Kalender 1934, Blatt Nr. 50 (siehe auch Shoaf, R. Wayne: „The Schoenberg-Malkin Correspondence“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 13, Nr. 2 (November 1990), S. 164–257, hier S. 252.) Eine spätere Adresse von Comfort in New York war 426 West 22nd Street, siehe New York Public Library for Performing Arts (NYPL), Folder „Comfort, Annabelle“. In den beiden retrospektiven Aufsätzen von Schönbergs Bostoner Schülerinnen Lois Lautner und Lovina Knight wird Comfort weder namentlich noch anderweitig erkennbar genannt. Knight erwähnt nur eine „Mrs. L.“ (vermutlich Lois Lautner) sowie einen Studenten aus Budapest (vermutlich Béla Rózsa). Vgl. Lovina May Knight, „Classes with Schoenberg, January through June 1934“ (1981), *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 13, Nr. 2 (November 1990), S. 137–163; Lois Lautner, „Arnold Schoenberg in Kammern“, *Michigan Quarterly Review* 16, Nr. 1 (Winter 1977), S. 21–27.

⁶⁰ Sixteenth Census of the United States 1940, Population Schedule, Befragung vom 3. April 1940, online verfügbar unter http://www.archives.com/GA.aspx?_act=ImageViewCensus1940&FirstName=Annabel&LastName=Comfort&Location=NY&UniqueId=53936855&type=census&folderImageSeq=, aufgerufen am 19. Oktober 2018.

⁶¹ Vgl. Pamela R. Dennis, *An Index to Articles Published in „The Etude“ Magazine, 1883–1957. Part 1*, Middleton, WI 2011, S. 474.

⁶² Siehe z. B. *Interlochen Center for the Arts: Annual Report to Donors 2008*, S. 40, online verfügbar unter <https://www.yumpu.com/en/document/view/6818654/annual-report-to-donors-2008-interlochen-center-for-the-arts/41>; Interlochen Arts Academy, Fifty-Third Commencement, May 30, 2015, S. 14, online verfügbar unter <http://www.interlochen.org/sites/default/files/download/Academy%20Commencement%20Program%202015.pdf>; und <http://www.interlochen.org/support/heritage-society>, alle aufgerufen am 15. November 2015.

zember 1928 bei einer Veranstaltung des Kansas Authors Club von Comforts Schülerin Lillian Carson (begleitet von der Komponistin) dargeboten. In dieser Ankündigung wird Comfort als „composer of modernistic music“ bezeichnet.⁶³ Ein Lied mit dem Titel *A Syrian Lullaby* zu den Worten von Alice Hathaway Cunningham stammt vermutlich aus dem Jahr 1929.⁶⁴ Die Lieder *Nocturne*, *Moonmad*, *The Lonely Isle*, *Wind in the Trees*, *Madrigal* (für drei Soprane und Klavier) und eine *Sonatina* für Klavier entstanden ebenfalls vor Comforts Unterricht bei Schönberg, spätestens im Jahr 1933: Am 21. Mai 1933 waren diese Kompositionen über den Radiosender WEVD zu hören.⁶⁵ Die *Nocturne* hatte Comfort übrigens mit zwei anderen ihrer Lieder als Bewerbung bei Schönberg eingereicht.⁶⁶ NBC sendete eventuell im März 1936 eine *Nocturne*, dargeboten von einer Miss Dirmann mit der Komponistin am Klavier.⁶⁷ Eine *Nocturne* wurde auch 1941 von Winifred Heidt und am 3. Dezember 1941 von der Sopranistin Nora Hellen gesungen und als „especially interesting“ wahrgenommen.⁶⁸ *Moonmad* komponierte Comfort für die bekannte Sängerin Carol Deis,⁶⁹ in deren Interpretation das Lied am 8. April 1935 erstmals ausgestrahlt wurde (über NBC). Für diese Radiübertragung arrangierte Annabel Comfort das Lied für Orchester.⁷⁰ Am 21. Juli 1935 wurde *Moonmad* nochmals über NBC gesendet, diesmal interpretiert vom Bariton

⁶³ *The Emporia Weekly Gazette (Kansas)*, 29. November 1928, S. 2, online verfügbar unter <http://www.newspapers.com/newspage/3929662/>, aufgerufen am 17. November 2015.

⁶⁴ Am 6. Juni 1929 wurde die Komposition erstmals registriert (und am 2. Juli 1956 erneut), siehe *Catalog of Copyright Entries. Third Series* 10, Teil 5C, Nr. 1: Renewal Registrations – Music, January–June 1956, S. 210, online verfügbar unter <http://www.mocavo.com/Catalog-of-Copyright-Entries-Renewal-Registrations-Music-1956/439827/223>, aufgerufen am 16. November 2015.

⁶⁵ Die *Sonatina* spielte Annabel Comfort selbst; Die Lieder *Nocturne*, *The Lonely Isle* und *Wind in the Trees* wurden von Judith Litante (Sopran), *Madrigal* von Nyra Dorrance, Angela Davis und Lola Diamond gesungen (die Ausführenden der Klavier- bzw. Klarinettenparts bleiben ungenannt). Siehe Deane L. Root, „The Pan American Association of Composers (1928–1934)“, *Anuario Interamericano de Investigacion Musical* 8 (1972), S. 49–70, hier S. 67.

⁶⁶ NYPL, Folder „Comfort, Annabelle“.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Siehe *Musical Digest* 25 (1941), S. 50 und 57, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=xn0JAQAAMAAJ>, aufgerufen am 15. November 2015; bzw. *The Music Magazine/Musical Courier* 125, Nr. 1 (Nr. 3046, 5. Januar 1942), S. 14–15. Vgl. auch „Programs of the Week“, *The New York Times*, 30. November 1941, S. 8.

⁶⁹ NYPL, Folder „Comfort, Annabelle“. Carol Deis war Comforts Kommilitonin am Curtis Institute (Deis schloss 1935 im Hauptfach Gesang ab). Sie war zumindest in den 1930er Jahren eine populäre Sopranistin und Radiosängerin (für NBC), nachdem sie 1930 eine Radio Audition (Atwater Kent Foundation) unter mehr als 85.000 BewerberInnen für sich entschieden hatte. (Carol Deis, „I Started as An Amateur“, *Radio Guide. The National Weekly of Programs and Personalities* 4, Nr. 40 (27. Juli 1935), S. 3, online verfügbar unter <http://www.americanradiohistory.com/Archive-Radio-Guide/1935/Radio-Guide-35-07-27.pdf>, aufgerufen am 16. November 2015.)

⁷⁰ Notiz vom 22. März 1935, siehe NYPL, Folder „Comfort, Annabelle“. Hier ist von einem Lied mit dem Titel „Moonman“ (statt *Moonmad*) die Rede (vgl. auch *The Syracuse Herald*, 8. April 1935). Fehlerhaft ist an diesem Eintrag weiters, dass Schönberg hier als Lehrer an der Juilliard School of Music ausgewiesen wird.

Alden Edkins.⁷¹ Das Lied *Carina (Beloved)* zu einem eigenen Text wurde 1941 bei Carl Fisher gedruckt.⁷² Am 5. Dezember 1941 war diese Ballade erstmals über Radio zu hören (Eugene Conley, Tenor).⁷³ Eine weitere Aufführung von *Carina* fand am 9. Februar 1943 mit der Mezzo-Sopranistin Suzanne Sten in Gettysburg (Pennsylvania) statt.⁷⁴ Für 1956 ist noch eine Darbietung eines Liedes mit dem Titel *Spiritual* nachweisbar.⁷⁵

Tabelle 75: Werke von Annabel Comfort

Titel	Jahr	Besetzung/Gattung; Anmerkungen
zwei Lieder	spätestens 1928	Alice (Hathaway) Cunningham, Sara Teasdale
<i>A Syrian Lullaby</i>	eventuell 1929	Lied; Alice Hathaway Cunningham
<i>Nocturne</i>	spätestens 1933	Lied; bei Schönberg als eines von drei Liedern eingereicht
<i>Moonmad</i>	spätestens 1933	Lied; Arrangement für Orchester 1935; für Carol Deis
<i>The Lonely Isle</i>	spätestens 1933	Lied
<i>Wind in the Trees</i>	spätestens 1933	Lied
<i>Madrigal</i>	spätestens 1933	Lied, für drei Soprane und Klavier
<i>Sonatina</i>	spätestens 1933	für Klavier
(zwei Lieder)	spätestens 1933	mit <i>Nocturne</i> bei Schönberg eingereicht; eventuell mit zwei der oben genannten Lieder übereinstimmend
<i>Carina (Beloved)</i>	spätestens 1941	Lied; Druck 1941
<i>Spiritual</i>	spätestens 1956	Lied

⁷¹ „Programs for Sunday, July 21“, *Radio Guide. The National Weekly of Programs and Personalities* 4, Nr. 40 (27. Juli 1935), S. 12, online verfügbar unter <http://www.americanradiohistory.com/Archive-Radio-Guide/1935/Radio-Guide-35-07-27.pdf>, aufgerufen am 1. Januar 2015.

⁷² Siehe z. B. auch die Registrierung am 1. Mai 1941, *Catalog of Copyright Entries*, Teil 3: *Musical Compositions*, 1941 New Series, Bd. 36, Nr. 6, S. 1092.

⁷³ Über das Red Network der National Broadcasting Company, siehe „Annabel Comfort’s Ballad Broadcast“, *The Music Magazine/Musical Courier* 125, Nr. 1 (Nr. 3046, 5. Januar 1942), S. 21.

⁷⁴ „Lists Numbers for 2nd Concert“, *The Gettysburg Times*, 3. Februar 1943, S. 1, online verfügbar unter <http://www.newspapers.com/newspage/45707812/> bzw. „Lists Numbers for 2nd Concert“, *The Gettysburg Times*, 5. Februar 1943, S. 11, online verfügbar unter <http://www.newspapers.com/newspage/45708194/>, beide aufgerufen am 15. November 2015.

⁷⁵ Hier als Annabelle Comfort; *Spiritual* gesungen von Agalia Kilpatrick mit Begleitung einer Mrs. Thoreson, siehe *Traverse City Record Eagle (Michigan)*, 5. März 1956, online verfügbar unter <http://search.ancestry.com/cgi-bin/sse.dll?gsfn=Annabelle&gsln=Comfort&gss=angs-g&rank=1&gl=allgs&gst=&ghc=20&fh=60&fsk=BEFEzMwIgAAJigIS7k0-61->, aufgerufen am 17. November 2015.

Jean Coulthard (1908–2000)

Jean Coulthard (1908–2000) war eine kanadische Komponistin. Im Jahr 1942 nahm sie bei Schönberg „criticism lessons“.⁷⁶

Nach dem ersten musikalischen Unterricht bei ihrer Mutter, der Pianistin und Organistin Jean Robinson Coulthard, und Studien am Konservatorium von Toronto studierte Jean Coulthard 1928–1930 dank eines Stipendiums am Royal College of Music in London (Vereinigtes Königreich) bei Ralph Vaughan Williams (Komposition) und Kathleen Long (Klavier). Ab Ende der 1930er Jahre studierte sie bei KomponistInnen wie Aaron Copland, Arthur Benjamin, Arnold Schönberg (1942), Darius Milhaud (1942), Béla Bartók (1944), Bernard Wagenaar, Nadia Boulanger (1955) und Gordon Jacob (1965–1966).⁷⁷ Von 1947 bis 1973 unterrichtete sie Musiktheorie am 1947 neu gebildeten Department of Music an der University of British Columbia in Vancouver.⁷⁸

In ihrer Heimat war Coulthard relativ erfolgreich, was vielleicht darauf zurückzuführen ist, dass sie in ihren Anfangsjahren fast die einzige Komponistin in British Columbia war, weshalb ihre Werke regelmäßig aufgeführt und verlegt wurden.⁷⁹ Coulthards relativ umfangreiches Œuvre umfasst mehr als 350 Kompositionen für verschiedenste Besetzungen und Gattungen und wird an der University of British Columbia aufbewahrt.⁸⁰ In einigen ihrer späteren Werke ist ihr erweitertes tonales Vokabular durch Tritonus-Beziehungen widergespiegelt, die einen Einfluss Bartóks und Schönbergs nahelegen.⁸¹ Generell herrschen kontrapunktische Techniken vor.⁸²

⁷⁶ William Bruneau und David Gordon Duke, *Jean Coulthard: A Life in Music*, Vancouver 2005, S. 61.

⁷⁷ Aaron I. Cohen, *International Encyclopedia of Women Composers*, 2 Bde., New York 1987, Bd. 1, S. 167–168; Bruneau und Duke, *Jean Coulthard*, passim; Barclay McMillan u. a., „Jean Coulthard“, *The Canadian Encyclopedia*, online verfügbar unter <http://www.thecanadianencyclopedia.com/en/article/jean-coulthard/>, aufgerufen am 23. Januar 2018. Die Jahresangaben bezüglich Coulthards Unterricht divergieren teilweise erheblich.

⁷⁸ Jean Coulthards Anstellung an der Universität verlief anscheinend nicht ganz ohne Hürden, so versuchte 1951 ihr Kollege Harry Adaskin, sie zu entlassen (Bruneau und Duke, S. 91 und 172). Coulthards Vertrag wurde außerdem immer nur von Jahr zu Jahr verlängert, und ihre Musik „was often marginalised by her male colleagues, who tended to dismiss it as outdated and conservative“. Brian Mix, Begleittext zur Audio-CD *Gentle Lady, do not sing sad songs ... Selections from the Works of Jean Coulthard & Violet Archer*, S. 3, online verfügbar unter <https://www.yumpu.com/en/document/view/12209112/cliff-ridley-baritone-danielle-marcinek-piano-sara-kalke-flute/3>, aufgerufen am 16. Januar 2016.

⁷⁹ „In her early years there were no composers in BC so she had the top billing“, siehe E-Mail von Jean Coulthards Tochter, der Künstlerin Jane Poulsson (geb. Adams) an Elisabeth Kappel, 13. Mai 2011.

⁸⁰ Siehe http://www.library.ubc.ca/archives/u_arch/coulth.pdf, aufgerufen am 6. Juli 2018.

⁸¹ Glenn David Colton, *The Piano Music of Jean Coulthard*, PhD Dissertation, University of Victoria 1996, S. 257.

Den Spagat zwischen Familienverpflichtungen als Ehefrau und Mutter bzw. Beruf – für Coulthard laut ihrer Tochter wohl ein Balanceakt – hatte sie gut im Griff: „she paralleled it all beautifully with her very large other life“.⁸³

Was Schönberg betrifft, erwähnt Coulthard ihn 1961 in einem relativ ausführlichen Lebenslauf, den sie für ein von Erich Hermann Müller von Asow (1892–1964) Anfang der 1960er Jahre geplantes Komponistinnenlexikon verfasste, interessanterweise nicht als einen ihrer Lehrer.⁸⁴ Jedoch war sein Unterricht möglicherweise dennoch wegweisend für Coulthard, wie folgende überlieferte Episode nahelegt: In einer ihrer letzten Stunden bei Schönberg gestand sie ihm, dodekaphon zu komponieren, aber mit den Ergebnissen unzufrieden zu sein. Dieser riet ihr daraufhin, ihre eigene Ausdrucksweise zu entwickeln.⁸⁵ Schönberg hat anscheinend von Coulthards Musik viel gehalten, da er sich für die Publikation ihrer Werke einsetzte und sie seinem Musikverlag empfahl.⁸⁶ Er schenkte ihr darüber hinaus ein Exemplar der Studienpartitur seines vierten Streichquartetts op. 37.⁸⁷ Nach Coulthards eigenen Worten beeinflusste sie von ihren vielen namhaften LehrerInnen Bernard Wagenaar am meisten.⁸⁸

Werke

Tabelle 76 zeigt Jean Coulthards Werke nach dem Katalog in ihrem Nachlass in den University of British Columbia Archives in Vancouver (Kanada).⁸⁹

⁸² Bailey, Terence: „Coulthard, Jean“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. von Stanley Sadie, London 1981, Bd. 4, S. 832.

⁸³ E-Mail von Jane Poulsson an Elisabeth Kappel, 13. Mai 2011. Poulsson zufolge übernahm Jean Coulthards Ehemann Don Adams gelegentlich „Haushaltspflichten“ und kochte beispielsweise (nachdem die Tochter ausgezogen war).

⁸⁴ „Criticism lessons“ bei Darius Milhaud und Aaron Copland bzw. die kurze Studiendauer bei Béla Bartók sind in ihrem Lebenslauf, den sie an Erich Hermann Müller von Asow schickte, jedoch angeführt. Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung, F65.Müller-Asow.33/5.

⁸⁵ Sabine Feisst, *Schoenberg's New World: The American Years*, Oxford 2011, S. 227. Bruneau und Duke, *Jean Coulthard*, S. 61. Vgl. auch Colton, *The Piano Music of Jean Coulthard*, S. 241, nach dem Coulthard berichtet, dass Schönberg ein sehr „traditioneller“ Lehrer und äußerst überrascht war, dass „musicians were using his system to create such a revolution“.

⁸⁶ Bruneau und Duke, *Jean Coulthard*, S. 61; Feisst, *Schoenberg's New World*, S. 214.

⁸⁷ Bruneau und Duke, *Jean Coulthard*, S. 61.

⁸⁸ Colton, *The Piano Music of Jean Coulthard*, S. 111.

⁸⁹ Jean Coulthard Fonds, University of British Columbia Archives, Findbuch online verfügbar unter http://www.library.ubc.ca/archives/u_arch/coulth.pdf, aufgerufen am 6. Juli 2018. Detaillierte Beschreibung der darin enthaltenen Autographen durch William Bruneau und David Duke online verfügbar unter http://www.library.ubc.ca/archives/u_arch/2007.09.07.cat.pdf, aufgerufen am 6. Juli 2018. Laut Werkaufstellung im Canadian Music Centre unterzog Coulthard nicht wenige ihrer Kompositionen einer Revision. Siehe https://www.musiccentre.ca/node/37190/complete_holdings, aufgerufen am 23. Januar 2018.

Tabelle 76: Werke von Jean Coulthard

Titel	Jahr	Besetzung/Gattung; Anmerkungen
frühe Stücke	1917–1929	Lieder, Klavierstücke
<i>Cradle Song</i>	1931	Lied; arr. für Frauenchor und Klavier
<i>Threnody</i>	1933	Lied; später arr. für Chor
[drei Klavierstücke]	1933	für Klavier
<i>Four Variations on Good King Wenceslaus</i>	1934	für Klavier
<i>A Book of Songs and Sketches</i>	1934	
<i>The Devil's Bag</i>	1934	für Singstimme, Violine und Klavier
<i>Portrait</i>	1935	für Orchester
<i>My True Love Hath My Heart</i>	1935	für Singstimme und Klavier; auch für Singstimme, Violine und Klavier
<i>Two Anthems</i>	1935	für Chor
<i>Prelude</i>	1936	für Klavier
<i>Cinderella Suite</i>	1938	für Klavier
<i>A Book of Piano Pieces, Songs, and Sketches</i>	1939	Lieder
<i>Four Piano Preludes</i>	1939/1940	für Klavier
<i>Excursion: A Ballet in One Act</i>	1940	Ballett
<i>Two Poems for Violin and Orchestra</i>	1940	für Violine und Klavier
<i>Canadian Fantasy</i>	1940	für Orchester
<i>Low Tide</i>	1940	für Stimme, Klavier und Klarinette oder Violine
<i>Two Songs of the Haida Indians</i>	1942	für Stimme und Klavier
<i>Concertina Trio for Violin, Piano, and Cello in One Movement</i>	1942	für Violine, Klavier, Violoncello; 1943 zurückgezogen
<i>White is the Farm and the Field and the Flower</i>	1943	für Chor
<i>Berceuse for Viola and Piano</i>	1943	für Viola und Klavier
<i>Ballade ‚A Winter's Tale‘ for String Orchestra</i>	1939? 1942–1944	für Streichorchester
<i>Convoy</i> (ursprünglicher Titel: <i>Song to the Sea</i>)	1942; 1944	Ouvertüre für Orchester
<i>Two Sonatinas for Violin and Piano</i>	1945	für Violine und Klavier
<i>Love Song</i>	1942	für Sopran und Klavier
<i>Poem for Violin and Piano</i>	1945	für Violine und Klavier
<i>Four Etudes</i>	1945	für Klavier
<i>Music on a Quiet Song</i>	1946	für Flöte und Streichinstrumente; ursprünglich 1946 als <i>Quiet Song</i> für Klavier
<i>Three songs for medium voice and piano</i>	1946	Lieder
<i>Sonata for Cello and Piano</i>	1946	für Violoncello und Klavier
<i>Sonata for Piano</i>	1947	für Klavier; rev. 1986
<i>Two Songs</i>	1947	für Bariton und Klavier
<i>Three Shakespeare Sonnets</i>	1947	für Sopran und Streichquartett
<i>Quebec May</i>	1948	für Chor und zwei Klaviere
<i>Cycle of Three Love Songs</i>	1946–1948	Lied; 1954 arr. für Stimme und Streichorchester
<i>Sonata for Oboe and Piano</i>	1948	für Oboe und Klavier
<i>Sicilienne</i>	1948	für Klavier
<i>The Bird of Dawning Singeth All Night Long</i>	1949	für Violine und Klavier
<i>Quiet Song</i>	1948	für Klavier
<i>Cycle of Three Love Songs</i>	1948	für Bariton und Klavier
<i>Three Dances</i>	1950	für Klavier
<i>Symphony No. 1</i>	1950	für Orchester
<i>Night Wind</i>	1951	für Sopran oder Alt und Orchester; arr. für Sopran oder Alt und Klavier
<i>Two Songs</i>	1951	für Sopran oder Alt und Klavier
<i>How Shall I Find Love's Octave? Sonnet</i>	1951	für mittlere Stimme und Klavier
<i>Duo Sonata for Violin and Piano</i>	1952	für Violine und Klavier

<i>Theme and Variations for Piano on BACH</i>	1952	für Klavier
<i>String Quartet No. 1</i>	1952	für Streichquartett
<i>A Prayer for Elizabeth</i>	1953	für Streichorchester
<i>Rider on the Sands</i>	1953	für Orchester
<i>Stopping by the Woods on a Snowy Evening</i>	1954	für Chor und Klavier
<i>Seagulls</i>	1954	für Frauenchor und Klavier
<i>Five Love Songs for Baritone and Piano</i>	1955	für Bariton und Klavier
<i>Four Piano Pieces</i>	1955	für Klavier (Kinder)
<i>Devil's Dance</i>	1955	für Klavier; später aufgenommen in <i>Six</i> (bzw. <i>Four</i>) <i>Bizarre Dances</i> und <i>The Devil's Fanfare</i>
<i>Two French Songs</i>	1957	für Bariton und Klavier
<i>Piano Quartet: Sketches from a Mediaeval Town</i>	1957	Klavierquartett
<i>Three songs from Poems of Marjorie Pickthall</i>	1957	für Singstimme und Klavier
<i>More Lovely Grows the Earth</i>	1957	für Chor
<i>Spring Rhapsody</i>	1958	für Contralto und Klavier
<i>The Devil's Fanfare: A Chamber Ballet</i>	1958	für Violine, Klavier und drei TänzerInnen; Version für Violine und Klavier: <i>Six Bizarre Dances</i>
<i>Four Bizarre Dances</i>	1958	für Violine und Klavier (aus dem Kammerballett <i>The Devil's Fanfare</i>)
<i>Concerto for Violin and Orchestra</i>	1959	für Violine und Orchester
<i>The Bird of Dawning Singeth All Night Long</i>	1960	für Violine, Harfe und Streichorchester
<i>Two Night Songs</i>	1960	für Bariton und Streichquartett und Klavier
<i>Two Duets</i>	1960	für Sopran, Tenor und Klavier; auch für Sopran und Alt mit Klavier
<i>Fantasy</i>	1961	für Violine, Klavier und Kammerorchester
<i>Aegean Sketches</i>	1961	für Klavier
<i>Serenade or A Meditation and Three Dances</i>	1961	für Streichorchester; 1988 arr. für Viola und Streichorchester (als <i>Meditation and Three Dances</i>)
<i>Three Songs for Soprano and Piano</i>	1962	für Sopran und Klavier
<i>Six Mediaeval Love Songs</i>	1962	für hohen Bariton und Klavier
<i>Sonata Rhapsody</i>	1962	für Viola und Klavier
<i>Concerto for Piano and Orchestra</i>	1963	für Klavier und Orchester
<i>Music on a Scottish Folk Song (Thou Hast Stolen My Very Heart)</i>	1964	für Violine und Harfe
<i>Six Irish Poems</i>	1964	für Sopran und Klavier
<i>Sonata II (A Correspondence)</i>	1964	für Violine und Klavier
<i>Soft Fall the February Snows</i>	1964	für Männerchor; auch mit Klavierbegleitung
[Lieder für junge Singstimmen]	1964	für Chor und Klavier
<i>Indian Summer</i>	spätestens 1964	für Chor; für Kinder
<i>Four Pieces for Violin and Piano</i>	1964	für Violine und Klavier; Mittelstufe
<i>Auguries of Innocence</i>	1965	für Chor und Klavier
[Zwei Klavierstücke für die Mittelstufe]	1965	für Klavier
[Zwei Lieder für Kinderstimmen]	1965	für Chor und Klavier; für Kinder
<i>The Axe of the Pioneer</i>	1965	für Bariton und Chor
<i>Endymion</i>	1964–1966	für Orchester; Symphonische Dichtung
<i>Symphonic Ode for Cello and Orchestra</i>	1964–1965, 1967	für Violoncello und Orchester
<i>So You Are to My Thoughts as Food to Life</i>	1967	für Singstimme und Klavier
<i>Ballade of the North</i>	1967	für Violine und Klavier

<i>Pastorale Cantata</i>	1967	für Erzählstimme, Chor, zwei Trompeten, Horn, Posaune und Orgel
<i>Choral Symphony ,This Land‘</i>	1967	für Sopran, Contralto, Tenor, Bariton, Chöre, Orchester und Tonband; 2. Symphonie
<i>Divertimento for Five Winds and Piano</i>	1968	für Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Fagott und Klavier
<i>Requiem Piece for Piano</i>	1968	für Klavier; 1974 arr. für zwei Klavier
<i>Two Visionary Songs</i>	1968	für Sopran, Flöte und Streichorchester
<i>First Song of Experience</i>	1968	für dramatischen Sopran oder Mezzosopran und Klavier
<i>Lyric Trio</i>	1968	für Violine, Violoncello und Klavier
<i>The Pines of Emily Carr</i>	1969	für Erzählstimme, Alt, Streichquartett, Klavier und Pauken
<i>Music to Saint Cecilia</i>	1969	für Orchester; 1967, rev. 1979
<i>Lyric Sonatina for Bassoon and Piano</i>	1969	für Fagott und Klavier
[Drei Lieder für Ostern]	1969	für Kinderchor und Klavier
<i>When Music Sounds</i>	1970	für Violoncello und Klavier; arr. für Viola und Klavier; 1982 arr. für Violine und Klavier
<i>Music for Midsummer</i>	1970	für Sopran, Viola und Klavier; auch für Sopran, Harfe, Violine, Viola und Violoncello
<i>String Quartet No. 2: Threnody</i>	1970	für Streichquartett (ursprünglich 1959)
<i>Sketches from the Western Woods</i>	1970	für Klavier
<i>Lyric Sonatina for Flute and Piano</i>	1971	für Flöte und Klavier
<i>Legend of the Snows</i>	1971	für Violine, Violoncello und Klavier
<i>Twelve Essays on a Cantabile Theme</i>	1972	für zwei Streichquartette
<i>The Birds of Lansdowne</i>	1972	für Violine, Cello, Klavier und Tonband
<i>Songs from the Distaff Muse, Set 1</i>	1972	für Sopran, Alt und Violoncello
<i>Songs of Enchantment</i>	1973	für Bariton und Klavier
<i>Pieces for the Present</i>	1973	für Klavier; für Kinder
<i>Kalamalka (Lake of Many Colours): Prelude for Orchestra</i>	1974	für Orchester
<i>Canada Mosaic</i>	1974	für Orchester
<i>Songs from the Distaff Muse, Set 2</i>	1974	für Sopran, Alt und Klavier
<i>Four Prophetic Songs</i>	1975	für Alt, Flöte, Violoncello und Klavier
<i>Hymn of Creation</i>	1975	für Chor und Percussion; auch in einer Version für Chor a cappella
<i>Lyric Symphony (Symphony III)</i>	1975	für Fagott und Kammerorchester
<i>Lyric Sonatina for Clarinet & Piano</i>	1976	für Klarinette und Klavier
<i>Serenade: Three Duets for Alto Voice and Violin</i>	1977	für Alt und Violine
<i>Symphonic Ode for Viola and Chamber Orchestra</i>	1977	für Viola und Kammerorchester
<i>Burlesca</i>	1977	für Klavier und Streichorchester oder Streichquintett
<i>Three Sonnets of Shakespeare</i>	1977	für Alt und Streichquartett
<i>Music of Our Time/Musique de notre temps</i>	1977–1980	für Klavier; neun Bände (mit David Duke und Joan Hansen)
<i>The Wild Thorn Apple Tree</i>	1978	für Chor
<i>Fanfare Sonata for Trumpet and Piano</i>	1978	für Trompete und Klavier
<i>Sonata for Two Pianos: Of the Universe</i>	1978	für zwei Klaviere

[Fünf leichte Stücke]	1978	für Klavier (Kinder)
<i>The Return of the Native</i>	1956–1979	Oper
<i>Shizen: Three Nature Sketches From Japan</i>	1979	für Oboe und Klavier
<i>Sonata for Solo Violin</i>	1979	für Violine
<i>Les Chansons du Coeur</i>	1979	für Sopran und Klavier
<i>Three Ballades From the Maritimes</i>	1979	für Chor
<i>Four Piano Pieces for Young Friends</i>	1979	für Klavier; für Kinder
<i>Pas de Deux: Sonatina for Flute and Faggotti</i>	1980	für Flöte und Fagott
<i>À la Jeunesse: A Suite of Ten Little Pieces</i>	1980	Suite für Violine und Klavier
<i>Vancouver Lights: A Soliloquy</i>	1980	für Sopran, Bariton, Chor und Orchester
<i>Two Idylls From Greece,</i>	1980	für lyrischen Bariton oder Tenor und Klavier
<i>Image Astrale</i>	1980	für Klavier
<i>Sonata No. 3 (À la Jeunesse)</i>	1981	für Violine und Klavier
<i>String Quartet No. 3</i>	1981	für Streichquartett
<i>Song for Fine Weather</i>	1981	für Sopran und Orchester
<i>Four Miniatures on a Scottish Folk Song (Thou Hast Stolen My Very Heart)</i>	1981	für zwei Violinen und Klavier
<i>Songs of a Dreamer</i>	1982	für Sopran und Viola
<i>Where the Tradewinds Blow: Three Sketches</i>	1982	für Flöte und Klavier
<i>Songs for Christina</i>	1983	für Koloratursopran und Klavier
<i>Ballade of the West</i>	1983	für Klavier und Orchester
<i>The Bird of Dawning Singeth All Night Long</i>	1983	für Flöte, Viola und Gitarre
<i>Fantasy Sonata</i>	1983	für Horn und Klavier
<i>Cycle of Five Lyrics from the Chinese</i>	1984	für Sopran, Flöte, Klavier, Glockenspiel und Chinese boîte (Becken)
<i>Lyric Sonatina for Solo Guitar</i>	1984	für Gitarre
<i>Autumn Symphony (Symphony IV)</i> (ursprünglicher Titel: <i>Symphonic Images</i>)	1984	für Streichorchester
<i>The Bell Song</i>	1984	für Kinderstimmen
<i>Frescoes</i>	1985	für Harfe und Violine
<i>Fanfare Overture</i>	1985	für Chor und Orchester
<i>Dopo Botticelli</i>	1985	für Violoncello und Klavier
<i>Piano Sonata No. 2</i>	1986	für Klavier
<i>Introduction and Three Folk Songs</i>	1986	für Kammerorchester; arr. von der Suite <i>Canada Mosaic</i>
<i>Earth Music</i>	1986	für Violoncello und Klavier
<i>Preludes for Piano</i>	1986	für Klavier
<i>Shelley Portrait</i>	1987	für Alt, Flöte, Klarinette, Violoncello und Klavier
<i>The Star Song</i>	1987	für Kinderstimmen, Klavier und Flöte
<i>When Tempests Rise: Choral Suite from the Opera „Return of the Native“</i>	1988	für Solostimmen, Chor und Orchester
<i>Quebec May</i>	1988	für Chor und Kammerorchester; ursprünglich für zwei Klaviere und Chor (1948); orchestriert von Jean Coulthard und Frederick Schipizky
<i>Symphonic Image (Vision of the North)</i>	1989	für Streichorchester
<i>Gardens: Suite for Clarinet and Piano</i>	1989	für Klarinette und Klavier
<i>Image Terrestre</i>	1990	für Klavier
<i>A Walk in the Forest</i>	1990	für Klavier; für Kinder
<i>Polish Lullaby</i>	1990	für Chor
<i>Three Philosophical Songs</i>	1991	für Kinderchor mit Klavier oder Streichorchester
[Zwei Lieder auf Texte von Byron]	1991	für Singstimme und Klavier
<i>The Enchanted Island</i>	1991	für Oboe und Klavier

<i>Three Ancient Memories of Greece</i>	1992	für Sopran und Klavier
<i>Voices: Two Songs for Soprano and Piano</i>	1992	für Singstimme und Klavier
<i>Three Persian Quatrains</i>	1993	für lyrischen Bariton und Klavier
<i>Two Songs from the Zulu</i>	1993	für Sopran und Klavier
<i>Of Fields and Forests</i>	1993	für Harfe
<i>Celebration Fanfare for Orchestra</i>	1994	für Orchester
<i>Western Shore: Prelude for Strings</i>	1995	für Streichorchester
<i>The Encore Series</i>	1995–1996	für Violine und Klavier; für Kinder; mit David G. Duke und Jean Ethridge
<i>Tribute to Carmanah</i>	1996	für Violoncello und Klavier
<i>Legend from the West</i>	1996	für Fagott
<i>Sonata for Solo Cello</i>	1997	für Violoncello

Jean Coulthards Leben und Werk war bereits mehrfach Gegenstand von Publikationen und universitären Abschlussarbeiten (siehe Literaturverzeichnis).

Gertrud Fuhrmann (1869–?)

Gertrud Fuhrmann, geboren am 29. März 1869, war eine deutsche Privatmusiklehrerin für Klavier, Theorie und Komposition.⁹⁰ 1927 war sie – zu diesem Zeitpunkt bereits in relativ fortgeschrittenem Alter – Hospitantin in Schönbergs Meisterklasse in Berlin.⁹¹

Nach der Absolvierung des Victoria-Lyzeums in Berlin studierte Gertrud Fuhrmann in den Jahren 1885–1888 an der von Theodor Kullak gegründeten Neuen Akademie der Tonkunst Klavier, Theorie und Komposition.⁹² Im Herbst 1926 formuliert Gertrud Fuhrmann an die Preußische Akademie der Künste ihre Bitte, für ihre weitere Fortbildung als Privatlehrerin in Schönbergs Meisterklasse hospitieren zu dürfen: „Ich möchte mich gern weiterbilden, besonders die neueste ‚atonale‘ Musik und ihre Entwicklung kennen lernen zum Nutzen der mir anvertrauten Schüler.“⁹³ Schönberg sah in seinem Antwortschreiben die Möglichkeit, sich zu einem ihm wichtigen Thema äußern zu können und stellt gleich im ersten Satz seiner Antwort klar:

„[...] hier [liegt] ein Irrtum vor: ich unterrichte nicht ‚atonale‘ Musik – sondern: Musik. Es ist allerhöchste Zeit, atonale Musik noch nicht zu unterrichten! Es wäre nur von Uebel, wenn man es täte, dagegen ist es notwendig, anständig componieren zu lehren!“⁹⁴

Des Weiteren merkt er an, dass sein Unterricht nur für (angehende) KomponistInnen gedacht ist, er jedoch „nichts dagegen“ hat, wenn sie den „rein theoretischen Kursen“, die er gelegentlich für seine MeisterschülerInnen gibt, beiwohnt.⁹⁵ Wann genau bzw. wie lange sie von dieser Gelegenheit Gebrauch machte, sowie ob und inwiefern sie das dort Gelernte in ihrem Unterricht anwandte, ist nicht bekannt.⁹⁶

⁹⁰ Notizen im Sophie Drinker-Institut, E-Mail von Volker Timmermann an Elisabeth Kappel, 27. April 2011. Laut Reichsmusikkammer-Karte unterrichtete Fuhrmann an der Kullak-Akademie neben Klavier, Theorie und Komposition auch Gesang.

