

Inhaltsverzeichnis

VORWORT	5
I. EINLEITUNG	7
I.1. Die musizierende Frau im Laufe der Zeit - Ein Überblick	7
I.1.1 Anfänge	7
I.1.2. Mittelalter	8
I.1.3. 1500-1800	11
I.1.4. Aufklärung	13
I.1.5. 19. Jahrhundert	16
I.1.6. 20. Jahrhundert	18
I.1.7. Fazit	19
I.2. Bezeichnungen für die Wiener Schülerschaft Arnold Schönbergs	21
II. AUSBILDUNGSMÖGLICHKEITEN AM ANFANG DES 20. JAHRHUNDERTS AM BEISPIEL DER K.K. MUSIKAKADEMIE IN WIEN UND DES PRIVATUNTERRICHTS BEI ARNOLD SCHÖNBERG	27
II.1. Das Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und die k.k. Akademie für Musik und darstellende Kunst	29
II.1.1. Die Unterrichtsordnung der k.k. Musikakademie	30
II.2. Arnold Schönbergs Lehrtätigkeit	34
II.2.1. Unterrichtsmethodik	34
II.2.2. Der Beginn der Lehrtätigkeit 1898/99-1904/05	36
II.2.3. 1910-1926	43
II.2.4. Das Seminar für Komposition	47
II.3. Fazit	53
III. DIE WIENER SCHÜLERINNEN ARNOLD SCHÖNBERGS	55
III.1. Die Korrespondenzen	59
III.2. Biographien	67
III.2.1. Vilma Weber von Webenau	68
III.2.2. Friedl Dicker-Brandeis	71
III.2.3. Elsa Bienenfeld	75
III.2.4. Lisette Seybert-Model	77
III.3. Fazit	79
IV. ERGEBNISSE	80
V. ANHANG	83
DIE WIENER SCHÜLERINNEN ARNOLD SCHÖNBERGS	83

VI. LITERATURVERZEICHNIS	88
VII. CURRICULUM VITAE	97
IIX. ABSTRACT	98

Allen voran danke ich meinen Eltern Louise und Wolfgang Benedikt, die mein Studium und so auch diese Arbeit, überhaupt erst ermöglicht haben. Danke für Unterstützungen jeglicher Art, die aufmunternden Worte, das Interesse an diesem Thema und besonders dafür, dass ihr immer für mich da seid.

Einen herzlichen Dank auch an meinen Großvater Alois Lackinger.

Frau Dr. Margareta Saary, meiner Betreuerin, danke ich für ihr Interesse sowie für alle Ratschläge und Hilfestellungen.

Vielen Dank auch an meine Korrekturleserin/meinen Korrekturleser Gertraud Benedikt und Wolfgang Mayrhofer, die gar nicht genug Text bekommen konnten.

Herzlichen Dank an Frau Mag.^a Therese Muxeneder und Frau Dr.ⁱⁿ Gerlinde Haas für Literaturtipps, sowie den Angestellten der Wiener Stadt- und Landesbibliothek.

Dank auch an alle meine Freunde und Freundinnen, die mich auf ihre Art und Weise unterstützt haben.

Vorwort

Arnold Schönberg zählt zweifelsohne zu den bedeutendsten Komponistenpersönlichkeiten des 20. Jahrhunderts. Über seine kompositorischen wie auch seine pädagogischen Leistungen wurde in den letzten 20 Jahren zahlreich publiziert.

Im Rahmen eines musikwissenschaftlichen Studiums wird die Studentenschaft heute selbstverständlich mit den Leistungen Schönbergs wie auch der seiner Schüler, „allen voran“ Alban Berg und Anton von Webern, konfrontiert. Wem aber steht Berg und Webern voran? Schnell können andere bekannte Schüler Schönbergs ausfindig gemacht werden, die noch in einem Atemzug mit Berg und Webern genannt werden. Auffallend ist jedoch, dass jeder Schüler (ob nun bedeutend für die Musikwelt oder nicht) mehr oder weniger leicht aufzufinden ist, während die Schülerinnen Schönbergs keine Beachtung finden. Warum stehen seine Schülerinnen bis heute im Schatten einiger Schüler? Wer waren diese Frauen, die die Kurse Arnold Schönbergs besuchten? Aus welchem Umfeld stammten sie? Unterrichtete Schönberg nur angehende Komponistinnen und Musikerinnen, oder widmete er sich auch musikalischen Dilettantinnen und Interessierten? Diese Fragen konnten im Zuge dieser Diplomarbeit mehr oder weniger beantwortet werden. Über manche Schülerinnen konnten biographische Details herausgefunden werden, wieder andere mussten leider aufgrund der schlechten Quellenlage unberücksichtigt bleiben.

Das Anliegen dieser Arbeit ist die Wiener Schülerinnen Schönbergs sichtbar zu machen, unabhängig von deren beruflichen Laufbahnen oder musikalischen/kompositorischen Erfolgen.

Nach einer kurzen Einleitung, die sich mit Chancen aber auch Einschränkungen von Musikerinnen und Komponistinnen in der Geschichte befasst, wird geklärt, wie die Wiener Schülerschaft Arnold Schönbergs „definiert“ werden kann. Wer konnte/kann sich aus welchen Gründen als „Schönberg-SchülerIn“ bezeichnen? Am Ende dieses Abschnitts wird geklärt, wer zu den Schönberg-SchülerInnen zu zählen ist. Das nächste Kapitel richtet seinen Fokus auf die Stadt Wien. Am Beispiel der Wiener k.k. Musikakademie sowie dem Privatunterricht bei Arnold Schönberg werden zwei Ausbildungsstätten im Wien des 20. Jahrhunderts genauer beleuchtet. Im ersten Teil des

Kapitels wird auf die Statuten der damaligen k.k. Musikakademie eingegangen: Konnten Frauen prinzipiell eine musikalische Ausbildung absolvieren oder wurden sie einzig aufgrund ihres Geschlechts ausgeschlossen? Gab es eine geschlechtsspezifische Studien- oder Instrumentenwahl an dieser Institution?

Der zweite Teil beschäftigt sich mit der Lehrtätigkeit Arnold Schönbergs, wobei natürlich der Schwerpunkt auf seiner Unterrichtstätigkeit in Wien liegt. Weiters wird untersucht, wer bei Schönberg Unterricht erhielt, warum dieser/jene gerade Schönberg als Lehrer vorzog und in welchem Verhältnis die Schülerinnen zu ihrem Lehrer standen. Dies wird basierend auf dem Briefverkehr zwischen Schönberg und einigen Schülerinnen nachgezeichnet.

Den Abschluss dieser Arbeit bilden Auswahlbiographien von Schülerinnen, die auf den ersten Blick unterschiedlicher nicht sein könnten, sowie eine Schülerinnenliste, die leider keinen Anspruch auf Vollständigkeit erheben kann.

I. Einleitung

I.1. Die musizierende Frau im Laufe der Zeit - Ein Überblick

„Das Geschlecht ist nicht ein zufälliges Attribut, sondern eines der wichtigsten Elemente in der Entscheidung darüber, ob ein Individuum Zugang zur musikalischen Bildung, zu Musikinstrumenten, Musikinstitutionen, zu Musikberufen und dem gesamten kulturellen Spektrum erhält.“¹

I.1.1 Anfänge

Laut Sophie Drinker² waren Frauen von Urzeiten an am Musikleben beteiligt. Sowohl Höhlenmalereien als auch Darstellungen auf frühen Tongefäßen bezeugen dies. Ebenso in der hochentwickelten Kultur der Ägypter hatten Frauen in musikalischer Hinsicht eine wichtige Rolle inne: Abbildungen bezeugen die wichtigen Rollen der Frauen als Priesterinnen, Sängerinnen, Instrumentalistinnen, Tänzerinnen und Chorleiterinnen, die gleichberechtigt an kultischen Ritualen teilnahmen.

Im religiösen und kulturellen/gesellschaftlichen Leben des antiken Griechenland hatte Musik, die sowohl von Frauen als auch von Männern reproduziert und produziert wurde, eine bedeutende Rolle inne. Frauen integrierten sich in das Musikleben und agierten als Chorsängerinnen und Tänzerinnen anlässlich religiöser Riten. Ebenso beteiligten sich Instrumentalistinnen aktiv am musikalischen Leben Griechenlands. Die Kithara und die Lyra zählten zu den gängigen Instrumenten für angesehene Frauen. Der Aulos und die Harfe wurden auch von Hetären zur Unterhaltung gespielt und aus diesem Grund negativ konnotiert. Auffallend ist die strikte moralische Trennung der

¹ Bowers, Jane: *Feministische Forschung in der Musikwissenschaft*. In: Hoffmann, Freia / Rieger, Eva (Hg.): *Von der Spielfrau zur Performance-Künstlerin. Auf der Suche nach einer Musikgeschichte der Frauen*. Kassel 1992 (= *Schriftenreihe des Internationalen Arbeitskreises Frau und Musik*, Bd. 2). S. 22f.

² Vgl. Drinker, Sophie: *Music and Women. The Story of Women in their Relation to Music*. New York 1995. S. 54-86.

Instrumentenwahl: Offensichtlich existierten neben einer geschlechtsspezifischen Instrumentenwahl auch gesellschaftliche Regeln, welche Instrumente für Frauen der Gesellschaft als adäquat/unadäquat betrachtet wurden. Demnach kann von einer Verbindung zwischen spezifischen, negativ konnotierten Musikinstrumenten und Frauen, die in als unmoralisch geltenden Berufen (als Prostituierte) tätig waren, ausgegangen werden.

Spielten Frauen „angesehene“ Instrumente, also Instrumente, die der Herkunft der jeweiligen Musikerin entsprachen, war ihnen ebenso wie auch den männlichen Musikern eine Karriere möglich. Die Möglichkeit einer professionellen instrumentalen Ausbildung führte folglich zur Möglichkeit kompositorisch tätig zu sein.

„ [...] early Greek women had opportunity and occasion to use music, and incentive to compose it.“³

Frauen waren in der klassischen Antike jedoch nicht nur als Sängerinnen, Tänzerinnen, etc. aktiv sondern auch als Lyrikerinnen, die sich simultan zum Vortrag ihrer Gedichte auf einem Instrument begleiteten. Heute gilt als die bekannteste Lyrikerin der griechischen Antike Sappho (zwischen 630 v. Chr. und 612 v. Chr.- 570 v. Chr.), deren Melodien aber im Gegensatz zu ihren Gedichten leider nicht mehr erhalten sind.

I.1.2. Mittelalter

Zwischen dem 6. und 12. Jahrhundert sicherte sich die Kirche ein Monopol über Bildungseinrichtungen und Erziehung. Mittelalterliche Klöster boten sowohl für Männer als auch für Frauen die Möglichkeit, Studien zu betreiben. Sowohl Mönchs- als auch Nonnenklöster waren maßgeblich an der Überlieferung und der Praxis von Musik beteiligt. Dennoch sind heute nur wenige Komponistinnen bekannt. Das anonyme Komponieren, das bis in das 15. Jahrhundert praktiziert wurde, klärt die gegenwärtige Unsichtbarkeit mittelalterlicher Komponistinnen:

„[...] [Es] haben einige Frauen von der Möglichkeit Gebrauch gemacht, als Geschlechtswesen hinter ihrem Produkt zu verschwinden, indem sie unter Pseudonym oder mit abgekürzten Vornamen Literatur oder Kompositionen

³ Drinker, Sophie: *Music and Women. The Story of Women in their Relation to Music.* New York 1995. S. 91.

publizierten. Es geschah zum Schutz des Produkts und zu ihrem eigenen Schutz, oft auch aus Rücksicht auf Angehörige. Sie ersparte damit sich und ihrer Umwelt verklemmte Reaktionen, falsche Galanterien und autoritär-einfältige Erziehungsversuche.“⁴

Die Anonymität ermöglichte den Komponistinnen gesellschaftliche Zwänge zu umgehen und ihren Anstand zu bewahren. Dass so sicherlich einige Frauen, denen das Komponieren aufgrund gesellschaftlicher Regeln versagt geblieben wäre, dennoch kompositorisch aktiv werden konnten, ist also wahrscheinlich.

Als bekannteste Komponistin des Mittelalters ist die Mystikerin Hildegard von Bingen zu nennen, deren Werke in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wiederentdeckt wurden.

In frühchristlichen Zeiten wirkten Frauenchöre direkt in der Gestaltung des Gottesdienstes mit. In antiphonaler Gesangsweise, gestalteten Männer- und Frauenchöre gemeinsam den Gottesdienst.⁵ Ab dem vierten Jahrhundert setzten die Widerstände auf Seiten der Kirche gegen das musikalische Mitwirken der Frauenchöre im liturgischen Rahmen sehr heftig ein. Gemäß der Aufforderung des Apostel Paulus „*Mulieres in ecclesiis taceant*“⁶ (die Frauen sollten in der Kirche/in der Versammlung schweigen) wurde es den Frauen und Mädchen ab dem vierten Jahrhundert untersagt, an der musikalischen Gestaltung des Gottesdienstes mitzuwirken. Dieses Verbot galt natürlich nicht für Nonnen, die nach wie vor, um Gott zu preisen, singen durften. Ab dem siebenten Jahrhundert wurde die musikalische Gestaltung durch Nonnen auf das Messordinarium beschränkt. Regionale Unterschiede lassen sich hier erkennen: Während Nonnen in Deutschland und Frankreich ausschließlich im Gottesdienst sangen, sangen Italienische Nonnen außerhalb des Gottesdienstes.⁷

Die dualistische Musikanschauung des Mittelalters stellte dem Bösen das Gute gegenüber, der Teufelsmusik die Himmelsmusik etc. Diese Einstellung findet sich auch in der Gegenüberstellung der Nonnen und der Spielfrauen wieder: Den geachteten

⁴ Hoffmann, Freia: *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*. Frankfurt am Main / Leipzig 1991. S. 21.

⁵ Vgl. Holzgruber, Veronika: *Stereotype als Determinanten der Beurteilung von Kunst. Dargestellt an der Wirkung von Geschlechterstereotypen auf die Beurteilung von Musik*. Diplomarbeit Universität Wien. Wien 1999. S. 49.

⁶ 1. Korinther 14, 34.

⁷ Vgl. Geyer, Helen: *Frauenchöre*. In: *MGG-2. Sachteil, Bd. 3*. Sp. 843f.

Nonnen wurde zum Lobe Gottes die Musikausübung innerhalb der Klöster gestattet und positiv konnotiert. Im Gegensatz dazu standen die aus dem Volk stammenden Spielfrauen, die umherzogen, weltliche Musik reproduzierten und dafür von der Kirche verteufelt wurden.⁸

Als besonders einflussreich gelten für diesen Zeitraum die im südfranzösischen Gebiet anzusiedelnden „Trobairitz“, die sich als weiblicher Gegenpart der Troubadours formierten. Etwa 20 Trobairitz, die zwischen 1170 und 1260 aktiv waren sind heute namentlich bekannt. 15 Chansons sind bis heute überliefert, wobei nur von fünf die Melodien noch heute erhalten sind.⁹

Aus dem Mittelalter haben sich keine polyphonen Werke erhalten. Das Komponieren polyphoner Werke erforderte intensive Vorstudien, die meist nur an Kathedralen oder an Singschulen gelehrt wurden, zu denen Frauen jedoch keinen Zugang hatten.

Der Aufstieg der Universitäten ab dem 12. Jahrhundert wirkte sich negativ auf die Bildungssituation von Frauen aus. Während Klöster Frauen und Männern eine allumfassende Bildung boten, blieben die meisten europäischen Universitäten¹⁰ Frauen verschlossen. Im Gegensatz zu den mittelalterlichen Klöstern dienten Universitäten dazu, einen prestigeträchtigen Beruf zu erlernen. Da berufliche Karrieren für Frauen aber unmöglich waren, schien der Zugang zu den Universitäten unnötig. Außerdem ermöglichte es eine universitäre Ausbildung und ein infolge ausgeübter prestigeträchtiger Beruf eine Machtposition einzunehmen. Schiebinger¹¹ folgert also richtig:

„Je mehr eine Tätigkeit im Ansehen steigt, desto stärker nimmt die Beteiligung der Frauen an dieser Tätigkeit ab.“

⁸ Vgl. Holzgruber, Veronika: *Stereotype als Determinanten der Beurteilung von Kunst. Dargestellt an der Wirkung von Geschlechterstereotypen auf die Beurteilung von Musik*. Diplomarbeit Universität Wien. Wien 1999. S. 49f.

⁹ Vgl. Tick, Judith / Ericson, Margareth: *Women in Music*. In: *NGroveD-2, Bd. 27*. S. 523.

¹⁰ Mit Ausnahme einiger italienischen Universitäten, zum Beispiel der Universität Bologna.

¹¹ Schiebinger, Londa: *Schöne Geister. Frauen in den Anfängen der modernen Wissenschaft*. Stuttgart 1993. S. 41.

Um Frauen aus Machtpositionen und prestigeträchtigen Berufen fernzuhalten, wurde eine Ausbildung an Universitäten verhindert.¹²

I.1.3. 1500-1800

Beeinflusst durch den gesellschaftlichen Wertewandel der Renaissance, traten sowohl bildende Künstlerinnen als auch Komponistinnen, Sängerinnen und Instrumentalistinnen im 16. Jahrhundert in Italien hervor. Da der Zugang zu Singakademien und anderen Institutionen für Frauen jedoch unmöglich war, wurde der musikalische Unterricht ausschließlich an den adeligen Höfen erteilt, was als Voraussetzung dafür galt, dass Frauen in Italien während der Renaissance vermehrt in künstlerischen Berufen tätig wurden. Ein neues Frauenideal entstand: Das der humanistisch umfassend gebildeten Dame, der „Corteggiana“, deren Ausbildung auch eine instrumentale inkludierte. Demzufolge wurde die Musikausübung von Frauen an den Höfen zur Normalität, geradezu zur Pflicht. Im Bereich der Höfe wurde es Frauen ermöglicht Musikberufen nachzugehen. Als Beispiel hierfür kann das „Concerto delle Donne“, genannt werden, dessen Sängerinnen aus dem niedrigen Adel oder dem gehobenen Bürgertum stammten. Gegründet wurde es 1580 vom ferrarische Herzog, um in der fürstlichen Kammer und zu besonderen Anlässen zu unterhalten. Nicht mehr die Adelige selbst musizierten sondern professionelle Sängerinnen wurden angestellt. Im Zuge der Konkurrenzkämpfe um Prestige zwischen den italienischen Höfe entstanden weitere Ensembles nach dem Vorbild des „Concerto delle Donne.“¹³

Auffallend ist, dass also noch vor der Entstehung der Oper öffentliche Auftritte von Sängerinnen sehr beliebt waren und diese auch gesellschaftlich toleriert wurden. Ein öffentliches, angesehenes Auftreten als Sängerin wurde möglich und mit hohem gesellschaftlichen Status vereinbar. Dieser Umstand wirkte sich nicht nur auf die Entwicklung des Gesanges im Allgemeinen aus, sondern auch auf die Entstehung der Oper.¹⁴

¹² Vgl. ebda. S. 31-49.

¹³ Vgl. Steinheuer, Joachim: *Hofdame, Nonne, Kurtisane. Komponistinnen im 16. und 17. Jahrhundert. Der Wandel des Frauenbildes während der Renaissance.* In: Nies, Christel (Hg.): *Unerhörtes Entdecken. Komponistinnen und ihr Werk, Bd. 2.* Kassel / Basel / London / New York 1995. S. 39-42.

¹⁴ Vgl. Tick, Judith / Ericson Margareth: *Women in music.* In: *NGroveD-2, Bd. 27.* S. 525.

Ausgehend von Florenz begannen Instrumentalistinnen allmählich eigene Werke zu komponieren und zu veröffentlichen. Als erste von einer Frau komponierten Oper gilt Francesca Caccinis „La liberazione di Ruggiero dall'isola d'Alcina“ (1625). Die Lautenistin, Sängerin und Komponistin Maddalena Cassulana de Mazzori veröffentlichte als erste weibliche Künstlerin eigene Werke.