⁹¹ Sointu Scharenberg, *Überwinden der Prinzipien: Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken: Pfau 2002, S. 329 und 344.

⁹² *Deutsches Musiker-Lexikon*, hg. von Erich H. Müller, Dresden 1929, Sp. 376. Zu ihren LehrerInnen gehörte der vorangehenden Publikation zufolge u. a. Hanns Eisler (Theorie und Komposition).

⁹³ Brief von Gertrud Fuhrmann an Arnold Schönberg, 29. September 1926, zit. nach Hans Heinz Stuckenschmidt, *Schönberg: Leben – Umwelt – Werk*, Zürich u. a.: Atlantis 1974, S. 285; vollständiges Schreiben abgedruckt in Scharenberg, *Überwinden der Prinzipien*, S. 104.

⁹⁴ Brief von Arnold Schönberg an Alexander Amersdorffer, 17. Dezember 1926 (Arnold Schönberg Center Wien [ASC], Briefdatenbank, ID 5993, nur als Transkription), teilweise abgedruckt in Hans Heinz Stuckenschmidt, *Schönberg: Leben – Umwelt – Werk*, Zürich u. a.: Atlantis 1974, S. 285; Faksimile in ders., *Schoenberg: His Life, World and Work*, übersetzt aus dem Deutschen von Humphrey Searle, New York 1978, S. 314; sowie abgedruckt in Scharenberg, *Überwinden der Prinzipien*, S. 104–105.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Erhalten ist ein an den Minister für Wissenschaft, Kunst und Volksbildung (Dr. Becker) gerichteter Antrag auf Zulassung zum Besuch ihres Unterrichts als Hospitantin vom 10. Dezember 1926 (ASC, Briefdatenbank, ID 16134). Ende Januar 1927 erhielt Fuhrmann positiven Bescheid auf ihr Gesuch

Werke

Gertrud Fuhrmann komponierte zumindest in den ersten Jahren nach ihrer Ausbildung an der Kullak-Akademie (vgl. Tabelle 77).⁹⁷ Einige ihrer Lieder für Singstimme und Klavier wurden beim Musikverlag Ries & Erler in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts veröffentlicht: *Die Freude* („Ueber Täler und Höh'n“) op. 3, „Nichts denken, nichts suchen“ op. 4 und Zwei Lieder op. 6, „Vom wonnigen Frühling singet mein Lied“ (Bjørnstjerne Bjørnson) und *Abends* („Warum duften die Levkojen“, Theodor Storm).⁹⁸ Eines dieser veröffentlichten Lieder sollte zu einem Text von Marianne Naumann sein.⁹⁹ Anscheinend schrieb sie zu dieser Zeit noch viele weitere Lieder, unter anderem zu einem Text von Detlev von Liliencron.¹⁰⁰ Die aufgefundenen Werke stammen allesamt aus der Zeit vor der Hospitation an der Akademie der Künste.

Tabelle 77: Werke von Gertrud Fuhrmann

Titel	Jahr	Gattung, Dichtung; Anmerkungen
<i>Die Freude</i> („Ueber Täler und Höh'n“) op. 3	1904	Lied, [Marianne Naumann?]; gedruckt bei Ries & Erler
„Nichts denken, nichts suchen“ op. 4	1905	Lied, [Marianne Naumann?]; gedruckt bei Ries & Erler
Zwei Lieder op. 6: „Vom wonnigen Frühling singet mein Lied“ <i>Abends</i> („Warum duften die Levkojen“)	1907	Lieder, Bjørnstjerne Bjørnson und Theodor Storm; gedruckt bei Ries & Erler
[Lieder]	vor 1911	Detlev von Liliencron u. a.

(Hans Heinz Stuckenschmidt, „Schönbergs Berliner Jahre 1926–1933“, *Arnold Schönberg. Gedenkausstellung 1974*, Redaktion: Ernst Hilmar, Wien 1974, S. 37–43, hier S. 39; Brief an Gertrud Fuhrmann, 25. Januar 1927, abgedruckt in Scharenberg, *Überwinden der Prinzipien*, S. 105).

⁹⁷ Fuhrmann ist in mehreren deutschsprachigen einschlägigen Nachschlagewerken bis in die 1930er Jahre als Komponistin angeführt, darunter *Deutsche Tonkünstler und Musiker in Wort und Bild*, hg. von Friedrich Jansa, Leipzig 1911; *Kurzgefaßtes Tonkünstlerlexikon für Musiker und Freunde der Tonkunst*, begründet von Paul Frank, neu bearbeitet von Wilhelm Altmann, 13. Auflage (unveränderter Nachdruck der 12. Auflage), Leipzig 1927, und *Deutsches Musiker-Lexikon*, hg. von Erich H. Müller, Dresden 1929.

⁹⁸ Fuhrmanns Lieder erschienen im April 1904 (op. 3), im April 1905 (op. 4) und im November 1907 (op. 6) in den von Friedrich Hofmeister herausgegebenen *Musikalisch-literarischen Monatsberichten*.

⁹⁹ Vgl. *Deutsches Musiker-Lexikon*, Sp. 376. Marianne von Naumann ist eventuell identisch mit Marianne Neumann von Meißenthal.

¹⁰⁰ *Deutsche Tonkünstler und Musiker in Wort und Bild*, hg. von Friedrich Jansa, Leipzig 1911, S. 185.

Blanche Garber (Callaway, ca. 1913–?)

Blanche Garber (eigentlich Mary Blanche Garber, geb. ca. 1913) gehörte zu Schönbergs SchülerInnen an der University of California in Los Angeles (UCLA). Dort besuchte sie zumindest drei Jahre lang dessen Kurse (ca. 1937–1940).¹⁰¹ Bei Scharenberg ist sie nicht als Schülerin Schönbergs angeführt.¹⁰²

Über Blanche Garbers schulische Ausbildung ist nichts bekannt. Jedoch dürfte sie vor ihrem Unterricht bei Schönberg zumindest keine Unterweisung in Komposition erhalten haben.¹⁰³

Wie aufgrund seines Briefes von Ende November 1939 an Douglas Moore, den Vorsitzenden der League of Composers in New York, anzunehmen ist, rechnete Schönberg Garber wohl zu seinen talentiertesten SchülerInnen in den USA, denn er erwähnt sie neben anderen als zukünftige Hoffnung für zeitgenössische amerikanische Musik:

„[...] ther[e] are three or four of my students at UCLA, who could come in consideration, one or two perhaps already today [...]. The other two or three: Miss Garber, Miss Shirley and Mr Estep will probably be mature enough in a year or so.“¹⁰⁴

Ein paar Monate später, am 18. Februar 1940, war Blanche Garber eine von sieben Studierenden des Kurses Advanced Composition an der UCLA, denen Schönberg die Möglichkeit gab, einen selbst komponierten Sonatensatz halböffentlich – bei einem eigens organisierten Empfang in Schönbergs Haus in Brentwood – vorzustellen. Garber spielte ein *Allegro* aus ihrer Sonata in f-Moll. Schönberg lobt in der kurzen Vorstellung seiner Schülerin ihren „kreativen Instinkt“:

„I remember [...] that her creative instinct was manifest so doubtlessly, that I, [sic] seemingly forgot to ask her whether she has studied harmony. Now her composition shows that she not only

¹⁰¹ Vgl. unten Schönbergs Vorstellung seiner Schülerin am 18. Februar 1940.

¹⁰² Sointu Scharenberg (*Überwinden der Prinzipien: Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken: Pfau 2002) führt zwar in ihrer SchülerInnenliste jemanden mit dem Nachnamen Garber an (als „ungesichert“, S. 334, 344); da sie aber den Verweis „Archiv der HdK Berlin“ angibt, ist davon auszugehen, dass damit ein anderer Schüler bzw. eine andere Schülerin gemeint ist.

¹⁰³ Vgl. Schönbergs Vorstellung von Blanche Garber beim Empfang in seinem Haus am 18. Februar 1940: „Curiously I learned only the other day, that she had no other instruction in composition, than since 1937, with me, that is for less than three years.“ Arnold Schönberg Center Wien (ASC), Folder „Reception / Lecture / (Concert) featuring works of Mr. Schoenberg’s students (February 18, 1940), TBK 8“.

¹⁰⁴ Arnold Schönberg an Douglas Moore, 30. November 1939 (Arnold Schönberg Center Wien [ASC], Briefdatenbank, ID 3242). Dieser Brief ist eine Antwort auf das Schreiben Moores vom 15. November 1939 (ID 13435).

knows harmony, which is better than having studied it, but she has also something to say in music.“¹⁰⁵

Welcher Beschäftigung Blanche Garber (Callaway)¹⁰⁶ nach ihrem Unterricht bei Schönberg nachging, ist nicht bekannt. In der Volkszählung vom April 1940 – zu dieser Zeit studierte sie höchstwahrscheinlich noch an der UCLA – gibt sie als „usual occupation“ an, zu komponieren und Klavier zu spielen bzw. in der musikalischen Unterhaltungsbranche selbstständig tätig zu sein.¹⁰⁷ Mehr als ein Jahrzehnt später lassen sich nur drei unbetitelt, nicht veröffentlichte Klavierstücke von Blanche Garber Callaway über den *Catalog of Copyright Entries* von 1951 nachweisen.¹⁰⁸ Bei weiteren Hinweisen auf musikbezogene Tätigkeiten Blanche Garbers ist es fraglich, ob es sich um die gesuchte Person handelt.¹⁰⁹

¹⁰⁵ ASC, Folder „Reception / Lecture / (Concert) featuring works of Mr. Schoenberg’s students (February 18, 1940), TBK 8“. Diese Veranstaltung wurde auch im *Music Magazine/Musical Courier* erwähnt; siehe dazu und zur Veranstaltung das Kapitel über Constance Shirley in Abteilung II. Biographisch-musikalische Fallstudien.

¹⁰⁶ 1939 heiratete Blanche Garber William Crutchfield Callaway (1908–1993). Dieser Hinweis auf Garbers Ehemann findet sich auf einer Visitenkarte in Schönbergs Nachlass: Unter „Mr. and Mrs. William Crutchfield Callaway“ notierte Schönberg „Blanche Garber“. Siehe ASC, Bildarchiv, ID 2002.

¹⁰⁷ US Census 1940, Befragung vom 2. und 3. April 1940, E. D. Nr. 19-383, online verfügbar unter <http://search.findmypast.com/record?id=usc%2f1940%2f005456302%2f00927&parentid=usc%2f190%2f1484172277>, aufgerufen am 8. Januar 2016. Blanche Garber Callaway gibt an, im Jahr 1939 zwölf Wochen gearbeitet und dabei 250 Dollar verdient zu haben. Aus den weiteren Angaben ist auch ersichtlich, dass sie einen höheren Schulabschluss besaß als ihr Ehemann William Crutchfield Callaway: Sie führt vier Jahre College, er die High School als höchste abgeschlossene Schulbildung an.

¹⁰⁸ *Catalog of Copyright Entries, Third Series, Volume 5, Part 5B (Unpublished Music), Number 2, July–December 1951*, S. 432, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=oFghAQAAIAAJ>, aufgerufen am 18. Oktober 2018.

¹⁰⁹ Eine oftmals über Internet zu findende Blanche Calloway ist eine andere Person. Eine Dirigentin namens Blanche Garber wird 1951 (zu dieser Zeit hieß sie allerdings bereits Blanche Garber Callaway) in einer New Yorker Zeitung erwähnt: „Eagles Auxiliary Installs Slate of 11 Officers“, *The Leader-Republican (Gloversville and Johnstown, N. Y.)* 64, Nr. 234 (4. Juni 1951), S. 3, online verfügbar unter <http://fultonhistory.com/Newspaper%2011/Gloversville%20NY%20Leader%20Republican/Gloversville%20NY%20Leader%20Republican%201951%20Grayscale/Gloversville%20NY%20Leader%20Republican%201951%20Grayscale%20-%202056.pdf>, aufgerufen am 24. November 2015. Bei zwei weiteren aufgefundenen Einträgen aus den 1930er Jahren ist ebenfalls nicht erkennbar, ob dieselbe Blanche Garber gemeint ist: *New Castle News (Pennsylvania)* 50, Nr. 170 (30. April 1930), S. 11, online verfügbar unter <http://www.newspapers.com/newspage/73207462/> und *New Castle News (Pennsylvania)* 59, Nr. 88 (23. Februar 1939), S. 11, online verfügbar unter <http://www.newspapers.com/newspage/51493725/>, beide aufgerufen am 10. Januar 2016.

Pia Gilbert (1921–2018)

Pia Gilbert (geb. Wertheimer) war eine deutsch-amerikanische Hochschullehrerin, Komponistin, Pianistin und Dirigentin. Ende der 1940er Jahre besuchte sie einige von Schönbergs Gruppenstunden in Los Angeles.

Aufgewachsen in Baden in Deutschland (jetzt Baden-Württemberg), emigrierte Gilbert 1937 mit ihrer jüdischen Familie in die USA. In New York studierte sie Klavier und kam mit der dortigen Modern Dance-Bewegung (u. a. Martha Graham und Doris Humphrey) in Kontakt, für die sie einige Jahre als Klavierbegleiterin arbeitete. 1946 ging sie mit ihrem damaligen Ehemann nach Los Angeles, wo sie ab 1947 an der University of California at Los Angeles (UCLA) lehrte. Dort baute sie in den folgenden Jahren eine Klasse im Fach Music for Dance auf. Damit hatte sie bedeutenden Anteil an der Ausbildung des autonomen Faches Music for Dance sowie der Entwicklung der universitären Tanzabteilungen in den USA.¹¹⁰ Ab den 1970er Jahren lehrte sie auch Ästhetik und Philosophie des Tanzes. Daneben übernahm Gilbert (hauptsächlich an der UCLA) die künstlerisch-musikalische Leitung zahlreicher Produktionen in den Bereichen Tanz, Theater und Konzerte. Bis 1985 war sie zusätzlich Resident Composer und Musikdirektorin der Dance Company der UCLA. Nach ihrer Emeritierung im Jahr 1985 lehrte sie an der Juilliard School in New York.

In ihren ersten Jahren in Los Angeles, Ende der 1940er Jahre, nahm Pia Gilbert an einigen der Gruppenstunden in Schönbergs Haus teil. Etwa 40 Jahre später erklärt sie in einem Interview, sie habe diesen Unterricht aus reiner Neugier an dessen Zwölftonmusik besucht:

„It was later and he was teaching at his house. I was curious, and I had heard from some other people that these classes were – [sic] Like everybody else, I thought he would be teaching twelve-tone. And nothing of the kind ever happened. He did not teach his own approach. He taught music and form analysis, and people wrote material on assignment. As I say, I was only there a couple of times. He was more concerned with a body of music rather than with his own output. When I was there it never came up. And he was very strict and very particular“.¹¹¹

Nach Arnold Schönbergs Tod war Gilbert gut mit dessen Familie befreundet. Sie spielte eine wichtige Rolle beim Aufbau des Arnold Schoenberg Institute in Los Angeles.¹¹²

¹¹⁰ Vgl. dazu z. B. Pia Gilberts Publikation mit Aileene Lockhart, *Music for the Modern Dance*, Dubuque: W. C. Brown 1961.

¹¹¹ Pia Gilbert, *Life in Several Keys. Interviewed by Richard Cándida Smith*, Oral History Program, University of California, Los Angeles 1988, S. 344–345.

¹¹² Nina Ermlich Lehrmann, „Pia Gilbert“, *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, hg. von Beatrix Borchard und Nina Noeske, Hochschule für Musik und

Werke

Tabelle 78 zeigt Pia Gilberts kompositorisches Œuvre,¹¹³ welches sich in die Kategorien Musik für Tanz, Musik für Schauspiel und eigenständige Musik (die Komponistin selbst nennt letzteren Bereich „Music per se“) unterteilen lässt. Für die angeführten Werke sind Uraufführungsjahre bekannt; in der Regel sind sie kurz davor entstanden. Gilbert komponierte ausschließlich auf Auftrag bzw. für konkrete Anlässe, daher wurden die meisten Werke – vor allem die Schauspielmusiken und die Kompositionen für den Tanz – nur einmal aufgeführt. Nicht in der Tabelle enthalten sind zahlreiche Schauspielmusiken, die Gilbert in den Jahren 1950–1975 für Produktionen des Department of Theatre Arts der UCLA schrieb. „Music per se“ – ‚eigenständige‘ Musik ohne funktionalen Zusammenhang, allein für den Konzertvortrag – komponierte Gilbert erst ab 1975, angeregt durch ihren guten Freund, den Komponisten John Cage.¹¹⁴ Das erste Werk in diese Richtung, *Transmutations*, entstand als Musik zu einer Choreographie. Ab diesem Zeitpunkt finden sich in ihrem kompositorischen Œuvre fast nur noch funktional ungebundene Werke.

Tabelle 78: Werke von Pia Gilbert

Titel	UA-Jahr	Anmerkungen
<i>In Twos It's Love</i>	1949	Choreographie: Maria Marginnis
<i>So Many to the Sea</i>	ca. 1952	Choreographie: Carol Scotthorn
<i>Songs of Innocence and Experience</i>	1952	Choreographie: Jeanne Riley
<i>Western Suite</i>	1954	Choreographie: Carol Scotthorn
<i>Emperor's New Clothes</i>	1955	Komposition für Tanz
<i>Orders: of the Sea, of the Land, of the Air</i>	1956	Choreographie: Carol Scotthorn; überarbeitet 1966
<i>Trio for Piano, Dancer, and Lights</i>	1956	Choreographie: Carol Scotthorn
<i>The Bride: A Macedonian Dance</i>	1957	Choreographie: Elsie Ivancich Dunin
<i>The King's Breakfast</i>	1957	Komposition für Tanz
<i>Medieval Dance</i>	1958	Choreographie: Jerry Jackson
<i>Game of Gods</i>	1959	Choreographie: Carol Scotthorn
<i>Valse for Lotte Goslar</i>	1959	Choreographie: Lotte Goslar
<i>Bridge of the Seventh Moon</i>	1960	Choreographie: Al Huang
<i>The Chinese Flute</i>	ca. 1960	Choreographie: Al Huang
<i>Chinese Legend</i>	1960	Choreographie: Al Huang
<i>Realm of Sorrow</i>	1961	Choreographie: Victor Paddock
<i>Victims</i> (Eugène Ionesco)	1961	für eine Independent theater-in-the-round production in Hollywood

Theater Hamburg, 2003 ff., Stand: 6. Januar 2005, online verfügbar unter http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Pia_Gilbert.pdf?size=75, aufgerufen am 16. Juli 2018; dies., „Pia Gilbert“, *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hg. von Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen, Hamburg: Universität Hamburg 2006, Stand: 29. März 2017, online verfügbar unter https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00001192, aufgerufen am 17. Juli 2018.

¹¹³ Basierend auf Lehrmann, „Pia Gilbert“, *MUGI* bzw. dies., „Pia Gilbert“, *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*.

¹¹⁴ Ebd.

<i>The Bald Soprano</i> (Eugène Ionesco)	1961	für das Rockford College Summer Theatre
<i>The Sandbox</i> (Edward Albee)	1961	für das Rockford College Summer Theatre
<i>The Zoo Story</i> (Edward Albee)	1961	für das Rockford College Summer Theatre
<i>Metamorphoses</i>	1966	Choreographie: Carol Scotthorn; überarbeitet 1971
<i>The Deputy</i> (Rolf Hochhuth)	1966	Schauspielmusik
<i>Arena for One: View in Four Dimensions</i>	1968	Choreographie: Valerie Bettis
<i>The Devils</i> (John Whiting)	1968	für die Mark Taper Forum Theatre Group, Los Angeles
<i>Freke-Phreec-Freake-Phreaque-Freak</i>	1969	Choreographie: Gus Solomons
<i>Murderous Angels</i> (Conor Cruise O'Brien)	1970	für die Mark Taper Forum Theatre Group, Los Angeles
<i>Irving, the Terrific</i>	1971	Choreographie: Daniel Lewis
<i>Requiem for Jimmy Dean</i>	1972	Choreographie: Jack Cole
<i>Souvenir</i> (Peter Viertel und George Axelrod)	1975	für das Shubert Theatre, Los Angeles
<i>Continuum</i>	1975	Choreographie: Carol Scotthorn
<i>Transmutations</i> für Orgel und Schlagzeug	1975	UA als Musik für die Choreographie <i>Continuum</i> von Carol Scotthorn 1975; veröffentlicht bei C. F. Peters Editions, New York u. a.
<i>Interrupted Suite</i> für Klarinette, zwei Klaviere und präpariertes Klavier	1976	veröffentlicht bei C. F. Peters Editions, New York u. a.
<i>Spirals and Interpolations</i> für kleines Ensemble	eventuell 1976/1977	veröffentlicht bei C. F. Peters Editions, New York u. a.
<i>Tri: Dispute, Dialogue, Diatribe</i> für Violoncello und Klavier	eventuell 1978	
<i>Celebration for Percussion and Dance</i>	1979	Choreographie: Marion Scott
<i>Many Paths Lead to the Top of the Mountain</i>	1980	Choreographie: Marion Scott
<i>Vociano</i> für Mezzosopran und Klavier	1981	Text: Pia Gilbert
<i>Food</i> für Sopran, Bariton, Trompete, Klavier und kleine Trommel	1981	Text: John Cage; veröffentlicht bei C. F. Peters Editions, New York u. a.
<i>Tales from Hollywood</i> (Christopher Hampton)	1982	für die Mark Taper Forum Theatre Group, Los Angeles
<i>Bells</i> für Sopran und Klavier	1984	Text: Gertrude Stein, Bertrand Russell, John Cage u. a., zusammengestellt von Pia Gilbert
<i>Das Lied der Gefallenen</i> für Singstimme und Klavier	1984	Text: Lion Feuchtwanger
<i>Legend</i>	1985	Choreographie: Marion Scott
<i>Volatile</i> für Klavier	1987	
<i>Quotations and Interludes</i> für Sopran, Violine, Klarinette, Klavier und Luftballons	spätestens 1990	
<i>Gestures</i> für Orchester	1990	
<i>Dialects</i> Oper für Sopran, Mezzosopran, Tenor, Bariton, kleinen Chor, Tänzer und Kammerorchester	1994	Text: Pia Gilbert

Melba Gloeckler (1918–2002)

Melba Joyce Gloeckler (1918–2002)¹¹⁵ war, wahrscheinlich ab Herbst 1939, eine Studentin von Schönberg an der UCLA. 1939 beendete sie das Teachers College der University of California, Los Angeles mit einem Bachelor of Education in Musik.¹¹⁶ 1942 schloss sie das Armstrong College ab.¹¹⁷

Gloeckler gehört zu den sieben Studierenden, die bei einem Empfang in Schönbergs Haus am 18. Februar 1940 einen eigenen Sonatensatz spielen durften. Schönberg stellte sie und ihr *Allegro Moderato* mit folgenden Worten vor:

„Miss Melba Gloeckler comes from a family of seven girls, all of which sing and have studied piano. She wants to get her masters degree and to continue particularly [sic] to study piano. Last year I encouraged her to continue also with composing and I think, the sonata she is going to play proves that I was not wrong. For one reason: among the seven sonatas which we offer today, there are only two in a major key, Miss Gloecklers and Miss Shirleys. Both these works have personality, because they distinguish themselves from the youthful storm and stress, melancholy, wantonness and colorfull [sic] inconstancy. Miss Shirley through youthfull [sic] gayety, Miss Gloeckler through no less youthful singing of soft and happy dreams.“¹¹⁸

Aus Schönbergs Worten geht hervor, dass er Gloeckler für eine talentierte Komponistin hielt. Ob sie über ihren Unterricht bei Schönberg hinaus dem Komponieren bzw. der Musik treu blieb, ist nicht bekannt. Zu Melba Joyce Gloeckler sind auch unter ihrem späteren Familiennamen Sparks keine weiteren Informationen auffindbar.

¹¹⁵ Siehe etwa die genealogischen Online-Datenbanken RootsWeb und MyHeritage, online verfügbar unter <http://wc.rootsweb.ancestry.com/cgi-bin/igm.cgi?op=SHOW&db=gaede2family&recno=85989> bzw. <http://wc.rootsweb.ancestry.com/cgi-bin/igm.cgi?op=GET&db=gaede2family&id=I187523> und https://www.myheritage.at/names/melba_sparks, alle aufgerufen am 24. Januar 2018. Demzufolge war sie seit 1944 mit einem Joe Sparks verheiratet.

¹¹⁶ *University of California Register, 1938–39, with Announcements for 1939–40, in Two Volumes*, Bd. 2, *Degrees and Honors, The Twentieth Commencement, June Seventeenth 1939*, S. 23.

¹¹⁷ *Oakland Tribune*, 17. April 1942, S. 17, online verfügbar unter <https://www.newspapers.com/newspage/148135428/>, aufgerufen am 23. Januar 2018. Das Armstrong College war eine private Hochschule in Berkeley, Kalifornien (1914–1986).

¹¹⁸ Arnold Schönberg Center Wien, Folder „Reception / Lecture / (Concert) featuring works of Mr. Schoenberg’s students (February 18, 1940), TBK 8“. Zum Empfang siehe das Kapitel zu Constance Shirley in Abteilung II. Biographisch-musikalische Fallstudien.

Dorothea Kelley (1906–2009)

Dorothea Kelley, geboren am 15. April 1906 in Greenwich, Connecticut als Dorothea Nolte, war – damals noch unter dem Namen Dorothea Bestor – Schülerin Schönbergs in Chautauqua, NY im Sommer 1934.

Nachdem sie in den Jahren 1916–1923 in Boston und 1923–1929 in New York Privatunterricht auf der Violine, Viola und in Musiktheorie erhielt, studierte Dorothea Kelley an der New York University (Washington Square College¹¹⁹) Musik und als Stipendiatin im Fach Komposition 1929–1931 und 1933–1936 an der Juilliard Graduate School of Music in New York. Dort wechselte sie auf die Viola.¹²⁰ Ihrem Sohn Jason zufolge erhielt Dorothea Kelley an der Juilliard die einzige offizielle Schulbildung.¹²¹ Zu ihren LehrerInnen gehörten neben Schönberg Barbara Werner Schwaab in Boston, Rubin Goldmark (Komposition), Albert Stoessel (Violine), Berthe Bert (eine Assistentin Alfred Cortots), Mischa Mischakoff, Marion Bauer (Musikkritik) und Adolfo Betti (Ensemble) in New York City sowie Nadia Boulanger im französischen Fontainebleau (1939).¹²²

¹¹⁹ J. D. Sparks, „Dorothea Kelley Lights the Way for the Dallas Chamber Music Society“, *The Senior Voice* (Oktober 2004), S. 6, online verfügbar unter <http://www.theseniorvoice.com/pdf/files/sv0410.pdf>, aufgerufen am 18. Mai 2011.

¹²⁰ Eigenen Angaben zufolge studierte Dorothea Kelley im Hauptfach Komposition, spielte aber Viola im Orchester: „Even though I was a composition major, I played the viola – and the orchestra always needed one!“, siehe „A Chat with Dorothea Kelley“, http://www.juilliard.edu/alumni/alumni_qa_0611.html, aufgerufen am 25. August 2010. In der „In memoriam“-Section der Juilliard School ist Dorothea N. Kelley mit Abschluss 1931 gelistet, siehe *The Juilliard Journal Online* 25, Nr. 3 (November 2009), online verfügbar unter <https://journal.juilliard.edu/journal/memoriannovember-2009>, aufgerufen am 25. Januar 2018: „’31, composition, viola“. In ihrem Bericht über Schönbergs Aufenthalt in Chautauqua erwähnt sie, dass sie 1934 an der Juilliard Graduate School of Music Komposition studierte, siehe Dorothea Kelley, „Summer 1934: Arnold Schoenberg’s Sixtieth Birthday in Chautauqua“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 11, Nr. 2 (November 1988), S. 155.

¹²¹ Zit. nach Kathleen Chaykowski, „Late CSO violist Kelley leaves a rich musical legacy“, *The Chautauquan Daily. The Official Newspaper of Chautauqua Institution* 134, Nr. 55 (28. und 29. August 2010), S. B5, online verfügbar unter http://daily.experiencechautauqua.com/2010/TheChautauquanDaily_082810.pdf, aufgerufen am 21. September 2018. Weil Dorothea Kelleys Familie der Church of Christian Science angehörte, die Impfungen ablehnt, war sie davon ausgeschlossen, auf öffentliche Schulen zu gehen (ebd.). In engem Zusammenhang mit der Church of Christian Science stand offensichtlich auch die Komponistin Elizabeth Merz Butterfield, die unter anderem Texte deren Gründerin Mary Baker Eddy und Augusta E. Stetson vertonte. (Siehe das Kapitel über Elizabeth Merz Butterfield.)

¹²² *The International Who Is Who in Music* 1951, S. 249; *The Chautauquan Daily* 55 (1931), S. 21, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=pYNCAQAIAAJ>, aufgerufen am 26. Januar 2018.

Ein Brief von Kelley an Boulanger aus dem Jahr 1945 ist an der Bibliothèque nationale de France erhalten, siehe <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39833461n>, aufgerufen am 2. September 2016. Auch andere in der vorliegenden Studie beleuchtete Schülerinnen Schönbergs nahmen bei Nadia Boulanger Unterricht: Annabel Comfort, Jean Coulthard und Elinor Remick Warren.

Kelley dürfte den Entschluss, bei Schönberg Unterricht zu nehmen, spontan gefasst haben: Sie erkannte ihn – möglicherweise in Folge von dessen Annonce im *Daily Chautauquan* vom 27. Juli 1934 – bei einem Spaziergang in Chautauqua und bat ihn gleich, bei ihm Unterricht nehmen zu dürfen.¹²³ Zu dieser Zeit hat Kelley dort wahrscheinlich Violine unterrichtet.¹²⁴ Damals war sie noch bestrebt, Komponistin zu werden und schätzte ihr Zusammentreffen mit Schönberg sehr: „as an aspiring composer, that summer gave me a new lease on my life in music“; „I shall always remember his kindness to me and the great help he gave me in music“.¹²⁵ Schönberg seinerseits hielt sie für „a very fine musician“.¹²⁶

In Schönbergs Nachlass sind keine Korrespondenzen mit Dorothea Kelley (bzw. ihrem Ehemann) erhalten, jedoch wird sie in zwei Briefen (als Mrs. Bestor) erwähnt.¹²⁷ Neben drei Einträgen in Adressenverzeichnissen findet sich dort in einer Sekundärsammlung auch ein Foto, das Schönberg und Kelley gemeinsam 1934 in Chautauqua zeigt.¹²⁸ Kelley verfasste zwei kurze Berichte über ihre Erfahrungen mit Schönberg:¹²⁹

Bestor, Dorothea N.: „Schoenberg Teaches: An Interview with Arnold Schoenberg“, *Musical Review* (Oktober 1934), S. 3 und 6.

¹²³ Dies gestaltete sich gar nicht so einfach, weil Schönberg kein offizielles Mitglied des Lehrkörpers der Chautauqua Summer School war (vgl. Kelley, „Arnold Schoenberg’s Sixtieth Birthday in Chautauqua“, S. 155).

¹²⁴ Im Sommer 1931 unterrichtete sie in der Chautauqua Summer School erstmals Violine, siehe *The Chautauquan Daily* 55 (1931), S. 21. Davor war Kelley schon vier Jahre als Musikkritikerin des *Chautauquan Daily* tätig.

¹²⁵ Kelley, „Arnold Schoenberg’s Sixtieth Birthday in Chautauqua“, S. 155 bzw. 157.

¹²⁶ Brief von Arnold Schönberg an Minna Lederman, 7. März 1937, Arnold Schönberg Center Wien (ASC), Briefdatenbank, ID 2885.

¹²⁷ Briefe vom 7. und 17. März 1937 an bzw. von Minna Lederman (Modern Music) (ASC, Briefdatenbank, IDs 2885 und 23636): darin ist die Rede von einem Komponisten namens Johan H. G. Franco, für dessen Musik Kelley gerne eine Empfehlung von Schönberg für den Verlag New Music in San Francisco hätte.

¹²⁸ In den Adressenverzeichnissen Schönbergs ist Dorothea Kelley als „Mrs. Arthur Eugene Bestor“ geführt, davon einmal mit dem handschriftlichen Zusatz „(Dorothea)“, vgl. ASC, Bildarchiv, IDs 1952, 4110, 4034 und 10344. Das Foto ist Teil der Dorothea Bestor Kelley Collection, Satellite Collection K4. Die Information „(née Bestor)“ in der Kurzbeschreibung der Sammlung ist nicht korrekt – Kelleys Geburtsname ist Nolte; Bestor ist der Familienname aus ihrer ersten Ehe. Vgl. <https://schoenberg.at/index.php/de/archiv/sondersammlungen?id=622:satellite-collection-k4>, aufgerufen am 7. November 2018. Veröffentlicht ist das Foto in Kelleys Artikel im *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 11, Nr. 2 (November 1988), S. 154.

¹²⁹ Neben Kelley veröffentlichten auch andere in dieser Arbeit diskutierte Schülerinnen Schönbergs Artikel über ihren Unterricht bei ihm: Pauline Alderman, Lovina Knight, Lois Lautner, Dika Newlin und Natalie Prawossudowitsch.

Kelley, Dorothea: „Summer 1934: Arnold Schoenberg’s Sixtieth Birthday in Chautauqua“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 11, Nr. 2 (November 1988), S. 155–157.

Zwar entschied sich Dorothea Kelley nicht für ein Leben als Komponistin, da sie nicht bereit war, ihr Leben ausschließlich der Kunst zu widmen¹³⁰. Vermutlich in den 1940er Jahren gab sie das Komponieren zugunsten ihres Familienlebens auf.¹³¹ Dennoch verscrieb sie ihr Leben der Musik. Als professionelle Orchestermusikerin und bedeutende Musikvermittlerin war sie bis ins hohe Alter aktiv – sie „loved her craft and wanted to perform as much as she could“¹³². Erst im Alter von 95 Jahren hörte sie aufgrund der zu steif gewordenen Finger mit dem Violaspiel auf:¹³³

Zunächst war Dorothea Kelley ab 1927 für vier Jahre Musikkritikerin des *Chautauquan Daily*¹³⁴, die Zeitung der Chautauqua Institution während der Sommersaison, schrieb Texte für *The Musical Leader*, *The Musical Courier* und *Musical America* und edierte die Programmhefte für das Westchester County Festival.¹³⁵ Sie lehrte an der Catalina Island School for Boys in Kalifornien und in New Haven, Connecticut; 1931–1936 unterrichtete sie an der Chautauqua Summer School of Music Violine und spielte etwa zur selben Zeit als erste Geigerin beim New Haven Symphony Orchestra. Da es ihr als Frau im Grunde unmöglich war, bei einem großen

¹³⁰ Vgl. ihre Äußerung im Jahr 2004: „If you want to be a composer, you practically have to give up everything else“. Sparks, „Dorothea Kelley Lights the Way for the Dallas Chamber Music Society“ (Anm. 119), S. 6.

¹³¹ 1942 heiratete Kelley erneut und wurde Mutter dreier Kinder. Kelleys Familie unterstützte sie bei ihrer Leidenschaft, indem etwa ihre drei Söhne sich um die musikalischen Gäste kümmerten; Ehemann Bartram Kelley, der aufgrund seines Berufes als leitender Techniker bei Bell Helicopters einen Hubschrauber zu Hause hatte, flog sie zu weiter entfernten Konzerten. Chaykowski, „Late CSO violist Kelley leaves a rich musical legacy“ (Anm. 121).

¹³² Ebd.

¹³³ Siehe hier und im Folgenden: Sparks, „Dorothea Kelley Lights the Way for the Dallas Chamber Music Society“, S. 6; Christopher Gibbs, „Summer 1934: Schoenberg in Chautauqua“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 11, Nr. 2 (November 1988), S. 144–153, hier S. 150; Sharon Grieggs Almquist, *A History of the State University of New York at Buffalo Music Department to 1968*, Master of Arts Thesis, State University of New York at Buffalo 1986, online verfügbar unter <https://ubir.buffalo.edu/xmlui/bitstream/handle/10477/2652/39072009643614.pdf?sequence=1>, aufgerufen am 31. August 2016.

¹³⁴ Dorothea Kelleys damaliger Ehemann Arthur Eugene Bestor Jr. war (erst nach Kelleys Tätigkeit dort) 1931–1933 Chefredakteur beim *Chautauquan Daily*, siehe „Bestor, Arthur Eugene Jr.“, Frederik Ohles, Shirley M. Ohles, John G. Ramsay, *Biographical Dictionary of Modern American Educators*, Westport, CT und London: Greenwood Press 1997, S. 26–27, hier S. 27, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=PBj5-zHEMvoC>, aufgerufen am 5. September 2016.

¹³⁵ *The Chautauquan Daily* 55 (1931), S. 12 und 22. Künstlerischer Leiter dieses Festivals war Albert Stoessel.

Orchester angestellt zu werden,¹³⁶ ging Kelley zunächst nach Buffalo, wo sie 1936–1940 dem Durieux Chamber Music Ensemble angehörte. Ab 1940 zeichnete sie im Auftrag der Juilliard Music Foundation als Assistenz-Kuratorin am Buffalo Museum of Science dafür verantwortlich, musikalische Aktivitäten auszuarbeiten und voranzubringen; sie unterrichtete dort Musiktheorie und Komposition und bot eine „composers’ clinic“ und „listeners’ hours“ an.¹³⁷ Ab 1945 spielte sie Viola im Buffalo Philharmonic Orchestra und bei der Buffalo Symphonette; darüber hinaus managte sie über einen Zeitraum von etwa 10 Jahren die Buffalo Chamber Music Society.¹³⁸ Es sind auch Nachweise einer Tätigkeit Kelleys als Kammermusikerin zu finden; so führte Kelley am 24. Februar 1954 mit der Pianistin Zelda Epstein die Sonate für Viola und Klavier der Komponistin Priaulx Rainier (1903–1986) in Dallas, Texas auf,¹³⁹ wo sie seit 1952 wohnhaft war.

Mit der Chautauqua Institution blieb Kelley noch lange nach ihrer dortigen Unterrichtstätigkeit Anfang der 1930er Jahre verbunden: Während der Sommermonate der Jahre 1954–1993 – bis zu ihrem 88. Lebensjahr – spielte sie Viola im Chautauqua Symphony Orchestra und wird dort als „tremendous role model and ambassador to the Chautauqua Symphony“ angesehen.¹⁴⁰ 1954–1974 war Kelley aktives Mitglied im Dallas Symphony Orchestra und verfasste bis in die 1990er Jahre Texte für die Programmhefte und LP- bzw. CD-Begleithefte des Orchesters.¹⁴¹ Weiters gründete sie 1955 die Dallas Chamber Music Society und fungierte bis kurz vor ihrem Tod im Jahr 2009 als deren künstlerische Leiterin.¹⁴² Kelleys Wohnsitz in Dallas diente häufig als

¹³⁶ Vgl. dazu die Aussage von Kelleys Sohn Jason in Chaykowski, „Late CSO violist Kelley leaves a rich musical legacy“ (Anm. 121).

¹³⁷ Almquist, *A History of the State University of New York at Buffalo Music Department to 1968*, S. 20 und 21. Siehe z. B. auch *Science on the March: The Magazine of the Buffalo Museum of Science* 31–35, 1950, S. 90 und 11, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?hl=de&id=lsXRAAAAMAAJ>, aufgerufen am 26. Januar 2018.

¹³⁸ Chaykowski, „Late CSO violist Kelley leaves a rich musical legacy“ (Anm. 121).

¹³⁹ Konzertprogramme, Royal Academy of Music Library, The Papers of Priaulx Rainier, IPR/5/1/45, online verfügbar unter <http://discovery.nationalarchives.gov.uk/details/rd/d897a73d-d535-4819-abb-fa10f56f93b8#5-1-45>, aufgerufen am 2. September 2016.

¹⁴⁰ Chaykowski, „Late CSO violist Kelley leaves a rich musical legacy“ (Anm. 121).

¹⁴¹ Laut „A Chat with Dorothea Kelley“ musste Kelley als 72-Jährige im Jahr 1978 in Dallas in den Orchester-Ruhestand treten, weil ein neuer Präsident vorschrieb, dass die MusikerInnen nicht älter als 65 Jahre sein durften. Siehe zu Kelleys Verfasserstätigkeiten z. B. *North Texas State University School of Music Program Book 1961–62*, S. 57, <http://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc75573/m1/59/bzw> oder <http://www.allmusic.com/artist/dorothea-kelley-mn0002182808> oder <https://www.discogs.com/de/artist/2284147-Dorothea-Kelley>, alle aufgerufen am 2. September 2016.

¹⁴² Homepage der Dallas Chamber Society, <http://www.dallaschambermusic.org/about/>, aufgerufen am 3. September 2016.

Konzertsaal¹⁴³ – das Wohnzimmer bringt ein Publikum von 150 Personen unter. Es ist „a concert hall with bedrooms attached to it“ und wurde ihren Söhnen Jeremiah und Jason zufolge „designed for a specific purpose: to be an environment for live music“.¹⁴⁴ Zu den namhaftesten Gästen gehörten Aaron Copland, Andrés Segovia, Rudolf Serkin und das Emerson String Quartet.¹⁴⁵ Viele weitere MusikerInnen übten und wohnten dort, wenn sie in der Gegend Auftritte absolvierten.¹⁴⁶ Als Dorothea Kelley 2009 103-jährig starb, verlor Dallas laut Emanuel Borok „one of the most important persons in our city’s cultural life“.¹⁴⁷

Werke

Kelley komponierte mehrere kammermusikalische Werke sowie ein Orchesterwerk (siehe Tabelle 79).¹⁴⁸ Es ist nicht bekannt, ob eine oder mehrere dieser Kompositionen während ihrer Lehrzeit bei Schönberg entstanden; jedoch gab ihr der Unterricht nach eigener Aussage „neuen Auftrieb“.¹⁴⁹

Tabelle 79: Werke von Dorothea Kelley

Titel	Jahr	Besetzung; Anmerkungen
<i>Episode</i>	1927	für Streichorchester und Schlagwerk; Aufführung am 29. April 1927
<i>Two Impressions: Fuite de la Lune Les Silhouettes</i>	spätestens 1927	für Stimme und Klavier; Aufführung am 29. April 1927; Dichtung: Oscar Wilde
Sonata	spätestens 1941	für Violoncello und Klavier
Sonatina	spätestens 1941	für Violine und Klavier

¹⁴³ Etwa für Veranstaltungen der Wagner Society of Dallas, www.wagnerdallas.com, aufgerufen am 3. September 2016. Kelleys Haus (4808 Drexel Drive) zählte 2009 zu den 100 exklusivsten Anwesen in Dallas und wurde 1998 mit dem 25 Year Award des Dallas Chapter of the American Institute of Architects ausgezeichnet. Siehe <http://www.dmagazine.com/publications/d-magazine/2009/july/the-100-most-expensive-homes-in-dallas/> und Mark Doty, „Paradise lost: The most exciting house in Dallas is gone. A preservationist and a photographer have questions“, *FDMagazine*, 25. April 2014, online verfügbar unter <http://fdmag.com/2014/04/4808-drexel-drive-incredible-house-dallas-might.html/>, aufgerufen am 2. September 2016.

¹⁴⁴ Chaykowski, „Late CSO violist Kelley leaves a rich musical legacy“ (Anm. 121); bzw. Jeremiah Kelley in Interviews mit Christopher Wynn, siehe <http://fdmag.com/2014/04/jeremiah-kelley-growing-exciting-house-dallas-go.html/>, aufgerufen am 4. September 2016.

¹⁴⁵ Doty, „Paradise lost: The most exciting house in Dallas is gone“.

¹⁴⁶ Chaykowski, „Late CSO violist Kelley leaves a rich musical legacy“ (Anm. 121).

¹⁴⁷ <http://artandseek.org/2009/09/22/tuesday-morning-roundup-39/>, aufgerufen am 2. September 2016.

¹⁴⁸ Aaron I. Cohen, *International Encyclopedia of Women Composers*, New York ²1987, Bd. 1, S. 366; *The International Who Is Who in Music*, hg. von Alfred Victor Frankenstein, Sigmund Gottfried Spaeth und John Townsend Hinton Mize, Chicago 1951, S. 249; *Who Is Who in Music: A Complete Presentation of the Contemporary Musical Scene, with a Master Record Catalogue*, hg. von Lee Stern, Chicago 1940, S. 48; *Music & Dance in New York State*, hg. von Sigmund Spaeth, William J. Perlman und Joseph A. Bollew, New York 1952, S. 251 (hier als Kelly [sic], Dorothea Nolte).

¹⁴⁹ Vgl. Kelleys Äußerung weiter oben: „as an aspiring composer, that summer gave me a new lease on my life in music“.

Lieder	spätestens 1941	
[verschiedene Werke]	spätestens 1941	für Streichorchester
[verschiedene Werke]	spätestens 1941	für Streichquartett

Aufführungen sind nur vereinzelt belegbar: Kelleys Orchesterwerk *Episode* (laut Programm *Two Episodes* für Streichorchester und Schlagwerk) wurde am 29. April 1927 bei einem Konzert der Studierenden am New York University Department of Music der Klasse von Albert Stoessel durch das New York Symphony Orchestra im Wanamaker Auditorium unter Stoessels Leitung aufgeführt. Bei demselben Anlass wurden ihre *Two Impressions* für Stimme und Klavier gespielt.¹⁵⁰

¹⁵⁰ Siehe das Konzertprogramm, online verfügbar unter http://www.worldcat.org/title/new-york-university-department-of-music-concert-of-original-compositions-by-students-of-the-department-1927-soloists-miss-chrystal-waters-soprano-mr-charles-haubiel-pianist-mr-raymond-rogers-organist-mr-carl-weinrich-organist-string-orchestra-under-the-direction-of-professor-albert-stoessel/oclc/852400431&referer=brief_results, aufgerufen am 26. Januar 2017. Damals hieß Kelley noch Dorothea Nolte.

Elizabeth Merz Butterfield (1896–1947)

Die Komponistin Elizabeth Merz Butterfield, geb. Elizabeth Langworthy Merz (1896–1947), war wie auch Dorothea Kelley im Sommer 1934 Schülerin Schönbergs in Chautauqua.¹⁵¹

Nach ihrem Besuch der Finch School in New York City studierte Elizabeth Merz Butterfield Musik am Smith College in Northampton, Massachusetts (Abschluss 1919).¹⁵² Zu ihren dortigen KompositionslehrerInnen dürfte Roger Sessions gehört haben,¹⁵³ den Schönberg 1947 zu den interessantesten amerikanischen KomponistInnen zählte. Über ihre weitere musikalische Ausbildung ist nicht viel bekannt: Im Sommer 1924 ließ sie sich von einem Mitglied des New York Symphony Orchestra im Orchestrieren unterweisen, und im Sommer 1934 nahm sie bei Schönberg in Chautauqua „individual lessons“.¹⁵⁴

Elizabeth Merz Butterfield war über den Sommer öfter in Chautauqua – ihre Familie lebte im nahegelegenen Jamestown, N. Y. –, und ihre Werke gelangten dort mehrfach zur Aufführung.¹⁵⁵ Auch im Sommer 1933, damals bereits vierfache Mutter, verbrachte sie dort einen Monat, um „music for special occasions“ zu komponieren.¹⁵⁶ Auf einen Sommeraufenthalt im Jahr 1934 bzw. ihren Unterricht bei Schönberg findet sich kein

¹⁵¹ Siehe Sointu Scharenberg, *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken 2002, S. 330 und 338.

¹⁵² Die Finch School war ab 1952 College und ist seit 1976 stillgelegt. Das Smith College (Northampton, Massachusetts) ist eines der sogenannten „Seven Sisters“-Frauencolleges.

¹⁵³ 1919 entstand in Gemeinschaftsarbeit mit Studienkolleginnen (unter Elizabeth Merz als Vorsitzende) am Smith College und „under the supervision of Mr. Roger Sessions“, der am Smith College seine erste Anstellung hatte, die Bühnenmusik zum Theaterstück *The Yellow Jacket* (1912) von George Cochrane Hazelton (1868–1941) und Joseph Henry McAlpin Benrimo (1874–1942). Neben Elizabeth Merz wirkten an der Musik weiters Bernice Decker, May Grady, We Zung und Helen Howes mit. Siehe die Klavierpartitur in der Josten Performing Arts Library des Smith College, Signatur M1518.S619 Y4 1919. Auch die Schönberg-Schülerinnen Lovina Knight und Dika Newlin studierten bei Roger Sessions.

¹⁵⁴ *The Smith Alumnae Quarterly* 16, Nr. 1 (November 1924), S. 106, online verfügbar unter <https://archive.org/details/smithalumn2425alum>, aufgerufen am 25. September 2016; bzw. Sabine Feisst, *Schoenberg's New World: The American Years*, New York 2011, S. 204.

¹⁵⁵ Aufgeführt wurden beispielsweise Vokalkompositionen am 28. Juli 1925 und ein Streichquartett im Sommer 1928, vgl. *The Smith Alumnae Quarterly* 17, Nr. 1 (November 1925), S. 110, online verfügbar unter <https://archive.org/details/smithalumn2526alum> und *The Smith Alumnae Quarterly* 16, Nr. 1 (November 1924), S. 106, online verfügbar unter <https://archive.org/details/smithalumn2425alum>, beide aufgerufen am 25. September 2016.

Elizabeth Merz Butterfields Schwester Margaret Crissey Merz Richardson war ebenfalls musikalisch: Sie studierte Geige an der New Yorker Juilliard School of Music.

¹⁵⁶ Im Absolventinnenmagazin des Smith College berichtet Elizabeth Merz Butterfield über einen einmonatigen Aufenthalt in Chautauqua. Siehe *The Smith Alumnae Quarterly* 25, Nr. 1 (November 1933), S. 86, online verfügbar unter <https://archive.org/details/smithalumn3334alum>, aufgerufen am 25. September 2016.

Hinweis. In Schönbergs Nachlass gibt es weder Briefe noch Fotos oder anderes, das auf eine nähere Bekanntschaft schließen lässt.

Neben ihrer Tätigkeit als Komponistin war Elizabeth Merz Butterfield Mitte der 1920er Jahre Korrespondentin für *Musical America* und rezensierte Mitte der 1930er Jahre Filme.¹⁵⁷ Zudem war sie als Vortragende über musikalische Themen sehr gefragt, bei welchen sie häufig ihre Violine spielende Tochter mit dem Klavier begleitete.¹⁵⁸ Ende der 1920er Jahre gehörte sie zu den Gründungsmitgliedern der Society of American Women Composers.¹⁵⁹

Werke

Elizabeth Merz Butterfield veröffentlichte ihre Kompositionen unter verschiedenen Namen: Elizabeth Merz, Elizabeth L. Merz, Bessie Merz, Bessie Carol Merz, B. C. Merz, Carol Bessie Merz, Elizabeth Merz Butterfield und E. M. Butterfield.¹⁶⁰

Aus verschiedenen Gründen ist davon auszugehen, dass Bessie (Carol) Merz, Carol Bessie Merz und Elizabeth Merz Butterfield ein und dieselbe Person sind: Einerseits ist „Bessie“ eine mögliche Abkürzung des Namens Elizabeth (wenn auch Elizabeth Merz Butterfield im College „Betty“ genannt wurde¹⁶¹ bzw. Carol nicht der zweite Vorname von Elizabeth Merz Butterfield ist). Andererseits kommen mehrere Werke mit demselben Titel unter mehreren Namensvarianten vor: Die Kompositionen *Scampering Fairies* und *Tinker Bell* lassen sich unter Bessie Merz als auch unter Bessie Carol Merz finden; *Prince of Peace* erscheint sogar unter den drei verschiedenen Namen Bessie Merz, Bessie Carol Merz und Elizabeth Merz; und *Hollyhocks* erscheint unter Elizabeth

¹⁵⁷ *The Smith Alumnae Quarterly* 17, Nr. 1 (November 1925), S. 110, online verfügbar unter <https://archive.org/details/smithalum2526alum>, aufgerufen am 25. September 2016; bzw. *The Smith Alumnae Quarterly* 25, Nr. 3 (Mai 1934), S. 322, online verfügbar unter <https://archive.org/details/smithalum3334alum>, aufgerufen am 25. November 2014.

¹⁵⁸ „Mrs. Butterfield, Talented Composer, Dies at Buffalo“, *Jamestown (N. Y.) Post-Journal*, 8. April 1947, S. 10, online verfügbar unter <http://fultonhistory.com/Newspapers%2023/Jamestown%20NY%20Post%20Journal/Jamestown%20NY%20Post%20Journal%201947/Jamestown%20NY%20Post%20Journal%201947%20-%201801.pdf>, aufgerufen am 20. Februar 2015.

¹⁵⁹ Siehe *The Smith Alumnae Quarterly* 20, Nr. 4 (Juli 1929), S. 554, online verfügbar unter <https://archive.org/details/smithalum2728alum>, aufgerufen am 25. September 2016, und Adrienne Fried Block, *Amy Beach, Passionate Victorian: The Life and Work of an American Composer, 1867–1944*, New York und Oxford: Oxford University Press 1998, S. 366 (Anm. 23), online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=o6HI1noueC4C>, aufgerufen am 11. September 2016.

¹⁶⁰ Elizabeth L. Merz: Das L. steht für Langworthy, der Geburtsname ihrer Großmutter mütterlicherseits. Eine Komponistin namens Bessie Merz – nicht identisch mit Elizabeth Merz Butterfield – komponierte im Jahr 1883 den Walzer *The Rosebud*. E. M. Butterfield: Eine Komposition unter dem Namen M. E. Butterfield (*The Gallant Fleet*, 1932) stammt nicht von Elizabeth Merz Butterfield, sondern von Mondel Ely Butterfield (1900–1972).

¹⁶¹ Vgl. diverse Einträge in *The Smith Alumnae Quarterly*.

L. Merz und Elizabeth Butterfield und stellt somit eine Verbindung zwischen Bessie (Carol) bzw. Carol Bessie Merz und Elizabeth Merz Butterfield her. Bessie (Carol) und Carol Bessie Merz haben mit Elizabeth Merz Butterfield zwar keine Komposition gemein; unter allen vier Namen finden sich jedoch Werke für Kinder.

Die folgende Auflistung (siehe Tabelle 80) umfasst alle Werke, die unter den Namen Bessie Merz, Bessie Carol Merz, Elizabeth Merz und Elizabeth Merz Butterfield aufzufinden waren, da es sich wie oben erläutert offensichtlich um Kompositionen derselben Person handelt. Als Quellen dienten hauptsächlich Merz Butterfields Absolventinnen-Magazin und Bibliothekskataloge.¹⁶² Die Entstehungszeit der Werke ist nicht bekannt; in vielen Fällen lässt sich diese aber wegen Copyright-Vermerken, bestehender Drucke oder Nennungen in Printmedien ungefähr angeben. Viele Kompositionen sind aufgrund fehlender Quellen nicht einer Gattung oder Besetzung zuordenbar, daher folgt die Liste einer alphabetischen Sortierung. Da sich die Werke unter den Namen Bessie (Carol) Merz bzw. Carol Bessie Merz auf den Zeitraum bis 1919 eingrenzen, befinden sich diese am Beginn der Auflistung und abgetrennt von der restlichen Tabelle.

Tabelle 80 enthält einige Kompositionen mit gleichen Titeln für verschiedene Besetzungen (*A Kiss in the Rain*, *Home*, *Plaintive Shepherd*, *Wiegenlied*) bzw. mit ähnlichen Titeln (*A Kiss in the Rain/The Kiss in the Rain* und *The Little Old Sandman/The Little Sandman*). Es ist unklar, ob es sich hier jeweils um dieselben Werke handelt.

Andere Kompositionen, deren Titel in den Berichten nicht erwähnt werden, sind in der Auflistung nicht eigens angeführt, da nicht auszuschließen ist, dass sie mit schon genannten Werken übereinstimmen: mehrere Klavierkompositionen (nicht später als 1936), Stücke für Violine, Gesang und Klavier (nicht später als 1936) sowie ein Klaviertrio (1924; eventuell könnte hier *Plaintive Sheperd* gemeint sein).¹⁶³

¹⁶² Z. B. *The Smith Alumnae Quarterly*, online verfügbar unter <https://alumnae.smith.edu/saq/archive/>, aufgerufen am 25. September 2016; <https://www.worldcat.org/>. Ein kurzer Eintrag über die Komponistin findet sich in der Publikation *Career Women of America*, hg. von Cultural Research Publishers, New York 1941, S. 19, online verfügbar unter <http://hdl.handle.net/2027/coo.31924052117888?urlappend=%3Bseq=25>, aufgerufen am 25. Januar 2018.

¹⁶³ Vgl. *The Smith Alumnae Quarterly* 28, Nr. 3 (Mai 1937), S. 290, online verfügbar unter <http://saq.smith.edu/i/530418-may-1937>, aufgerufen am 25. Januar 2018; *The Palm Beach Post*, 28, Nr. 66 (16. April 1936), S. 8, online verfügbar unter <http://news.google.com/newspapers?id=ZmkyAAAIBAJ&sjid=hbYFAAAAIBAJ&hl=de&pg=3073%2C4633273> aufgerufen am 20. Februar 2015; Block, *Amy Beach*, S. 246.

Tabelle 80: Werke von Elizabeth Merz Butterfield

Titel	Jahr	Besetzung/Gattung; Anmerkungen
<i>America A-Marching</i>	1917	Marsch; Florence Whitman; J. H. Schroeder 1917; als Bessie Carol Merz
<i>He Who Clothes the Lilies</i>	1917	Lied; eventuell Church of Christian Science ¹⁶⁴ ; Cheatham, <i>A Nursery Garland</i> , 1917; als Bessie Carol Merz
<i>Immanuel</i>	1917	für Chor und Klavier; Alice Morgan Harrison; New York und London: G. Schirmer und Boston: Boston Music Co., 1917; Cheatham, <i>A Nursery Garland</i> , 1917; als Bessie Carol Merz
<i>Signs of the Heart</i>	spätestens 1919	Mary Baker Eddy; als Bessie Carol Merz
<i>Scampering Fairies</i>	eventuell 1916/1917	für Kinder; New York: John Ferdinand Schroeder 1917; als Bessie (Carol) Merz
<i>Prince of Peace</i>	1916	für Chor und Klavier ad libitum; Alice Morgan Harrison; New York und London: G. Schirmer, 1916; Cheatham, <i>A Nursery Garland</i> , 1917: als Bessie (Carol) Merz und als Elizabeth Merz; The British Library, St. Pancras
<i>The Father's Voice</i>	1918	Augusta E. Stetson; als Bessie Carol Merz
<i>Tinker Bell</i>	eventuell 1916/1917	für Klavier (Kinder); nach James Matthew Barrie's Peter Pan; als Bessie (Carol) Merz
<i>To Augusta E. Stetson, C. S. D.</i>	1916	Alice Morgan Harrison; als Bessie Merz
Arrangement: <i>The Lord's prayer: Christ Jesus</i>		Matthäus VI. 9-13; als Carol Bessie Merz; Universitätsbibliothek Heidelberg; Staats- und Stadtbibliothek Augsburg

<i>A Kiss in the Rain</i>		[Lied]; Samuel Minturn Peck
<i>A Kiss in the Rain</i>	spätestens 1926	für Violine solo; Samuel Minturn Peck; Danielson Music House 1926?
<i>Always Remember</i>	spätestens 1934	Lied
<i>America for Me</i>	eventuell 1938	Lied; Henry Van Dyke (1852–1933); Washington, D. C.: New Music Publishers 1940; University of Colorado Boulder
<i>Hollyhocks</i>	1919/1938	Lied; Alice B. Stevens; New York: Composers Press 1938; The British Library, St. Pancras; University of Pennsylvania, Marian Anderson Collection of Printed Music (M1495.A64), Box 15, Folder 10
<i>Home</i>	1934	Vokalsolo; für Stimme und Klavier; eventuell auch Version für Solo-Klavier; Elizabeth Merz Butterfield; New York: Clayton F. Summy Co., 1934; University of Colorado Boulder
<i>Hymn for the Nations</i>	1944	für Chor; Josephine Daskam Bacon
<i>Little Songs for Sue and Sally</i>	spätestens 1941	
<i>Lullaby Town</i>	spätestens 1941	
<i>Meeting Waters</i>	eventuell 1927	Hymne; Palm Beach Festival Chorus, 1936
<i>My Country's Creed</i>	eventuell 1938/40	Eva Little McElevey
Operette für Kinder	1933	
<i>Peace</i>	spätestens 1941	
<i>Plaintive Shepherd</i>	1934 aufgeführt	für Klavier
<i>Plaintive Shepherd</i>	spätestens 1935	für Violine, Violoncello und Klavier

¹⁶⁴ Text nach Augusta E. Stetson, *Reminiscences, Sermons, and Correspondence Proving Adherence to the Principle of Christian Science as Taught by Mary Baker Eddy*, New York und London: G. P. Putnam's Sons 1913, S. 234, online verfügbar unter <https://archive.org/details/remiscences00stetiala>, aufgerufen am 20. September 2016.

<i>A Kiss in the Rain</i>		[Lied]; Samuel Minturn Peck
<i>A Kiss in the Rain</i>	spätestens 1926	für Violine solo; Samuel Minturn Peck; Danielson Music House 1926?
<i>Always Remember</i>	spätestens 1934	Lied
<i>America for Me</i>	eventuell 1938	Lied; Henry Van Dyke (1852–1933); Washington, D. C.: New Music Publishers 1940; University of Colorado Boulder
<i>Hollyhocks</i>	1919/1938	Lied; Alice B. Stevens; New York: Composers Press 1938; The British Library, St. Pancras; University of Pennsylvania, Marian Anderson Collection of Printed Music (M1495.A64), Box 15, Folder 10
<i>Short Stories in Song</i> (Musik für)	spätestens 1936	Eva Little McElevey; 1936 privat gedruckt
<i>Spring</i>	eventuell spätestens 1924	für Frauenchor; eventuell auch Version mit obligater Violine; Phoebe Cary; Danielson Music House 1926?
Streichquartett	spätestens 1928	Aufführung 1928 in Chautauqua; Mischakoff Quartet
Suite für Streichquartett	spätestens 1936	
<i>The Goop Song Book</i>	1941	Musik zu den Worten und Illustrationen von Gelett Burgess; Willis Music Company, 1941
<i>The Kiss in the Rain</i>	1934 aufgeführt	Lied
<i>The Little Old Sandman</i>	um 1937/1938	Lied (für Kinder); Elizabeth Merz Butterfield; New York: Composers Press, 1938; University of Pennsylvania, Marian Anderson Collection of Printed Music (M1495.A64), Box 15, Folder 11
<i>The Nightingales of Flanders</i>	spätestens 1941	Lied; Grace Hazard Conkling; University of Pennsylvania, Marian Anderson Collection of Music Manuscripts (Ms. Coll. 199), Folder 334
<i>The Sandman</i>	1934 aufgeführt	Lied
<i>The Widow of Wiles</i>	1927 aufgeführt	Operette
<i>Tune for a Rainy Day</i>	spätestens 1941	
<i>Twelve Tiny Tunes</i>	spätestens 1929	Liederbuch; nach „Mother Goose“; Clayton F. Summy Cod, 1935
<i>Wiegenlied</i>	1926	für Violine und Klavier
<i>Wiegenlied</i>	eventuell 1926	für Violine solo; Danielson Music House 1926?

Die frühen Kompositionen (unter dem Familiennamen Merz¹⁶⁵) – die meisten davon sind aufgrund von Einträgen ins Copyright-Verzeichnis oder Musikdrucken zwischen 1916 und 1919 einzuordnen – haben größtenteils religiösen Hintergrund. Dazu gehören: *He Who Clothes the Lilies*, *Immanuel*, *Signs of the Heart*, *Prince of Peace*, *The Father's Voice*, *To Augusta E. Stetson, C. S. D.* und *The Lord's prayer: Christ Jesus*. Diese Vokalwerke sind offensichtlich in Zusammenhang mit der Church of Christian Science entstanden.¹⁶⁶ Drei dieser Werke – *He Who Clothes the Lilies*, *Prince of Peace* und

¹⁶⁵ 1919 heiratete Elizabeth Merz Sidney Dealey Butterfield.

¹⁶⁶ Die zugrundeliegenden Texte stammen größtenteils von deren Gründerin Mary Baker Eddy sowie von Augusta E. Stetson, die ebenfalls eng in Zusammenhang mit der Church of Christian Science stand. Alice Morgan Harrison, die auch Komponistin war und von der Merz Butterfield einige Texte vertonte, dürfte dieser Kirche gleichfalls angehört haben.

Immanuel – sind in der Sammlung *A Nursery Garland* enthalten.¹⁶⁷ Solche religiösen Kompositionen scheinen im späteren Werk Butterfields patriotischen wie *My Country's Creed* und *America for Me* gewichen zu sein.

In einem Bericht wird die Chorkomposition *Prince of Peace* als „the music of which is well suited to church worship“ beschrieben.¹⁶⁸ In einer weiteren Rezension heißt es:

„This New anthem is a setting by Elizabeth Merz of a poem by Alice Morgan Harrison. Miss Merz's music is of a straightforward, melodious order, simple and not exacting in range. It should produce a stirring effect. The sentiment of the poem is exalted. The anthem admirably fills the purpose of community choruses, to leaders of which it may be unstintedly recommended. There are few others of the kind that so completely accord with the needs and the spirit of the hour. H. F. P.“¹⁶⁹

Bei dem Arrangement *The Lord's prayer: Christ Jesus* zeichnet Merz Butterfield für die Zusammenstellung des Textes mit der Musik von Georg Friedrich Händels *Ombra mai fù* aus der Oper *Serse* verantwortlich.¹⁷⁰

1923/1924 komponierte Butterfield ein Werk für Frauenchor¹⁷¹, wobei es sich vermutlich um *Spring* handelt. Im Sommer 1928 spielte das Mischakoff Quartet ein Streichquartett der Komponistin in Chautauqua.¹⁷² Die Hymne *Meeting Waters* wurde 1936 von einem 100-stimmigen Chor in Palm Beach dargeboten.¹⁷³ Elizabeth Merz Butterfields Werke wurden auch von der Society of American Women Composers, Washington Heights Chorus aus New York City, von Chautauqua-SolistInnen und dem

¹⁶⁷ Kitty Cheatham, *A Nursery Garland*, New York: G. Schirmer 1917. Der Titel der Sammlung suggeriert, dass es sich um Kompositionen für Kinder handelt. Dem Vorwort zufolge ist *A Nursery Garland* als „collection for little children“, die aber „expanded into a universal one and includes ,children of a larger growth.“ Alle drei genannten Kompositionen von Merz Butterfield sind Teil des Abschnittes „And now we will be a little bit serious“, siehe <https://archive.org/details/nurserygarland00chea>, aufgerufen am 19. September 2016.

¹⁶⁸ *Musical America* 26, 1917, S. 5, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=Gk80AQAAMAAJ>, aufgerufen am 25. Januar 2018.

¹⁶⁹ *Musical America* 25, Nr. 23 (7. April 1917), S. 36, online verfügbar unter <http://hdl.handle.net/2027/umn.31951001901816q?urlappend=%3Bseq=1116>, aufgerufen am 25. Januar 2017.

¹⁷⁰ Siehe http://www.worldcat.org/title/lords-prayer-christ-jesus-matthew-vi-9-13/oclc/315267973&referer=brief_results, aufgerufen am 26. Januar 2018. Das Chor-Arrangement besorgte demnach Franklin Ford.

¹⁷¹ *The Smith Alumnae Quarterly* 16, Nr. 1 (November 1924), S. 106, online verfügbar unter <https://archive.org/details/smithalumn2425alum>, aufgerufen am 25. September 2016.

¹⁷² *The Smith Alumnae Quarterly* 20, Nr. 1 (November 1928), S. 104, online verfügbar unter <https://archive.org/details/smithalumn2829alum>, aufgerufen am 25. September 2016.

¹⁷³ *The Smith Alumnae Quarterly* 27, Nr. 3 (Mai 1936), S. 304, online verfügbar unter <http://saq.smith.edu/i/530754-may-1936>, aufgerufen am 25. Januar 2018.

Mischakoff String Quartet aufgeführt.¹⁷⁴ Einige ihrer Lieder wurden auch im Weißen Haus in Washington, D. C., zu Gehör gebracht.¹⁷⁵

Einen wichtigen Anteil in Elizabeth Merz Butterfields Werk machen Kompositionen für Kinder aus.¹⁷⁶ Dazu gehören: *Scampering Fairies*, *Short Stories in Song*, *The Goop Song Book*, *The Little Old Sandman*, *Tinker Bell*, *Twelve Tiny Tunes* bzw. dem Namen nach zu urteilen außerdem *Little Songs for Sue and Sally*, *Lullaby Town*, *Plaintive Shepherd*, *The Sandman*, *Tune for a Rainy Day* und eventuell *Wiegenlied*. Ihr Nachruf lässt darauf schließen, dass sie in den 1920er Jahren mit dem Komponieren von Kindermusik begonnen hat; demzufolge schrieb sie diese ursprünglich für ihre eigenen Kinder und veröffentlichte sie erst später.¹⁷⁷ Zumindest zwei dieser Stücke entstanden jedoch bereits um 1916/1917 unter dem Namen Bessie (Carol) Merz: *Scampering Fairies* und *Tinker Bell*. Im Frühjahr 1929 veröffentlichte sie ihr zweites Liederbuch für Kinder.¹⁷⁸ Eines von Elizabeth Merz Butterfields Kinderliederbüchern wurde 1931 sogar ins Japanische übersetzt und in Japan in einigen Schulen verwendet.¹⁷⁹ 1936 zählten zu ihren aktuellsten Werken gleich drei Kinderliederbücher.¹⁸⁰ Eines davon ist vermutlich *Short Stories in Song*; bei einem zweiten handelt es sich möglicherweise um *Little Songs for Sue and Sally* (eventuell auch *Twelve Tiny Tunes*, die seit 1935 in Druck vorliegen). Das *Goop Song Book* ist vielleicht das bekannteste von Butterfields Kinderliederbüchern.¹⁸¹ Dafür vertonte Elizabeth Merz Butterfield Gedichte von (Frank) Gelett Burgess, Autor und Illustrator der im amerikanischen Raum populären

¹⁷⁴ *The Palm Beach Post* 28, Nr. 66 (16. April 1936), S. 8, online verfügbar unter <http://news.google.com/newspapers?id=ZmkyAAAAIIBAJ&sjid=hbYFAAAAIBAJ&hl=de&pg=3073%2C4633273>, aufgerufen am 20. Februar 2015.

¹⁷⁵ „Mrs. Butterfield, Talented Composer, Dies at Buffalo“ (Anm. 158), S. 10.

¹⁷⁶ Auch die Schönbergsschülerin Olga Novakovic komponierte Musik für Kinder (ihre KlavierschülerInnen); sie war jedoch keine ‚hauptberufliche‘ Komponistin (siehe Kapitel über Olga Novakovic in Abteilung II. Biographisch-musikalische Fallstudien).

¹⁷⁷ „Mrs. Butterfield, Talented Composer, Dies at Buffalo“ (Anm. 158), S. 10. Elizabeth Merz Butterfields Kinder wurden in den Jahren 1920, 1922, 1924 und 1931 oder 1932 geboren.

¹⁷⁸ In *The Smith Alumnae Quarterly* ist von einem 2. Kinderliederbuch die Rede, das im Frühjahr 1929 veröffentlicht werden soll. Siehe *The Smith Alumnae Quarterly* 20, Nr. 1 (November 1928), S. 104; im darauffolgenden Heft wird dann *Twelve Tiny Tunes* mehrfach erwähnt, siehe *The Smith Alumnae Quarterly* 20, Nr. 2 (Feb. 1929), S. 178, 233 und 260; beide online verfügbar unter <http://saq.smith.edu/i/625417-november-1928> bzw. <http://saq.smith.edu/i/745857-february-1928>, aufgerufen am 25. Januar 2018.

¹⁷⁹ *The Smith Alumnae Quarterly* 22, Nr. 4 (Juli 1931), S. 516, online verfügbar unter <https://archive.org/details/smithalum3031alum>, aufgerufen am 25. September 2016.

¹⁸⁰ *The Palm Beach Post* 28, Nr. 66 (16. April 1936), S. 8, online verfügbar unter <http://news.google.com/newspapers?id=ZmkyAAAAIIBAJ&sjid=hbYFAAAAIBAJ&hl=de&pg=3073%2C4633273>, aufgerufen am 20. Februar 2015.

¹⁸¹ Annahme aufgrund der Präsenz in vielen Bibliotheken und dem hohen Bekanntheitsgrad der *Goops*-Bücher.

Kinderbuchreihe *Goops* (ca. 1900–1951), die Kindern gute Manieren nahebringen soll. Im Sommer 1933 stellte sie eine Kinder-Operette fertig.¹⁸² Darüber hinaus hielt sie Mitte der 1930er Jahre auch Vorträge zum Thema „junior music“.¹⁸³

Das Lied *Home* – eines von zwei, dessen Text von der Komponistin stammt – dürfte Elizabeth Merz Butterfields erfolgreichstes Werk gewesen sein; es gewann 1934 einen Preis und wird als einzige Komposition namentlich in Elizabeth Merz Butterfields Nachruf erwähnt.¹⁸⁴ *Home* findet sich in drei unterschiedlichen Besetzungen.