Trotz der Bekanntheit der Komponistinnen lassen sich keine Belege für dauerhafte Anstellungen an den italienischen Fürstenhöfen finden. Aufgrund fehlender institutioneller Ausbildung beschränkte sich das Repertoire der Komponistinnen auf bestimmte musikalische Gattungen. Barbara Strozzi, die bekannteste italienische Komponistin des 17. Jahrhunderts, veröffentlichte ausschließlich vokale Kammermusik wie Kantaten, Arien und Madrigale. Instrumentalmusik oder Opern lassen sich in ihrem Repertoire nicht finden. Nicht nur an den italienischen Höfen wurden Frauen in musischen Berufen gefördert, sondern auch in Klöstern. Töchter wurden aus finanziellen Gründen, meist um eine Mitgiftzahlung zu umgehen, von ihren Familie in Klöster geschickt. Trotz der strengen Ordensregeln konnten bürgerliche Töchter in diesem geschützten Rahmen eher künstlerisch tätig sein. Als Zentren der klösterlichen Musikausübung und –produktion gelten Mailand und Ferrara, wo ab der 2. Hälfte des 16. Jahrhundert auch polyphone Musik innerhalb der Klostermauern aufgeführt und folglich komponiert wurde. Ein umfassendes Repertoire an geistlicher Musik ist von der Ordensschwester Chiara Margarita Cozzolani (1602-1678) überliefert.¹⁵

Von den Veränderungen im italienischen Musikleben kann auf die, wenn auch geringere, Wirkung der gleichen Faktoren auch in anderen Ländern geschlossen werden. Deutschland zum Beispiel wurde erst spät vom Gedankengut der Renaissance ergriffen. Die Praxis der musizierenden, aristokratischen Frauen blieb hauptsächlich auf den häuslichen Raum beschränkt, da öffentliches musikalisches Praktizieren und zu hohe Bildung nach wie vor als „unschicklich“ gewertet wurde.¹⁶

¹⁵ Vgl. Steinheuer, Joachim: *Hofdame, Nonne, Kurtisane- Komponistinnen im 16. und 17. Jahrhundert. Der Wandel des Frauenbildes während der Renaissance*. In: Nies, Christel (Hg.): *Unerhörtes Entdecken. Komponistinnen und ihr Werk II*. Kassel / Basel / London / New York 1995. S. 42-47.

¹⁶ Vgl. Rieger, Eva: *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung*. Kassel 1988. S. 24ff.

I.1.3.a Die venezianischen Mädchenkonservatorien - eine Ausnahmerecheinung

Als Ausnahmerecheinungen bezüglich musischer Mädchenausbildung gelten die venezianischen Mädchenkonservatorien. Die vier Ospedali (Ospedale dei Mendicanti, dei Derelitti, degl'Incurabili und della Pietà) entwickelten sich aus karitativen Einrichtungen. Ursprünglich sollten Waisenkinder in diesen Institutionen gepflegt und darüber hinaus in Lesen, Schreiben und Rechnen unterrichtet werden. Ab dem 16. Jahrhundert spielten der Musikunterricht und die Chortradition besonders im Ospedale della Pietà eine wichtige Rolle. Die musikalischen Darbietungen der Schülerinnen lockten Zuschauer an, die nicht nur aufgrund der guten musikalischen Leistungen sondern ebenso aufgrund der Kuriosität des Orchesters, bestehend überwiegend aus Schülerinnen, die Veranstaltungen besuchten.¹⁷

I.1.4. Aufklärung

Die im Zuge der Aufklärung entstandene Forderung nach der Gleichheit aller Menschen (worunter besonders die der weißen, europäischen Männer verstanden wurde) brachte ein neues Frauenbild mit sich. Im 17. Jahrhundert verfestigte sich die Vorstellung einer Ungleichheit der Geschlechter. Die Frauen wurden allmählich zu „Hausfrauen“, deren Aufgabe die Instandhaltung des häuslichen Besitzes darstellte. Sowohl das mittelalterlich-ritterliche als auch das humanistische Frauenideal wurde vom Ideal der sitzhaften Hausfrau und Mutter abgelöst, das erst wieder im Laufe des 20. Jahrhunderts durch intensive Bestrebungen der Frauenbewegungen (mehr oder weniger) zunichte gemacht werden sollte.¹⁸

Eine strikte Aufgabenverteilung zwischen Mann und Frau, nämlich die zwischen öffentlichen und privaten Leben, wurde immer beliebter. Haushaltsführung und Kindererziehung wurden nun als die Hauptaufgaben der Frauen betrachtet, die Repräsentation und das öffentliche Auftreten als die des Mannes. Demzufolge diente die Bildung der Mädchen vor allem dazu, sie auf ihre zukünftige Rolle als Hausfrau und

¹⁷ Vgl. Hoffmann, Freia: *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*. Frankfurt am Main / Leipzig 1991. S. 174-178.

¹⁸ Vgl. Rieger, Eva: *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausbildung*. Kassel 1988. S. 27.

Mutter vorzubereiten und sie dementsprechende Fähigkeiten zu lehren. Bildung, ob musikalische oder allgemeine, die über das Elementarste hinausging wurde, blieb Frauen also verwehrt.¹⁹

Wichtig für den Zeitraum zwischen dem 17. und dem 18. Jahrhundert ist die intensive Beschäftigung der europäischen Adelligen mit Musik, welche sowohl als Komponisten/Komponistinnen, Instrumentalisten/Instrumentalistinnen aber auch als FördererInnen für MusikerInnen und Komponisten/Komponistinnen in Erscheinung traten. Die Beschäftigung der aristokratischen Eliten mit Musik beeinflusste das allmählich aufstrebende urbane Bürgertum maßgeblich. Um dem neu erworbenen Ideal der "*französisch-galanten*"²⁰ Lebensweise, also der neuen bürgerlichen Klasse zu entsprechen und gesellschaftlich anerkannt zu werden, schien es notwendig, die Liebe der Eliten zur Musik zu übernehmen. Ein Instrument, besonders beliebt das Klavier, so zu beherrschen, um unterhalten zu können, wurde für bürgerliche Töchter unumgänglich.

*„Das Instrument und die daran musizierende Frau waren Teil des bürgerlichen Heims, das den Wohlstand und den Sozialstatus des Familienoberhaupts dokumentierte.“*²¹

Die instrumentale Ausbildung der Töchter diente einzig der Unterhaltung im Privaten, denn die Unterhaltung des Ehegatten galt als Pflicht einer jeden Hausfrau. Eine professionell-musikalische Ausbildung wurde für Frauen, die ausschließlich im Privaten musizieren sollten, als nicht notwendig betrachtet. Instrumentaler und kompositorischer Unterricht wurde solange toleriert, solange die Ambitionen der Schülerin nicht allzu professionell wurden.²² Nochmals sollte betont werden, dass Mädchenbildung

¹⁹ Vgl. Holzgruber, Veronika: *Stereotype als Determinanten der Beurteilung von Kunst. Dargestellt an der Wirkung von Geschlechterstereotypen auf die Beurteilung von Musik*. Diplomarbeit Universität Wien. Wien 1999. S. 56.

²⁰ Rieger, Eva: *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung*. Kassel 1988. S. 31.

²¹ Hoffmann, Freia: *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*. Frankfurt am Main / Leipzig 1991. S. 75.

²² Vgl. Tick, Judith / Ericson Margareth: *Women in music*. In: *NGroveD-2, Bd. 27*. S. 526.

vorrangig Haushaltsführung zum Ziel hatte. Die Vorbereitung auf ihre spätere Rolle als Hausfrau und Mutter wurde das Hauptziel des Lehrplanes der Mädchen.²³

Einen Ort für Auftritte bot den musizierenden und komponierenden Damen die aufkommende Salonkultur. Da Frauen aus Orchestern ausgeschlossen wurden (und bis heute teilweise noch sind), fungierte der Salon als mögliche, oft einzige, Aufführungsstätte. Die fehlende Möglichkeit sich einem breiten Publikum zu präsentieren ist wohl ein Grund, warum verhältnismäßig wenige Komponistinnen und Instrumentalistinnen bekannt wurden.²⁴

Mit dem ausgehenden 18. Jahrhundert, beeinflusst durch die Französische Revolution und ihren Forderungen, sprachen sich vereinzelt mutige Damen für bessere Bildungschancen aus. Die Widerstände gegen Bildung für Frauen machten sich simultan mit den Forderungen der Frauen breit. Mit Berufung auf Moral und Anstand sollten Frauen von ihren "natürlichen" Bestimmungen überzeugt werden.

„Die ‚Natur der Frau‘ war nichts anderes als die Summe der Eigenschaften, die sie zur Erfüllung ihrer Pflichten in dem neuen ökonomischen System brauchte. Die Trennung zwischen männlichem Erwerbsleben und weiblichem Wirken in der Familie führte zu einer Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘.“²⁵

Die Debatte um die "Natürlichkeit" der Frauen sollte ihren Höhepunkt im 19. Jahrhundert erreichen. Die Phantasie der naturgegebenen Fähigkeiten der Frauen verbreitete sich rasant und versperrte Frauen jegliche Möglichkeit zu höherer Bildung. Es wurde propagiert, dass zu intensive Bildung, sowohl allgemein als auch musikalisch, Frauen vermännliche und ihre schwächere Konstitution es ihnen unmöglich mache, spezielle Instrumente zu spielen.²⁶ Weiters würden Frauen mit gewissen Instrumenten lächerlich erscheinen und hässlich werden, da das Blasen von Instrumenten das Gesicht unansehnlich deformieren würde.

²³ Vgl. Rieger, Eva: *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung*. Kassel 1988. S. 52.

²⁴ Vgl. Tick, Judith / Ericson Margareth: *Women in music*. In: *NGroveD-2, Bd. 27*, S. 527.

²⁵ Hoffmann, Freia: *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*. Frankfurt am Main / Leipzig 1991. S. 73.

²⁶ Vgl. Rieger, Eva: *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung*. Kassel 1988. S. 40-45, 54ff.