¹⁸² *The Smith Alumnae Quarterly* 24, Nr. 4 (August 1933), S. 463, online verfügbar unter <https://archive.org/details/smithalumn3233alum>, aufgerufen am 25. September 2016.

¹⁸³ *The Miami Daily News* 40, Nr. 116 (5. April 1935), online verfügbar unter <http://news.google.com/newspapers?id=NS4uAAAAIIBAJ&sjid=INUFAAAAIIBAJ&hl=de&pg=5808%2C879502>, aufgerufen am 20. Februar 2015.

¹⁸⁴ „Mrs. Butterfield, Talented Composer, Dies at Buffalo“ (Anm. 158), S. 10.

Alice Schwenk (1887–1964)

Alice Schwenk (1887–1964) war eine österreichische Konzertpianistin und Komponistin.¹⁸⁵ Im Unterrichtsjahr 1917/1918 besuchte sie Schönbergs Seminar an der Schwarzwaldschule.¹⁸⁶ Das Arnold Schönberg Center Wien verzeichnet keine Briefe von Alice Schwenk an Schönberg oder umgekehrt.

Eine Tätigkeit als Komponistin ist nur für eine kurze Zeit vor ihrem Unterricht bei Schönberg, für Dezember 1915 und Januar 1917, belegbar. Damals gelangten zwei von ihr komponierte Melodramen zur Aufführung: Bei einem Schülerabend des Mädchenlyzeums Baden wurde im Dezember 1915 ein melodramatisches „Festspiel“ mit dem Titel *Vom Leben* (Text: Friederike von Rupprecht) aufgeführt, zu dem Alice Schwenk „eine charakteristische Musik, die sich den Worten gut anschmiegt, stets den richtigen Ausdruck findet“, verfasst hatte; Schwenk spielte dabei selbst Klavier.¹⁸⁷ Dasselbe „dramatische Gedicht“ wurde etwa ein Jahr später im oberösterreichischen Steyr bei einer Wohltätigkeitsveranstaltung zu Gehör gebracht.¹⁸⁸ Im Januar 1917 erklang im Rahmen eines weiteren Schülerabends des Badener Mädchengymnasiums Schwenks „[stilvolle] melodramatische Ausgestaltung“ von Heinrich Lerschs (1889–1936) Gedichtzyklus *Die toten Soldaten* (um 1916).¹⁸⁹ Zur selben Zeit trat sie bei Veranstaltungen des Mädchengymnasiums in Baden auch als Klavierbegleiterin auf.¹⁹⁰

¹⁸⁵ Vgl. biografiA, biografische Datenbank und Lexikon österreichischer Frauen, online verfügbar unter <https://www.univie.ac.at/biografiA/daten/text/namen/s.htm>, aufgerufen am 21. November 2015. Sie wurde scheinbar in London geboren, als Tochter von Thomas Schwenk und Eliza Heybourne. Siehe The Gostelow Family Home Page, online verfügbar unter <http://www.genealogy.com/ftm/s/p/e/Carol-E-Spencer/WEBSITE-0001/UHP-0640.html>, aufgerufen am 12. November 2015.

¹⁸⁶ Vgl. dazu das Namensverzeichnis, welches Arnold Schönberg für seine zahlreichen SchülerInnen an der Schwarzwaldschule verwendete, Arnold Schönberg Center Wien (ASC), Bildarchiv, ID 4016. Weitere Seiten dieses Verzeichnisses finden sich unter den IDs 4008–4029. In Sointu Scharenbergs umfangreicher Studie zu Schönbergs Lehrtätigkeit (*Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken 2002) wird Alice Schwenk nicht erwähnt, dagegen in der Diplomarbeit von Anna Benedikt zu Schönbergs Wiener Schülerinnen („*Ich wäre stolz, von Ihnen und Ihren Schülern bis zu einem gewissen Grad anerkannt zu sein als ‚Schönberg-Schülerin‘.*“ *Arnold Schönbergs Wiener Schülerinnen*, Magisterarbeit, Universität Wien 2008, S. 86). Vgl. zur Schwarzwaldschule Anm. 53 im Kapitel über Käthe Horner in Abteilung II. Biographisch-musikalische Fallstudien.

¹⁸⁷ A. K., „Lokal-Nachrichten: Produktionsabend des Mädchenlyzeums“, *Badener Zeitung* 36, Nr. 99 (11. Dezember 1915), S. 4. Vgl. auch „Lokal-Nachrichten: Schülerabend des Mädchen-Lyzeums“, *Badener Zeitung* 36, Nr. 97 (4. Dezember 1915), S. 3.

¹⁸⁸ Siehe „Nachrichten aus Oberösterreich und Salzburg: Wohltätigkeitsfest in Steyr“, *Tages-Post (Linz)* 53, Nr. 2 (2. Januar 1917), S. 4 und „Tagesneuigkeiten: Wohltätigkeitsfest zugunsten des Roten Kreuzes“, *Linzer Volksblatt* 49, Nr. 2 (3. Januar 1917), S. 4.

¹⁸⁹ A. K., „Lokal-Nachrichten: Wohltätigkeits-Abend des Mädchenlyzeums“, *Badener Zeitung* 38, Nr. 5 (17. Januar 1917), S. 2.

¹⁹⁰ K., „Produktionsabend des Mädchenlyzeums“ (Anm. 187), S. 4., und K., „Wohltätigkeits-Abend des Mädchenlyzeums“ (Anm. 189), S. 2.

Weitere Werke bzw. Aufführungen von Alice Schwenk oder Informationen zu ihrem Leben ließen sich nicht ausfindig machen.

Annette Slotnikow

Annette Slotnikow (Lebensdaten nicht bekannt) war in den Jahren 1938–1941 Schülerin Schönbergs an der UCLA.¹⁹¹

Slotnikow gehörte zu den sieben Studierenden, die bei einem Empfang in Schönbergs Heim am 18. Februar 1940 eine eigene Komposition vorstellten (siehe dazu das Kapitel zu Constance Shirley). Schönberg zeigt sich in seinen einführenden Worten über Slotnikow erstaunt, dass diese nach nur so kurzer Zeit Studiums bei ihm den *Allegro Espressivo*-Satz komponieren konnte, und hebt noch hervor, dass ihre Abschlussprüfung sehr viel besser war als der Durchschnitt der Klasse:

„Miss Anette [sic] Slotnikow studied at Los Angeles City College and at UCLA. She has only one semester in composition with me and it is really astonishing that she already could write this sonata. I want to mention that in another class of mine in which she is participating her final exami[n]ation was so much better than that of the average class that I wanted to express this difference by giving her an A plus. Miss Slotnikow plays the pipe organ and – I hope she will not be too excited to prove it – whe [sic] also plays very well the piano“.¹⁹²

Slotnikow dürfte darüber hinaus auch bei Schönbergs Geburtstagsüberraschung am 13. September 1939 dabeigewesen sein, da sie auf mehreren Fotos in dessen Nachlass zu sehen ist.¹⁹³ Was Slotnikow nach ihrem Studium machte, ist nicht bekannt.

¹⁹¹ Laut Unterrichtsmaterialien in Schönbergs Nachlass (Folder „UCLA – Teaching I“ und „UCLA – Teaching II“) sowie in der Leonard Stein Collection, Arnold Schönberg Center Wien (ASC).

¹⁹² ASC, Folder „Reception / Lecture / (Concert) featuring works of Mr. Schoenberg’s students (February 18, 1940), TBK 8“. Nähere Informaitonen zum Empfang finden sich im Kapitel zu Constance Shirley in Abteilung II. Biographisch-musikalische Fallstudien.

¹⁹³ ASC, Bildarchiv, IDs 3603, 3604 und 3606. Die Fotos stammen höchstwahrscheinlich vom 13. September 1939, da darauf auch Dika Newlin abgebildet ist, welche dasselbe Gewand trägt wie auf ID 3589 (dieses Bild ist eindeutig dem 13. September 1939 zuzuordnen).

Alice Van Hessen

Alice Wilhelmina Van Hessen, später verh. White, war drei Jahre lang Schönbergs Schülerin an der University of California in Los Angeles (UCLA, 1936–1939).¹⁹⁴

Wie einige andere SchülerInnen Schönbergs schrieb auch Alice Van Hessen ihre Erinnerungen an ihn nieder; diese wurden jedoch nicht veröffentlicht.¹⁹⁵ Zu ihren KlassenkollegInnen zählten u. a. Emil Danenberg, Dika Newlin und Royal Stanton.¹⁹⁶ Van Hessen gehörte wie Newlin der Verbindung Sigma Alpha Iota an, und war im Herbst 1939 dabei, als eine Abordnung davon Schönberg an seinem 65. Geburtstag mit einem Ständchen überraschte.¹⁹⁷ Sie erinnert sich an ihren Lehrer als „warm, brilliant, with great vitality and a delightful sense of humor^[198]“ sowie als einen „great teacher who cared about his pupils“. Die Aufgaben der Studierenden „were usually returned with copious suggested revisions and signed by him so we would know he was the one who had edited our music“, dennoch „[h]e never belittled our work, and if he commented ‚Goot!‘ it was like receiving a gold medal“. Schönberg hatte ihrzufolge „supreme self-confidence, but never was an intellectual snob and never talked down to his students“. Eine Sache tolierte er nicht: „what he considered laziness. He expected each one of us to use our talents to the utmost“. Schönberg war ihrer eigenen Aussage nach enttäuscht, dass sie nicht weiter an der UCLA studierte; sie aber wollte ihren Lebensunterhalt verdienen und fand eine Anstellung als Sekretärin und Bibliothekarin in der Musikabteilung der RKO Filmstudios.¹⁹⁹ Ob Alice Van Hessen nach ihrer Studienzeit noch komponierte, ist nicht bekannt.

¹⁹⁴ Alice Van Hessen White, „My Classes with Arnold Schoenberg, 1936–1939“ (17. Juli 2001), Arnold Schoenberg Collection (PASC-M 78), UCLA Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, University of California, Los Angeles, Box 2, Folder 6. Im Sommersemester 1936 begann sie mit dem Teachers College der UCLA, siehe *University of California at Los Angeles: Officers and Students, 1935–36, Section II, March 1936*, S. 18, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=DAM5AQAAMAAJ>, aufgerufen am 1. Oktober 2016. Sointu Scharenberg (*Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken 2002) zählt sie zu den nicht gesicherten SchülerInnen (siehe S. 334 und 372).

¹⁹⁵ White, „My Classes with Arnold Schoenberg, 1936–1939“ (Anm. 194).

¹⁹⁶ Weitere in der vorliegenden Studie biographisch erfasste MitschülerInnen Van Hessens waren Annette Slotnikow, Constance Shirley und Blanche Garber.

¹⁹⁷ Vgl. dazu auch Dika Newlin, *Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections, 1938–1976*, New York 1980, S. 90–94 (12. und 13. September 1939).

¹⁹⁸ Vgl. zu Schönbergs Humor im Unterricht Newlin, *Schoenberg Remembered*, passim.

¹⁹⁹ White, „My Classes with Arnold Schoenberg, 1936–1939“ (Anm. 194).

Elinor Remick Warren (1900–1991)

Elinor Remick Warren (1900–1991) war eine amerikanische Komponistin und Pianistin. Bis in die 1940er Jahre war sie auch als Solistin aktiv.²⁰⁰ Mitte der 1930er Jahre besuchte sie Schönbergs wöchentliche Kurse, die er bei sich zu Hause abhielt.

Warren besuchte das Mills College, wo sie Klavier bei Leopold Godowsky und Harold Bauer studierte. Zur ihren KompositionslehrerInnen gehörten Olga Steeb, Paolo Gallico, Frank La Forge, Clarence Dickinson und Nadia Boulanger.

Wann genau Elinor Remick Warren Schönbergs Schülerin in Los Angeles war, ist nicht bekannt. Möglicherweise besuchte sie seinen Unterricht gleich nach dessen Ankunft 1934 in Los Angeles.²⁰¹ Es gibt jedenfalls in Schönbergs Nachlass weder Briefe von bzw. an Warren noch andere Dokumente, die den genauen Zeitraum ihrer Schülerschaft belegen.²⁰² Dort findet sich lediglich eine Karteikarte mit Warrens Adresse sowie dem Hinweis „Paid 30“.²⁰³ Dika Newlin – sie bezeichnet Warren als „a prominent figure in Los Angeles“ – erinnert sich an eine Bemerkung Schönbergs über Warrens Chor- und Orchesterwerk *The Legend of King Arthur* (ursprünglicher Titel: *The Passing of King Arthur*), dessen Uraufführung er im Frühjahr 1940 besuchte, woraus jedoch nicht hervorgeht, ob dieser Elinor Remick Warren überhaupt persönlich kannte:

„I was interested to hear what he [Schönberg] had to say about Mrs. Warren’s *Passing of King Arthur*, which I hadn’t heard, though I’d already heard conflicting reports about its performance last night. He said that his impression was partly not bad; the orchestration seemed fair, though often too thick and muddy (which may have been the fault of [Albert] Coates’ vague conducting), but the work on the whole lacked structure and form.“²⁰⁴

²⁰⁰ Siehe hier und im Folgenden <http://www.elinorremickwarren.com/biography3.htm>, aufgerufen am 5. Oktober 2015.

²⁰¹ Virginia Bortin, *Elinor Remick Warren: A Bio-Bibliography*, Westport, CT 1993, S. 50. Sointu Scharenberg zählt in ihrer Studie (*Überwinden der Prinzipien: Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken: Pfau 2002) Warren zwar zu den SchülerInnen in Los Angeles, gibt aber für den Unterricht keinen Zeitraum an.

²⁰² Zumindest ist derlei nicht erhalten. Da Briefe, die an Schönberg gesendet wurden, ab den 1920er Jahren anscheinend vollständig vorliegen, ist davon auszugehen, dass es keinen Briefwechsel zwischen Schönberg und Warren gab. Jedoch findet sich Warren in einer Adressenliste unter Gerald Strangs Unterrichtsmaterialien. Arnold Schönberg Center Wien (ASC), Gerald Strang Collection, Folder „USC (1935–1936), (Strang 15)“.

²⁰³ ASC, Bildarchiv, ID 2742.

²⁰⁴ Dika Newlin, *Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections, 1938–1976*, New York 1980, S. 200 (Eintrag vom 22. März 1940). In Newlins Eintrag kommt andeutungsweise ein wenig Konkurrenzdenken bzw. Eifersucht zum Ausdruck, da ansonsten in ihrem Buch kaum Kritiken enthalten sind.

Elinor Remick Warren selbst betrachtete sich jedenfalls nicht als Schülerin Schönbergs. In einem Interview von 1987 dementiert sie regelrecht, bei ihm studiert zu haben, und antwortet auf die Äußerung ihrer Gesprächspartnerin „You did study with Schoenberg, when he arrived here in 1934“ abweisend:

„No, I didn't [study with Schoenberg]. I attended his lectures. Just the series of lectures that he gave for composers [at his home once a week], but they were not lessons.“²⁰⁵

Schoenberg war zu dieser Zeit „man of the hour“, und Warren wollte „see what he had to say“.²⁰⁶ Auch wenn sie damit quasi jegliches Interesse an Schönberg als ihrem Kompositionslehrer abstreitet, bedeutet dies natürlich nicht, dass dessen Unterricht sie nicht in irgendeiner Weise tangiert hat. Außerdem sollte die Aussage mit einer Distanz von mehr als 50 Jahren betrachtet werden. Vielleicht besuchte sie seinen Kurs aus reiner Neugier. Es ist aber davon auszugehen, dass Schönbergs Unterricht für Warren keine Bedeutung hatte und ihr Komponieren wohl nicht beeinflusst hat.

Werke

In Elinor Remick Warrens Œuvre fällt auf, dass der überwiegende Teil aus Vokalkompositionen besteht (siehe Tabelle 81). Ein Großteil davon ist für Chor; etwa ein Viertel der Vokalwerke ist geistlich. Die Komponistin hat einige ihrer Vertonungen in unterschiedlichen Besetzungen realisiert bzw. öfters auf gleiche Texte zurückgegriffen. Bei ihren sämtlichen Instrumentalwerken war sie offensichtlich außermusikalisch inspiriert.

Tabelle 81: Werke von Elinor Remick Warren

Titel	Jahr	Besetzung/Gattung; Anmerkungen
<i>My Love Is Like a Red Red Rose</i>	1916	Lied
<i>A Song of June</i>	1918	Lied
<i>Little Slippers of the Rain</i>	1921	Lied
<i>Arise, My Heart and Sing!</i>	1922	für Chor und Orgel
<i>Christmas Morn</i>	1922	für Chor und Orgel oder Klavier und optionale Violine; für Frauenchor und Klavier
<i>Christ Went Up Into the Hills</i>	1922	für Chor und Orgel oder Klavier
<i>Fairy Hills of Dream</i>	1922	Lied; auch für Frauenchor und Klavier
<i>Flower Chorus in Spring</i>	1922	für Frauenchor und Klavier
<i>From Glory Unto Glory</i>	1922	für Chor und Orgel
<i>God Our Refuge</i>	1922	Lied
<i>The Heart of a Rose</i>	1922	Lied; ca. 1940er für Sopran und Orchester
<i>Others!</i>	1922	Lied

²⁰⁵ Bortin, *Elinor Remick Warren*, S. 50.

²⁰⁶ Ebd.

<i>The Touch of Spring</i>	1922	Lied
<i>We Two</i>	1922	Lied (Text: Corinna Dodge); zurückgezogen
<i>The Christ Child Smiled</i>	1923	für Chor a cappella
<i>Golden Yesterdays</i>	1923	Lied
<i>Soldiers of Christ, Arise!</i>	1923	für Chor und Orgel
<i>Frolic of the Elves</i>	1924	für Klavier
<i>I Have Seen Dawn</i>	1924	Lied
<i>Invocation to Spring</i>	1924	Lied
<i>Jesus, from Thy Throne on High</i>	1924	für Chor und Orgel
<i>Children of the Moon</i>	1925	Lied; für Frauenchor und Klavier
<i>Hark! What Mean Those Holy Voices?</i>	1925	für Chor und Orgel
<i>Dreams</i>	1927	Lied; ca. 1940er für Sopran und Orchester
<i>Lady Lo-Fu</i> (ursprünglich <i>My Lady Lo-Fu</i>)	1927	Lied, optionale Klarinette und Flöte; ca. 1940er für Sopran und Orchester
<i>My Parting Gift</i>	1927	Lied
<i>Autumn Sunset in the Canyon</i> (aus <i>Four Songs of the Seasons</i>)	1928	für Frauenchor und Klavier
<i>Hymn to the Night</i>	1928	für Frauenchor und Klavier
<i>Silent Noon</i>	1928	Lied; ca. 1940er für Sopran oder Tenor und Orchester
<i>Spring Morning in the Hills</i> (aus <i>Four Songs of the Seasons</i>)	1928	für Frauenchor und Klavier
<i>Summer Noon on the Desert</i> (aus <i>Four Songs of the Seasons</i>)	1928	für Frauenchor und Klavier
<i>Winter Night in the Valley</i> (aus <i>Four Songs of the Seasons</i>)	1928	für Frauenchor und Klavier
<i>Autumn Sunset in the Canyon</i> (aus <i>Four Songs of the Seasons</i>)	1929	für Chor a cappella
<i>Hosanna to the Living Lord!</i>	1929	für Chor und Orgel
<i>Spring Morning in the Hills</i> (aus <i>Four Songs of the Seasons</i>)	1929	für Chor a cappella
<i>Summer Noon on the Desert</i> (aus <i>Four Songs of the Seasons</i>)	1929	für Chor a cappella
<i>Winter Night in the Valley</i> (aus <i>Four Songs of the Seasons</i>)	1929	für Chor a cappella
<i>How to the Singer Comes the Song?</i>	1930	für Frauenchor und Klavier
<i>Two Trees</i>	1930	für Männerchor und Klavier
<i>Down in the Glen</i>	1931	Lied; auch für Frauenchor und Klavier; ca. 1940er für Sopran und Orchester
<i>The Glory of His Presence</i>	1931	Lied
<i>Idyll</i>	1931	Lied
<i>Because of Thy Great Bounty</i>	1932	Lied
<i>Christ Went Up Into the Hills</i>	1932	Lied; auch für Frauenchor und Klavier
<i>The Full Heart</i>	1932	für Männerchor und Klavier
<i>The Harp Weaver</i>	1932	für Frauenchor und Klavier; für Frauenchor, Bariton und Orchester
<i>Piano</i>	1932	Lied
<i>Poem</i>	1932	1946; für Klavier
<i>Poem</i>	1932	1948; für Viola und Klavier
<i>We Are the Music Makers</i>	1932	für Frauenchor und Klavier
<i>White Horses of the Sea</i>	1932	Lied
<i>Autumn Sunset in the Canyon</i> (aus <i>Four Songs of the Seasons</i>)	1933	für Männerchor und Klavier
<i>Mister Moon</i>	1933	für Frauenchor und Klavier
<i>O Hand Unseen</i>	1933	für Chor a cappella
<i>White Horses of the Sea</i>	1933	für Männerchor und Klavier; auch für gemischten Chor?
<i>At the Crossroads</i>	1934	für Männerchor a cappella

<i>By a Fireside</i>	1934	Lied
<i>The Fountain</i>	1934	für Klavier
<i>Merry-Go-Round</i>	1934	für Männerchor und Klavier
<i>Sleep</i>	1934	für Männerchor und Klavier
<i>Song on May Morning</i>	1934	für Frauenchor a cappella
<i>Sweetgrass Range</i>	1934	Lied; auch für Männerchor und Klavier
<i>The Little Betrothed</i>	1935	Lied, mit optionaler Flöte; für Frauenchor und Klavier; ca. 1940er für Sopran und Orchester
<i>At Midnight</i>	1936	für Chor a cappella
<i>Blow, Golden Trumpets!</i>	1936	Lied
<i>Come Away!</i>	1936	Lied
<i>In a Low Rocking Chair</i>	1936	Lied
<i>Quintet for Woodwinds and Horn</i>	1936	ca. 1935–1936; für Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott und Horn
<i>Time, You Old Gypsy-Man</i>	1936	Lied; ca. 1940er für Sopran oder Tenor und Orchester
<i>Wander Shoes</i>	1936	Lied
<i>Because of Thy Great Bounty</i>	1937	für Chor und Orgel oder Klavier
<i>Do You Fear the Wind?</i>	1937	für Männerchor a cappella
<i>Everywhere, Everywhere, Christmas Tonight!</i>	1937	für Chor a cappella
<i>Far Hill</i>	1937	Lied
<i>The Fountain</i>	1937	für Frauenchor und Klavier
<i>Fulfillment</i>	1937	Lied
<i>The Glory of His Presence</i>	1937	
<i>Lament for Love</i>	1937	Lied
<i>Lonely Roads</i>	1937	Lied
<i>Melody out of My Heart</i>	1937	Lied
<i>The Nights Remember</i>	1937	Lied
<i>The Sirens</i>	1937	für Frauenchor und Klavier
<i>Snow Towards Evening</i>	1937	Lied, mit optionaler Flöte
<i>Things We Wished</i>	1937	Lied
<i>Through My Open Window</i>	1937	Lied
<i>Who Calls?</i>	1937	Lied
<i>The Fountain</i>	1938	für Orchester; ursprünglich für Klavier (1934)
<i>Scherzo</i>	1950	für Orchester; ursprünglich für Klavier als <i>Frolic of the Elves</i> , 1937
<i>If Thou Art Near</i> (J. S. Bach-Transkription)	1939	für Klavier
<i>Intermezzo</i> (aus <i>The Legend of King Arthur</i>)	1939	für Orchester
<i>The Legend of King Arthur</i> (ursprünglich <i>The Passing of King Arthur</i>)	1939	für Bariton, Chor und Orchester
<i>More Things Are Wrought By Prayer</i> (aus <i>The Legend of King Arthur</i>)	1939	Lied (mit Orgel); auch für Chor a cappella
<i>The Beautiful Town by the Sea</i>	1940	für Männerchor a cappella
<i>Christmas Candle</i>	1940	Lied, auch mit obligater Klarinette oder Flöte; auch für Chor a cappella; für Frauenchor a cappella; für Chor und Orgel oder Klavier; für Männerchor und Klavier; für Frauenchor und Klavier; ca. 1960 für Sopran oder Tenor und Kammermusikgruppe
<i>Come Away</i>	1940	für Frauenchor und Klavier
<i>Concert Transcriptions of Three Stephen Foster Melodies</i>	1940	für Klavier
<i>If You Have Forgotten</i>	1940	Lied
<i>Sailing Homeward</i>	1940	Lied

<i>King Arthur's Farewell</i> (aus <i>The Legend of King Arthur</i>)	1941	Lied; auch für Tenor oder Bariton und Orchester
<i>The Question</i>	1941	für Frauenchor und Klavier
<i>Heather</i>	1942	Lied
<i>To a Blue-Eyed Baby</i>	1942	Lied
<i>To My Native Land</i>	1942	für Chor a cappella; 1944 orchestriert
<i>Windy Weather</i>	1942	für Frauenchor und Klavier
<i>By a Fireside</i>	1944	für Frauenchor und Klavier
<i>Mr. Nobody</i>	1944	Lied
<i>To My Native Land</i>	1944	für Chor und Orchester
<i>In the Day of Battle</i>	1945	für Chor a cappella
<i>Love's Riddle</i>	1945	Lied
<i>Who Loves the Rain</i>	1945	Lied
<i>The Crystal Lake</i>	1946	für Orchester
<i>Dark Hills</i>	1946	für Klavier
<i>Remembering</i>	1946	Lied
<i>Sea Rhapsody</i>	1946	für Klavier
<i>The Heart of Night</i>	1947	für Frauenchor und Klavier
<i>(I) Hear the Sighing Winds</i>	1947	für Frauenchor und Klavier
<i>Mr. Nobody</i>	1947	für Frauenchor und Klavier
<i>Light the Lamps Up!</i>	1947	Lied
<i>We Two</i>	1947	Lied (Text: Walt Whitman)
<i>Prayer of St. Francis</i>	1948	für Chor a cappella
<i>Caliban in the Coal Mines</i>	ca. 1950er	Lied
<i>God Be in My Heart</i>	1950	Lied; auch für Chor a cappella
<i>I Saw a Little Tailor</i>	1950	Lied
<i>Singing Earth</i>	1950; rev. 1978	für Sopran und Orchester
<i>Great Memories</i> (aus <i>Singing Earth</i>)	1950	Lied
<i>Summer Stars</i> (aus <i>Singing Earth</i>)	1950	Lied
<i>Tawny Days</i> (aus <i>Singing Earth</i>)	1950	Lied
<i>The Wind Sings Welcome</i> (aus <i>Singing Earth</i>)	1950	Lied, mit optionaler Flöte und Klarinette
<i>When You Walk Through Woods</i>	1950	Lied
<i>The Sleeping Beauty</i>	1951	für Solostimmen, Chor und Orchester
<i>To the Farmer</i>	1951	Lied
<i>Rolling Rivers, Dreaming Forests</i>	1953	für Chor a cappella
<i>Along the Western Shore</i>	1954	für Orchester; ursprünglich als drei Stücke für Klavier, 1946–1947
<i>Sonnets for Soprano</i>	1954	Lied
<i>Sonnets for Soprano and String Orchestra</i>	1954	für Sopran und Streichorchester
<i>Sonnets for Soprano and String Quartet</i>	1954	für Sopran und Streichquartett
<i>Suite for Orchestra</i>	1954; rev. 1960	für Orchester
<i>To the Farmer</i>	1955	für Chor und Klavier
<i>Carillon Theme</i>	1958	
<i>Come to the Stable</i>	1958	für Kinderchor und Orgel
<i>Transcontinental</i>	1958	für Bariton, Chor und Orchester
<i>Abram in Egypt</i>	1959	für Bariton, Chor und Orchester
<i>God Is My Song!</i>	1963	für Chor und Orgel
<i>Our Beloved Land</i>	1963	für Chor und Klavier; auch für Chor und Orchester

<i>The Night Will Never Stay</i>	1964	für Frauenchor und Klavier
<i>Windy Nights</i>	1964	für Männerchor und Klavier
<i>Requiem</i>	1965	für Solostimmen, Chor und Orchester
<i>Sanctus</i> (aus <i>Requiem</i>)	1965	für Bariton, Chor und Kammermusikgruppe; auch für Chor und Orgel oder Klavier
<i>A Joyful Song of Praise</i>	1966	für Chor und Orgel
<i>Awake! Put on Strength!</i>	1967	für Chor und Orgel
<i>For You With Love</i>	1967	Lied, mit optionaler Flöte
<i>The Gate of the Year</i>	1967	für Chor a cappella
<i>My Heart Is Ready</i>	1967	für Chor und Orgel
<i>Processional March</i>	1967	1969; für Orgel
<i>From This Summer Garden</i>	1970	für Frauenchor und Klavier
<i>Hymn of the City</i>	1970	für Chor und Orgel
<i>Symphony in One Movement</i>	1970	für Orchester
<i>Little Choral Suite</i>	1973	für Frauenchor und Klavier
<i>Let the Heavens Praise Thy Wonders</i>	1974	für Chor und Orgel
<i>Halloween</i>	1975	für Frauenchor und Klavier
<i>Night Rider</i>	1975	für Chor und Klavier
<i>Good Morning, America!</i>	1976	für Chor, Erzähler und Orchester
<i>Songs for Young Voices</i>	1976	für Frauenchor und Klavier
<i>White Iris</i>	1979	für Frauenchor und Klavier
<i>Now Thank We All Our God</i>	1981	für Chor und Orgel
<i>Praises and Prayers</i>	1981	für Chor a cappella; für Chor und Orgeln und optionale Blechbläserbegleitung
<i>Time, You Old Gypsy-Man</i>	1981	für Chor und Klavier
<i>Now Welcome, Summer!</i>	1984	für Chor und Klavier; auch für Chor und Orchester
<i>On the Echoing Green</i>	1985	für Chor und Klavier; auch für Chor und Orchester
<i>The Lake At Evening</i>	1990	für Klavier
<i>Songs from Country Places</i>	1990	Lieder

Über Elinor Remick Warren sind bereits zahlreiche Artikel sowie zwei Biographien erschienen (siehe Literaturverzeichnis).

Abschließende Bemerkungen

Die vorliegende Studie belegt, dass über die gesamten fünf Jahrzehnte von Arnold Schönbergs Lehrtätigkeit hinweg auch bemerkenswerte Komponistinnen zu seinen Studierenden zählten. Nur wenige dieser Frauen wurden bisher in der Literatur berücksichtigt (mit Ausnahme der nur kurzzeitigen Schülerinnen Henriëtte Bosmans, Jean Coulthard und Elinor Remick Warren). Mit dieser Abhandlung stehen nun in vielen Fällen erstmals ausführlichere biographische Darstellungen und Werkverzeichnisse zur Verfügung.

In den zwei umfangreichen Kapiteln des Abschnittes I finden sich detaillierte Erörterungen zu den beiden Komponistinnen Dika Newlin und Vilma Webenau. Newlin hat sich vor allem als Universitätsprofessorin und Musikwissenschaftlerin/Schönberg-Forscherin einen Namen gemacht, wurde bisher als Komponistin jedoch kaum gewürdigt. Hier lag der Schwerpunkt besonders auf dem kompositorischen Werk und Newlins Beziehung zu Schönberg, die sich großteils anhand der umfangreichen Korrespondenz erschloss und sich auf verschiedenen Ebenen zeigt. Die ausgedehnten Recherchen ermöglichten das Auffinden einer Vielzahl von zuvor in keinem Verzeichnis berücksichtigten Kompositionen sowie eine umfassende Beleuchtung von Leben und Werk. Dabei wurde etwa deutlich, dass sich Newlin auch besondere Verdienste um Gustav Mahlers Werk erworben hat; beispielsweise edierte sie 1962 als erste Person überhaupt dessen Klavierquartett in a-Moll (1876). Für zukünftige Arbeiten wäre neben der musikanalytischen Betrachtung der vergleichsweise wenigen erhaltenen kompositorischen Werke auch eine Untersuchung ihrer musikwissenschaftlichen Publikationen interessant. Bei Webenau sind äußerst wenige biographische Daten überliefert; vorherige Erwähnungen in der Fachliteratur gehen bis auf wenige Ausnahmen über ihre Nennung als erste Privatschülerin Schönbergs nicht hinaus. Anhand eingehender Nachforschungen war es möglich, Ausschnitte ihres Lebens nachzuzeichnen sowie weitere Aufführungen ihrer Werke zu belegen. Darüber hinaus konnten zahlreiche fehlerhafte Daten und Falschmeldungen berichtigt werden. Mittels Notenschriftvergleich und in Rückschluss mit den wenigen bekannten Daten ließen sich für zahlreiche ihrer allesamt undatierten Werke ungefähre Entstehungszeiten schätzen. Dadurch wird beispielsweise deutlich, dass Webenau in ihren frühen Liedern tendenziell auch vom Schönberg-Kreis bevorzugte Autoren vertonte. Außerdem liegen hier erstmals genauere Untersuchungen zu Biographie und Œuvre vor; zusätzlich

enthält die Arbeit vollständige Transkriptionen von Webenaus Korrespondenz sowie sämtlicher von ihr vertonter Texte (inkl. Libretti). Ein genauer Vergleich der vorhandenen Fassungen ihrer Werke sowie das Eruiere der noch unbekannt TexturheberInnen bzw. der zugrundeliegenden Ausgaben würden weitere vertiefende Erkenntnisse bringen. Die weniger detaillierten Kapitel der „Fallstudien“ und „Stichproben“ zu den weiteren Komponistinnen konzentrierten sich meist mangels Quellen darauf, eventuelle Werke in Erfahrung zu bringen und die kompositorische bzw. musikalische Aktivität dieser Frauen darzustellen, sowie die Beziehung zu Schönberg zu beleuchten.

Die in dieser Abhandlung besprochenen Frauen sind fast ausnahmslos unzureichend dokumentiert; nur selten gibt es beispielsweise Nennungen in (Spezial-)Nachschlagewerken. In einigen Fällen sind überhaupt keine Werke überliefert. Wie verschiedentlich belegt ist, hat Schönberg einige dieser Komponistinnen sehr geschätzt.

Darüber hinaus liegt hier seit Sointu Scharenbergs Studie *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951* (Saarbrücken 2002) nun erstmals eine deutlich erweiterte Aufstellung sämtlicher nachweisbarer SchülerInnen Schönbergs vor: Mittels umfassender Recherchen ließen sich fast 300 zusätzliche Personen eruiere, sodass nun insgesamt mehr als 700 SchülerInnen bekannt sind.

Eine musikanalytische Betrachtung des verfügbaren kompositorischen Œuvres z. B. von Dika Newlin, Vilma Webenau und Harriet Payne steht noch aus. Damit einhergehend würde sich die Frage stellen, ob ihr gemeinsamer Lehrer Schönberg ihr Werk beeinflusst hat. Interessant wäre in diesem Zusammenhang auch, ob und inwieweit die Komponistinnen Henriëtte Bosmans, Jean Coulthard oder Elinor Remick Warren, die sich nicht als Schönbergs Schülerinnen betrachteten, in ihren Werken etwa seine Formmodelle aufgriffen. Die vorliegende Studie ist als Basis für nachfolgende Untersuchungen in diese Richtung gedacht.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Das Quellen- und Literaturverzeichnis ist den Kapiteln des Haupttextes entsprechend gegliedert. Zusätzlich folgt den Quellen zum Kapitel „Arnold Schönberg als Lehrer – seine SchülerInnen“ wie im Haupttext angekündigt ein Abschnitt mit Schriften zu unterschiedlichen Aspekten von Schönbergs Lehrtätigkeit („Weitere Literatur zu Arnold Schönberg als Lehrer“).

Die Quellenverzeichnisse zu den einzelnen Kapiteln sind – je nach den vorliegenden Quellen – meist bis zu dreifach unterteilt: in „Archivalien und andere Primärquellen“, „Sekundärliteratur“ und „Internetquellen“. Bei den bisher schon relativ ausführlich behandelten Komponistinnen Henriëtte Bosmans, Jean Coulthard und Elinor Remick Warren findet sich ein zusätzlicher Abschnitt mit den wesentlichsten Publikationen zu diesen Künstlerinnen. Dort genannte Quellen, die schon für den Haupttext aufscheinen, sind am Beginn mit einem * gekennzeichnet.

Unter „Archivalien und andere Primärquellen“ sind zunächst jene Archive, Bibliotheken und Sammlungen angeführt, in denen sich relevante Materialien (Kompositionen, Briefe etc.) befinden. Die zugehörigen detaillierten Quellenangaben der einzelnen Archivalien sind in den Anmerkungen zu den jeweiligen Kapiteln vermerkt. Diesbezüglich ist bei Schreiben von und an Arnold Schönberg, die in der Online-Briefdatenbank des Wiener Arnold Schönberg Center enthalten sind, generell nur die ID-Nummer angegeben. Die Eingabe dieser Nummer in das Suchformular für erweiterte Suche führt zum entsprechenden Dokument.¹ Weiters umfasst diese Rubrik Periodika wie Zeitungen und Zeitschriften mit Konzertannoncen, -rezensionen oder sonstigen Informationen über die betreffenden Personen. Auch in diesem Fall sind die genau zitierten Publikationen in den entsprechenden Fußnoten angegeben.² Gedruckte Quellen sind je nach Informationscharakter unter den Primärquellen bzw. als Sekundärliteratur angeführt.

¹ Siehe http://archive.schoenberg.at/letters/search_extended.php, aufgerufen am 11. November 2018. Ein Großteil von Schönbergs Korrespondenz ist als Kopie am ASC vorhanden. Die Originalquellen befinden sich in unterschiedlichen Sammlungen; beispielsweise sind sämtliche Schreiben aus Arnold Schönbergs persönlichem Nachlass – alle an ihn gerichteten Schreiben sowie die Durchschläge der von ihm gesendeten Briefe – in der Library of Congress, Washington D. C. aufbewahrt. Die meisten der in der vorliegenden Arbeit zitierten Schreiben sind als Scan in der Briefdatenbank hinterlegt.

² Kommen bestimmte Primärquellen mehrfach vor, enthält das entsprechende Kurzzitat einen Querverweis auf die vollständige Anführung der Quelle.

Einleitung

Primärquellen

Gilbert, Pia: „*Life in Several Keys*“. *Interviewed with Richard Cándida Smith*, Oral History Program, University of California, Los Angeles 1988.

Schönberg, Arnold: „The Task of the Teacher“ (März 1950), ASSV 3.1.1.38., ASC, Textdatenbank, ID T74.02.

Sekundärliteratur

Benedikt, Anna: „*Ich wäre stolz, von Ihnen und Ihren Schülern bis zu einem gewissen Grad anerkannt zu sein als ‚Schönberg-Schülerin‘.*“ *Arnold Schönbergs Wiener Schülerinnen*, Magisterarbeit, Universität Wien 2008.

Crawford, Dorothy Lamb, „Arnold Schoenberg in Los Angeles“, *The Musical Quarterly* 86, Nr. 1 (Frühjahr 2002), S. 6–48.

Feisst, Sabine: *Schoenberg's New World: The American Years*, New York 2011.

Marx, Eva; Haas, Gerlinde: *210 Österreichische Komponistinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Biographie, Werk und Bibliographie – ein Lexikon*, Salzburg und Wien 2001.

Scharenberg, Sointu: *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken 2002.

Wosnitzka, Susanne: „Gemeinsame Not verstärkt den Willen“ – Netzwerke von Musikerinnen in Wien“, *Musikerinnen und ihre Netzwerke im 19. Jahrhundert*, hg. von Annkatrin Babbe und Volker Timmermann, Oldenburg 2016 (Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 12), S. 131–148.

Arnold Schönberg als Lehrer – seine SchülerInnen

Archivalien und andere Primärquellen

Archive, Bibliotheken und Sammlungen:

Arnold Schönberg Center, Wien:

Bildarchiv

Briefdatenbank
Schönbergs Adressbücher
Schönbergs Kalender
Textdatenbank
Cykler (Edmond) Collection
Greissle (Felix) Collection
Hovey-Gold (Tamara) Collection
Rathburn (Eldon) Collection
Schoenberg (Gertrud) Collection
Stein (Leonard) Collection
Steuermann (Clara) Collection
Strang (Gerald) Collection
University of Utah Collection

University of Southern California, Thornton School of Music

Gedruckte Quellen:

Arnold Schönberg, 1874–1951: Lebensgeschichte in Begegnungen, hg. von Nuria Nono-Schoenberg, Klagenfurt 1992.

Arnold Schönberg: Berliner Tagebuch, hg. von Josef Rufer, Frankfurt am Main 1974.

Arnold Schönberg. Mit Beiträgen von Alban Berg, Paris von Gütersloh, K. Horwitz, Heinrich Jalowetz, W. Kandinsky, Paul Königer, Karl Linke, Robert Neumann, Erwin Stein, Ant. v. Webern, Egon Wellesz (München 1912).

Bestor, Dorothea N.: „Schoenberg Teaches: An Interview with Arnold Schoenberg“, *Musical Review* 3 (Oktober 1934), S. 3 und 6.

Briefwechsel der Wiener Schule, Bd. 3: *Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg, Teilband I: 1906–1917*, hg. von Juliane Brand, Christopher Hailey und Andreas Meyer, Mainz 2007.

Gilbert, Pia: *Life in Several Keys. Interviewed by Richard Cándida Smith*, Oral History Program, University of California, Los Angeles 1988.

Kraus, Karl: *Briefe an Sidonie Nádherný von Borutin, 1913–1936*, Bd. 1, Göttingen: Wallstein 2005.

Lautner, Lois: „Arnold Schoenberg in Kammern“, *Michigan Quarterly Review* 6, Nr. 1 (Winter 1967), S. 21–27.

Newlin, Dika: *Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections, 1938–1976*, New York 1980.

Schönberg, Arnold: „The Task of the Teacher“ (März 1950), ASSV 3.1.1.38., ASC, Textdatenbank, ID T74.02.

The Pacific Coast Musician 32, 17. April 1943.

Sekundärliteratur

Bortin, Virginia: *Elinor Remick Warren: A Bio-Bibliography*, Westport, CT 1993.

Bruneau, William; Duke, David Gordon: *Jean Coulthard: A Life in Music*, Vancouver: Ronsdale 2005.

Crawford, Dorothy Lamb: „Arnold Schoenberg in Los Angeles“, *The Musical Quarterly* 86, Nr. 1 (Frühjahr 2002), S. 6–48.

Feisst, Sabine: *Schoenberg's New World: The American Years*, New York 2011,

Gibbs, Christopher: „Summer 1934: Schoenberg in Chautauqua“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 11, Nr. 2 (November 1988), S. 144–153.

Goodman, Alfred: „Schönbergs Schüler im Exil und ihre Beeinflussung durch seine Kompositionsmethoden“, *Bericht über den 3. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. „Arnold Schönberg – Neuerer der Musik“*, Duisburg, 24.–27. Februar 1993, hg. von Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann, Wien 1996 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 3), S. 62–70.

Grassl, Markus: „Webern conducted Bach best of all‘. Die Wiener Schule und die Alte Musik“, *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule*, hg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien 2002, S. 509–524.

Hilmar, Rosemary: „Alban Berg's Studies with Schoenberg“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 8, Nr. 1 (Juni 1984), S. 7–29.

Hilscher, Elisabeth Th.: „Ehlers (geb. Pulay), Alice“, *Oesterreichisches Musiklexikon online*, Stand: 6. Mai 2001, online verfügbar unter http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_E/Ehlers_Alice.xml, aufgerufen am Zugriff: 24. Oktober 2018.

Holtmeier, Ludwig: „Einleitung“, *Arnold Schönbergs „Berliner Schule“*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 2002 (Musik-Konzepte 117/118), S. 3–7.

Kröpfl, Monika: „Schönbergs Studenten bei Guido Adler. Alte Musik in der Lehre und als musikwissenschaftliches Betätigungsfeld“, *Wiener Schule und Alte Musik /*

- Viennese School and Early Music. Bericht zum Symposium / Report of the Symposium 8.–10. Oktober 2009*, Wien 2015, hg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp (Journal of the Arnold Schönberg Center 11), S. 252–265.
- Lamberth, Marion: *Interaktion von Leben und Werk bei Schönberg. Analysiert anhand seiner Ehekrise des Jahres 1908*, Bern: Peter Lang 2008.
- Muxeneder, Therese: „Erwartung“. Monodram in einem Akt op. 17 (1909)“, online verfügbar unter <https://schoenberg.at/index.php/de/joomla-license/rerwartungl-op-17-1909>, Stand: 24. Juli 2018, aufgerufen am 24. Oktober 2018.
- Phleps, Thomas: „Zwölfhöriges Theater – ‚Wiener Schüler‘ und Anverwandte in NS-Deutschland“, *Geächtet, verboten, vertrieben. Österreichische Musiker 1934 – 1938 – 1945*, hg. von Hartmut Krones, Wien 2013 (Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg 1), S. 211–249.
- Scharenberg, Sointu: *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken 2002.
- Schwartz, Manuela: „Arnold Schönbergs pädagogischer Einfluß und seine Rezeption in den USA“, *Geächtet, verboten, vertrieben. Österreichische Musiker 1934 – 1938 – 1945*, hg. von Hartmut Krones, Wien 2013 (Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg 1), S. 453–477.
- Shoaf, R. Wayne: „The Schoenberg-Malkin Correspondence“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 13, Nr. 2 (November 1990), S. 164–257.
- Smith, Catherine Parsons; Richardson, Cynthia: *Mary Carr Moore, American Composer*, Ann Arbor 1987.
- Music and Dance in California and the West*, hg. von Richard Drake Saunders, Hollywood 1948.

Weitere Literatur zu Arnold Schönberg als Lehrer

Schönbergs Schriften

Etwa 1500 Texte hat Schönbergs hinterlassen. Darunter finden sich einige Lehrwerke, zahlreiche Aufsätze und Vorträge sowie kleinere Schriften. Im Jahr 2011 wurden diese systematisch verzeichnet;³ die folgende Aufstellung nimmt durch die Ziffer mit der vorangestellten Abkürzung ASSV direkt hinter dem Titel bzw. Textincipit (bei Manuskripten ohne Titel; gekennzeichnet durch drei Punkte am Ende) darauf Bezug.⁴

Models for Beginners und *Harmonielehre* sind die einzigen beiden Lehrwerke Schönbergs, die zu seinen Lebzeiten veröffentlicht wurden. Die drei Lehrwerke *Fundamentals of Musical Composition*, *Structural Functions of Harmony* und *Preliminary Exercises in Counterpoint* stellte Schönberg fertig; sie wurden aber erst nach seinem Tod publiziert. Weitere Lehrwerke Schönbergs sind Fragmente geblieben (im Folgenden unter den selbstständigen Schriften angeführt, aber durch Anführungszeichen gekennzeichnet).⁵

Selbstständige Schriften (Lehrwerke)

„A ‚Theory‘ of Fourths“ (1939), ASSV 2.3.9.

„Bach’s Counterpoint“ (194?), ASSV 2.3.11.

„Das Komponieren mit selbständigen Stimmen“ (1911), ASSV 2.3.1.

„Der musikalische Gedanke“ (1921–1936), ASSV 2.3.5.; zuletzt als „Der Musikalische Gedanke und die Logik, Technik, und Kunst seiner Darstellung“ (1934/36), veröffentlicht als *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation*, hg. und übersetzt von Patricia Carpenter und Severine Neff, Columbia University Press 1995.

³ Julia Bungardt und Nikolaus Urbanek, „Topographie des Gedankens. Ein systematisches Verzeichnis der Schriften Arnold Schönbergs“, *Arnold Schönberg in seinen Schriften. Verzeichnis – Fragen – Editorisches*, hg. von Hartmut Krones, Wien 2011 (Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg 3), S. 331–614.

⁴ Welcher Kategorie die verschiedenen Schriften angehören, ist aus der ASSV-Nummerierung ersichtlich: Die Zahl 2 am Beginn verweist auf Lehrwerke, 3 auf Aufsätze, 4 auf Vorträge und 5 auf Kleine Schriften; ist die zweite Zahl 2 oder 3, wurde der entsprechende Text nicht (zu Schönbergs Lebzeiten) veröffentlicht oder ist Fragment geblieben. „Anh.“ verweist auf Texte, die nicht als „Schrift“ anzusehen sind (vgl. ebd., S. 564 bzw. 331–339).

⁵ Diese Fragment gebliebenen Lehrwerke werden im Rahmen der Kritischen Gesamtausgabe der Schriften Arnold Schönbergs (Editionsleitung: Hartmut Krones, Therese Muxeneder und Gerold Gruber) erscheinen. Nicht immer ist bei den Fragmenten klar ersichtlich, ob es sich um selbstständig gedachte Schriften handelt, vgl. Bungardt und Urbanek, „Topographie des Gedankens“, S. 390.

„Die Lehre vom Zusammenhang“ (um 1921), ASSV 2.3.4.

„Formenlehre“ (1911–1923), ASSV 2.3.2.

Fundamentals of Musical Composition (1937–1948), ASSV 2.2.1., hg. von Gerald Strang und Leonard Stein, London 1967, deutsch als *Grundlagen der musikalischen Komposition*, hg. von Rudolf Stephan, übersetzt von Rudolf Kolisch, Wien 1979.

Harmonielehre (1911), ASSV 2.1.1., Wien 1911, 3., erweiterte Auflage 1922, 4. Auflage 1949; in gekürzter Übersetzung von Robert D. W. Adams, *Theory of Harmony*, New York 1948; vollständig übersetzt von Roy E. Carter, *Theory of Harmony*, Los Angeles 1978.

„Instrumentationslehre“ bzw. „Orchestration (Classical Score Extracts)“ (1949?), ASSV 2.3.10.

„Kontrapunkt-Lehrbuch“ (1926) bzw. „Counterpoint“ (1936), ASSV 2.3.7.

Models for Beginners in Composition (1942), ASSV 2.1.2., Los Angeles 1942; 2. Auflage New York 1943; revidiert und mit Korrekturen hg. von Leonard Stein, Los Angeles 1972; deutsch als *Modelle für Anfänger im Kompositionsunterricht*, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Rudolf Stephan, Wien 1972.

„New Textbook of Harmony“ / „Neufassung der Harmonielehre“ (um 1937), ASSV 2.3.8.

Preliminary Exercises in Counterpoint (1942–1950), ASSV 2.2.3., hg. von Leonard Stein, London 1963; deutsch als *Vorschule des Kontrapunkts*, eingeleitet und kommentiert von Leonard Stein, Wien 1977.

Structural Functions of Harmony (1939–1948), ASSV 2.2.2., New York 1954; revidiert und mit Korrekturen hg. von Leonard Stein, New York und London 1969; deutsch als *Die formbildenden Tendenzen der Harmonie*, übersetzt von Erwin Stein, Mainz 1954.

Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre (1917), ASSV 2.3.3.; englisch als *Coherence, Counterpoint, Instrumentation, Instruction in Form*, hg. von Severine Neff, übersetzt von Charlotte Cross und Severine Neff, Lincoln: University of Nebraska Press 1994.

„Vortragslehre“ (1923) bzw. „Theory of Performance“ (um 1945), ASSV 2.3.6.

Aufsätze, Vorträge und kleine Schriften

„[About a new book on Counterpoint ...]“ (1943?), ASSV 5.3.1.162.

- „[Dank für Glückwünsche zum 60. Geburtstag]“ (November 1934), ASSV 5.1.2.17; ASC, Textdatenbank, T20.39; abgedruckt in Arnold Schönberg, „*Stile herrschen, Gedanken siegen*“. *Ausgewählte Schriften*, hg. von Anna Maria Morazzoni unter Mitarbeit von Nuria Schoenberg Nono und Ivan Vojtěch, Mainz 2007, S. 436–440.
- „[UCLA Unterrichtsunterlagen]“ (1940–1943), ASSV Anh. 10.
- „A school must teach facts ...“ (194?), ASSV 5.3.2.44.
- „Against the Specialist“ (ca. 1940), ASSV 3.3.25.
- „Allgemeine Musik-Volksschule“ (ca. 1910), ASSV 5.2.5.2.
- „Alter und neuer Kontrapunkt“ (1928), ASSV 5.3.1.71.
- „Analysis“ (194?), ASSV 5.3.2.41.
- „Ankündigung von Kursen“ (1934), ASSV 5.2.5.12.
- „Aufnahmebedingungen Meisterklasse Akademie“ (1926), ASSV 5.3.5.9.
- „Bericht der Schoenberg-Familie ueber ihr Leben waehrend und unmittelbar vor dem Krieg“ [Ende 1945–Anfang 1946], ASSV Anh. 21, ASC, Textdatenbank, ID T72.04, abgedruckt in Arnold Schönberg, „*Stile herrschen, Gedanken siegen*“. *Ausgewählte Schriften*, hg. von Anna Maria Morazzoni unter Mitarbeit von Nuria Schoenberg Nono und Ivan Vojtěch, Mainz 2007, S. 473–477.
- „Classes at USC (1935)“, ASSV 5.2.5.14.
- „Composition with Twelve Tones“, ASSV 4.1.31. (1941) bzw. 3.3.21. (um 1946/48) und 3.1.2.5. (1949).
- „Das Verhältnis (der Komposition) zum Text“, ASSV 3.1.1.4.
- „Der lineare Kontrapunkt“ (1931), ASSV 5.3.1.94.
- „Der neue Musikunterricht“ (1929), ASSV 5.3.5.15.
- „Der Nutzen des Falschen“ (1924), ASSV 1.2.1.4.28.
- „Deutscher Entwurf einer Rede für eine Reception in New York“ (1933), ASSV 4.2.5.
- „Die Jugend und ich“ (1923), ASSV 3.3.12.
- „Die Kompositionslehre wird eine ...“ (191?), ASSV 5.3.1.121.
- „Die Lehrer“ (25. August 1928), ASSV 5.3.5.14., ASC, Textdatenbank, ID T39.09, abgedruckt in Arnold Schönberg, „*Stile herrschen, Gedanken siegen*“. *Ausgewählte Schriften*, hg. von Anna Maria Morazzoni unter Mitarbeit von Nuria Schoenberg Nono und Ivan Vojtěch, Mainz 2007, S. 403–405.
- „Die Methode der Komposition mit zwölf Tönen ...“ (um 1945), ASSV 5.3.1.165.
- „Eartraining through Composing“ (1939), ASSV 4.1.28. bzw. 3.1.2.7.; Music Teachers National Association (MTNA) Kongress in Kansas City, Missouri, 30. Dezember

- 1939, *Proceedings of the Music Teachers National Association* 34 (1940), S. 56–63; bzw. unter dem Titel „On the Appreciation of Music“ in *Modern Music* 23, Nr. 4 (Herbst 1946), S. 248–253.
- „Education for Contemporary Music“ (1934), ASSV 4.1.18.
- „Ein Musikinstitut“ (1934), ASSV 5.2.5.11.; auch „Musikinstitut mit oder ohne Internat“ bzw. „Vorschlag zur Errichtung eines zeitgemaessen Musikunterrichts-Institutes“.
- „Einige Ideen zur Begründung einer modernen Kompositionslehre“ (190?), ASSV 5.3.1.116.
- „Encourage the Mediocre“ (1940) bzw. „Encourage/Encouraging the Lesser Master“, ASSV 3.1.1.28.
- „Form“ (um 1949?), ASSV 3.3.24.
- „Four Fragments: The Concept of Form (after 1945), Tonality (after 1945), Warum neue Melodien schwer verständlich sind (1913), Der wichtigste Unterschied zwischen der alten Symphonie von Haydn bis Brahms und der neuen von Bruckner an (c. 1930)“, hg. von Severine Neff, *Theory and Practice. Journal of the Music Theory Society of the New York State* 18 (1993), S. 1–28.
- „How Can a Music Student Earn a Living?“ (28. Dezember 1939), ASSV 4.1.27., ASC, Textdatenbank, T 14.67, Music Teachers National Association (MTNA) Kongress in Kansas City, Missouri, 28. Dezember 1939, *Proceedings of the Music Teachers National Association* 34 (1940), S. 251–255; Reprint in *Music Teacher* 50, Nr. 4 (Februar/März 2001), S. 35–36; abgedruckt in Arnold Schönberg, „*Stile herrschen, Gedanken siegen*“, *Ausgewählte Schriften*, hg. von Anna Maria Morazzoni unter Mitarbeit von Nuria Schoenberg Nono und Ivan Vojtěch, Mainz 2007, S. 324–326.
- „Instrumentation“ (1931), ASSV 5.3.1.92.
- „Kontrapunkt“ (1927), ASSV 1.3.1.30.
- „Kontrapunkt im 19. u. 20. Jahrhundert“ (193?), ASSV 5.3.1.141.
- „Learning through Teaching“, Vortrag bei der National Musical Educators Conference (MENC) in Los Angeles, 3. April 1940.
- „Missverständnis des Kontrapunkts“ (1923), ASSV 5.3.1.22.
- „New Music, Outmoded Music, Style and Idea“, ASSV 4.1.35. (1946) bzw. 3.1.2.3. (1946–1949).
- „Plan for the Organization of a Music Dept (MD) at UCLA“ (1937), ASSV 5.2.5.15.
- „Practical Counterpoint“ (194?), ASSV Anh. 11.

- „Probleme des Kunstunterrichts“ (1910), ASSV 3.1.1.2., *Musikalisches Taschenbuch*, Wien 1911; später in *Anbruch* 16, Nr. 7 (September 1934), S. 138–140; bzw. in Arnold Schönberg, *„Stile herrschen, Gedanken siegen“*. *Ausgewählte Schriften*, hg. von Anna Maria Morazzoni unter Mitarbeit von Nuria Schoenberg Nono und Ivan Vojtěch, Mainz 2007, S. 58–62.
- „Probleme der Harmonie“ (1927), ASSV 4.1.3., gedruckt in englischer Übersetzung durch Adolph Weiss als „Problems of Harmony“ (1934), ASSV 3.1.1.25.
- „Reputation?“ (um 1935), ASSV 5.3.8.36.
- „Schüleraufnahme (Malkin Conservatory)“ (um 1933), ASSV 5.3.8.35.
- „Sektion Musik“ (1919), ASSV 3.1.1.11.; in *Richtlinien für ein Kunstamt*, hg. von Adolf Loos, Wien 1919.
- „Seminar f. Komposition“ (1917), ASSV 5.3.5.2.
- „Some Problems for the Educator“ (1943), ASSV 4.1.33., ASC, Textdatenbank, ID T72.13, abgedruckt in Arnold Schönberg, *„Stile herrschen, Gedanken siegen“*. *Ausgewählte Schriften*, hg. von Anna Maria Morazzoni unter Mitarbeit von Nuria Schoenberg Nono und Ivan Vojtěch, Mainz 2007, S. 330–336.
- „Students of musical composition ...“ (194?), ASSV 5.3.2.53.
- „Teaching“ (193?), ASSV 5.3.1.140.
- „Teaching and Modern Trends in Music“ (1938), ASSV 3.1.1.26.
- „Teaching without a Method“ (1939), ASSV 4.2.10.
- „The Blessing of the Dressing“ (1948), ASSV 3.1.2.13.
- „(The) Task of the Teacher“ (März 1950), ASSV 3.1.1.38., ASC, Textdatenbank, ID T74.02, abgedruckt in *Music and Dance in New York State*, 1952, bzw. in Arnold Schönberg, *„Stile herrschen, Gedanken siegen“*. *Ausgewählte Schriften*, hg. von Anna Maria Morazzoni unter Mitarbeit von Nuria Schoenberg Nono und Ivan Vojtěch, Mainz 2007, S. 254–255; in deutscher Übersetzung als „Aufgabe des Lehrers“ (14. Februar 1950), *Arnold Schönberg. Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*, hg. von Ivan Vojtech, Nördlingen 1976, S. 446.
- „Tonality“ (um 1949), ASSV 3.3.22.
- „Two Fragments (c. 1945): 1) Tonality, 2) Form“, hg. von Severine Neff, *Theory and Practice. Journal of the Music Theory Society of the New York State* 17 (1992), S. 1–4.
- „Unterrichtsbedingungen“ (ca. frühe 1920er Jahre), ASSV 5.2.5.6.

- „Vorschlag zur Gründung einer Internationalen Stilbildungs-Schule“ (1927), ASSV 5.2.5.10.
- „Welchen Wert hat es Harmonielehre zu lernen?“ (1926), ASSV 5.3.1.50.
- „When I began the ‚Preface‘ to my Harmonielehre ...“ (nach 1945), ASSV 5.3.1.166.
- „Why no Great American Music?“ (1934), ASSV 3.2.8.
- „Zur Frage des modernen Kompositionsunterrichts“ (1929), ASSV 3.1.1.21., *Deutsche Tonkünstler-Zeitung* 27, Nr. 21 (5. November 1929), S. 695–696, abgedruckt in Arnold Schönberg, „*Stile herrschen, Gedanken siegen*“. *Ausgewählte Schriften*, hg. von Anna Maria Morazzoni unter Mitarbeit von Nuria Schoenberg Nono und Ivan Vojtěch, Mainz 2007, S. 151–153.
- „Zur Kompositionslehre“ (1931), ASSV 3.1.1.23.
- „Heart and Brain in Music“ (1946), ASSV 4.1.34. bzw. 3.1.2.8.; deutsch als „Herz und Verstand in der Musik“ (1948) 3.1.1.31.

Publikationen zu Schönbergs Lehrtätigkeit

Gedruckte Primärquellen:

- Alderman, Pauline: „Arnold Schoenberg at the USC School of Music“, 13. September 1974, Typoskript, Arnold Schönberg Center Wien.
- Alderman, Pauline: „I Remember Arnold Schoenberg (Footnotes and Postscript by Leonard Stein)“, *Facets*, University of Southern California 1976, S. 49–58.
- Alderman, Pauline: „Reminiscences: Arnold Schoenberg at USC“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 5, Nr. 2 (November 1981), S. 203–210 (Revision von „I Remember Arnold Schoenberg“, *Facets*).
- Anonym: „[Arnold Schoenberg, an eminent leader in the advanced school of musical creative work ...]“, *Pacific Coast Musician* 24, Nr. 6 (16. Februar 1935), S. 1.
- Anonym: „Der Skandal im Konzertsaal. Schönbergs Anschauungen über seine Schüler/Leserbriefe“, *Die Zeit*, 2. April 1913 (Arnold Schönberg Center Wien, Archiv: Clippings 1913 | 33210).
- Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag, 13. September 1934*, Wien 1934.
- Arnold Schönberg, 1874–1951: Lebensgeschichte in Begegnungen*, hg. von Nuria Nono-Schoenberg, Klagenfurt 1992.
- Bestor, Dorothea N.: „Schoenberg Teaches: An Interview with Arnold Schoenberg“, *Musical Review* 3 (Oktober 1934), S. 3 und 6.

- Eisler, Hanns: „Mein Lehrer Arnold Schönberg“, Ms., Arnold Schönberg Center Wien, Gertrud Schoenberg Collection, Folder „Articles, etc. (Republication Galleys, etc.), A–R“.
- Fortner, Wolfgang: „[Gewürdigt zu sein, als ‚Nicht-Schüler‘ Schönbergs ...]“, *Stimmen*, Nr. 16 (1949), S. 456–457.
- Gütersloh, Paris von u. a.: „Der Lehrer. Sämtliche Beiträge von seinen Schülern“, *Arnold Schönberg. Mit Beiträgen von Alban Berg, Paris von Gütersloh, K. Horwitz, Heinrich Jalowetz, W. Kandinsky, Paul Königer, Karl Linke, Robert Neumann, Erwin Stein, Ant. v. Webern, Egon Wellesz*, München 1912, Faksimile, Wels 1980, hg. von Hans Heinz Stuckenschmidt, S. 75–90.
- Hoffmann, Richard; Stein, Leonard: „Reminiscences: A Schoenberg Centennial Symposium at Oberlin College“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 8, Nr. 1 (Juni 1984), S. 59–77.
- Kawabata, Maiko: „Interview: Schoenberg at UCLA: Reminiscences from Leonard Stein“, *ECHO: A Music-Centered Journal* 2, Nr. 2 (Herbst 2000).
- Kelley, Dorothea: „Summer 1934: Arnold Schoenberg’s Sixtieth Birthday in Chautauqua“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 11, Nr. 2 (November 1988), S. 155–157.
- Kirchner, Leon: „Notes on Understanding“, *Dædalus: Journal of the American Academy of Arts and Sciences* 98 (Sommer 1969), S. 739–746.
- Klemperer, Otto: „Arnold Schoenberg: Teacher, Composer and Transcriber“, *The Canon. Australian Journal of Music* 3, Nr. 2: Arnold Schoenberg Jubilee Issue (September 1949), S. 102–103.
- Knight, Lovina May: „Classes with Schoenberg, January through June 1934“ (1981), *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 13, Nr. 2 (November 1990), S. 137–163.
- Langlie, Warren: „Arnold Schoenberg as an Educator“, *Arnold Schönberg. Gedenkausstellung 1974*, hg. von Ernst Hilmar, Wien 1974, S. 92–99.
- Langlie, Warren: *Arnold Schoenberg as a Teacher*, PhD Dissertation, University of California, Los Angeles 1960.
- Lautner, Lois: „Arnold Schoenberg in Kammern“, *Michigan Quarterly Review* 16, Nr. 1 (Winter 1977), S. 21–27.
- Leibowitz, René: „Besuch bei Arnold Schönberg“, *Schweizerische Musikzeitung* 89 (1949), S. 324–328.

- Nelson, Robert U.: „Schoenberg's Variation Seminar“, *The Musical Quarterly* 50, Nr. 2 (April 1964), S. 141–146.
- Newlin, Dika: *Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections, 1938–1976*, New York 1980.
- Pisk, Paul A.: „Arnold Schoenberg as Teacher“, *American Society of University Composers. Proceedings of the Annual Conference* 2 (April 1967), S. 51–53.
- Pisk, Paul A.: „Arnold Schoenberg, the Teacher“, *The American Music Teacher* 24, Nr. 3 (Januar 1975), S. 12–13.
- Pisk, Paul A.: „Memories of Arnold Schoenberg“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 1 (1976–1977), S. 39–44.
- Pisk, Paul A.: „Schoenberg, the Influence of My Musical Youth“, *The Canon. Australian Journal of Music* 3, Nr. 2: Arnold Schoenberg Jubilee Issue (September 1949), S. 94–96.
- Prawossudowitsch, Natalie: „Meister Arnold Schönberg und meine Berliner Erinnerungen“ (1982), *Schweizer Musikpädagogische Blätter* 73, Nr. 3 (September 1985), S. 134–137.
- Raksin, David: „Schoenberg as Teacher“, *Serial: Newsletter of the Friends of the Arnold Schoenberg Institute* 2, Nr. 1 (1988), S. 1 und 5.
- Raksin, David: „Schoenberg as Teacher“, *Serial: Newsletter of the Friends of the Arnold Schoenberg Institute* 3, Nr. 1 (1989), S. 1 und 5.
- Raksin, David: „Schönberg als Lehrer in Los Angeles. Erinnerungen eines Schülers“, *Verdrängte Musik. Berliner Komponisten im Exil*, hg. von Habakuk Traber und Elmar Weingarten, Berlin 1987, S. 129–139.
- Robbins, Michela: „A Schoenberg Seminar“, *Counterpoint* 17, Nr. 2 (Februar 1952), S. 9–12.
- Schmid, Erich: „Ein Jahr bei Arnold Schönberg in Berlin“, *Melos* 41, Nr. 4 (1974), S. 190–203.
- Van Hessen White, Alice: „My Classes with Arnold Schoenberg, 1936–1939“ (17. Juli 2001), Typoskript, 3 S., Arnold Schoenberg Collection (PASC-M 78), UCLA Library Special Collections, Charles E. Young Research Library, University of California, Los Angeles, Box 2, Folder 6.
- Webern, Anton: „Der Schönbergsschüler“ (1912), *23: Eine Wiener Musikzeitschrift* 14: Anton Webern zum 50ten Geburtstag (Februar 1934), S. 4–5 (Reprint Wien 1971).

Weiss, Adolph: „The Lyceum of Schoenberg“, *Modern Music* 9, Nr. 3 (März–April 1932), S. 99–107.

Wells, Alan: „Schoenberg’s Class at USC“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 5, Nr. 2 (November 1981), S. 211–212.

Sekundärliteratur:

Antokoletz, Elliott: „A Survivor of the Vienna Schoenberg Circle: An interview with Paul A. Pisk“, *Tempo*, Nr. 154 (September 1985), S. 15–21.

Antonicek, Theophil: „Musiker aus dem Umkreis der Wiener Schule in Akten des Unterrichtsministeriums“, *Wiener Musikgeschichte: Annäherungen – Analysen – Ausblicke*, Festschrift für Hartmut Krones, hg. von Julia Bungardt, Maria Helfgott, Eike Rathgeber und Niklaus Urbanek, Wien 2009, S. 547.

Auner, Joseph (Hg.): *A Schoenberg Reader: Documents of a Life*, Yale 2003.

Benedikt, Anna: „*Ich wäre stolz, von Ihnen und Ihren Schülern bis zu einem gewissen Grad anerkannt zu sein als ‚Schönberg-Schülerin‘.*“ *Arnold Schönbergs Wiener Schülerinnen*, Magisterarbeit, Universität Wien 2008.

Bernstein, David W.: „‘Themes and Variations’. John Cage’s Studies with Arnold Schönberg“, *Arnold Schoenberg in America. Bericht zum Symposium – Report of the Symposium, 2.–4. Mai 2001*, hg. von Christian Meyer, Wien 2002 (*Journal of the Arnold Schönberg Center* 4), S. 325–338.

Bernstein, David W.: „1. John Cage, Arnold Schoenberg, and the Musical Idea“, *John Cage: Music, Philosophy, and Intention, 1933–1950*, hg. von David W. Patterson, New York 2002 (*Studies in Contemporary Music and Culture* 3), S. 15–45.

Bernstein, David W.: „Schoenberg Contra Riemann: *Stufen*, Regions, Verwandtschaft, and the Theory of Tonal Function“, *Theoria: Historical Aspects of Music Theory* 6 (1992), S. 23–53.

Borio, Gianmario: „Schenker versus Schoenberg versus Schenker: The Difficulties of a Reconciliation“, *Journal of the Royal Musical Association* 126, Nr. 2 (2001), S. 250–274.

Boss, Jack: „Schoenberg on Ornamentation and Structural Levels“, *Journal of Music Theory* 38, Nr. 2 (1994), S. 187–216.

Briner, Andres: „Das neue Buch: Schönbergs kontrapunktische Übungen“, *Melos* 31, Nr. 1 (1964), S. 48–49.

- Calico, Joy H.: „Schoenberg as Teacher“, *The Cambridge Companion to Schoenberg*, hg. von Jennifer Shaw und Joseph Auner, Cambridge 2010, S. 137–146.
- Carpenter, Patricia; Neff, Severine: „Schoenberg’s Philosophy of Composition: Thoughts on the ‚Musical Idea and Its Presentation‘“, *Constructive Dissonance, Arnold Schoenberg and the Transformations of Twentieth-Century Culture*, hg. von Juliane Brand und Christopher Hailey, Berkeley 1997, S. 146–159.
- Carpenter, Patricia: „A Problem in Organic Form: Schoenberg’s Tonal Body“, *Theory and Practice* 13 (1988), S. 31–63.
- Carpenter, Patricia: „Arnheim and the Teaching of Music“, *The Journal of Aesthetic Education* 27, Nr. 4 (1993), S. 105–115.
- Carpenter, Patricia: „Grundgestalt as Tonal Function“, *Music Theory Spectrum* 5 (1983), S. 15–38.
- Carpenter, Patricia: „Musical Form and Musical Idea: Reflections on a Theme of Schoenberg, Hanslick, and Kant“, *Music and Civilization: Essays in Honor of Paul Henry Lang*, hg. von Maria Rika Maniates, Edmond Strainchamps und Christopher Hatch, New York 1984, S. 394–427.
- Carpenter, Patricia: „Schoenberg’s Theory of Composition“, *The Cambridge Companion to Schoenberg*, hg. von Walter Bailey, Westport, CT 1998, S. 209–222.
- Coffer, Raymond Charles: *Richard Gerstl and Arnold Schönberg: A Reassessment of Their Relationship (1906–1908) and Its Impact on Their Artistic Works*, PhD Dissertation, University of London 2011.
- Conlon, Colleen Marie: *The Lessons of Arnold Schoenberg in Teaching the Musikalische Gedanke*, PhD Dissertation, University of North Texas 2009.
- Conlon, Colleen: „Classical Form as Teaching Tool. Schönberg’s Pedagogy in Composition“, *Arnold Schoenberg in America. Bericht zum Symposium – Report of the Symposium, 2.–4. Mai 2001*, hg. von Christian Meyer, Wien 2002 (Journal of the Arnold Schönberg Center 4), S. 271–277.
- Crawford, Dorothy Lamb: „Arnold Schoenberg in Los Angeles“, *The Musical Quarterly* 86, Nr. 1 (Frühjahr 2002), S. 6–48.
- Cross, Charlotte: „Schoenberg’s Earliest Thoughts on the Theory of Composition: A Fragment from c. 1900“, *Theoria: Historical Aspects of Music Theory* 8 (1994), S. 113–133.
- Cross, Charlotte: „Three Levels of ‚Idea‘ in Schoenberg’s Thought and Writings“, *Current Musicology* 30 (1980), S. 24–36.