„Was Frauen an Musikinstrumenten machen, wie sie sich bewegen, wie sie sich körperlich zum Instrument in Beziehung setzen, wie sie es zum Klingen bringen und welche Assoziationen sie dabei hervorrufen, wird in einer patriarchalen Gesellschaft anders wahrgenommen als das, was Männer am Musikinstrument tun.“²⁷

Eine "Vermännlichung" der Frauen, also der Verlust ihrer Weiblichkeit (meinte wohl den Verlust der „natürlichen“ weiblichen Eigenschaften) durch zu intensive Bildung, war ebenso ein weitverbreiteter Vorwand, um Frauen die Lust am Komponieren oder allgemein dem Musizieren zu nehmen.²⁸ Einige dieser Aussagen, so unsinnig sie heute auch erscheinen mögen, müssen dennoch als „Kinder ihrer Zeit“ betrachtet werden. Die Einschätzung, dass Frauen aufgrund ihrer weniger starken Konstitution nicht alle Instrumente spielen können, scheint legitim. Natürlich setzten gewisse Instrumente wie z.B. der Kontrabass eine gewisse körperliche Größe und Kraft voraus, was nicht heißen soll, dass Frauen prinzipiell nicht dazu fähig seien, Kontrabass zu spielen. Auch sollten die damals gängigen Kleidervorschriften bedacht werden, die Instrumentalistinnen in ihren Bewegungen einschränkten. Manche Instrumente wurden demnach aus praktischen Gründen von Frauen nicht ergriffen. Dass gesellschaftliche Konventionen und bürgerliche Vorstellungen von Schicklichkeit die Instrumentenwahl der Frauen ebenso beeinflusste, lässt sich nicht von der Hand weisen.²⁹

I.1.5. 19. Jahrhundert

Ökonomische und soziale Veränderungen im 19. Jahrhundert wirkten sich positiv auf die Frauenbildung aus. Die sich allmählich formierende Frauenbewegung forderte neben Aspekten wie dem allgemeinen Wahlrecht auch bessere Bildungschancen für Frauen. Für musikalisch tätige Frauen bedeutete dies, dass in den größeren Städten eigene Ausbildungsstätten wie Konservatorien gegründet wurden. Vorerst dienten diese Institutionen der Ausbildung von Musikern und Komponisten, wobei aber allmählich

²⁷ Ebda. S. 39.

²⁸ Vgl. ebda. S. 54-57.

²⁹ Vgl. Hoffmann, Freia: *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*. Frankfurt am Main / Leipzig. S. 25-71.

sogenannte "Frauenklassen", ausschließlich für die Fächer Klavier und Gesang, eingerichtet wurden.³⁰

Der Lehrplan der Frauen unterschied sich jedoch von dem der Männer: Während die Ausbildung der Männer auf eine professionelle Karriere abzielte, sollte der Unterricht der Frauen vorrangig dazu dienen, sie als "Unterhalterinnen" auszubilden. Den Frauen war eine Karriere als Komponistin, Dirigentin oder Professorin unmöglich, was Unterricht in Harmonielehre usw. unnötig machte.³¹

Die Gegner der höheren Frauenbildung wehrten sich unter anderem gegen die Zulassung der Frauen an Konservatorien. Wieder die vermeintliche "körperliche Minderwertigkeit" der Frauen, also ihre schwächliche Konstitution, müsse vom Lehrplan berücksichtigt werden, da dieser Umstand ein zu intensives Üben quasi unmöglich mache. Aus diesem Grund wurden eben jene oben genannten "Frauenklassen" eingerichtet, die einem der "weiblichen Eigenart" entsprechenden Unterricht gestattete.³²

Dennoch entdeckten viele Frauen, allen Widerständen zum Trotz, die Musik für sich. Heute sind uns sowohl erfolgreiche Musikerinnen (Clara Schumann) als auch Komponistinnen bekannt, die entgegen dem bürgerlichen Frauenbild, einer musikalischen Karriere nachgingen. Offensichtlich existierten musische Berufsbilder auch für bürgerliche Frauen, die von der Gesellschaft toleriert wurden. Die Zwiespältigkeit der Gesellschaft gegenüber den gängigen Geschlechterrollen wird gerade in diesem Punkt offensichtlich. Neben der Einstellung, dass die Berufung der Frauen im Haushalt liege, wurden offensichtlich Frauen, die geschlechtsspezifische Instrumente³³ spielten oder „ihrem Geschlecht gemäß“ komponierten³⁴, einigmaßen toleriert.

³⁰ Die Ausbildung in Orchesterinstrumente war unnötig, da Frauen aus Orchestern ausgeschlossen waren. Auch heute noch existieren Orchester, die Frauen ausschließen.

³¹ Vgl. Tick, Judith / Ericson Margareth: *Women in music*. In: *NGroveD-2*, Bd. 27. S. 528.

³² Vgl. Rieger, Eva: *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung*. Kassel 1988. S. 69f.

³³ Wie dem Klavier oder der Harfe.

³⁴ Frauen komponierten hauptsächlich Lieder oder Stücke für kleines Ensemble, jedoch äußerst selten Messen oder große Sinfonien.

I.1.6. 20. Jahrhundert

Nachdem sich diese Diplomarbeit mit den Anfängen des 20. Jahrhunderts beschäftigt, wird dieser Abschnitt nur oberflächlich behandelt, da sich die nächsten Kapitel ausführlich mit der Situation von Komponistinnen am Anfang des 20. Jahrhunderts beschäftigen werden. Am Ende dieser Arbeit wird, im Sinne eines Ausblicks, noch ergänzend auf die derzeitige Situation von Komponistinnen eingegangen. Der Vollständigkeit halber sollten einleitend folgende Aspekte genannt werden, die ausschlaggebend für die weitere Entwicklung einer Musikgeschichte der Frauen waren.

Am Anfang des 20. Jahrhunderts wurde die Mädchenbildung eine politische Frage.

Demographisch gesehen herrschte bereits vor dem ersten Weltkrieg ein „Frauenüberschuss.“ Viele Frauen blieben also die Vorsorgeinstitution Ehe verwehrt. Aus diesem Grund musste dafür gesorgt werden, dass bürgerliche Frauen ihren Lebensstandard ohne die eheliche finanzielle Abhängigkeit, beibehalten konnten.

„Durch die Industrialisierung zur außerhäuslichen Arbeit aufgerufen, veränderte sich das Tätigkeitsfeld der Frau erheblich.“³⁵

Bürgerlichen Frauen musste also die Notwendigkeit geboten werden, sich „standesgemäß“ versorgen zu können. Musikalische Berufe stellten unter anderem eine Versorgungsmöglichkeit für Frauen dar. Die Frauenbewegung setzte sich besonders für eine höhere Frauenbildung ein. Die allmähliche Öffnung der Universitäten (1897 konnten Frauen an der philosophische Fakultät der Universität Wien inskribieren), hinterließ auch Spuren im musikalischen Bereich. Der Fächerkanon der Ausbildungsstätten wurde nun auch für Frauen in alle Richtungen erweitert. Nicht nur Instrumentalunterricht wurde für Frauen toleriert, sondern auch Komponierklassen. Als Beispiel hierfür sind Lili (1893-1918) und Nadja Boulanger (1887-1979) zu nennen, die beide Komposition am Pariser Konservatorium studierten. Um speziell Komponistinnen zu unterstützen, wurden nach und nach eigene Arbeitskreise und Gesellschaften gegründet, die sich dies zur Aufgabe machten.³⁶

Die musikalische Professionalität von Frauen wurde (mehr oder weniger) allmählich akzeptiert. Obwohl sich Ausbildungsmöglichkeiten für Frauen öffneten, blieben viele

³⁵ Rieger, Eva: *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung*. Kassel 1988. S. 75.

³⁶ Vgl. Tick, Judith / Ericson Margareth: *Women in music*. In: *NGroveD-2, Bd. 27*. S. 529f.

Berufssparten noch verschlossen. Einzelne Orchester sollten bis spät in das 20. Jahrhundert hinein Frauen (außer den Harfenistinnen) ausschließen. Als Antwort darauf wurden sogenannte „Damenorchester“ gegründet, die für ausgebildete Damen die Möglichkeit zu konzertieren bot.

Einschneidende Ereignisse wie die beiden Weltkriege sowie die Machtübernahme der Nationalsozialisten hatten unter anderem natürlich auch Einfluss auf den Kulturbetrieb. Erst nach Ende des Zweiten Weltkrieges konnten die meisten KomponistInnen und MusikerInnen ihren erlernten Berufen nachgehen.

Die Schülerstatistik der Musikuniversität Wien verdeutlicht gegenwärtige Entwicklungen: Eine geschlechtsspezifische Studien- sowie Instrumentenwahl lässt sich nicht mehr erkennen. Natürlich gibt es Studien die eher von Frauen als von Männern (und umgekehrt) inskribiert werden. Aber dennoch gibt es keine Studien, die ausschließlich von Frauen oder Männern gewählt werden. Die Absolventenstatistik des Studienjahres 2007/2008 verzeichnet den größten Frauenanteil im Fach „Instrumental- und Gesangspädagogik (IGP) Klavier-Klassik“ mit 9 inländischen und 6 ausländischen Absolventinnen sowie für das Lehramtsstudium „Musikerziehung“ mit 16 inländischen und einer ausländischen Absolventin. Das Studium „Komposition“ verzeichnet gleich viel männliche wie weibliche AbsolventInnen für das Studienjahr 2007/2008, nämlich jeweils 2.³⁷

Deutlich wird, dass gegenwärtig Studien existieren, die tendenziell eher von Frauen als von Männern (und umgekehrt) gewählt werden. Über Faktoren, die solche Verteilungseffekte bewirken, kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Es ist aber mit großer Wahrscheinlichkeit anzunehmen, dass gesellschaftliche, finanzielle und berufliche Faktoren maßgeblich an dieser Entwicklung beteiligt sind.