- Csipák, Károly: „... This Awful 12Tone-System“. Aus dem Briefwechsel zwischen Karl Rankl und Joseph Trauneck“, *Österreichische Musikzeitschrift* 37, Nr. 10 (Oktober 1982), S. 555–561.
- Dahlhaus, Carl: „Schönberg als Lehrer“, *Österreichische Musikzeitschrift* 39, Nr. 6 (Juni 1984), S. 282–285.
- Dineen, Murray: „From the Gerald Strang Bequest at the Arnold Schoenberg Institute: Documents of a Teaching.“ *Theory and Practice* 18 (1993), S. 109–126.
- Dineen, Murray: „Gerald Strang’s Manuscript Notes to Arnold Schönberg’s Classes (1935–1937): Construction and the Two Learnings“, *Arnold Schoenberg in America. Bericht zum Symposium – Report of the Symposium, 2.–4. Mai 2001*, hg. von Christian Meyer, Wien 2002 (Journal of the Arnold Schönberg Center 4), S. 104–118.
- Dineen, Murray: „Schönberg’s Viennese Tuition, Viennese Students, and the Musical Idea“, *Arnold Schönbergs Wiener Kreis. Bericht zum Symposium – Report of the Symposium, 12.–15. September 1999*, hg. von Christian Meyer, Wien 2000 (Journal of the Arnold Schönberg Center 2), S. 48–59.
- Dudeque, Norton: *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874–1951)*, Burlington 2005.
- Dümling, Albert: „Schönberg und sein Schüler Hanns Eisler: Ein dokumentarischer Abriß“, *Die Musikforschung* 29, Nr. 4 (Oktober/Dezember 1976), S. 431–461.
- Dümling, Albrecht: „Hanns Eisler und Arnold Schönberg“, *Hanns Eisler, der Zeitgenosse. Positionen – Perspektiven: Materialien zu den Eisler-Festen 1994/95*, hg. von Günter Mayer, Leipzig 1997, S. 30–40.
- Dunsby, Jonathan; Whittall, Arnold (Hg.): *Music Analysis: in Theory and Practice*, London 1988.
- Dunsby, Jonathan: „Schoenberg on Cadence“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 4, Nr. 1 (Juni 1980), S. 41–49.
- East, L.: „Schoenberg and Gerhard“, *Music and Musicians* 22 (Februar 1974), S. 39–40.
- Eichler, Jeremy: „A Revolutionary Making a Home beneath the Palms: Looking Anew at Schoenberg’s Journey into American Life“, *The Boston Globe*, 20. November 2011, online verfügbar unter <https://www.bostonglobe.com/arts/2011/11/20/revolutionary-making-home-beneath-palms/3VEds2nCLo9kUOFQdJCgxN/story.html>, aufgerufen am 14. Oktober 2018.

- Feisst, Sabine M.: „Zur Rezeption von Schönbergs Schaffen in Amerika vor 1933“, *Arnold Schoenberg in America. Bericht zum Symposium – Report of the Symposium, 2.–4. Mai 2001*, hg. von Christian Meyer, Wien 2002 (Journal of the Arnold Schönberg Center 4), S. 279–291.
- Feisst, Sabine: „Arnold Schoenberg and America“, *Schoenberg and His World*, hg. von Walter Frisch, Princeton 1999, S. 285–336.
- Feisst, Sabine: „How Arnold Schoenberg Became Lonely: Imagination versus Reality“, *Berfrois. Intellectual Jousting in the Republic of Letters*, 29. Juli 2011, online verfügbar unter <https://www.berfrois.com/2011/07/lonesome-schoenberg/>, aufgerufen am 14. Oktober 2018.
- Feisst, Sabine: „Schoenberg in America Reconsidered: A Historiographic Investigation“, *Music's Intellectual History*, hg. von Zdravko Blažeković und Barbara Dobbs Mackenzie, New York 2009, S. 409–425.
- Feisst, Sabine: „Schoenberg Reception in America, 1933–51“, *The Cambridge Companion to Schoenberg*, hg. von Jennifer Shaw und Joseph Auner, Cambridge 2010, S. 247–257.
- Feisst, Sabine: *Schoenberg's New World: The American Years*, New York 2011, darin bes. Kapitel 6, „Schoenberg's American Teaching Career“, S. 201–234 und 318–331 (Anm.).
- Feß, Eike: „Schönberg aus zweiter Hand. Unterrichtsmitschriften seiner Schüler in Los Angeles“, *Arnold Schönberg in seinen Schriften. Verzeichnis – Fragen – Editorisches*, hg. von Hartmut Krones, Wien 2011 (Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg 3), S. 297–310.
- Floros, Constantin: „„Was immer aus seiner Feder kam, ist Gold“. Ein Schönberg-Schüler in Berlin: Nikos Skalkottas“, *Neue Zeitschrift für Musik* 3 (Mai/Juni 2001), S. 58–61.
- Freitag, Eberhard: „Der Lehrer“, ders., *Arnold Schönberg in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1973, S. 46–50.
- Frisch, Walter (Hg.): *Schoenberg and His World*, Princeton 1999.
- Füssl, Karl Heinz: „Lehren und Lernen: Arnold Schönberg (1874–1951)“, *Österreichische Musikzeitschrift* 42, Nr. 12 (Dezember 1987), S. 576–577.
- Gerhard, Roberto: „Schoenberg Reminiscences“, *Perspectives of New Music* 13, Nr. 2 (Frühjahr/Sommer 1975), S. 57–65.

- Gervink, Manuel: „Arnold Schönbergs künstlerisches Selbstverständnis und das Verhältnis zu seinen Schülern“, *Arnold Schönbergs Wiener Kreis. Bericht zum Symposium – Report of the Symposium, 12.–15. September 1999*, hg. von Christian Meyer, Wien 2000 (Journal of the Arnold Schönberg Center 2), S. 60–69.
- Gervink, Manuel: „Schönberg als Lehrer“, *Arnold Schönberg und seine Zeit*. Laaber 2000 (Große Komponisten und ihre Zeit), S. 216–224.
- Gibbs, Christopher: „Summer 1934: Schoenberg in Chautauqua“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 11, Nr. 2 (November 1988), S. 144–153.
- Goehr, Alexander: „The Theoretical Writings of Arnold Schoenberg“, *Proceedings of the Royal Musical Association* 100 (1973–74), S. 85–96.
- Goodman, Alfred: „Schönbergs Schüler im Exil und ihre Beeinflussung durch seine Kompositionsmethoden“, *Bericht über den 3. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. „Arnold Schönberg – Neuerer der Musik“*, Duisburg, 24.–27. Februar 1993, hg. von Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann, Wien 1996 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 3), S. 62–70.
- Gradenwitz, Peter: „Arnold Schönbergs Lehrtätigkeiten und ihre Folgen. Arbeit, Werke und Lebensschicksale seiner Meisterschüler an der Preußischen Akademie der Künste in Berlin 1926–1933“, *Bericht über den 3. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. „Arnold Schönberg – Neuerer der Musik“*, Duisburg, 24.–27. Februar 1993, hg. von Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann, Wien 1996 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 3), S. 78–84.
- Gradenwitz, Peter: „Wege zum Werk Arnold Schönbergs: Seine Schüler als Lehrer“, *Arnold Schönbergs Wiener Kreis. Bericht zum Symposium – Report of the Symposium, 12.–15. September 1999*, hg. von Christian Meyer, Wien 2000 (Journal of the Arnold Schönberg Center 2), S. 18–27.
- Gradenwitz, Peter: *Arnold Schönberg und seine Meisterschüler, Berlin 1925–1933*, Wien 1998.
- Griffiths, Paul: „A Schoenberg Student Enlarges His Teacher’s Renown“, *The New York Times*, 13. Januar 2002, online verfügbar unter <https://www.nytimes.com/2002/01/13/arts/music-a-schoenberg-student-enlarges-his-teacher-s-renown.html>, aufgerufen am 13. Oktober 2018.
- Gutman, Hanns: „Zwei Fronten der Komposition (Zur Frage des produktiven Nachwuchses)“ (1931), *Anbruch* 13, Nr. 4 (1931), S. 83–86.

- Hailey, Christopher und Harris, Donald (Hg.): *The Schoenberg-Berg Correspondence*, New York 1987.
- Hansen, Mathias: „Arnold Schönberg und seine Berliner Schüler“, *Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. „Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts“*, Wien, 12.–15. Juni 1984, hg. von Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann, Wien 1986 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 2), S. 219–225.
- Hansen, Mathias: „Arnold Schönberg und seine Berliner Schüler“, *Studien zur Berliner Musikgeschichte. Musikkultur der zwanziger Jahre*, hg. von Klaus Mehner und Joachim Lucchesi, Berlin 1989, S. 71–84.
- Hansen, Mathias: „Arnold Schönberg: Lehrer in Berlin“, *Berliner Begegnungen. Ausländische Künstler in Berlin 1918 bis 1933. Aufsätze – Bilder – Dokumente*, Berlin 1987, S. 371–382.
- Harris, Donald: „Some Thoughts on the Teacher-Student Relationship between Arnold Schoenberg and Alban Berg“, *Perspectives of New Music* 15, Nr. 2 (Frühjahr/Sommer 1977), S. 133–144.
- Hicks, Michael: „John Cage’s Studies with Schoenberg“, *American Music* 8, Nr. 2 (Sommer 1990), S. 125–140.
- Hilmar, Rosemary: „Alban Berg’s Studies with Schoenberg“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 8, Nr. 1 (Juni 1984), S. 7–29.
- Hoffmann, Richard: „Komponieren lehren und lernen: Arnold Schönberg (1874–1951)“, *Österreichische Musikzeitschrift* 42, Nr. 12 (Dezember 1987), S. 576–577.
- Holtmeier, Ludwig: „Arnold Schönberg an der Preußischen Akademie der Künste“, *Wien – Berlin: Stationen einer kulturellen Beziehung*, hg. von Hartmut Grimm, Saarbrücken 2000, S. 97–109.
- Holtmeier, Ludwig: „Einleitung“, *Arnold Schönbergs „Berliner Schule“*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 2002 (Musik-Konzepte 117/118), S. 3–7.
- Holtmeier, Ludwig: „Vergessen, Verdrängen und die Nazimoderne: Arnold Schönbergs Berliner Schule“, *Musik & Ästhetik* 2, Nr. 5 (Januar 1998), S. 5–25.
- Hyde, Martha M., „Schoenberg’s Sketches and the Teaching of Tonality“, *College Music Symposium* 20, Nr. 2 (Herbst 1980), S. 30–137.
- Jacob, Andreas: „Schönbergs ‚amerikanische‘ Skizzen und Entwürfe zu einer Kontrapunktlehre“, *Arnold Schoenberg in America. Bericht zum Symposium – Report*

- of the Symposium, 2.–4. Mai 2001*, hg. von Christian Meyer, Wien 2002 (Journal of the Arnold Schönberg Center 4), S. 119–135.
- Jacob, Andreas: *Grundbegriffe der Musiktheorie Arnold Schönbergs*, 2 Bde., Hildesheim 2005.
- Johnson, Barrett Ashley: *Training the Composer. A Comparative Study Between the Pedagogical Methodologies of Arnold Schoenberg and Nadia Boulanger*, Cambridge 2010.
- Kabalevsky, Dmitri: „On Educating the Composer“, *International Music Education* 4 (1977), S. 24–26.
- Kappel, Elisabeth: „Alle diese wichtigen Ratschläge sind mir seither bei meinen weiteren Kompositionen stets gegenwärtig geblieben!“. Schönberg und seine Kompositionsschülerinnen“, *Journal of the Arnold Schönberg Center* 12 (2015), hg. von Eike Feß und Therese Muxeneder, S. 221–234.
- Keathley, Elizabeth Lorraine: „Dick, Dika, Dickest“. Dika Newlin’s ‚Thick Description‘ of Schönberg in Amerika“, *Arnold Schoenberg in America. Bericht zum Symposium – Report of the Symposium, 2.–4. Mai 2001*, hg. von Christian Meyer, Wien 2002 (Journal of the Arnold Schönberg Center 4), S. 309–324.
- Keller, Alfred: „Schönberg-Anekdoten“, *Stimmen*, Nr. 16 (1949), S. 463–464.
- Ketting, Otto: „Schoenberg in Holland“, *Key Notes. Musical Life in the Netherlands* 13 (1981), Nr. 1, S. 25–27.
- Klein, Walter: „Arnold Schönbergs Harmonielehre“, *Der Merker. Österreichische Zeitschrift für Musik und Theater* 3, Nr. 6 (März 1912), S. 209–211.
- Krämer, Ulrich: „Entwicklung und Variation: Bergs Unterricht bei Schönberg“, *Stil oder Gedanke? Zur Schönberg-Rezeption in Amerika und Europa*, hg. von Stefan Litwin und Klaus Velten, Saarbrücken 1995 (Schriftenreihe der Hochschule des Saarlandes für Musik und Theater 3), S. 103–125.
- Krämer, Ulrich: „Schoenberg’s Concepts of Kompositionslehre (1904–1911) and the Nineteenth-Century German Tradition“, *Revista de Musicología* 16 (1993), Nr. 6, S. 3735–3753 (bzw. 13–31).
- Krämer, Ulrich: „Schönbergs Kontrapunktlehre“, *Bericht über den 3. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. „Arnold Schönberg – Neuerer der Musik“*, Duisburg, 24.–27. Februar 1993, hg. von Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann, Wien 1996 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 3), S. 147–161.

- Krämer, Ulrich: *Alban Berg als Schüler Arnold Schönbergs. Quellenstudien und Analysen zum Frühwerk*, Wien 1996; darin auch „Schönbergs Kompositionslehre und ihr Verhältnis zur Tradition (A. B. Max – J. C. Lobe)“, S. 38–67.
- Kraus, Else C.: „Schönbergs Klavierwerk steht lebendig vor mir“, *Melos* 1974, Nr. 3, S. 134–140.
- Kröpfl, Monika: „Schönbergs Studenten bei Guido Adler. Alte Musik in der Lehre und als musikwissenschaftliches Betätigungsfeld“, *Wiener Schule und Alte Musik / Viennese School and Early Music. Bericht zum Symposium / Report of the Symposium 8.–10. Oktober 2009*, Wien 2015, hg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp (Journal of the Arnold Schönberg Center 11), S. 252–265.
- Lessem, Alan P.: „Teaching Americans Music: Some Émigré Composer Viewpoints, ca. 1930–1955“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 11, Nr. 1 (Juni 1988), S. 4–22.
- Loewengard, Max: „Arnold Schönbergs Harmonielehre“, *Der Merker. Österreichische Zeitschrift für Musik und Theater* 4, Nr. 17 (September 1913), S. 653–657.
- Lurvick, P.: „Schoenberg en Nederland“, *Mens en Melodie* 39 (März 1984), S. 106–112.
- MacDonald, Malcolm: *Schoenberg*, London 1976.
- Mahnkopf, Claus-Steffen: „Schönberg als Lehrer“, *Arnold Schönbergs „Berliner Schule“*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 2002 (Musik-Konzepte 117/118), S. 164–175.
- Mantzourani, Evangelia: „The Disciple’s Tale: The Reception and Assimilation of Schönberg’s Teachings on Grundgestalt, Coherence and Comprehensibility by His Pupil, the Composer Nikos Skalkottas“, *Arnold Schönberg in Berlin. Bericht zum Symposium – Report of the Symposium, 28.–30. September 2000*, hg. von Christian Meyer, Wien 2001, S. 227–238 (Journal of the Arnold Schönberg Center 3).
- Mary, Maureen: „Letters: The Brief Love of John Cage for Pauline Schindler 1934–35“, *Ex Tempore* 8 (Sommer 1996), S. 1–26.
- McBride, Jerry: „Dem Lehrer Arnold Schönberg“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 8, Nr. 1 (Juni 1984), S. 31–38.
- McBride, Jerry: „Teaching Materials in the Arnold Schoenberg Institute Archives“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 4, Nr. 1 (Juni 1980), S. 103–108.
- Meggett, Joan und Moritz, Ralph: „The Schoenberg Legacy“, *Notes* 31, Nr. 1 (September 1974), S. 30–36.

- Milstein, Silvina: *Arnold Schoenberg: Notes, Sets, Forms*, Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- Monod, Jacques-Louis: „Interview: Patricia Carpenter and Her Studies with Arnold Schoenberg“, *Gamut: The Journal of the Georgia Association of Music Theorists* 7 (1997), S. 61–74.
- Musgrave, Michael: „Schoenberg and Theory“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 4, Nr. 1 (Juni 1980), S. 34–40.
- Muxeneder, Therese: „Arnold Schönberg und Mödling“, *Medilibba* 6 (2011), S. 9–23.
- Neff, Severine: „„This I have Learned from My Students‘: The Teachings of Arnold Schoenberg“, *Gamut: The Journal of the Georgia Association of Music Theorists* 7 (1997), S. 3–30.
- Neff, Severine: „Point/Counterpoint: John Cage Studies with Arnold Schoenberg“, *Contemporary Music Review* 33 (2014), Nr. 5–6, S. 451–482.
- Neff, Severine: „Schoenberg as Theorist: Three Forms of Presentation“, *Schoenberg and His World*, hg. von Walter Frisch, Princeton 1999, S. 55–84.
- Neff, Severine: „Schoenberg’s Theoretical Writings after the ‚Harmonielehre‘: A Study of the Published and Unpublished Manuscripts“, *College Music Symposium* 23 (1994), S. 171–211.
- Neff, Severine: „Two Unpublished Manuscripts: Excerpts from Arnold Schoenberg’s Second Book on Harmony and His Text on Performance“, *Gamut: Journal of the Georgia Association of Music Theorists* 8 (1998), S. 19–30.
- Neff, Severine: „Unearthing the Manuscript Materials for Arnold Schönberg’s Contrapuntal Composition. His Original Thoughts on Chorale Prelude“, *Journal of the Arnold Schönberg Center* 14 (2017), hg. von Therese Muxeneder und Eike Feß, S. 165–197.
- Op de Coul, Paul und Schoute, Rutger: „Schoenberg in the Netherlands“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 6, Nr. 2 (November 1982), S. 141–173.
- Ottner, Carmen: „Bedeutende österreichische Komponisten als Pädagogen. Schulbildungen, Kreise (Wien um 1900 bis in die Dreißigerjahre)“, *Musikerziehung* 50 (1996/97), S. 155–164.
- Parrott, Lucy: „Arnold Schoenberg, Teacher extraordinary“, *The Musical Bulletin* 30, Nr. 8 (Mai 1942), S. 13–14.
- Pascall, Robert: „Theory and Practice: Schönberg’s American Pedagogical Writings and the First Movement of the Fourth String Quartet, op. 37“, *Arnold Schoenberg in*

- America. Bericht zum Symposium – Report of the Symposium, 2.–4. Mai 2001*, hg. von Christian Meyer, Wien 2002 (Journal of the Arnold Schönberg Center 4), S. 229–244.
- Phleps, Thomas: „Zwölfköpfiges Theater – ‚Wiener Schüler‘ und Anverwandte in NS-Deutschland“, *Geächtet, verboten, vertrieben. Österreichische Musiker 1934 – 1938 – 1945*, hg. von Hartmut Krones, Wien 2013 (Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg 1), S. 211–249.
- Ringer, Alexander L.: „Lehre als Sozialreform“, *Arnold Schönberg. Das Leben im Werk*, Stuttgart und Weimar/Kassel 2002, S. 77–88.
- Ristow, Nicole: „Karl Rankl – ein ‚treuer Schüler‘ Schönbergs“, *Arnold Schönbergs Wiener Kreis. Bericht zum Symposium – Report of the Symposium, 12.–15. September 1999*, hg. von Christian Meyer, Wien 2000 (Journal of the Arnold Schönberg Center 2), S. 136–145.
- Rubsamen, Walter H.: „Arnold Schönberg in America“, *Performing Arts. The Music & Theatre Magazine* 8, Nr. 11 (November 1974), S. 19–66.
- Rubsamen, Walter H.: „Arnold Schönberg in America“, *The Musical Quarterly* 37, Nr. 4 (Oktober 1951), S. 469–489.
- Rubsamen, Walter H.: „Arnold Schönberg in Amerika“, *Melos. Zeitschrift für Neue Musik* 20, Nr. 5 (Mai 1953), S. 132–137 und Nr. 6 (Juni 1953), S. 168–173.
- Rufer, Josef (Hg.), *Arnold Schönberg: Berliner Tagebuch*, Frankfurt 1974.
- Rufer, Josef. *The Works of Arnold Schoenberg: A Catalogue of His Compositions, Writings and Paintings*, übersetzt von Dika Newlin, London: Faber and Faber 1962.
- Russell, William: „Schoenberg the Teacher“, *Tempo* 8, Nr. 12 (April 1940), S. 6 und 13.
- Scharenberg, Sointu: *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken 2002.
- Schenk, Dietmar: „Arnold Schönberg und das Stern’sche Konservatorium der Musik“, *Arnold Schönberg in Berlin. Bericht zum Symposium – Report of the Symposium, 28.–30. September 2000*, hg. von Christian Meyer, Wien 2001 (Journal of the Arnold Schönberg Center 3), S. 71–85.
- Schwartz, Manuela: „Arnold Schönbergs pädagogischer Einfluß und seine Rezeption in den USA“, *Geächtet, verboten, vertrieben. Österreichische Musiker 1934 – 1938 – 1945*, hg. von Hartmut Krones, Wien 2013 (Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg 1), S. 453–477.

- Schwarzwald, Eugenie: „Lehrer Schönberg“, *Der Morgen*, Nr. 38, 22. September 1924, S. 6 (Arnold Schönberg Center Wien, Satellite Collection S18: Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Sammlung Steininger, Mf19 [235]).
- Schweiger, Dominik: „Schönberg als Lehrer“, *Schüler der Wiener Schule. Ein Programmbuch des Wiener Konzerthauses im Rahmen der Hörgänge 1995*, hg. von der Internationalen Musikforschungsgesellschaft, S. 6–13.
- Sessions, Roger: „Schoenberg in the United States“, *Tempo* 9 (Dezember 1944), online verfügbar unter <https://www.schoenberg.at/index.php/de/1944-roger-sessions-schoenberg-in-the-united-states>, Stand: 5. November 2014, aufgerufen am 21. Oktober 2018; abgedruckt in *Schoenberg and His World*, hg. von Walter Frisch, Princeton 1999, S. 327–336, bzw. „Schönberg in den USA“, *Stimmen. Monatsblätter für Musik*, Nr. 16 (1949), S. 440–443, und „Schoenberg in the United States“, *Tempo*, Nr. 103 (1972), S. 8–17.
- Shoaf, R. Wayne: „The Schoenberg-Malkin Correspondence“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 13, Nr. 2 (November 1990), S. 164–257.
- Simms, Bryan: „Review of Arnold Schoenberg, ‚Theory of Harmony‘, translated by Roy Carter“, *Music Theory Spectrum* 4 (Frühjahr 1982), S. 155–162.
- Simms, Bryan: „Schoenberg: The Analyst and the Analyzed“, *The Arnold Schoenberg Companion*, 223–250, hg. von Walter Bailey. Greenwood Press, 1998.
- Smith, Joan Allen: *Schoenberg and His Circle – A Viennese Portrait*, New York 1986.
- Spies, Claudio: „Schoenberg’s Influence on Composing in America“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 18, Nr. 1–2 – 19, Nr. 1–2 (Juni und November 1995 – Juni und November 1996), S. 753–765.
- Stein, Erwin: *Praktischer Leitfaden zu Schönbergs Harmonielehre: ein Hilfsbuch für Lehrer und Schüler*, Wien: Universal Edition 1912.
- Stein, Leonard: „Foreword: Schoenberg and His Pupils (I)“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 3, Nr. 2 (Oktober 1979), S. 125.
- Stein, Leonard: „Foreword: Schoenberg’s Pupils“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 8, Nr. 1 (Juni 1984), S. 3–6.
- Steiner, Ena: „Mödling Revisited“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* (Februar 1977), S. 75–86.
- Steuermann, Edward: „A Great Mind and A Great Heart“, *The Canon. Australian Journal of Music* 3, Nr. 2: Arnold Schoenberg Jubilee Issue (September 1949), S. 111.

- Stuckenschmidt, Hans Heinz: „Schönbergs Berliner Jahre 1926–1933“, *Arnold Schönberg. Gedenkausstellung 1974*, Redaktion: Ernst Hilmar, Wien 1974, S. 37–43.
- Swarovsky, Hans: „Schönberg als Lehrer“, *Bericht über den 1. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*, Wien, 4.–9. Juni 1974, hg. von Rudolf Stephan, Wien 1978 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 1), S. 239–240.
- Szmolyan, Walter: „Schönberg aus der Sicht seiner Schüler“, *Österreichische Musikzeitschrift* 37, Nr. 10 (Oktober 1982), S. 540–544.
- Szmolyan, Walter: „Schönberg und Berg als Lehrer“, *Österreichische Musikzeitschrift* 29, Nr. 6 (Juni 1974), S. 291–297.
- Tomás, Diego Alonso: „Unquestionably Decisive“: Roberto Gerhard’s Studies with Arnold Schoenberg“, *The Roberto Gerhard Companion*, hg. von Monty Adkins und Michael Russ, Farnham: Ashgate 2013, S. 25–47.
- Walton, Chris: „... My Duty to Defend the Truth‘: Erich Schmid in Schoenberg’s Berlin Composition Class“, *Tempo. A Quarterly Review of Modern Music*, Nr. 218 (Oktober 2001), S. 15–19.
- Wellesz, Egon: *Arnold Schönberg*, Neuausgabe, Wilhelmshaven 1985 (Taschenbücher zur Musikwissenschaft 101), darin v. a. „Die Lehre“, S. 49–68.
- Wintle, Christopher: „Schoenberg’s Harmony: Theory and Practice“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 4, Nr. 1 (Juni 1980), S. 50–68.
- Zam, Maurice: „How Schoenberg Came to UCLA“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 3, Nr. 2 (Oktober 1979), S. 223–227.
- Zillig, Winfried: „Begegnungen mit Schönberg“, *Stimmen*, Nr. 16 (1949), S. 445–447.
- Zsch., B.: „Arnold Schönberg als Lehrer in Berlin“, *Deutsche Zeitung (Abendausgabe)*, 19. September 1925 (Arnold Schönberg Center Wien, Satellite Collection S18: Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Sammlung Steininger, Mf33 [272]).

I. Biographisch-musikalische Detailstudien

Dika Newlin

Archivalien und andere Primärquellen

Archive, Bibliotheken und Sammlungen:

ARD Hörfunkdatenbank

Arnold Schönberg Center, Wien:

Bildarchiv

Briefdatenbank

Greissle (Felix) Collection

Schoenberg (Gertrud) Collection

Stein (Leonard) Collection

Augustana College, Rock Island, Illinois, Swenson Swedish Immigration Research Center:

Upsala College records, 1893–1995 (I/O:58)

Cornell University Library

Florida State University Library

New York Public Library for the Performing Arts, Music Division:

American Music Collection

Karl Stumpf Viola d'amore Scores (JOB 04-4)

Smith College, Northampton, MA, Sophia Smith Collection:

Florence Rose Papers (MS 134)

State University of New York at Buffalo, Music Library:

Yvar Mikhashoff Collection of Tangos, 1983–1991 (Mus. Arc. 10.1)

State University of New York College at Potsdam, Julia E. Crane Memorial Library

Università di Bologna, Dipartimento delle Arti:

Fondo René Leibowitz

University of California, San Diego, Mandeville Special Collections Library:

Thomas Nee Papers (MSS 609)

University of Maryland, Michelle Smith Performing Arts Library:

Official Records of the American Composers Alliance (12-89-ACA)

University of North Texas, Willis Music Library

University of Pennsylvania, Rare Book & Manuscript Library:

Mahler-Werfel Papers (Ms. Coll. 575)

Periodika und andere Publikationen:

Allgemeine Zeitung

American Composers Alliance Bulletin bzw. *Bulletin of the American Composers Alliance*

Canon. Australian Journal of Music

Central Opera Service Bulletin bzw. *Central Opera Service Directory/Bulletin*

Cornell Chronicle

Der Spiegel

Die Zeit

Hessische Nachrichten

KPFK 90.7 fm

Montclair State College. Undergraduate Catalog

Musical Courier

New York Herald Tribune

North Texas State University School of Music Newsletter

North Texas State University School of Music Program Book

Pan Pipes

Richmond Times-Dispatch

Rockingham: A Screenplay by Dika Newlin and Michael D. Moore. For Arnold Schoenberg and O. J. Simpson and their families, 1995–1996

Sheboygan Press

The Campus Chat (Denton, Texas)

The Commonwealth Times

The Gold Bug

The Montclarion

The New York Times

The North Texan

The North Texas Daily (Denton, Texas)

The Sunday Morning Star (Wilmington, Delaware)

The Yucca. Yearbook of North Texas State University

Town Topics (Princeton)

VCU Magazine

Violins and Violinists' Magazine

WBAI Folio from the Pacifica Radio Archives

Arnold Schönberg, 1874–1951: Lebensgeschichte in Begegnungen, hg. von Nuria Nono-Schoenberg, Klagenfurt: Ritter 1992.

Joseph, Gregory: *Twentieth Century Composers on Fugue*, Chicago: DePaul University, School of Music 1966.

Newlin, Dika: *Schoenberg Remembered. Diaries and Recollections, 1938–1976*, New York 1980.

Schönberg, Arnold: „Bericht der Schoenberg-Familie ueber ihr Leben waehrend und unmittelbar vor dem Krieg“ [Ende 1945–Anfang 1946], ASSV Anh. 21, ASC, Textdatenbank, ID T72.04, abgedruckt in Arnold Schönberg, „*Stile herrschen, Gedanken siegen*“. *Ausgewählte Schriften*, hg. von Anna Maria Morazzoni unter Mitarbeit von Nuria Schoenberg Nono und Ivan Vojtěch, Mainz 2007, S. 473–477.

Schönberg, Arnold: *Style and Idea*, aus dem Deutschen übersetzt von Dika Newlin, New York 1950.

Byron, Avior: *Schoenberg as Performer. An Aesthetics in Practice*, Dissertation, Royal Holloway, University of London 2007, hier: Appendix 4: Dika Newlin im Interview.

Persönliche Auskünfte:

Gespräch mit Sabine Feisst, Dezember 2012

Korrespondenz mit Donna Arnold, August 2018

Korrespondenz mit Marilyn Mason, Dezember 2012

Sekundärliteratur

Albrecht, Theodore (Hg.): *Dika Caecilia: Essays for Dika Newlin, November 22, 1988*, Department of Music, Park College, Kansas City, Missouri 1988, S. 1.

Albrecht, Theodore (Hg.): *Dika Newlin: Friend and Mentor. A Birthday Anthology*, Denton 1973.

Ammer, Christine: *Unsung: A History of Women in American Music*, Portland, OR 2001,

- Arnold, Donna: „Schoenberg’s Punk Rocker. The Radical Transformations of Dika Newlin“ (19. Juli 2017), *New Music Box. The Web Magazine from the American Music Center*, online verfügbar unter <https://nmbx.newmusicusa.org/schoenbergs-punk-rocker-the-radical-transformations-of-dika-newlin/>, aufgerufen am 5. Mai 2018.
- Aschauer, Michael, „Verschollene und fragmentarische Werke, Apokryphe“, *Gustav Mahler. Interpretationen seiner Werke*, hg. von Peter Revers und Oliver Korte, Bd. 1, Laaber 2011, S. 3–24.
- Baker’s Biographical Dictionary of Musicians*, 5. Auflage, hg. von Nicolas Slonimsky, New York 1958.
- Bisset, Claudia Kramer: *Music at the MacDowell Colony: A Study and descriptive Catalog of the Colony Composers’ Works in the Savidge Memorial Library*, University of Massachusetts-Lowell 1994.
- Borroff, Edith; Clark, J. Bunker: *American Operas: A Checklist*, Harmonie Park Press 1992.
- Cadenhead, Frank: „Dika Newlin Dies at 82“ (26. Juli 2006), MusicalAmerica.com.
- Cohen, Aaron I.: *International Encyclopedia of Women Composers*, 2 Bde., New York 1987.
- Craft, Robert: *Down a Path of Wonder*, Redhill: Naxos 2006.
- Craft, Robert: *Present Perspectives, Critical Writings*, New York: Knopf 1984.
- De Vale, Sue Carole: „Gamelan in the New World [...]“, *American Music* 1, Nr. 4 (Winter 1983), S. 113–116.
- Feisst, Sabine: „Dika Newlin (1923–2006): A Remembrance“ (24. Juli 2006), *New Music Box. The Web Magazine from the American Music Center*, online verfügbar unter <http://www.newmusicbox.org/articles/Dika-Newlin-19232006-A-Remembrance/>, aufgerufen am 13. August 2018.
- Feisst, Sabine: „Newlin, Dika“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, hg. von Ludwig Finscher, Supplement, Kassel 2008, Sp. 614–615.
- Feisst, Sabine: *Schoenberg’s New World: The American Years*, Oxford 2011.
- Gray, Anne K.: *The World of Women in Classical Music*, La Jolla: WordWorld, S. 229.
- Harrison, Lou: „Spring Styles in New York“, *Modern Music* 22, Nr. 4 (Mai–Juni 1945), S. 258–261.

- Heinrich, Adel: *Organ and Harpsichord Music by Women Composers: An Annotated Catalog*, New York 1991.
- Hilmar, Ernst (Hg.): *Arnold Schönberg, Gedenkausstellung 1974*, Wien 1974.
- Hinkle-Turner, Elizabeth: *Women Composers and Music Technology: Pioneers, Precedents and Issues in the United States. Crossing the Line*, Aldershot 2006.
- International Who's Who in Music and Musicians' Directory*, Melrose Press 1992.
- Jerome, Richard; Cheakalos, Christina; Horsburgh, Susan: „Prodigies Grow Up“, *People Magazine* 59, Nr. 6 (17. Februar 2003), online verfügbar unter <http://www.people.com/people/archive/article/0,,20139308,00.html>, aufgerufen am 21. Januar 2014.
- Keathley, Elizabeth: „Those others are so boring: My Recollection of Dika Newlin“ [2006], *New Music Box. The Web Magazine from the American Music Center*, online verfügbar unter <https://nmbx.newmusicusa.org/dika-newlin-19232006-a-remembrance/>, aufgerufen am 30. Januar 2018.
- Keller, Hans: „Schönbergs ‚Style and Idea‘“, *Arnold Schönberg. Gedenkausstellung 1974*, Wien 1974, S. 112–118.
- Kimme, John A., Jr.: „A Partial Bibliography of the Works of Dika Newlin“, *Dika Newlin, Friend and Mentor. A Birthday Anthology*, hg. von Theodore Albrecht, Denton 1973, S. 113–125.
- König, Thomas: *Die Frühgeschichte des „Fulbright Program“ in Österreich. Transatlantische „Fühlungnahme auf dem Gebiete der Erziehung“*, Innsbruck 2012.
- Leibowitz, René: „Musiques d'Amérique (Déracinement et implantation d'une tradition musicale)“ [Musiken aus Amerika (Entwurzelung und Implementation einer musikalischen Tradition)], *Les Temps Modernes* 4, Nr. 38 (November 1948), S. 804–822.
- Leibowitz, René: *Schoenberg and His School*, aus dem Französischen übersetzt von Dika Newlin, New York 1949.
- Leibowitz, René: *Schoenberg et son école. L'étape contemporaine du langage musical*, Paris 1947: *Schoenberg and His School. The Contemporary Stage of the Language of Music*, ins Englische übersetzt von Dika Newlin, New York 1949.
- Mathis-Rosenzweig, Alfred: *Gustav Mahler: New Insights into His Life, Times and Work*, übersetzt und hg. von Jeremy Barham, Aldershot: Ashgate 2007 (Guildhall Research Studies 5).