I.1.7. Fazit

Ohne Zweifel beteiligten sich auch Frauen am musikalischen Leben. Auch wenn institutioneller Unterricht für Frauen lange Zeit nicht existierte, konnten sie dennoch Unterricht erhalten, nämlich Privatunterricht, der jedoch nur mit entsprechendem

³⁷ Vgl.

http://www3.mdw.ac.at/MDWonline/?gotoURL=https://online.mdw.ac.at/mdw_online/StudierendenStatistik.html&contactgruppe=&pageidalt=117 (22.8.2008).

finanziellen Hintergrund möglich war. Musikalischer Unterricht, auch wenn dieser nicht zur Professionalität führen sollte, war folglich nur für Frauen und Mädchen der Oberschicht möglich. Im Gegensatz zu anderen Berufssparten, konnten Frauen spätestens ab der Renaissance in musikalischen Berufen tätig sein und sich dadurch selbst versorgen. Nicht nur der Beruf der Sängerin stellte für Frauen ein Berufsfeld dar, sondern ebenso das Wirken als Komponistin, Instrumentalistin und als Pädagogin. Im Gegensatz zu den europäischen Universitäten, die gerade deswegen für Frauen verschlossen blieben, da das Ziel jeder Studienrichtung die Ausübung eines fächerspezifischen Berufs war, wurden Institutionen, die musikalische Fertigkeiten lehrten, allmählich für Frauen geöffnet. Bestimmte Faktoren, wie die Änderung gesellschaftlicher Konventionen, finanzielle Faktoren und andere, wirkten sich günstig auf die Situation der Frauen aus, wenn auch musikalischer Unterricht nicht in allen Fächern möglich war.

1.2. Bezeichnungen für die Wiener Schülerschaft Arnold Schönbergs

Die Bezeichnung „Zweite Wiener Schule“ ist aus der abendländischen Musikgeschichte und Musikkultur nicht mehr wegzudenken. Allgemein ist diese Bezeichnung für die Gemeinschaft von Arnold Schönberg und seinen Wiener SchülerInnen gebräuchlich, dennoch führen die wenigsten einschlägigen musikwissenschaftlichen Lexika den Begriff an. Der Begriff „Zweite Wiener Schule“ beinhaltet eine spezielle Voraussetzung, nämlich das Bestehen einer „Ersten Wiener Schule.“ Demnach fassen einige Lexika beide Begriffe unter dem der „Wiener Schule“ zusammen und differenzieren erst im Laufe des Artikels zwischen „erster“ und „zweiter Wiener Schule.“ Da in dieser Arbeit die Bezeichnung „Wiener Schönberg-Schule“ verwendet wird und nicht „Zweite Wiener Schule“ sollte an dieser Stelle vorerst geklärt werden, was genau unter den Begriffen zu verstehen ist, was sie unterscheidet, ob die gängigen Definitionen für das Anliegen dieser Arbeit gültig sind oder ob im Rahmen dieser Arbeit ein eigener Begriff definiert werden muss. Bei genauerer Recherche lässt sich die Schwierigkeit der Begriffsverwendung erkennen, die nun kurz aufgezeigt werden soll. Die „Zweite Wiener Schule“ bezeichnet vorwiegend *„das Wirken Arnold Schönbergs sowie seiner Schüler und Enkelschüler - allen voran Alban Berg und Anton von Webern.“*³⁸ Auch können mit dem Begriff alle Wiener Schüler Schönbergs zusammengefasst werden, die bis 1925 Unterricht erhielten. Weitere Bezeichnungen für Schönbergs Wiener Schülerkreis sind „Wiener atonale Schule“, „Schönberg Schule“ oder nur „Wiener Schule“. Wie auch der Begriff der „zweiten Wiener Schule“ setzt „Wiener atonale Schule“ etwas voraus, nämlich die Existenz einer „Wiener tonalen Schule.“

Als „Geburtsjahr“ der Wiener Schönberg-Schule führt Stephan³⁹ 1904 an, das Jahr, indem Berg und Webern Schüler Schönbergs wurden. Stephan erkennt folglich den zuvor stattgefundenen Unterricht und so auch die frühen SchülerInnen Arnold

³⁸ Gruber, Gernot: *Die Avantgarde*. In: ders. / Flotzinger, Rudolf: *Musikgeschichte Österreichs, Bd. 2: Vom Barock zur Gegenwart*. Graz / Wien / Köln 1979. S. 433.

³⁹ Vgl. Stephan, Rudolf: *Wiener Schule. Die zweite Wiener Schule*. In: *Das neue Lexikon der Musik, Bd. 4*. Auf der Grundlage des von Günther Massenkeil herausgegebenen „Grossen Lexikon der Musik“ (1978-82/1987), eine Bearbeitung des „Dictionaire de la Musique“ von Marc Honegger (1976). Stuttgart 1996. S. 734f.

Schönbergs nicht als schulebildend an. Schönberg unterrichtete aber bereits vor dem Jahr 1904. Die Komponistin Vilma Weber von Webenau, die ab 1898 Unterricht bei Schönberg erhielt, bezeichnet sich selbst als seine erste Schülerin:

„Meines Wissens war ich Schönbergs erste Privatschülerin (von 1898 oder 99 an). Erst in Wien und dann in Berlin, wo er beim seligen Überbrettl Kapellmeister war, weihte er mich in Harmonielehre, Kontrapunkt und Kompositionslehre ein.“⁴⁰

Warum also gerade der Unterrichtsbeginn von Berg und Webern für Stephan eine Zäsur darstellt, bleibt leider ungeklärt. Schönberg selbst führt im Vorwort seiner „Harmonielehre“⁴¹ bedeutende Schüler an. Karl Horwitz, Heinrich Jalowetz, Erwin Stein, Robert Neumann und Josef Polnauer werden gleichwertig neben Berg und Webern angeführt, ohne auch nur irgendeinen Namen hervorzuheben.⁴² Ob der Unterrichtsbeginn von Berg und Webern also aus Sicht Schönbergs eine Zäsur darstellte, ist zu bezweifeln. Für dieses Datum spricht einzig und allein die Tatsache, dass diese beiden Schüler heute die bekanntesten sind.

1898 ist das Jahr, in dem Schönberg seine Lehrtätigkeit nachweisbar begonnen hatte und kann somit als Geburtsjahr der Wiener Schule bezeichnet werden. Da die SchülerInnen, deren Unterricht nach dem von Berg und Webern begann, ebenso zur Wiener Schule gezählt werden, ist es nur logisch die SchülerInnen vor Berg und Webern ebenso zu diesem Kreis zu zählen. Selbstverständlich soll an dieser Stelle das Wirken Bergs und Weberns nicht herabgewürdigt werden. Ihre außergewöhnliche Rolle innerhalb der „Wiener Schönberg-Schule“ und ebenso ihre kompositorischen Erfolge sind unbestritten. Dennoch können andere, heute weniger bekannte SchülerInnen Schönbergs nicht ignoriert werden, da sie, je nach Definition, schließlich auch als Mitglieder der „Wiener Schönberg-Schule“ bezeichnet werden können.

⁴⁰ Vilma von Webenau zit. n. Gruber, Clemens M.: *Nicht nur Mozarts Rivalinnen. Leben und Schaffen der 22 österreichischen Opernkomponistinnen*. Wien 1990. S. 174.

⁴¹ Vgl. Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*. Leipzig / Wien 1911. S. VIII.

⁴² Vgl. Auner, Joseph H.: *Historiographische Implikation der Idee der Zweiten Wiener Schule*. In: Meyer, Christian (Hg.): *Arnold Schönbergs Wiener Kreis. Arnold Schönberg's Viennese Circle. Bericht zum Symposium 12. - 15. September 1999*. Wien 2000 (= *Journal of the Arnold Schönberg Center 2/2000*). S. 35.

Als Ende der „Wiener Schönberg-Schule“ bezeichnet Stephan das Jahr 1925, in welchem Schönberg nach Berlin berufen wurde, um als Leiter der Meisterklasse für Komposition an der Berliner Akademie der Künste zu wirken.⁴³

Im Gegensatz zu anderen Autoren führt Stephan ausschließlich die „Wiener Schönberg-Schule“ unter dem Artikel „Wiener Schule“ an. Eggebrecht¹, der „Wiener Schule“ als Gruppe von Komponisten definiert, die zwischen 1730 und 1780 in Wien wirkten und als Vorarbeiter der Wiener Klassik zu verstehen sind: allen voran Johann Joseph Fux, und Georg Christoph Wagenseil. Auch Rummenhüller⁴⁴ bezeichnet die „erste Wiener Schule“ als Teil der Vorklassik und nennt ebenso Komponisten des 18. Jahrhunderts, die in Wien unter Karl VI. und Maria Theresia wirkten, besonders Johann Joseph Fux, Antonio Caldara, Francesco Bartolomeo Conti und Georg Christoph Wagenseil. Die Frage, ob diese Komponisten als Wegbereiter der Wiener Klassik zu verstehen sind (Adler) oder eher die Komponisten der Mannheimer Schule (Eggebrecht), lässt Rummenhüller unbeantwortet.

Eggebrecht benennt auch den Wiener SchülerInnenkreis um Schönberg als „Wiener Schule“ und stellt gleichzeitig eine Verwandtschaft zwischen dem Schönbergkreis und den Wiener Klassikern fest:

„Die Bez.[eichnung] W.[iener] Sch.[ule] hat- anstelle von Schönbergsschule oder Schönbergkreis - erst nach 1945 weitere Verbreitung gefunden. Sie akzentuiert den engen historischen Bezug zur Wiener Klassik, die nun als die 1. W.[iener] Sch.[ule] betrachtet wird.“⁴⁵

Weiters erklärt Eggebrecht die Entstehung der Schule folgend und klärt gleichzeitig die für ihn gültige Definition von „Schule“:

„Wiener Schule wurde [...] im Sinne einer Gemeinschaft verstanden, die unter Führung Schönbergs in ständiger Reflexion und gegenseitiger Kritik die kompositorischen Probleme der Gegenwart zu lösen versucht. Indessen ist der

⁴³ Vgl. Stephan, Rudolf: *Wiener Schule*. In: *MGG-2. Sachteil*, Bd. 9. Sp. 2043.

⁴⁴ Vgl. Rummenhüller, Peter: *Wiener Schule*. In: *Das neue Lexikon der Musik*, Bd. 4. Auf der Grundlage des von Günther Massenkeil herausgegebenen „Grossen Lexikons der Musik (1978-82/1987)“, eine Bearbeitung des „Dictionaire da la Musique“ von Marc Honegger. Stuttgart 1996. S. 734.

⁴⁵ Eggebrecht, Hans Heinrich: *Wiener Schule*. In: *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. 2. Hrsg. von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht. Wiesbaden / Mainz 1967. S. 71.

*Zusammenschluß Gleichgesinnter zur Schule auch als Reaktion zu verstehen, sowohl auf die starken Widerstände, denen die neue Musik zumal in Wien begegnete, als auch auf anders ausgerichtete Tendenzen innerhalb der neuen Musik, von denen man sich distanzieren wollte.*⁴⁶

Adler⁴⁷ fasst unter dem Begriff „Wiener klassische Schule“ die wichtigsten Vertreter der Wiener Klassik zusammen, nämlich Joseph Haydn, Ludwig van Beethoven und Wolfgang Amadeus Mozart. Die Bezugnahme auf die Stadt Wien widerspricht nach Krones¹ dem Begriff „Erste Wiener Schule“, da die klassischen Komponisten nicht aus Wien stammten sondern einzig dort wirkten. Weiters kritisiert Krones die Bezeichnung „Schule“ in Bezug auf die Wiener klassischen Komponisten, da sie zwar alle in der Tradition der sogenannten „Vorklassiker“, wie Georg Christoph Wagenseil und Johann Joseph Fux standen, aber nie von einer gemeinsamen Lehrpersönlichkeit Unterricht erhielten, bzw. nie in einem direkten Lehrverhältnis zueinander standen - und so folglich keine Schule bildeten.⁴⁸ Für Adler ist hingegen der Begriff Schule gültig, denn:

*„Die Heroen der Wiener Schule sind wie die Glieder einer Familie zusammengehörig, die Kunstgemeinschaft ist noch stärker als Blutsverwandtschaft, denn sie beruht wie auf den gleichen Stilprinzipien ihrer Produktion, so auf den gemeinsamen Grundanschauungen, die durch die Geistes- und Gemütsbewegungen ihrer Zeit, [...] gebildet waren.“*⁴⁹

Das Vorhandensein gemeinsamer Stilprinzipien und Grundanschauungen ermöglicht nach Adler die Verwendung des Begriffs „Schule“ für die Trias der Wiener klassischen Komponisten. Für die Definition können auch andere Kriterien herangezogen werden. „Schule“ kann ebenso eine „Gruppe von Künstlern“ bezeichnen, „die an einem Ort wirken.“⁵⁰ Weiters kann mit dem Begriff die „Gemeinschaft der Schüler mit ihrem Lehrmeister“⁵¹ oder eben auch gemeinsame Stilmerkmale bezeichnet werden. Für die Wiener Schule Schönbergs würde dies die Beibehaltung der Zwölftontechnik bedeuten:

⁴⁷ Vgl. Adler, Guido: *Die Wiener klassische Schule*. In: ders. (Hg.): *Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. 3. Reprint der Ausgabe Berlin, 1930. München 1985. S. 768-795.

⁴⁸ Vgl. ebda.

⁴⁹ Adler, Guido: *Die Wiener klassische Schule*. In: ders. (Hg.): *Handbuch der Musikgeschichte*, Bd. 3. Reprint der Ausgabe Berlin, 1930. München 1985. S. 779.

⁵⁰ Stephan, Rudolf: *Wiener Schule*. In: *MGG-2. Sachteil*, Bd. 9. Sp. 2034.

⁵¹ Ebda.

„Die geschichtliche Leistung der W[iener] Sch[ule] besteht vornehmlich darin, dass sie die Tonalität in ihrer spätromantischen Erscheinungsform konsequent zu Ende gedacht und in diesem Ende zugleich einen Anfang gefunden hat, der sich kompositorisch ab etwa 1907 in der freien Atonalität ausprägte und der um 1920 in der Zwölftontechnik seine theoretische Formulierung fand.“⁵²

Gefördert durch theoretische Schriften Schönbergs, Bergs und Weberns über die Kompositionsmethode wurde das Komponieren nach der Zwölftontechnik eine Voraussetzung, um zur „Wiener Schönberg-Schule“ gezählt zu werden. Die Anwendung dieses Kompositionsstils entscheidet folglich darüber, wer und wer nicht als Mitglied der „Schönberg-Schule“ verstanden wird. Alle KompositionsschülerInnen Schönbergs, die nicht in der Tradition der Zwölftontechnik komponierten, würden gemäß dieser Definition nicht als Mitglied der Wiener Schönberg-Schule gelten. Auner⁵³ verweist hingegen auf die Unterrichtstätigkeit Schönbergs: Nie wurde ausschließlich die Technik der Dodekaphonie unterrichtet. Gemäß Schönbergs pädagogischen Prinzipien sollte sein Unterricht die *„allgemeine Denkweise über Musik sowie größere philosophische Probleme“*⁵⁴ behandeln. Demnach verpflichtete Schönberg seine SchülerInnen nicht gemäß der Zwölftontechnik zu komponieren. In diesem Sinne kann eben nicht von einer „Schule“ ausgegangen werden, die eine stilistische Tradition eines Vorbildes weiterführt, da Schönberg dies nicht verlangte:

„Man ist der Meinung, Schönberg lehre seinen Stil und zwingen den Schüler, sich diesen anzueignen. Das ist ganz und gar falsch. Schönberg lehrt überhaupt keinen Stil; er predigt weder die Verwendung alter noch die neuer Kunstmittel.“⁵⁵

Schönberg selbst spricht sich gegen die Bezeichnung „Schule“ aus:

⁵² Eggebrecht, Hans Heinrich: *Wiener Schule*. In: *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, Bd. 2. Hrsg. von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht. Wiesbaden / Mainz 1967. S. 71.

⁵³ Vgl. Auner, Joseph H.: *Historiographische Implikation der Idee der Zweiten Wiener Schule*. In: Meyer, Christian (Hg.): *Arnold Schönbergs Wiener Kreis. Arnold Schönberg's Viennese Circle. Bericht zum Symposium, 12.-15. September 1999*. Wien 2000 (= *Journal of the Arnold Schönberg Center* 2/2000). S. 42.

⁵⁴ Ebda.

⁵⁵ *Arnold Schönberg. In höchster Verehrung von Schülern und Freunden*. München 1912. S. 85.

„[...] alle meine Schüler unterscheiden sich außerordentlich voneinander, und obwohl vielleicht die Mehrzahl Zwölftonmusik komponiert, könnte man nicht von einer Schule sprechen. Sie alle mussten ihren Weg für sich allein finden.“⁵⁶

Der Unterricht Schönbergs, der als „über den üblichen Inhalt hinausgehend“⁵⁷ bezeichnet werden kann, ist zweifelsohne das damit verbundene Element der gesamten Schülerschaft Schönbergs. Auch die damit verbunden bedingungslose Identifikation mit dem Lehrmeister Schönberg und seine Autorität können als grundlegendes Element für die Entstehung einer geistigen Gemeinschaft, sowie eines Zusammengehörigkeitsgefühls verstanden werden.

„Schönbergs Wiener Schülerkreis [...] war ein quasi hermetischer Zirkel, dessen Angehörige ein starkes Zusammengehörigkeitsgefühl verspürten. Was diesen Kreis zusammenhielt, war der unerschütterliche Glaube an den Lehrer, der leidenschaftlich verehrt wurde und dessen künstlerisches Urteil in Zweifel zu ziehen niemandem in den Sinn kam.“⁵⁸

In dieser Arbeit wird der Begriff „Wiener Schönberg-Schule“ verwendet. Weder ist die kompositorische Nachfolge Schönbergs, also das Komponieren mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen, noch die Verwendung atonaler Kompositionstechniken als Voraussetzung, um als „Mitglied“ dieser „Schule“ bezeichnet zu werden, zu verstehen. Vielmehr gilt als SchönbergschülerIn diejenige/derjenige, die/der, wie lange auch immer, Unterricht bei Schönberg erhielt, unabhängig vom Bekanntheitsgrad oder späteren Erfolg der jeweiligen Person. Als Entstehungsjahr der „Wiener Schönberg-Schule“ gilt folglich das Jahr 1898.

⁵⁶ Schönberg, Arnold: *Stil und Gedanke*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Ivan Vojtěch. Bd.1: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*. Frankfurt a. Main 1976. S. 151.

⁵⁷ Stephan, Rudolf: *Wiener Schule*. In: *MGG-2. Sachteil, Bd. 9*. Sp. 2035.

⁵⁸ Gervink, Manuel: *Arnold Schönberg und seine Zeit*. Laaber 2001 (=Große Komponisten und ihre Zeit). S. 217.

II. Ausbildungsmöglichkeiten am Anfang des 20. Jahrhunderts am Beispiel der k.k. Musikakademie in Wien und des Privatunterrichts bei Arnold Schönberg

Am Ende des 19. Jahrhunderts wurde es aufgrund ökonomischer und sozialer Veränderungen (Industrialisierung, Verarmung der Bürgerschicht, demographischer Frauenüberschuss etc.) notwendig, dass bürgerliche Frauen ihren Lebensunterhalt selbst verdienen konnten. Da besonders die Frauen der Mittelschicht betroffen waren und diese ihren gewohnten Lebensstandard beibehalten wollten/mussten, musste für die betroffenen Frauen die Möglichkeit geschaffen werden sich „standesgemäß“ ausbilden zu lassen und auf dieser Grundlage einen rentablen Beruf zu ergreifen. Demnach wurde die Frauenbildung eines der Hauptziele der bürgerlichen Frauenbewegung⁵⁹ und der gleichzeitig entstandenen Frauenvereine. Besonders der „Allgemeine österreichische Frauenverein“, der 1893 von Auguste Fickert, Rosa Mayreder, Marianne Hainisch u.a. gegründet wurde, setzte sich unter anderem für das Recht der Frauen auf Bildung ein.⁶⁰ Bereits 1870 forderte Marianne Hainisch bessere Bildungsmöglichkeiten für Mädchen. Ihre Gegner versuchten ihrer Fachrichtung entsprechend Gründe zu finden, warum Frauen für ein Studium nicht geeignet wären: Nikolaus Rüdingers Theorie über die zerebrale Minderwertigkeit der Frauen wie auch die Debatte rund um Paul Möbius Schrift über die mögliche „Vermännlichung“ der Frauen aufgrund intellektueller Bildung, wurde den AktivistInnen der Frauenbewegung entgegengehalten.⁶¹ Ein Gutachten des akademischen Senats der Universität aus dem Jahr 1873 begründet den Ausschluss von Frauen aus den universitären Einrichtungen folgendermaßen:

„Eine Änderung des wissenschaftlichen und disciplinaren Charakters der Universität aber zu Ungunsten der Männer und zu Gunsten der Frauen, namentlich einiger, im besten Falle lediglich neugieriger und solcher, welche, den ihnen durch Natur

⁵⁹ Die Schwerpunktsetzung der sozialistischen oder sozialdemokratischen Frauenbewegung war eine andere, da Arbeiterfrauen bereits seit der industriellen Revolution arbeiten mussten. Die sozialistische Frauenbewegung setzte sich vor allem gegen soziale Ausbeutung und für bessere Arbeitsbedingungen für Frauen ein. Gemeinsam kämpften die verschiedenen Flügel der Frauenbewegung für das Wahlrecht.