- McVicker, Mary F.: *Women Opera Composers: Biographies from the 1500s to the 21st Century*, Jefferson, NC 2016.
- Miller, Leta E.; Lieberman, Fredric: *Composing a World: Lou Harrison, Musical Wayfarer*, University of Illinois Press 2004.
- Newlin, Dika; Morrison, Julia: „Mahler’s Rubezahl: An Historical Introduction“, *Chord and Discord* 3, Nr. 2 (1998), S. 1–52.
- Newlin, Dika: „Church Music Conferences“, *Journal of Church Music* 2 (März 1960), S. 13–14.
- Olmstead, Andrea: *Roger Sessions and His Music*, University of Rochester Press 1985.
- Olmstead, Andrea: *Roger Sessions: A Biography*, New York 2008.
- Rufer, Josef: *The Works of Arnold Schoenberg*, aus dem Deutschen übersetzt von Dika Newlin, London und New York 1962.
- Schürmann-Zehetner, Yvonne: *René Leibowitz: Ein Pionier für die Musik des 20. Jahrhunderts*, Dissertation, Universität Wien 2010.
- Schwartz, Manuela: „Arnold Schönbergs pädagogischer Einfluß und seine Rezeption in den USA“, *Geächtet, verboten, vertrieben. Österreichische Musiker 1934 – 1938 – 1945*, hg. von Hartmut Krones, Wien 2013, S. 453–477.
- Sinclair, Melissa Scott: „Dika Newlin’s Legacy in Wild Sights and Sounds“ (2006), *Style Weekly. Richmond’s Alternative for News, Arts, Culture and Opinion*, online verfügbar unter <http://www.styleweekly.com/richmond/dika-newlins-legacy-in-wild-sights-and-sounds/Content?oid=1385962>, aufgerufen am 6. November 2018.
- Slonimsky Nicolas: „The New World of Dodecaphonic Music“ (1950), *Writings on Music*, Bd. 3: *Music of the Modern Era*, hg. von Electra Slonimsky Yourke, New York und London: Routledge 2005, S. 50–55.
- Sponheuer, Bernd; Steinbeck, Wolfram: *Mahler-Handbuch. Leben – Werk – Wirken*, Stuttgart 2010.
- Stewart-Green, Miriam: *Women Composers: A Checklist of Works for the Solo Voice*, G. K. Hall 1980.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz: *Schönberg. Leben – Umwelt – Werk*, Freiburg i. Br. 1974, *The Harvard Biographical Dictionary of Music*, hg. von Don Michael Randel, Cambridge, MA und London, UK: The Belknap Press of Harvard University Press 1996.
- Who’s Who in American Music: Classical*, New York: R. R. Bowker Company 1983.

Wolff, Konrad: „Dika Newlin“, *American Composers Alliance Bulletin* 10, Nr. 4 (Dezember 1962), S. 1–5.

Internetquellen

<http://schoenberg.at/index.php/de/archiv/briefe>, aufgerufen am 13. November 2018.

http://dla.library.upenn.edu/dla/pacscl/ead.html?q=werfel&id=PACSCCL_UPENN_RB_ML_MsColl575&, aufgerufen am 15. Mai 2018.

<http://filmthreat.com/uncategorized/dika-murder-city/>, aufgerufen am 1. Mai 2018.

<http://filmthreat.com/uncategorized/the-10-best-films-you-never-saw/>, aufgerufen am 1. Mai 2018.

<http://library.newmusicusa.org/DikaNewlin>, aufgerufen am 31. August 2018.

http://media.smithsonianfolkways.org/liner_notes/folkways/FW31313.pdf, aufgerufen am 11. Februar 2014.

<http://movies.tvguide.com/5-dark-souls/cast/132368>, aufgerufen am 24. Januar 2014.

<http://northtexan.unt.edu/content/memorable-teachers>, aufgerufen am 5. Oktober 2018.

<http://www.bruceduffie.com/newlin.html>, aufgerufen am 24. Mai 2018.

<http://www.hallwalls.org/music/1281.html>, aufgerufen am 14. Mai 2018.

<http://www.hans-bredow-institut.de/de/node/2066>, aufgerufen am 13. November 2014.

<http://www.imdb.com/name/nm2910194/>, aufgerufen am 30. Januar 2018.

<http://www.imdb.com/name/nm2910746/>, aufgerufen am 30. Januar 2018.

<http://www.imdb.com/title/tt0289737/fullcredits>, aufgerufen am 30. Januar 2018.

<http://www.imdb.com/title/tt0294256/fullcredits>, aufgerufen am 30. Januar 2018.

<http://www.ovguide.com/dika-murder-city-9202a8c04000641f800000000c491ca1>, aufgerufen am 22. Januar 2014.

[https://de.wikipedia.org/wiki/Klavierquartett_\(Mahler\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Klavierquartett_(Mahler)), Stand: 15. April 2018, aufgerufen am 4. Juni 2018.

<https://lcn.loc.gov/2007653586>, aufgerufen am 31. Mai 2018.

<https://www.allmusic.com/artist/dika-newlin-mn0000215510/biography>, aufgerufen am 24. Mai 2018.

<https://www.discogs.com/de/Apocowlypso-Apocowlypso/release/8167620>, aufgerufen am 24. Mai 2018.

<https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=5590263>, aufgerufen am 24. Mai 2018.

https://www.youtube.com/results?search_query=dika+newlin, aufgerufen am 24. Mai 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=5RF5whGXZ5M>, aufgerufen am 24. Mai 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=9KdLxkk2NKE>, aufgerufen am 24. Mai 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=bxU04ILt9MQ>, aufgerufen am 24. Mai 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=o25hlf5ObTw>, aufgerufen am 24. Mai 2018

<https://www.youtube.com/watch?v=RtEVdkiAraw>, aufgerufen am 24. Mai 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=yUo6veNty-I>, aufgerufen am 24. Mai 2018.

www.worldcat.org, aufgerufen am 6. November 2018.

Vilma Webenau

Archivalien und andere Primärquellen

Archive, Bibliotheken und Sammlungen:

Archiv der AKM

Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

Archiv der IGNM

Archiv des Wiener Konzerthauses

Arnold Schönberg Center, Wien:

 Bildarchiv

 Briefdatenbank

 Greissle (Felix) Collection

Berliner Landesarchiv

Grazer Stadtarchiv

Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung:

 Nachlass Alban Berg

 Nachlass Isolde Riehl

 Nachlass Mathilde Kralik

 Nachlass Vilma Weber von Webenau

Österreichisches Staatsarchiv:

 Archiv der Republik

Stadtarchiv München

Wienbibliothek im Rathaus:

Archiv der Volksoper Wien

Nachlass Richard von Kralik

Wiener Stadt- und Landesarchiv:

Historische Meldeunterlagen

Periodika und andere Publikationen:

Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger (Wiener Adressbücher)

Alexander Petöfi's Dichtungen, nach dem Ungarischen, in eignen wie fremden
Uebersetzungen, gesammelt von K. M. Kertbeny, Stereotyp-Ausgabe, Berlin: A.
Hofmann & Comp. o. J.

Badener Zeitung

Das Vaterland

Das Wort der Frau

Deutsches Volksblatt

Frauen-Rundschau

Genealogisches Taschenbuch der Adelligen Häuser

Gerechtigkeit

Germania: A Monthly Magazine for the Study of the German Language and Literature

Grazer Volksblatt

Illustrierte Kronen-Zeitung

Illustriertes Wiener Extrablatt

Linzer Volksblatt

*Mittheilungen der kaiserlich-königlichen Geographischen Gesellschaft: Statuten /
Verzeichnisse*

Musikalisch-literarischer Monatsbericht, hg. von Friedrich Hofmeister

Musikleben

Neue Freie Presse

Neue musikalische Presse: Zeitschrift für Musik, Theater, Sänger- und Vereinswesen

Neues Grazer Tagblatt

Neues Wiener Journal

Neues Wiener Tagblatt

Neuigkeits-Welt-Blatt

Oesterreichisch-ungarische Revue

Österreichische Musiker-Zeitung

Pester Lloyd

Reichspost

Südsteirische Post (Marburg)

The Musical Times and Singing Class Circular

Verzeichnis der Mitglieder und Tantiemenbezugsberechtigten der Staatlich genehmigten

Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger (A. K. M.)

Volksblatt für Stadt und Land

Wiener Kronen-Zeitung

Wiener Salonblatt

Wiener Zeitung

Zeitschrift für Musik

60 Jahre Bund österreichischer Frauenvereine, Wien [1964].

Arnold Schönberg, 1874–1951: Lebensgeschichte in Begegnungen, hg. von Nuria

Nono-Schoenberg, Klagenfurt 1992.

Duden, Konrad: *Vollständiges Orthographisches Wörterbuch der deutschen Sprache*,

6., verbesserte und vermehrte Auflage, Leipzig und Wien 1900.

FitzGerald, Edward: *The Rubaiyat of Omar Khayyâm*, London ¹1859, ²1868, ³1878,

⁴1879, ⁵1889.

Persönliche Auskünfte:

Korrespondenz mit Eleonore Hauer-Rona (Club der Wiener Musikerinnen), 2013

Korrespondenz mit Andreas Mrkvicka (Friedhöfe Wien GmbH), Dezember 2011

Sekundärliteratur

Bauer, Anton: *Opern und Operetten in Wien. Verzeichnis ihrer Erstaufführungen in der*

Zeit von 1629 bis zur Gegenwart, Graz u. a.: Böhlau 1955 (Wiener musikwissenschaftliche Beiträge 2).

Burger, Susanne: *Die Gestaltung des Konzertlebens 1938–1945 im Konzerthaus und*

Kulturamt der Stadt Wien, Diplomarbeit, Universität Wien 2006.

ch: „Fritz Cortolezis“, *Menschen aus Bayern*, online verfügbar unter [https://www.hdbg.](https://www.hdbg.eu/biografien/web/index.php/detail?uid=4446)

[eu/biografien/web/index.php/detail?uid=4446](https://www.hdbg.eu/biografien/web/index.php/detail?uid=4446), aufgerufen am 6. September 2018.

- Coffer, Raymond Charles: *Richard Gerstl and Arnold Schönberg: A Reassessment of Their Relationship (1906–1908) and Its Impact on Their Artistic Works*, PhD Dissertation, University of London 2011.
- Dehdari, Carolyn: *Vilma Weber von Webenau: Die Marienlieder, Sommerlieder für Streichquartett und eine Sprechstimme*, Brigham Young University 2006.
- Deutsches Musiker-Lexikon*, hg. von Erich H. Müller, Dresden 1929, Sp. 202;
- Flotzinger, Rudolf: Art. „Bundeshymne“, *Oesterreichisches Musiklexikon online*, online verfügbar unter http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_B/Bundeshymne.xml, Stand: 21. November 2001, aufgerufen am 2. August 2017.
- Friedel, Claudia: *Komponierende Frauen im Dritten Reich. Versuch einer Rekonstruktion von Lebensrealität und herrschendem Frauenbild*, Hamburg 1995.
- Gradenwitz, Peter: „Arnold Schönbergs Lehrtätigkeiten und ihre Folgen. Arbeit, Werke und Lebensschicksale seiner Meisterschüler an der Preußischen Akademie der Künste in Berlin 1926–1933“, *Bericht über den dritten Kongress der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*, Wien 1996, S. 78–84.
- Gradenwitz, Peter: „Wege zum Werk Arnold Schönbergs: Seine Schüler als Lehrer“, *Arnold Schönbergs Wiener Kreis. Bericht zum Symposium – Report of the Symposium, 12.–15. September 1999*, hg. von Christian Meyer, Wien 2000 (*Journal of the Arnold Schönberg Center* 2), S. 18–27.
- Gruber, Clemens M.: *Opernuraufführungen. Ein internationales Verzeichnis von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Bd. 3: *Komponisten aus Deutschland (der Bundesrepublik Deutschland, der Deutschen Demokratischen Republik), Österreich und der Schweiz. 1900–1977*, Wien 1978.
- Gruber, Clemens M.: *Opernuraufführungen. Ein internationales Verzeichnis von der Renaissance bis zur Gegenwart*, Bd. 1: *Uraufführungen von Opern deutscher, österreichischer und Schweizer Komponisten vor 1800 sowie ein Nachtrag und ein Korrekturverzeichnis zu den Bänden 2 und 3*, Wien 1994.
- Gruber, Clemens: *Nicht nur Mozarts Rivalinnen. Leben und Schaffen der 22 österreichischen Opernkomponistinnen*, Wien: Neff 1990.
- Gudger, William D.: „Cortolezis, Fritz“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. von Stanley Sadie, London 1980, Bd. 4, S. 810–811, bzw. Second Edition, London 2001, Bd. 6, S. 512.

- Haas, Gerlinde: „Webenau Vilma von“, Eva Marx und Gerlinde Haas, 210 *Österreichische Komponistinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart: Biographie, Werk und Bibliographie – ein Lexikon*, S. 385–389.
- Hailey, Christopher; Brand, Juliane: „Vorwort“, *Briefwechsel der Wiener Schule*, Bd. 3: *Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg, Teilband I: 1906–1917*, hg. von Juliane Brand, Christopher Hailey und Andreas Meyer, Mainz 2007, S. XVII–XXX.
- Hall, Murray G.: *Österreichische Verlagsgeschichte 1919–1938*, Bd. 2: *Belletristische Verlage der Ersten Republik*, Wien: Böhlau 1985.
- Hauer, Georg: *Club der Wiener Musikerinnen: Geschichte und kulturpolitische Bedeutung der Vereinigung von ihrer Gründung 1886 bis zur Gegenwart*, Dissertation, 8 Bde., Wien 1998.
- Kralik von Meyrswalden, Rochus: *Ein Kuß von Franz Liszt*, Hamburg 2009.
- Krenek, Ernst: *Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne*, aus dem Englischen übersetzt von Friedrich Saathen, revidiert von Sabine Schulte, Wien 2012.
- Marsoner, Karin; Harer, Ingeborg: *Künstlerinnen auf ihren Wegen. Ein Nachtrag – Zur Geschichte des Grazer Musiklebens im 19. Jahrhundert*, Graz 2003 (Grazer Gender Studies 9).
- Muck, Peter: *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester*, Bd. *Die Mitglieder des Orchesters, die Programme, die Konzertreisen, Erst- und Uraufführungen*, Tutzing 1982.
- Ott, Alfons: „Cortolezis, Fritz“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd. 15: Supplement, hg. von Friedrich Blume, Kassel 1973, Sp. 1611–1612.
- Pazdirek, Franz: *Universal-Handbuch der Musikliteratur*, Wien 1904–1910, Reprint, Hilversum 1967, Bd. 12.
- Riemann Musik-Lexikon*, Personenteil A–K, hg. von Willibald Gurlitt, 12. Auflage, Mainz 1959.
- Ritter, Hans Martin: *Der Schauspieler und die Musik. Szenisches Lied – Bühnenlied – Melodram*, Berlin 2001.
- Scharenberg, Sointu: *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken 2002.
- Schwarz-Danuser, Monika: „Melodram“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Sachteil, Bd. 6, hg. von Ludwig Finscher, Kassel 1997, Sp. 93–99.

- Steinitzer, Max: *Zur Entwicklungsgeschichte des Melodrams und Mimodrams*, Leipzig 1919.
- Stephan, Rudolf: „Zur jüngsten Geschichte des Melodrams“, *Archiv für Musikwissenschaft* 17 (1960), Nr. 2/3, S. 183–192.
- Voithofer, Monika: *Die Rolle von Komponistinnen, Interpretinnen und Musikwissenschaftlerinnen in der Institution „Internationale Gesellschaft für Neue Musik“ (IGNM)*, Masterarbeit, Universität für Musik und darstellende Kunst Graz 2015.
- Weber, Horst (Hg.): *Briefwechsel der Wiener Schule*, Band 1: *Alexander Zemlinsky. Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker*, Darmstadt 1995.
- Welker, Meinrad: „Fritz Cortolezis“, *Stadtlexikon Karlsruhe*, online verfügbar unter <http://stadtlexikon.karlsruhe.de/index.php/De:Lexikon:bio-0313>, Stand 2011, aufgerufen am 29. Juni 2017.
- Wilde-Stockmeyer, Marlis: „Die ‚Entdeckung‘ der Noten von ‚An einem schwülen Scirocctag in der Villa Mattei‘“, *Jahrbuch der Malwida von Meysenbug-Gesellschaft* 9 (2010), S. 9–12.
- Wosnitzka, Susanne: „‚Gemeinsame Not verstärkt den Willen‘ – Netzwerke von Musikerinnen in Wien“, *Musikerinnen und ihre Netzwerke im 19. Jahrhundert*, hg. von Annkatrin Babbe und Volker Timmermann, Oldenburg 2016 (Schriftenreihe des Sophie Drinker Instituts 12), S. 131–148.

Internetquellen

- <http://anno.onb.ac.at/>, aufgerufen am 5. Juli 2018.
- <http://archive.schoenberg.at/compositions/allepapiersorten.php>, aufgerufen am 15. April 2018.
- http://archive.schoenberg.at/letters/search_extended.php, aufgerufen am 8. Oktober 2018.
- <http://liko-kralik.at/>, aufgerufen am 4. September 2013.
- http://mugi.hfmt-hamburg.de/old/A_materialsammlungen/webe1875/WebervonWebenauRosenstein.pdf, aufgerufen am 5. September 2018.
- http://verlagsgeschichte.murrayhall.com/?page_id=266, Stand: Januar 2016, aufgerufen am 7. November 2018.

http://www.fraueninbewegung.onb.ac.at/Pages/OrganisationenDetail.aspx?p_iOrganisationID=8675511, aufgerufen am 22. November 2017.

<http://www.kralikklassik.de/Werkverzeichnis-Mathilde.pdf>, aufgerufen am 18. November 2014.

<http://www.musica-femina-muenchen.de/konzerte/konzertrueckschau/>, aufgerufen am 30. August 2018.

http://www.schenkerdocumentsonline.org/documents/correspondence/OJ-14-15_15.html, aufgerufen am 8. Oktober 2013.

https://de.wikipedia.org/wiki/%C3%96sterreichische_Bundeshymne, Stand: 5. Dezember 2017, aufgerufen am 14. Dezember 2017.

https://de.wikipedia.org/wiki/Sándor_Petőfi, aufgerufen am 23. Juni 2018.

<https://konzerthaus.at/datenbanksuche>, aufgerufen am 7. November 2018.

<https://onb.ac.at>, aufgerufen am 7. November 2018.

<https://www.mdw.ac.at/986>, aufgerufen am 19. Juni 2018.

<https://www.omarkhayyamederland.com/e-library/english/hm-cadell---1899.html>, aufgerufen am 7. November 2018.

<https://www.youtube.com/watch?v=wumeVIV-7vI>, aufgerufen am 23. Juni 2018.

II. Biographisch-musikalische Fallstudien

Pauline Alderman

Archivalien und andere Primärquellen

Archive, Bibliotheken und Sammlungen:

New York Public Library for the Performing Arts

Arnold Schönberg Center, Wien:

Bildarchiv

Briefdatenbank

Periodika und andere Publikationen:

Catalog of Copyright Entries

Central Opera Service Bulletin

Pacific Coast Musician

Southern California Alumni Review

Southern California Daily Trojan

The American Recorder

The American Recorder Society. Newsletter

University of Southern California Bulletin

Alderman, Pauline: „I Remember Arnold Schoenberg (Footnotes and Postscript by Leonard Stein)“, *Facets*, University of Southern California 1976, S. 49–56.

Alderman, Pauline: „Reminiscences: Arnold Schoenberg at USC“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 5, Nr. 2 (November 1981), S. 203–210 (Revision von „I Remember Arnold Schoenberg“, *Facets*).

Rhodes, Thomas [sic] Barnes: *Bombastes Furioso. A Burlesque Tragic Opera*, New York: Samuel French [o. J.] (The Minor Drama 35).

Sekundärliteratur

Alderman, Pauline: „Four Generations of Women in Musicology“, *The Journal of the International Congress on Women in Music*, Juni 1985, S. 1–13.

Alderman, Pauline: „Review. Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections by Dika Newlin. New York: Pendragon Press, 1980“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 4, Nr. 2 (November 1980), S. 192–195.

Alderman, Pauline: *Anthoine Boësset and the air de cour*, Dissertation, University of Southern California 1946.

Alderman, Pauline: *We Build a School of Music. The Commissioned History of Music at the University of Southern California*, Los Angeles 1989.

Cohen, Aaron I.: *International Encyclopedia of Women Composers*, 2 Bde., New York 21987.

Finger, Susan Pearl: *The Los Angeles Heritage: Four Women Composers, 1918–1939*, PhD Dissertation, University of California, Los Angeles 1986.

Rubsamen, Walter: „Arnold Schönberg in America“, *The Musical Quarterly* 37, Nr. 4 (Oktober 1951), S. 469–489.

Stein, Leonard: „Pauline Alderman (1893–1983)“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 7, Nr. 2 (November 1983), S. 263.

Stevens, Halsey: „A Conversation with Schoenberg“, *Composer Magazine*, Herbst/Winter 1973, S. 18–21.

Who's Who in Music and Dance in Southern California, hg. von Bruno David Ussher, Hollywood 1933.

Internetquellen

<https://iawm.org/competitions/pauline-alderman-awards/past-pauline-alderman-awards-recipients/>, aufgerufen am 9. November 2015.

<http://digitallibrary.usc.edu/cdm/search/searchterm/bombastes%20furioso>, aufgerufen am 6. November 2016

Käthe Horner

Archivalien und andere Primärquellen

Archive, Bibliotheken und Sammlungen:

Archiv der Israelitischen Kultusgemeinde Wien

Arnold Schönberg Center, Wien:

Bildarchiv

Briefdatenbank

Österreichische Nationalbibliothek:

Nachlass Alban Berg (Musiksammlung)

Nachlass Joseph Marx (Sammlung von Handschriften und alten Drucken)

Passagierlisten von Schiffen, die in New York einliefen

United States Census

United States Naturalization Records

Periodika und andere Publikationen:

The Brooklyn Museum Quarterly

The New York Times

Arnold Schönberg, 1874–1951: Lebensgeschichte in Begegnungen, hg. von Nuria Nono-Schoenberg, Klagenfurt 1992.

Friedl Dicker-Brandeis, Briefe und Leben. Projekt der Gemeinnützigen Organisation Janusz Korczak House in Jerusalem, hg. von Elena Makarova, online verfügbar unter http://www.makarovainit.com/friedl/anne_brief.pdf, aufgerufen am 4. August 2015.

Sekundärliteratur

Kratochvílová, Markéta: *Skladatelské dílo Otakara Ostrčila. Tematický katalog, kritika pramenů, recepcie* [Das Werk Otakar Ostrčils. Thematischer Katalog, Quellenkritik, Rezeption], Dissertation, Palacký-Universität Olmütz 2011.

Scharenberg, Sointu: *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken 2002.

Schultz, Ingo: *Viktor Ullmann: Leben und Werk*, Hamburg 1994.

Szmolyan, Walter: „Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins“, *Österreichische Musikzeitschrift* 36, Nr. 2 (Februar 1981), S. 82–104, S

Szmolyan, Walter: „Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins“, *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1984 (Musik-Konzepte 36), S. 101–114.

Internetquellen

<http://anno.onb.ac.at/>, aufgerufen am 5. Juli 2018.

<http://death-records.mooseroots.com/d/n/Maria-Horner>, aufgerufen am 15. Dezember 2014.

http://www.fold3.com/s.php#query=horner+maria&dr_year=m,1931-2010&offset=1&preview=1, aufgerufen am 15. Dezember 2014.

<https://konzerthaus.at/datenbanksuche>, aufgerufen am 5. August 2015.

Lovina Knight

Archivalien und andere Primärquellen

Archive, Bibliotheken und Sammlungen:

Arnold Schönberg Center, Wien:

Bibliothek

Briefdatenbank

University of Akron Archives:

Charles Knight Family Collection

Vassar College, Office of Alumnae/i Affairs and Development:

Akte von Lovina May Knight

Persönliche Auskünfte:

Korrespondenz mit Lorinda Knight Silverstein und Paula Weatherburn Baker, Februar und März 2012

Periodika und andere Publikationen:

Akron Beacon Journal

The Evening Independent (St. Petersburg, Florida)

The Quebec Daily Telegraph

The Vassar Miscellany News

Knight, Lovina May: „Classes With Schoenberg: January through June 1934“ (1981), *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 13, Nr. 2 (November 1990), S. 137–163.

Lautner, Lois: „Arnold Schoenberg in Kammern“, *Michigan Quarterly Review* 6, Nr. 1 (Winter 1967), S. 21–27.

Sekundärliteratur

Feisst, Sabine: *Schoenberg's New World: The American Years*, New York 2011.

Osburn, Mary Hubbell: *Ohio Composers and Musical Authors*, Columbus, OH 1942.

Shoaf, R. Wayne: „The Schoenberg-Malkin Correspondence“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 13, Nr. 2 (November 1990), S. 164–257.

Internetquellen

<http://familytreemaker.genealogy.com/users/m/a/h/Michael-K-Mahler/GENE1-0005.html>, aufgerufen am 21. Dezember 2015.

<http://www.akron.com/20061019/wzl88.asp>, aufgerufen am 6. Januar 2016.

Lois Lautner

Archivalien und andere Primärquellen

Archive, Bibliotheken und Sammlungen:

Arnold Schönberg Center, Wien:

Bildarchiv

Briefdatenbank

United States Census

Periodika und andere Publikationen:

Boston Daily Globe

Daily Boston Globe

Harvard Alumni Bulletin

Musical Courier

National Endowment for the Arts and National Council on the Arts: Annual Report. Fiscal Year 1969, Washington 1970.

Report of the Harvard Class of 1921. 25th Anniversary Report (1946)

The Baton (Institute of Musical Art of the Juilliard School of Music)

The Boston Globe

The Cornell Daily Sun

Knight, Lovina May: „Classes with Schoenberg, January through June 1934“ (1981), *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 13, Nr. 2 (November 1990), S. 137–163.

Lautner, Lois: „Arnold Schoenberg in Kammern“, *Michigan Quarterly Review* 6, Nr. 1 (Winter 1967), S. 21–27.

The American Literary Anthology 2: The Second Annual Collection of the Best from the Literary Magazine, hg. von George Plimpton und Peter Arderly, New York 1969.

Sekundärliteratur

Feisst, Sabine: *Schoenberg's New World: The American Years*, New York 2011.

Feuerriegel, Hanna und Fred: *History of Concerts and Performers of the Women's Musical Club of Toronto*, Toronto ³2003, aktualisiert 2015, S. 78, online verfügbar

unter <https://www.wmct.on.ca/wmct/wp-content/uploads/2015/05/Concert-History-May-2015.pdf>, aufgerufen am 19. November 2015.

Scharenberg, Sointu: *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken 2002.

Stuckenschmidt, Hans Heinz: *Schönberg: Leben – Umwelt – Werk*, Zürich u. a.: Atlantis 1974.

Olga Novakovic

Archivalien und andere Primärquellen

Archive, Bibliotheken und Sammlungen:

Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

Archiv des Wiener Konzerthauses

Arnold Schönberg Center, Wien:

Bildarchiv

Briefdatenbank

Greissle (Felix) Collection

Florida State University, Institute on World War II:

Hine Collection (Briefe der Familie Hasterlik)

ONB, Musiksammlung:

Nachlass Alban Berg

Nachlass Hans Erich Apostel

Staatsbibliothek zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz:

Teilnachlass Arnold Schönberg (N.Mus.Nachl. 15)

Wienbibliothek im Rathaus:

Sammlung Ernst Krenek

Teilnachlass Karl Kraus

Periodika und andere Publikationen:

Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger (Wiener Adressbücher)

Anbruch

Arbeiter-Zeitung

Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag, 13. September 1934, Wien 1934.

Cetinjer Zeitung

Das kleine Volksblatt

Die Bühne

Die Fackel

Gerechtigkeit

Illustrierte Kronen Zeitung

Innsbrucker Nachrichten

Kleine Volkszeitung (Volks-Zeitung)

Neue Freie Presse

Neues Oesterreich (Österreich)

Neues Wiener Journal

Neues Wiener Tagblatt

Oesterreichische Zeitung

Radio-Wien

Reichspost (Morgenblatt)

Tagblatt. Organ für die Interessen des werktätigen Volkes

Tages-Post (Linz)

Tiroler Anzeiger

Völkischer Beobachter (Wiener Ausgabe)

Wiener Kurier

Wiener Zeitung

Zeitschrift für Musik

Adler, Oskar: *The Testament of Astrology. Introduction to Astrology as an Esoteric Science, First Sequence: General Foundation of Astrology. Seven Esoteric Lectures*, aus dem Deutschen übersetzt von Zdenka Orenstein, hg. von Amy Shapiro, [London 1949], First Electronic Edition 2002, online verfügbar unter <http://studyres.com/doc/16651414/the-testament-of-astrology>, aufgerufen am 5. Juli 2018.

An: Karl Steiner, Shanghai. *Briefe ins Exil an einen Pianisten der Wiener Schule*, hg. von Hartmut Krones, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2014 (Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg 4).

- Berg, Alban: *Briefentwürfe, Aufzeichnungen, Familienbriefe, Das „Bergwerk“*. Aus den Beständen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, hg. und bearbeitet von Herwig Knaus und Thomas Leibnitz, Heinrichshoven 2006.
- Kraus, Karl: *Briefe an Sidonie Nádherny von Borutin, 1913–1936*, Bd. 1, hg. von Friedrich Pfäfflin, Göttingen: Wallstein 2005.
- Steiner, Karl: „Zur Aufführungspraxis der Musik der ‚Wiener Schule‘“, *An: Karl Steiner, Shanghai. Briefe ins Exil an einen Pianisten der Wiener Schule*, hg. von Hartmut Krones, Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2014 (Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg 4), S. 85–100.
- Truding, Lona: *A Miracle for Our Time. Studies in Esoteric Christianity*, hg. von Sevak Edward Gulbekian, London: Temple Lodge 1990.

Sekundärliteratur

- Arnbom, Therese: *Die Villen von Bad Ischl. Wenn Häuser Geschichten erzählen*, Wien 2017, online verfügbar unter <https://books.google.at/books?id=LkzGDgAAQBAJ>, aufgerufen am 26. September 2018.
- Benedikt, Anna: „*Ich wäre stolz, von Ihnen und Ihren Schülern bis zu einem gewissen Grad anerkannt zu sein als ‚Schönberg-Schülerin‘.*“ *Arnold Schönbergs Wiener Schülerinnen*, Magisterarbeit, Universität Wien 2008.
- Busch, Regina: *Leopold Spinner*, Bonn 1987.
- Darmstädter, Beatrix: „Oskar Adler und Arnold Schönberg, Ein Briefwechsel“, *Gedenkschrift für Walter Pass*, hg. von Martin Czernin, Tutzing 2002, S. 679–708.
- Drew, David: „Spinner, ‚Die Reihe‘, and Thematicism Notes towards a Thirteenth Question“, *Tempo*, New Series, Nr. 146 (September 1983), S. 9–12.
- Gaub, Albrecht: „Karl Steiner, Canadian Apostle of the Second Viennese School“, *Institute for Canadian Music Newsletter* 1, Nr. 2 (Mai 2003), S. 3–7.
- Gaub, Albrecht: „Karl Steiner“, *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hg. von Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen unter Mitarbeit von Sophie Fetthauer, Universität Hamburg 2006, Stand: 7. Okt. 2013, online verfügbar unter http://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00001389, aufgerufen am 12. November 2014.
- Göllner, Renate; Scheit, Gerhard: „Genauigkeit und Seele: Über Herta Blaukopfs letzten Text und einen Brief an Arnold Schönberg“, *Zwischenwelt. Zeitschrift für Kultur des*

- Exils und des Widerstands* 22, Nr. 1–2 (August 2005); online verfügbar unter <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/frontdoor/index/index/docId/10662>, aufgerufen am 2. September 2015.
- Grassl, Markus; Kapp, Reinhard (Hg.): *Die Lehre von der musikalischen Aufführung in der Wiener Schule. Verhandlungen des Internationalen Colloquiums Wien 1995*, Wien u. a. 2002.
- Greissle-Schönberg, Arnold: *Arnold Schönberg und sein Wiener Kreis*, Wien u. a. 1998.
- Hanak, Othmar (Hg.): *Helene König, Dr. Paul Hasterlik, Angela Stadtherr*, Wien: Lit-Verlag 2009.
- Henck, Herbert: *Rita Kurzmann-Leuchter. Eine österreichische Emigrantin aus dem Kreis der Zweiten Wiener Schule*, Teil 1, 8. April 2004 (letzte Änderung: 30. Januar 2015), online verfügbar unter http://www.herbert-henck.de/Internettexte/Kurzmann_I/kurzmann_i.html#r73, aufgerufen am 21. September 2015,
- Hilmar, Ernst; Jestremski, Margret: *Schubert-Enzyklopädie*, 2 Bde., Tutzing: Schneider 2004.
- Krones, Hartmut: „Karl Steiner – ein später Pianist der ‚Wiener Schule‘“, *An: Karl Steiner, Shanghai. Briefe ins Exil an einen Pianisten der Wiener Schule*, hg. von dems., Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2014 (Schriften des Wissenschaftszentrums Arnold Schönberg 4), S. 13–84.
- Lechleitner, Franz: „Tonaufnahmen von Angehörigen der Wiener Schule“, *Aufführungslehre der Wiener Schule*, hg. von Markus Grassl und Reinhard Kapp, Wien u. a.: Böhlau 2002, S. 731–810.
- Marx, Eva; Haas, Gerlinde: *210 Österreichische Komponistinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Biographie, Werk und Bibliographie – ein Lexikon*, Salzburg und Wien 2001.
- Moldenhauer, Hans und Rosaleen: *Anton von Webern. A Chronicle of His Life and Work*, New York 1979.
- Prieberg, Fred K.: *Musik im NS-Staat*, Frankfurt a. M. 1982.
- Scharenberg, Sointu: *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken 2002.
- Stuckenschmidt, Hans Heinz: *Schönberg. Leben – Umwelt – Werk*, Zürich und Freiburg i. Br. 1974.
- Szmolyan, Walter: „Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins“, *Österreichische Musikzeitschrift* 36, Nr. 2 (Februar 1981), S. 82–104.

- Szmolyan, Walter: „Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins“, *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1984 (Musik-Konzepte 36), S. 101–114.
- Voithofer, Monika *Die Rolle von Komponistinnen, Interpretinnen und Musikwissenschaftlerinnen in: der Institution „Internationale Gesellschaft für Neue Musik“ (IGNM)*, Masterarbeit, Universität für Musik und darstellende Kunst Graz 2015.
- Vojtěch, Ivan: „Der Verein für musikalische Privataufführungen in Prag“, *Arnold Schönberg. Gedenkausstellung 1974*, hg. von Ernst Hilmar, Wien 1974, S. 83–91.
- Vojtěch, Ivan: „Die Konzerte des Prager Vereins“, *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1984 (Musik-Konzepte 36), S. 115–118.
- White, Pamela Cynthia: „Schoenberg and Schopenhauer“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 8, Nr. 1 (Juni 1984), S. 39–57,
- Yoell, John H.: „Czechoslovak Presence at Schoenberg’s ‚Verein‘“, *Janáček and Czech Music. Proceedings of The International Conference (Saint Louis, 1988)*, hg. von Michael Beckerman und Glen Bauer, Stuyvesant, NY: Pendragon Press 1995 (Studies in Czech Music 1), S. 289–294.
- Zenck, Claudia Maurer: „Michael Gielen“, *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hg. von Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen unter Mitarbeit von Sophie Fetthauer, Universität Hamburg 2014, Stand: 30. Okt. 2014, online verfügbar unter http://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00003456, aufgerufen am 12. November 2014.

Internetquellen

- <http://anno.onb.ac.at/>, aufgerufen am 5. Juli 2018.
- http://schoenbergseuropeanfamily.org/as3_pages/AS3_OlgaNovakovic.html, aufgerufen am 21. August 2015.
- http://thelarkascending.org/TLA2_Pages/VHZH.html, aufgerufen am 21. August 2015.
- <https://konzerthaus.at/datenbanksuche>, aufgerufen am 6. August 2015.
- <https://www.meinlcoffee.com/de/geschichte/>, aufgerufen am 27. September 2018.

Harriet Payne

Archivalien und andere Primärquellen

Archive, Bibliotheken und Sammlungen:

Arnold Schönberg Center, Wien:

Bildarchiv

Briefdatenbank

Mu Phi Epsilon Libray & Archives, Independence (Missouri)

Periodika und andere Publikationen:

Freeport Journal-Standard

Illinois State Normal University Bulletin

Independent (Long Beach)

Independent Press-Telegram (Long Beach, California)

Indiana Alumni Magazine

Journal of the American Viola Society

Long Beach Independent

Los Angeles Times

Orange Coast. The Magazine of Orange County

Pacific Coast Musician

Schenectady Gazette

Southern California Daily Trojan

The Cincinnati Enquirer

The Gazette (Montreal)

The Ludington Daily News

The Miami News

The Pittsburgh Press

The Prelude (National Music Camp)

The Score (Beverly Hills, California)

The Triangle of Mu Phi Epsilon

The Trojan

Violins and Violinists Magazine

Sekundärliteratur

- Akins, Thomas: *Crescendo 75: Indianapolis Symphony Orchestra, 1930–2005*, Indianapolis 2004.
- Bloom, Julius: *The Year in American Music*, Allen, Towne & Heath, Inc. 1948.
- Bobbitt, Blanche G.: *The Glendale Symphony Orchestra, 1924–1980*, Glendale 1980
- Cohen, Aaron I.: *International Encyclopedia of Women Composers*, 2 Bde., New York 1987.
- Dodd, Mary Ann; Engquist, Jayson Rod: *Gardner Read: A Bio-Bibliography*, Westport, CT 1996.
- Gibbs, Christopher: „Summer 1934: Schoenberg in Chautauqua“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 11, Nr. 2 (November 1988), S. 144–153.
- Johnson, Harriet: *Your Career in Music*, E. P. Dutton, Incorporated 1944.
- Pool, Jeannie Gayle: *Peggy Gilbert & Her All-Girl Band*, Lanham, Maryland 2008.
- Scharenberg, Sointu: *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken 2002.
- The International Who Is Who in Music*, hg. von Alfred Victor Frankenstein, Sigmund Gottfried Spaeth, John Townsend Hinton Mize, Chicago 1951.
- Who Is Who in Music: A Complete Presentation of the Contemporary Musical Scene, with a Master Record Catalogue*, hg. von Lee Stern, Chicago 1940.