⁶⁰ Vgl. http://193.170.112.215/ariadne/vfb/fv_aeof.htm (25.8.2008).

⁶¹ Vgl. Griesebner, Andrea: *Feministische Geschichtswissenschaft. Eine Einführung*. Wien 2005. S. 29-45.

*und Sitte angewiesenen Wirkungskreis verkennend, darüber hinaus in den Kreis der Männer störend einzutreten beabsichtigen, kann weder im Interesse der Wissenschaft noch einer selbst fortschrittlichen sozialen Ordnung liegen. Die Universität ist heute noch und wohl für lange hinaus wesentlich eine Vorschule für die verschiedenen Berufszweige des männlichen Geschlechtes, und so lange die Gesellschaft, was ein günstiges Geschick verhüten möge, die Frauen nicht als Priester, Richter, Advokaten, Ärzte, Lehrer, Feldherren, Krieger aufzunehmen das Bedürfnis hat, das heißt, so lange der Schwerpunkt der Leitung der sozialen Ordnung noch in dem männlichen Geschlechte ruht, liegt auch keinerlei Nötigung vor, den Frauen an der Universität ein Terrain einzuräumen, welches in den weiteren Folgen unmöglich zu begrenzen wäre."*⁶²

Das Zitat lässt deutlich erkennen, dass die universitäre Bildung nicht als allgemeinbildend, sondern als berufsbildend verstanden wurde. Die männlichen Macht- und Positionsinhaber fürchteten durch die Zulassung von Studentinnen an den Universitäten eine Gefährdung der traditionellen Geschlechterverhältnisse. Die Ausbildung eines (männlichen) Elitenberufs war das Ziel eines Studiums. Da ein Elitenberuf, als Voraussetzung um Macht zu gewinnen galt, wurden Frauen vehement von diesen Möglichkeiten ausgeschlossen. Umso wichtiger eine wissenschaftliche Ausbildung für das Erlangen einer Machtposition war, desto weniger waren Männer bereit, Frauen in höhere Bildungseinrichtungen zuzulassen.⁶³ Trotz heftiger Widerstände wurden Frauen ab 1897 an der philosophischen Fakultät der Wiener Universität als ordentliche Hörerinnen zugelassen.

Anders hingegen in der Musik: Während Universitäten erst langsam für Frauen zugänglich wurden, waren zum Beispiel die musischen Ausbildungsstätten in Wien von Anfang an, wenn auch beschränkt, so doch für Mädchen und Frauen zugänglich. Die

⁶² Gutachten der Akademischen Senate der Universitäten zum Frauenstudium 1895. Zit.n.: Heindl, Waltraud / Tichy, Marina (Hg.): *Durch Erkenntnis zu Freiheit und Glück. Frauen an der Universität Wien (ab 1897)*. Wien 1990 (=Schriftenreihe des Universitätsarchivs Universität Wien, Bd. 5). S. 19.

⁶³ Vgl. Costas, Ilse: *Der Kampf um das Frauenstudium im internationalen Vergleich. Begünstigende und hemmende Faktoren für die Emanzipation der Frauen aus ihrer intellektuellen Unmündigkeit in unterschiedlichen bürgerlichen Gesellschaften*. In: Schlüter, Anne (Hg.): *Pionierinnen, Feministinnen, Karrierefrauen? Zur Geschichte des Frauenstudiums in Deutschland*. Pfaffenweiler 1992 (=Frauen in Geschichte und Gesellschaft, Bd. 22). S. 139.

Absolventinnen der musischen Institutionen konnten, im Gegensatz zu den Hörerinnen der Universität, einen fachspezifischen Beruf ergreifen und somit eigenes Geld verdienen. Frauen in sowohl produzierenden als auch reproduzierenden musikalischen Berufen, stellten folglich keine Ausnahmeerscheinungen dar, sondern gehörten ebenso zum Wiener Musikleben wie ihre männlichen Kollegen. Als Ausbildungsstätten für angehende Komponistinnen standen am Anfang des 20. Jahrhunderts in Wien folgende Möglichkeiten zur Verfügung: Einerseits Unterricht an einer staatlichen Institution wie z.B. der k.k. Akademie für Musik und darstellender Kunst, der Nachfolge-Institution des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, andererseits Privatunterricht bei einer bekannten Komponistenpersönlichkeit wie z.B. Arnold Schönberg.

II.1. Das Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien und die k.k. Akademie für Musik und darstellende Kunst

Die k.k. Akademie für Musik und darstellende Kunst wurde im Jahr 1817 auf Bestreben der Gesellschaft der Musikfreunde als Singschule unter der Leitung Antonio Salieris gegründet. Diese Singschule, an der ab 1819 auch eine Gesangslehrerin tätig war, konnte sowohl von Mädchen als auch von Knaben bis 1829 unentgeltlich besucht werden. Zwischen 1819 und 1827 wurden diverse Instrumentalklassen eingerichtet, die aus der Singschule ein Conservatorium machen sollten. Die Instrumentalklassen, ausgenommen die Klavierklassen, durften von Mädchen nicht besucht werden.

Folglich konnte sowohl die Klavier- als auch die Gesangsklassen von Schülerinnen absolviert werden.⁶⁴ Dass Mädchen in Gesangsklassen aufgenommen wurden, verwundert nicht weiter, da die Berufsausübung als Sängerin, im Gegensatz zu allen anderen musikproduzierenden oder -reproduzierenden Berufen, gesellschaftlich akzeptiert wurde.

Dem Lehrplan aus dem Jahr 1834 sind folgende mögliche Ausbildungsklassen zu entnehmen: Gesang für Knaben (zwei Klassen), Gesang für Mädchen (drei Klassen), Violine (drei Klassen), Violoncello (zwei Klassen), Kontrabass (eine Klasse), Flöte

⁶⁴ Vgl. Tittel, Ernst: *Die Wiener Musikhochschule. Vom Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde zur staatlichen Akademie für Musik und darstellende Kunst*. Wien 1967 (=Publikationen der Wiener Musikakademie, Bd. 1). S. 27.

(zwei Klassen), Oboe (zwei Klassen), Klarinette (zwei Klassen), Fagott (zwei Klassen), Horn und Trompete (je zwei Klassen), Posaune (eine Klasse), Klavier (eine Klasse), Generalbass und Komposition, sowie eine italienische Klasse und schließlich die Klasse für Schulpräparanden.⁶⁵

Wieviele SchülerInnen im Jahr 1834 das damalige Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien besuchten, ist nicht eindeutig zu belegen. Lach geht von insgesamt 364 SchülerInnen, 266 Schüler und 98 Schülerinnen, aus,⁶⁶ Tittel hingegen von 160 SchülerInnen, 130 Schüler und 30 Schülerinnen.⁶⁷

1851 wurde eine eigene Harmonielehrekasse für Frauen eingeführt, die im Gegensatz zu denjenigen ihrer männlichen Kollegen, die vier Jahre dauerten, in nur zwei Jahren absolviert werden konnte. Ab dem Jahr 1864 durften Frauen nicht nur in Gesang und Klavier, sondern auch im Fach Violine unterrichtet werden. In diesem Jahr überschritt die Zahl der Schülerinnen erstmals die der Schüler. Die allmähliche Öffnung (s.u. Abschnitt II.1.1) aller Fächer für Schülerinnen nach 1829 kann darauf zurückgeführt werden, dass ab diesem Jahr Schulgeld entrichtet werden musste. Schülerinnen aus Fächern auszuschließen hätte folglich zu weniger Einnahmen durch das Schulgeld geführt.

Die Verstaatlichung des Conservatoriums 1909 und die damit einhergehende Namensänderung in „k.k. Akademie für Musik und darstellende Kunst“ brachte auch eine Fächererweiterung mit sich: weitere Instrumentalkurse, eine Kapellmeisterschule und die Abteilung für Kirchenmusik, die erst ab 1916 von Frauen besucht werden konnte, wurden geschaffen.

Auf die weitere Geschichte der k.k. Musikakademie, die 1924 zur Musikhochschule erhoben wurde, wird an dieser Stelle nicht mehr eingegangen, da der weitere Verlauf nicht relevant für die Fragestellung dieser Arbeit ist.

II.1.1. Die Unterrichtsordnung der k.k. Musikakademie

⁶⁵ Vgl. Lach, Richard: *Geschichte der Staatsakademie und Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien*. Wien / Prag / Leipzig 1927. S. 15.

⁶⁶ Vgl. ebda.

⁶⁷ Vgl. Tittel, Ernst: *Die Wiener Musikhochschule. Vom Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde zur staatlichen Akademie für Musik und darstellende Kunst*. Wien 1967 (=Publikationen der Wiener Musikakademie, Bd. 1). S. 27.