Internetquellen

- <https://sites.google.com/site/krmusician/americancomposers/concerts>, aufgerufen am 16. Oktober 2015.
- <http://cdm15799.contentdm.oclc.org/cdm/dtbrowseyear/collection/p15799coll104>, aufgerufen am 21. Oktober 2015.
- <http://fabienconductsiso.ning.com/photo/limberlost-letter-to-ruth?context=popular>, aufgerufen am 18. Oktober 2015.
- <http://lccn.loc.gov/2005652433>, aufgerufen am 19. Oktober 2015.
- <http://webapp1.dlib.indiana.edu/archivesphotos/search/search.do?userQuery=harriet+payne&sortKeys=>, aufgerufen am 19. Oktober 2015.
- <http://www.lafn.org/~bf684/mlandecker.htm>, aufgerufen am 16. Oktober 2015.
- <http://www.muphiepsilon.org/honorsawards-chaptermenu/originalcompositioncontest>, aufgerufen am 16. Oktober 2015.

<http://www.muphiepsilonlibrary.org/composers--authors.html>, aufgerufen am 14. November 2018.

<http://www.muphiepsilonlibrary.org/uploads/5/1/4/4/51444629/musiclibrary.pdf>, Stand: 3. Juni 2003, aufgerufen am 14. November 2018.

Natalie Prawossudowitsch

Archivalien und andere Primärquellen

Archive, Bibliotheken und Sammlungen:

Akademie der Künste, Berlin, Musikarchiv:

Natalie-Prawossudowitsch-Archiv

ARD Hörfunkdatenbank

Arnold Schönberg Center, Wien:

Briefdatenbank

Schoenberg (Gertrud) Collection

Stein (Leonard) Collection

Columbia University Library:

Nicolai Berezowsky Papers

New York Public Library for the Performing Arts:

Haieff Collection, JPB 96-2

Joseph Schillinger Papers, JPB 86-08

Periodika und andere Publikationen

Allgemeine Musikzeitung

Prawossudowitsch, Natalie: „Meine Erinnerungen an die Familie und den Komponisten Aleksandr Skrjabin“ (1972), *Musik im Exil. Die Schönbergsschülerin Natalia Prawossudowitsch*, S. 101–108.

Prawossudowitsch, Natalie: „Meister Arnold Schönberg und meine Berliner Erinnerungen“ (1982), *Schweizer Musikpädagogische Blätter* 73, Nr. 3 (September 1985), S. 134–137, bzw. *Musik im Exil. Die Schönbergsschülerin Natalia Prawossudowitsch*, hg. von Bianca Marabini Zoeggeler und Michail Talalay, Wien 2003, S. 109–118.

Persönliche Auskünfte:

Gespräch mit Tatjana Pascuttini, Landsberied (Deutschland)

Sekundärliteratur

Ellinghaus, Gesa: *Der Nachlaß der russischen Komponistin Natalie Prawossudowitsch (1899–1988). Biographie, Werkverzeichnis, musikalische Einflüsse*, Magisterarbeit, Technische Universität Berlin 2006.

Firnkees, Gertrud: „Klaviermusik europäischer Komponistinnen des 20. Jahrhunderts“, *Üben und Musizieren* 4 (1987), Nr. 3, S. 208–212.

Gradenwitz, Peter: *Arnold Schönberg und seine Meisterschüler*, Berlin 1925–1933, Wien 1998.

Holtmeier, Ludwig: „Vergessen, Verdrängen und die Nazimoderne: Arnold Schönbergs Berliner Schule“, *Musik & Ästhetik* 2, Nr. 5 (Januar 1998), S. 5–25.

Wenzel, Silke: „Natalie Prawossudowitsch“, *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, hg. von Beatrix Borchard, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003ff., Stand: 13. Februar 2008, online verfügbar unter http://mugi.hfmt-hamburg.de/artikel/Natalie_Prawossudowitsch, aufgerufen am 13. November 2014.

Woskobochnikov, Walerij: „Ein beunruhigendes Schicksal“, *Musik im Exil. Die Schönbergschülerin Natalia Prawossudowitsch*, hg. von Bianca Marabini Zoeggeler und Michail Talalay, Wien 2003, S. 57–84.

Zoeggeler, Bianca Marabini und Talalay, Michail (Hg.): *Musik im Exil. Die Schönbergschülerin Natalia Prawossudowitsch*, Text deutsch, italienisch und russisch, Wien und Bozen: Folio-Verlag 2003.

Constance Shirley

Archivalien und andere Primärquellen

Archive, Bibliotheken und Sammlungen:

Arnold Schönberg Center, Wien:

Arnold Schönbergs Unterrichtsmaterialien

Bildarchiv

Briefdatenbank

Textdatenbank

Stein (Leonard) Collection

Steuermann (Clara) Collection

New York Public Library for the Performing Arts, Music Division:

National Association of American Composers and Conductors Records (JPB 03-15)

United States Social Security Death Index

University of California, Los Angeles, UCLA Library Special Collections:

Mary Carr Moore Collection of Musical Compositions, Biographical Material, and Documents (Collection PASC 38-M)

Periodika:

Hazard's Pavilion

Los Angeles Times

Lubbock Evening Journal

Music Clubs Magazine

Music Educators Journal

Music of the West Magazine

Musical Courier

Oakland Tribune (Oakland, California)

Pacific Coast Musical Review

San Bernardino Sun

Southern California Daily Trojan

Star News. Southern California's Finest Evening Newspaper

The American Music Teacher

The Music Magazine/Musical Courier

The Music Teacher

The Pacific Coast Musician

The Tulia Herald

The Van Nuys News

Westways

Newlin, Dika: *Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections, 1938–1976*, New York: Pendragon 1980.

- Schönberg, Arnold: „Bericht der Schoenberg-Familie ueber ihr Leben waehrend und unmittelbar vor dem Krieg“ [Ende 1945–Anfang 1946], ASSV Anh. 21, ASC, Textdatenbank, ID T72.04, abgedruckt in Arnold Schönberg, „*Stile herrschen, Gedanken siegen*“. *Ausgewählte Schriften*, hg. von Anna Maria Morazzoni unter Mitarbeit von Nuria Schoenberg Nono und Ivan Vojtěch, Mainz 2007, S. 473–477
- Shirley, Constance Jeanette: „Let Them Shine“, *Music and Dance in California and the West*, hg. von Richard Drake Saunders, Hollywood 1948, S. 101 und 147.

Sekundärliteratur

- Cohen, Aaron I.: *International Encyclopedia of Women Composers*, 2 Bde., New York 1987.
- Feisst, Sabine: *Schoenberg's New World: The American Years*, New York 2011.
- Music and Dance in California and the West*, hg. von Richard Drake Saunders, Hollywood 1948.
- Pool, Jeannie Gayle: *Peggy Gilbert & Her All-Girl Band*, Lanham, Md.: Scarecrow Press 2008.
- Sies, Luther F.: *Encyclopedia of American Radio, 1920–1960*, Bd. 2, Jefferson, NC 2008.
- Smith, Catherine Parsons; Richardson, Cynthia S.: *Mary Carr Moore, American Composer*, University of Michigan Press 1987.
- The International Who Is Who in Music*, hg. von Alfred Victor Frankenstein, Sigmund Gottfried Spaeth und John Townsend Hinton Mize, Chicago 1951.
- Who's Who in Los Angeles County 1950–1951*, hg. von Alice Catt Armstrong, Los Angeles 1950.

III. Biographisch-musikalische Stichproben

Ramona Blair

Archivalien und andere Primärquellen:

Archive, Bibliotheken und Sammlungen:

Arnold Schönberg Center, Wien:

Bildarchiv

Briefdatenbank

Mu Phi Epsilon Library & Archives, Independence (Missouri)

United States Census

Periodika und andere Publikationen

Central Opera Service Bulletin

The NATS Bulletin

The Triangle of Mu Phi Epsilon

University of California at Los Angeles, the Twenty-First Commencement, June 15, 1940

University of California at Los Angeles, the Twenty-Second Commencement, June 14, 1941

Hull; Gloria T.; Scott, Patricia Bell; Smith, Barbara (Hg.): *All the Women Are White, All the Blacks Are Men, But Some of Us Are Brave. Black Women's Studies*, Old Westbury, NY 1982; bzw. darin: Williams, Ora; Wilson, Dora; Williams, Thelma; Matthewson [sic], Ramona: „American Black Women Composers: A Selected Annotated Bibliography“, S. 297–306.

Schönberg, Arnold: „Bericht der Schoenberg-Familie ueber ihr Leben waehrend und unmittelbar vor dem Krieg“ [Ende 1945–Anfang 1946], ASSV Anh. 21, ASC, Textdatenbank, ID T72.04, abgedruckt in Arnold Schönberg, *„Stile herrschen, Gedanken siegen“*. *Ausgewählte Schriften*, hg. von Anna Maria Morazzoni unter Mitarbeit von Nuria Schoenberg Nono und Ivan Vojtěch, Mainz 2007, S. 473–477.

Persönliche Auskünfte:

Korrespondenz mit Julia Mathewson, Februar 2016

Sekundärliteratur

Scharenberg, Sointu: *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken 2002.

Internetquellen

<http://julia-mathewson.com/photowebsites/familyphotos/antiquephotos1.html>, aufgerufen am 29. Januar 2016.

<http://www.arts.uci.edu/sites/default/files/u138/RRTP%20Archive.pdf>, aufgerufen am 19. Januar 2016.

<http://www.geni.com/people/Ramona-Mathewson/6000000017228829685>, aufgerufen am 19. Januar 2016.

<http://www.muphiepsilonlibrary.org/uploads/5/1/4/4/51444629/musiclibrary.pdf>, Stand: 3. Juni 2003, aufgerufen am 14. November 2018.

<https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:33SQ-GR4H-H1V?mode=g&i=16&wc=QZF9-668%3A648807101%2C648807102%2C649513001%2C1589285209%3Fcc%3D1810731&cc=1810731>, aufgerufen am 18. Januar 2016.

<https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:3QSQ-G9MT-K7LX?mode=g&i=27&wc=QZX5-485%3A790105301%2C796133301%2C801809801%2C801855101%3Fcc%3D2000219&cc=2000219>, aufgerufen am 18. Januar 2016.

Henriëtte Bosmans

Archivalien

Archive, Bibliotheken und Sammlungen:

Arnold Schönberg Center, Wien:

Briefdatenbank

Schönbergs Kalender

Nederlands Muziek Instituut, Den Haag:

Archiv von Henriëtte Bosmans (HGM 024)

Archiv von Sara Bosmans-Benedicts (HGM 183)

Sekundärliteratur

Bosmans, Henriëtte: „Benjamin Britten“, *Mens en Melodie* 3, Nr. 6 (Juni 1948), S. 173–175.

Bosmans, Henriëtte: „Noëmie Perugia“, *Vrij Nederland*, 5. März 1949.

- Bosmans, Henriëtte: „Pijpers Pianocomposities“, *Mens en Melodie* 2, Nr. 6–7 (Juni–Juli 1947), S. 182–184.
- Gleich, Clemens von: „Bosmans, Henriëtte Hilda (1895–1952)“, *Biografisch Woordenboek van Nederland*, online verfügbar unter <http://resources.huylens.knaw.nl/bwn1880-2000/lemmata/bwn3/bosmans>, Stand: 12. November 2013, aufgerufen am 26. Oktober 2015.
- Gleich, Clemens von (Paap, Wouter): „Bosmans, Henriëtte“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil, Bd. 3, hg. von Ludwig Finscher, Kassel 2000, Sp. 477.
- Klis, Jolande van der: *The Essential Guide to Dutch Music: 100 Composers and Their Work*, Amsterdam 2000.
- Looyestijn, Ellen: „Henriëtte Bosmans“, *Zes vrouwelijke componisten* [„Sechs Komponistinnen“], hg. von Helen Metzelaar, Zutphen: Centrum Nederlandse Muziek 1991, S. 119–163.
- Metzelaar, Helen „Postwar Eggs from Holland: Benjamin Britten and Henriëtte Bosmans“, *Musiek & Wetenschap* 6 (1997–1998), S. 233–237.
- Metzelaar, Helen: „Bosmans, Henriëtte (Hilda)“, *Grove Music Online. Oxford Music Online*, Oxford University Press, online verfügbar unter <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03662>, aufgerufen am 31. Oktober 2015.
- Metzelaar, Helen: „Bosmans, Henriëtte (Hilda)“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Second Edition, Bd. 4, London 2001, S. 55–56.
- Metzelaar, Helen: *Zonder muziek is het leven onnodig: Henriëtte Bosmans [1895–1952], een biografie*, Zutphen 2002.
- Paap, Wouter (übersetzt von Gerrit J. Tetenburg): „Bosmans, Henriëtte“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd. 15: Supplement, hg. von Friedrich Blume, Kassel 1973, Sp. 977–978.
- Starreveld-Bartels, Maddie: „Bosmans, Henriëtte (Hilda)“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 3, London 1981, S. 77.
- Szmolyan, Walter: „Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins“, *Österreichische Musikzeitschrift* 36, Nr. 2 (1981), S. 82–104.
- Szmolyan, Walter: „Die Konzerte des Wiener Schönberg-Vereins“, *Schönbergs Verein für musikalische Privataufführungen*, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn, München 1984 (Musik-Konzepte 36), S. 101–114.

Voithofer, Monika: *Die Rolle von Komponistinnen, Interpretinnen und Musikwissenschaftlerinnen in der Institution „Internationale Gesellschaft für Neue Musik“ (IGNM)*, Masterarbeit, Universität für Musik und darstellende Kunst Graz 2015.

Internetquellen

<http://www.bevrijdingintercultureel.nl/bi/homoseksuelen.html#belinfante>, aufgerufen am 1. November 2015

<http://www.muzeekschatten.nl/action/search?text=Bosmans%2C+Henriette&orderBy=alphabet&searchIn=composer&page=1>, aufgerufen am 5. November 2015

Wesentliche Publikationen zu Henriette Bosmans (Auswahl)

Becker, Juanita M.: *Henriette Bosmans: Pianist and Composer*, Dissertation, Florida State University, Tallahassee 1998.

Buytene, Karin van: „Henriette Bosmans 1895–1952“, *Piano Bulletin* 13, Nr. 1 (1995), S. 46.

Diemel, Juanita (Hg.): „*Lots of love, Jetty*“: *de correspondentie van Henriette Bosmans en Benjamin Britten*, 2000.

Elst, Nancy van der: „Henriette Bosmans als liederencomponiste“, *Mens en melodie* 7 (1952), Nr. 6, S. 173–175.

Flothuis, Marius: *Kraait er weer geen haan naar? Einige beschouwingen over leven en werk van Henriette Bosmans* [„Kräht dort wieder kein Hahn danach? Einige Betrachtungen über Leben und Werk von Henriette Bosmans“], Hilversum: Centrum Nederlandse Muziek 1995.

*Gleich, Clemens von (Paap, Wouter): „Bosmans, Henriette“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil, Bd. 3, hg. von Ludwig Finscher, Kassel 2000, Sp. 477.

Korteweg, Ariejan: „Concertpodium: Herleefde belangstelling voor ‚vergeten‘ componiste“, *Leidsch Dagblad* Nr. 37866 (22. November 1985), S. 25, online verfügbar unter <http://leiden.courant.nu/issue/LD/1985-11-22/edition/0/page/25>, aufgerufen am 1. November 2015.

*Looyestijn, Ellen: „Henriette Bosmans“, *Zes Vrouwelijke componisten* [„Sechs Komponistinnen“], hg. von Helen Metzelaar, Zutphen: Centrum Nederlandse Muziek 1991, S. 119–163.

- Looyestijn, Ellen: *Een Nederlandse vrouw en haar muziek: Henriette Hilda Bosmans (1895–1952)* [„Eine niederländische Frau und ihre Musik“], Dissertation, Rijksuniversiteit Utrecht 1982.
- Metzelaar, Helen: „Biography with a gender perspective: Henriëtte Bosmans (1895–1952), a leading personality in twentieth-century Dutch music“, *The 20th century and the phenomenon of personality in music: 39th Baltic Musicology Conference – Dedicated to the 100th anniversary of composer Jānis Ivanovs (1906–1983)*, hg. von Laila Ozoliņa, Rīga: Musica Baltica, 2007.
- *Metzelaar, Helen: „Bosmans, Henriëtte (Hilda)“, *Grove Music Online. Oxford Music Online*. Oxford University Press, online verfügbar unter <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03662>, aufgerufen am 31. Oktober 2015.
- *Metzelaar, Helen: „Bosmans, Henriëtte (Hilda)“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 4, 2. Auflage, 2001, S. 55–56.
- *Metzelaar, Helen: „Postwar Eggs from Holland: Benjamin Britten and Henriëtte Bosmans“, *Musiek & Wetenschap* 6 (1997–1998), S. 233–237.
- *Metzelaar, Helen: *Zonder muziek is het leven onnodig. Henriëtte Bosmans (1895–1952), een biografie* [„Ohne Musik ist das Leben unnötig. Henriëtte Bosmans (1895–1952), eine Biographie“], Zutphen: Walburg Pers 2002.
- Paap, Wouter: „De componiste Henriëtte Bosmans“, *Mens en Melodie* 2 (1947), Nr. 3, S. 72–76.
- Paap, Wouter: „Henriëtte Bosmans“, *Mens en Melodie* 7 (1952), Nr. 7, S. 197–198.
- Paap, Wouter: „Nederlandsche componisten van onzen tijd. IX: Henriëtte Bosmans“ [„Niederländische Komponisten unserer Zeit“], in *Mens en Melodie* 2, Nr. 3 (1947), S. 72–76.
- *Paap, Wouter (übersetzt von Gerrit J. Tetenburg): „Bosmans, Henriëtte“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Bd. 15: Supplement, hg. von Friedrich Blume, Kassel 1973, Sp. 977–978.
- *Starreveld-Bartels, Maddie: „Bosmans, Henriëtte (Hilda)“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Bd. 3, London 1981, S. 77.

Margerete Brown

Archivalien

Archive, Bibliotheken und Sammlungen:

Arnold Schönberg Center, Wien:

Briefdatenbank

Sekundärliteratur

Scharenberg, Sointu: *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken 2002.

Internetquellen

<http://margaretwisebrown.com>, aufgerufen am 11. November 2015.

<http://musicsack.com/PersonFMTDetail.cfm?PersonPK=100109520>, aufgerufen am 11. November 2015.

Annabel Comfort

Archivalien und andere Primärquellen

Archive, Bibliotheken und Sammlungen:

Arnold Schönberg Center, Wien:

Briefdatenbank

Schönbergs Kalender

New York Public Library for the Performing Arts

United States Census

Periodika und andere Publikationen:

Catalog of Copyright Entries

Interlochen Arts Academy, Fifty-Third Commencement, May 30, 2015

Interlochen Center for the Arts: Annual Report to Donors 2008

Musical Courier

Musical Digest

Radio Guide. The National Weekly of Programs and Personalities

The Emporia Weekly Gazette (Kansas)

The Gettysburg Times

The Music Magazine/Musical Courier

The New York Times

Traverse City Record Eagle (Michigan)

Sekundärliteratur

Cohen, Aaron I.: *International Encyclopedia of Women Composers*, 2 Bde., New York 1987.

Dennis, Pamela R.: *An Index to Articles Published in „The Etude“ Magazine, 1883–1957. Part 1*, Middleton, WI 2011.

Feisst, Sabine: *Schoenberg's New World: The American Years*, New York 2011.

Root, Deane L.: „The Pan American Association of Composers (1928–1934)“, *Anuario Interamericano de Investigacion Musical* 8 (1972), S. 49–70.

Scharenberg, Sointu: *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken 2002.

Shoaf, R. Wayne: „The Schoenberg-Malkin Correspondence“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 13, Nr. 2 (November 1990), S. 164–257.

Internetquellen

<http://www.curtis.edu/alumni/about-alumni/full-alumni-listing/>, aufgerufen am 13. November 2015.

<http://www.interlochen.org/support/heritage-society>, aufgerufen am 15. November 2015.

www.oup.com/us/schoenbergsnewworld, aufgerufen am 20. November 2015.

Jean Coulthard

Archivalien und andere Primärquellen

Archive, Bibliotheken und Sammlungen:

Österreichische Nationalbibliothek, Musiksammlung:

Nachlass Erich Hermann Müller von Asow

University of British Columbia Archives: Jean Coulthard Fonds

Persönliche Auskünfte:

Korrespondenz mit Jane Poulsson (geb. Adams), Mai 2011

Sekundärliteratur

Bailey, Terence: „Coulthard, Jean“, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, hg. von Stanley Sadie, London 1981, Bd. 4, S. 832.

Bruneau, William; Duke, David Gordon: *Jean Coulthard: A Life in Music*, Vancouver: Ronsdale 2005.

Cohen, Aaron I.: *International Encyclopedia of Women Composers*, 2 Bde., New York 1987.

Colton, Glenn David: *The Piano Music of Jean Coulthard*, PhD Dissertation, University of Victoria 1996.

Feisst, Sabine: *Schoenberg's New World: The American Years*, Oxford 2011.

McMillan, Barclay, u. a.: „Jean Coulthard“, *The Canadian Encyclopedia*, online verfügbar unter <http://www.thecanadianencyclopedia.com/en/article/jean-coulthard/>, aufgerufen am 23. Januar 2018.

Mix, Brian: Begleittext zur Audio-CD *Gentle Lady, do not sing sad songs ... Selections from the Works of Jean Coulthard & Violet Archer*, S. 3, online verfügbar unter <https://www.yumpu.com/en/document/view/12209112/cliff-ridley-baritone-danielle-marcinek-piano-sara-kalke-flute/3>, aufgerufen am 16. Januar 2016.

Internetquellen

http://www.library.ubc.ca/archives/u_arch/2007.09.07.cat.pdf, aufgerufen am 6. Juli 2018.

http://www.library.ubc.ca/archives/u_arch/coulth.pdf, aufgerufen am 6. Juli 2018

https://www.musiccentre.ca/node/37190/complete_holdings, aufgerufen am 23. Januar 2018.

Wesentliche Publikationen zu Jean Coulthard (Auswahl)

Bazzana, Kevin und Duke, David Gordon: „Coulthard (Adams), Jean“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, Personenteil, Bd. 4, hg. von Ludwig Finscher, Kassel 2000, Sp. 1732–1734.

Black, Linda: *Jean Coulthard and Her Choral Music*, PhD Dissertation, University of Florida 1997.

*Bruneau, William A.; Duke, David Gordon: *Jean Coulthard: A Life in Music*, Vancouver 2005.

*Colton, Glenn David: *The Piano Music of Jean Coulthard*, PhD Dissertation, University of Victoria 1996.

Crookall, Christine: *Jean Coulthard's Sonata for Cello and Piano*, DMA Dissertation, University of Texas at Austin, 2001.

Duke, David Gordon: *The Orchestral Music of Jean Coulthard: A Critical Assessment*, PhD Dissertation, University of Victoria 1993.

Gooch, Bryan N. S. u. a. (revidiert Elaine Keillor): „Jean Coulthard“, *The Canadian Encyclopedia*, Stand: 10. Juni 2008, online verfügbar unter <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/jean-coulthard/>, aufgerufen am 12. Januar 2016.

Keillor, Elaine: „Coulthard, Jean“, *Grove Music Online. Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/06683>, aufgerufen am 16. Januar 2016.

Lee, Barbara: *The Solo Piano Works of Jean Coulthard*, DMA Dissertation, Catholic University of America 1986.

Maves, Dale Paul: *The Art Songs for Voice and Piano by Canadian Composer Jean Coulthard: an Eclectic Analysis of Selected Works*, PhD Dissertation, New York University 1997.

Rowley, Vivienne Wilda: *The Solo Piano Music of the Canadian Composer Jean Coulthard*, DMA Dissertation, Boston University 1973.

Gertrud Fuhrmann

Archivalien und andere Primärquellen

Archive, Bibliotheken und Sammlungen:

Arnold Schönberg Center, Wien:

Briefdatenbank

Periodika und andere Publikationen:

Musikalisch-literarischer Monatsbericht, hg. von Friedrich Hofmeister

Sekundärliteratur

Altmann, Wilhelm (Hg.): *Kurzgefaßtes Tonkünstlerlexikon für Musiker und Freunde der Tonkunst*, begründet von Paul Frank, neu bearbeitet von Prof. Dr. Wilh.

Altmann, 13. Auflage (unveränderter Nachdruck der 12. Auflage), Leipzig 1927.

Jansa, Friedrich (Hg.): *Deutsche Tonkünstler und Musiker in Wort und Bild*, Leipzig 1911.

Müller, Erich H. (Hg.): *Deutsches Musiker-Lexikon*, Dresden 1929.

Scharenberg, Sointu: *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken 2002.

Stuckenschmidt, Hans Heinz: „Schönbergs Berliner Jahre 1926–1933“, *Arnold Schönberg. Gedenkausstellung 1974*, Redaktion: Ernst Hilmar, Wien 1974, S. 37–43.

Stuckenschmidt, Hans Heinz: *Schoenberg: His Life, World and Work*, übersetzt aus dem Deutschen von Humphrey Searle, New York: Schirmer Books 1978.

Stuckenschmidt, Hans Heinz: *Schönberg: Leben – Umwelt – Werk*, Zürich 1974.

Blanche Garber

Archivalien und andere Primärquellen

Archive, Bibliotheken und Sammlungen:

Arnold Schönberg Center, Wien:

Bildarchiv

Briefdatenbank

Schönbergs Unterrichtsmaterialien

United States Census

Periodika und andere Publikationen:

Catalog of Copyright Entries

New Castle News (Pennsylvania)

The Leader-Republican (Gloversville and Johnstown, N. Y.)

Sekundärliteratur

Scharenberg, Sointu: *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken 2002.

Pia Gilbert

Primärquellen

Gilbert, Pia: *Life in Several Keys. Interviewed by Richard Cándida Smith*, Oral History Program, University of California, Los Angeles 1988.

Sekundärliteratur

Lehrmann, Nina Ermlich: „Pia Gilbert“, *MUGI. Musikvermittlung und Genderforschung: Lexikon und multimediale Präsentationen*, hg. von Beatrix Borchard und Nina Noeske, Hochschule für Musik und Theater Hamburg, 2003 ff., Stand: 6. Januar 2005, online verfügbar unter http://mugi.hfmt-hamburg.de/Artikel/Pia_Gilbert.pdf?size=75, aufgerufen am 16. Juli 2018.

Lehrmann, Nina Ermlich: „Pia Gilbert“, *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, hg. von Claudia Maurer Zenck und Peter Petersen, Hamburg: Universität Hamburg 2006, Stand: 29. März 2017, online verfügbar unter https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00001192, aufgerufen am 17. Juli 2018.

Melba Gloeckler

Archivalien und andere Primärquellen

Archive, Bibliotheken und Sammlungen:

Arnold Schönberg Center, Wien:

Schönbergs Unterrichtsmaterialien

Periodika und andere Publikationen:

Oakland Tribune

University of California Register

Sekundärliteratur

Scharenberg, Sointu: *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken 2002.

Internetquellen

<http://wc.rootsweb.ancestry.com/cgi-bin/igm.cgi?op=SHOW&db=gaede2family&recno=85989>, aufgerufen am 24. Januar 2018.

<http://wc.rootsweb.ancestry.com/cgi-bin/igm.cgi?op=GET&db=gaede2family&id=I187523>, aufgerufen am 24. Januar 2018.

https://www.myheritage.at/names/melba_sparks, aufgerufen am 24. Januar 2018.

Dorothea (Bestor) Kelley

Archivalien und andere Primärquellen

Archive, Bibliotheken und Sammlungen:

Arnold Schönberg Center, Wien:

Bildarchiv

Briefdatenbank

Kelley (Dorothea Bestor) Collection

Royal Academy of Music Library, London:

The Papers of Priaulx Rainier

Periodika und andere Publikationen:

North Texas State University School of Music Program Book

Science on the March: The Magazine of the Buffalo Museum of Science

The Chautauquan Daily

The Juilliard Journal Online

Doty, Mark: „Paradise lost: The most exciting house in Dallas is gone. A preservationist and a photographer have questions“, *FDMagazine*, 25. April 2014, online verfügbar unter <http://fdmag.com/2014/04/4808-drexel-drive-incredible-house-dallas-might.html/>, aufgerufen am 2. September 2016.

Kelley, Dorothea: „Summer 1934: Arnold Schoenberg’s Sixtieth Birthday in Chautauqua“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 11, Nr. 2 (November 1988), S. 154–157.

Sparks, J. D.: „Dorothea Kelley Lights the Way for the Dallas Chamber Music Society“, *The Senior Voice* (Oktober 2004), S. 6, online verfügbar unter <http://www.theseniorvoice.com/pdf/files/sv0410.pdf>, aufgerufen am 18. Mai 2011.

Sekundärliteratur

Almquist, Sharon Grieggs: *A History of the State University of New York at Buffalo Music Department to 1968*, Master of Arts Thesis, State University of New York at Buffalo 1986.

Cohen, Aaron I.: *International Encyclopedia of Women Composers*, 2 Bde., New York 1987.

Gibbs, Christopher: „Summer 1934: Schoenberg in Chautauqua“, *Journal of the Arnold Schoenberg Institute* 11, Nr. 2 (November 1988), S. 144–153.

Ohles, Frederik; Ohles; Shirley M.; Ramsay, John G.: *Biographical Dictionary of Modern American Educators*, Westport, CT und London: Greenwood Press 1997.

Music & Dance in New York State, hg. von Sigmund Spaeth, William J. Perlman, Joseph A. Bollew, New York 1952.

The International Who Is Who in Music, hg. von Alfred Victor Frankenstein, Sigmund Gottfried Spaeth und John Townsend Hinton Mize, Chicago 1951.

Who Is Who in Music: A Complete Presentation of the Contemporary Musical Scene, with a Master Record Catalogue, hg. von Lee Stern, Chicago 1940.

Internetquellen

<http://artandseek.org/2009/09/22/tuesday-morning-roundup-39/>, aufgerufen am 2. September 2016.

<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39833461n>, aufgerufen am 2. September 2016

<http://fdmag.com/2014/04/jeremiah-kelley-growing-exciting-house-dallas-go.html/>, aufgerufen am 4. September 2016.

<http://www.allmusic.com/artist/dorothea-kelley-mn0002182808>, aufgerufen am 2. September 2016.

<http://www.dallaschambermusic.org/about/>, aufgerufen am 3. September 2016.

<http://www.dmagazine.com/publications/d-magazine/2009/july/the-100-most-expensive-homes-in-dallas/>, aufgerufen am 2. September 2016.

http://www.juilliard.edu/alumni/alumni_qa_0611.html, aufgerufen am 25. August 2010.

http://www.worldcat.org/title/new-york-university-department-of-music-concert-of-original-compositions-by-students-of-the-department-1927-soloists-miss-chrysal-waters-soprano-mr-charles-haubiel-pianist-mr-raymond-rogers-organist-mr-carl-weinrich-organist-string-orchestra-under-the-direction-of-professor-albert-stoessel/oclc/852400431&referer=brief_results, aufgerufen am 26. Januar 2017.

<https://schoenberg.at/index.php/de/archiv/sondersammlungen?id=622:satellite-collection-k4>, aufgerufen am 7. November 2018.

<https://www.discogs.com/de/artist/2284147-Dorothea-Kelley>, aufgerufen am 2. September 2016.

www.wagnerdallas.com, aufgerufen am 3. September 2016.

Elizabeth Merz Butterfield

Archivalien und andere Primärquellen

Archive, Bibliotheken und Sammlungen:

Arnold Schönberg Center, Wien:

Briefdatenbank

Smith College, Josten Performing Arts Library

University of Pennsylvania, Rare Book & Manuscript Library:

Marian Anderson Collection of Music Manuscripts (Ms. Coll. 199)

Marian Anderson Collection of Printed Music (M1495.A64)

Periodika und andere Publikationen:

Jamestown (N. Y.) Post-Journal

Musical America

The Miami Daily News

The Palm Beach Post

The Smith Alumnae Quarterly

Cheatham, Kitty: *A Nursery Garland*, New York: G. Schirmer 1917.

Stetson, Augusta E.: *Reminiscences, Sermons, and Correspondence Proving Adherence to the Principle of Christian Science as Taught by Mary Baker Eddy*, New York und London: G. P. Putnam's Sons 1913.

Sekundärliteratur

Block, Adrienne Fried: *Amy Beach, Passionate Victorian: The Life and Work of an American Composer, 1867–1944*, New York und Oxford: Oxford University Press 1998.

Career Women of America, hg. von Cultural Research Publishers, New York 1941.

Feisst, Sabine: *Schoenberg's New World: The American Years*, New York 2011.

Scharenberg, Sointu: *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken 2002.

Internetquellen

http://www.worldcat.org/title/lords-prayer-christ-jesus-matthew-vi-9-13/oclc/315267973&referer=brief_results, aufgerufen am 26. Januar 2018.

Alice Schwenk

Archivalien und andere Primärquellen

Archive, Bibliotheken und Sammlungen:

Arnold Schönberg Center, Wien:

Bildarchiv

Periodika:

Badener Zeitung

Linzer Volksblatt

Tages-Post (Linz)

Sekundärliteratur

Benedikt, Anna: *„Ich wäre stolz, von Ihnen und Ihren Schülern bis zu einem gewissen Grad anerkannt zu sein als ‚Schönberg-Schülerin‘.“ Arnold Schönbergs Wiener Schülerinnen*, Magisterarbeit, Universität Wien 2008.

Internetquellen

<http://www.genealogy.com/ftm/s/p/e/Carol-E-Spencer/WEBSITE-0001/UHP-0640.html>, aufgerufen am 12. November 2015.

<https://www.univie.ac.at/biografiA/daten/text/namen/s.htm>, aufgerufen am 21. November 2015.

Annette Slotnikow

Archivalien

Archive, Bibliotheken und Sammlungen:

Arnold Schönberg Center, Wien:

Bildarchiv

Schönbergs Unterrichtsmaterialien

Stein (Leonard) Collection

Alice Van Hessen

Archivalien und andere Primärquellen

Archive, Bibliotheken und Sammlungen:

University of California, Los Angeles:

Arnold Schoenberg Collection (PASC-M 78)

Periodika und andere Publikationen:

University of California at Los Angeles: Officers and Students

Newlin, Dika: *Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections, 1938–1976*, New York 1980.

Sekundärliteratur

Scharenberg, Sointu: *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken 2002.

Elinor Remick Warren

Archivalien und andere Primärquellen

Archive, Bibliotheken und Sammlungen:

Arnold Schönberg Center, Wien:

Bildarchiv

Strang (Gerald) Collection

Periodika und andere Publikationen

Newlin, Dika: *Schoenberg Remembered: Diaries and Recollections, 1938–1976*, New York 1980.

Sekundärliteratur

Bortin, Virginia: *Elinor Remick Warren: A Bio-Bibliography*, Westport, CT 1993.

Scharenberg, Sointu: *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*, Saarbrücken 2002.

Internetquellen

<http://www.elinorremickwarren.com/biography3.htm>, aufgerufen am 5. Oktober 2015.

Wesentliche Publikationen zu Elinor Remick Warren (Auswahl)

*Bortin, Virginia: *Elinor Remick Warren: A Bio-Bibliography*, Westport, CT: Greenwood Press 1993 (Bio-Bibliographies in Music 46).

Bortin, Virginia: *Elinor Remick Warren: Her Life and Her Music*, Metuchen, NJ: Scarecrow Press 1987 (Composers of North America 5).

Finger, Susan Pearl: *The Los Angeles Heritage: Four Women Composers, 1918–1939*, PhD Dissertation, 1986.

*Homepage der Elinor Remick Warren Society: <http://www.elinorremickwarren.com/biography.htm>, aufgerufen am 6. Oktober 2015.