Der Unterrichtsordnung der Musikakademie aus dem Jahr 1904 ist unter Paragraph 6, Punkt B folgendes zu entnehmen:

„Der Unterricht [...] ist Schülern beiderlei Geschlechts zugänglich, und zwar Schülern männlichen Geschlechts für alle an dem Institute bestehenden Disziplinen, solchen weiblichen Geschlechts für jene mit Ausnahme des Unterrichts für Kontrabaß, Blasinstrumente und in den Vorbildungsklassen für Violine und Violoncello. Hervorragend begabte Schülerinnen können jedoch ausnahmsweise auch in die 3. Vorbildungsklasse für Violine aufgenommen werden. Die in die Ausbildungsschulen für Violine und Violoncell aufgenommenen weiblichen Zöglinge sind von den Orchesterübungen ausgeschlossen.“⁶⁸

Auffallend ist der Ausschluss der Frauen aus den Blasinstrument- sowie den Kontrabassklassen. Gründe hierfür wurden bereits im ersten Kapitel kurz angeführt. Bereits im Jahr 1909 lassen sich Änderungen bezüglich der Aufnahme von Studentinnen finden. Punkt B „Unterrichtsordnung“, Paragraph 2 „Aufnahme und Aufnahmebedingungen“ besagt:

„Der Unterricht an der k.k. Akademie für Musik ist Schülern beiderlei Geschlechts zugänglich; sämtliche in die Instrumental-Ausbildungsschulen aufgenommenen Zöglinge (auch den weiblichen) nehmen an den Kammermusik und Orchesterübungen teil. Jeder Aufnahmewerber kann in jeden Jahrgang eines Hauptfaches, mit Ausnahme des letzten Jahrganges einer Ausbildungsschule, als ordentlicher Schüler eintreten, wenn er die Aufnahmeprüfung mit hinreichendem Erfolge bestanden hat und in bezug auf Alter, physischer Beschaffenheit und allgemeine Bildung zur Aufnahme geeignet ist.“⁶⁹

Als Hauptfach konnten 1909 wie auch 1904 prinzipiell folgende Klassen belegt werden: Sologesang, Klavier, Orgel, Harfe, alle Streich- und Blasinstrumente, Harmonielehre,

⁶⁸ *Schul-Statut des Konservatoriums für Musik und darstellende Kunst der unter dem Protektorate seiner k.u.k. Hoheit des hochwürdigst-durchlauchtigsten Herrn Erzherzogs Eugen stehenden Gesellschaft der Musikfreunde in Wien.* Wien 1904. S. 9; Punkt B. Unterrichtsordnung, § 6 „Aufnahme und Aufnahmebedingungen“.

⁶⁹ *K.K. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien: Statut des Kuratoriums. Schulstatut. I. Teil: Verfassung. Unterrichts- und Schulordnung.* Wien 1909. S. 16.

Kontrapunkt, Komposition, mündlicher Vortrag für Schauspielschüler, dramatische Darstellung für Opern- und Schauspielschüler.⁷⁰

1904 konnten Studentinnen folgende Klassen als Hauptfach belegen: Sologesang, Klavier, Harfe, Harmonielehre, Kontrapunkt, Komposition, mündlicher Vortrag und dramatische Darstellung. 1909 wurde die Unterrichtsmöglichkeit für Frauen um alle Streich- und Blasinstrumente erweitert. Orgelunterricht konnte sowohl 1904 als auch 1909 nicht von Studentinnen belegt werden, da die Kirchenmusikabteilung erst 1916/17 Studentinnen zum Unterricht zuließ.⁷¹

Demzufolge sollte es also für Frauen möglich sein Harmonielehre und Kontrapunkt, also im heutigen Sinne ein Kompositionsstudium, zu absolvieren, das sich 1909 folgend zusammensetzte:

„In den Schulen der Musiktheorie [umfasst der Lehrplan] Harmonielehre (als Haupt- oder Nebenfach in je einem Jahrgange), Kontrapunkt in zwei Jahrgängen, allgemeine Komposition in vier Jahrgängen (die letzten zwei Jahrgänge hiervon wahlweise Dramatische Komposition).“⁷²

Folglich konnte in der „Schule für Musiktheorie“ Harmonielehre als Hauptfach belegt werden, in dessen Rahmen 6 Stunden „Harmonielehre“ pro Woche für je 16 Schüler unterrichtet wurde.⁷³ Die Schulstatuten aus dem Jahr 1904 regelten die musiktheoretische Ausbildungsschule ebenso. Auffallend ist auch die unterschiedliche Schreibweise der Statuten aus dem Jahr 1904 und 1909. 1904 wurden im II. Teil, Punkt

⁷⁰ Vgl. *Schul-Statut des Konservatoriums für Musik und darstellende Kunst der unter dem Protektorat seiner k. u. k. Hoheit des hochwürdigst- durchlauchtigsten Herrn Erzherzog Eugen stehenden Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*. Wien 1904. S. 4; I. Teil. Verfassung, Unterrichts- Ordnung und Schul-Ordnung. Punkt A Verfassung, §2 "Gliederung des Unterrichts."

Vgl. K.K. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien: *Statut des Kuratoriums. Schulstatut. I. Teil: Verfassung. Unterrichts- und Schulordnung. Punkt A, § 2 „Gliederung des Unterrichts*. Wien 1909. S. 8.

⁷¹ Vgl. <http://www3.mdw.ac.at/index.php?pageid=31> (22.8.2008).

⁷² K.K. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien: *Statut des Kuratoriums. Schulstatut. I. Teil: Verfassung. Unterrichts- und Schulordnung*. Wien 1909. S. 7; I. Teil. Verfassung, Unterrichts- Ordnung und Schul-Ordnung. Punkt A Verfassung, §2 "Gliederung des Unterrichts."

⁷³ Vgl. *Zusatzband zur Geschichte der k.k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Sammlungen und Statuten*. Zusammengestellt von Eusebius Mandyczewski. Wien 1912. S. 256; Auszug aus dem Schul-Statut des Konservatoriums 1908. II. Teil Lehrplan, I. Übersichtliche Zusammenstellung sämtlicher Lehrgegenstände, nach Fachschulen geordnet Punkt c) Ausbildungsschulen. Schule für Musiktheorie.

C „Ausbildungsschulen“ Schulen für Musiktheorie angeführt. Im Rahmen des Nebenfachs „Harmonielehre“ mussten vier Stunden Harmonielehre pro Woche von jeweils 50 SCHÜLERINNEN und Schülern absolviert werden. Einzig für Harmonielehre als Nebenfach werden explizit SCHÜLERINNEN angeführt, während für die anderen Ausbildungsschulen wie Kontrapunkt, allgemeine Komposition usw. nur Schüler erwähnt wurden. Meiner Meinung nach wurden Schülerinnen und Schüler offensichtlich getrennt voneinander unterrichtet. Da bei den anderen Ausbildungsklassen Schülerinnen nicht erwähnt wurden, kann davon ausgegangen werden, dass diese nicht von Studentinnen besucht wurden, obwohl sie de jure nicht aus den Klassen ausgeschlossen waren.

Es wurde gezeigt, dass Schülerinnen gemäß der Unterrichtsordnung bestimmte Fächer besuchen durften. An dieser Stelle sollte kurz darauf eingegangen werden, in welchen Fächern Frauen an der Musikakademie besonders stark vertreten waren. C.F. Pohl führt AbsolventInnen der Musikakademie der Jahre 1817-1847 bzw. 1851-1870 an. Auffallend ist, dass 1817-1847⁷⁴ Frauen hauptsächlich Gesang als Hauptfach absolvierten, zwischen 1851-1870⁷⁵ sowohl Gesang als auch Klavier von Frauen als Hauptfach stark frequentiert wurden. Hingegen werden wenige Studentinnen erwähnt, die Harmonielehre als Hauptfach belegt hatten. Die Kombination Klavier als Hauptfach/Harmonielehre als Nebenfach war unter den Absolventinnen der Jahre 1851-1870 relativ beliebt. Auffallend ist, dass die Studentinnen nach der allmählichen Öffnung der einzelnen Instrumentalklassen, diese sehr wohl in Anspruch nahmen.

Lach⁷⁶ führt ohne Anspruch auf Vollständigkeit, die wichtigsten AbsolventInnen der Musikakademie bis 1880 an. Dass unter Komponisten, Dirigenten, Musiktheoretikern und Streichern keine Frauen zu finden sind, verwundert insofern nicht, als Studentinnen im Jahr 1880 (dem Erscheinungsjahr des Buches) noch keinen Zugang zu Streicherklassen hatten. Anders in den Klassen Klavier und Gesang, die Studentinnen nicht ausschlossen und in denen auch eine beachtliche Zahl an Studentinnen ausgebildet wurde. Weiters werden AbsolventInnen angeführt, die ihr Instrumentalstudium nach 1880 beendet hatten: Neben Sängerinnen und Pianistinnen werden nun auch bekannte

⁷⁴ Vgl. Pohl, C. F. (Hg.): *Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates und ihr Conservatorium*. Wien 1871. S. 144-159.

⁷⁵ Vgl. ebda. S. 159-183.

⁷⁶ Vgl. Lach, Richard: *Geschichte der Staatsakademie und Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien*. Wien / Prag / Leipzig 1927. S. 56f.

Violinistinnen (12 Männer und 2 Frauen) angeführt und auch eine Musikschriftstellerin (1 Mann und eine Frau). Wieder aber führt Lach keine bedeutende Kompositionsabsolventin der Wiener Musikakademie an.⁷⁷

Wie schon erwähnt betont Lach die Unvollständigkeit der von ihm angeführten Schülerlisten. Es kann davon ausgegangen werden, dass die angeführten AbsolventInnen des Conservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde bzw. der k.k. Musikakademie dennoch einen gewissen Bekanntheitsgrad in Wien genossen. Die häufige Erwähnung von Absolventinnen bestimmter Instrumentalklassen bezeugt somit deren Bekanntheitsgrad im Jahr 1927 und ihre damit verbundene Konzerttätigkeit.

Im Band I der Geschichte der Musikfreunde in Wien⁷⁸ werden AbsolventInnenlisten angeführt. Unter diesen AbsolventInnen werden zwei Komponistinnen erwähnt, nämlich Escherich Katharina und Kralik Mathilde.

Auffallend ist der relativ geringe Anteil der Frauen an den Harfenisten, wo doch die Harfe eher den „frauentypischen“ Instrumenten zugeordnet werden kann (8 Männer und nur vier Frauen) sowie der hohe weibliche Anteil der angeführten PianistInnen (85 Männer und 124 Frauen).

Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass eine Ausbildung am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien bzw. der k.k. Musikakademie für Frauen de jure möglich war. Besonders beliebt bei Studentinnen waren Gesangs-, Klavier- und auch Streicherklassen, sowie Instrumentalklassen, also Studien, die die Gesellschaft Frauen zubilligte.

II.2. Arnold Schönbergs Lehrtätigkeit

II.2.1. Unterrichtsmethodik

Schönbergs Lehrtätigkeit erstreckt sich über den beachtlichen Zeitraum von 53 Jahren. Zweifelsohne gehört er zu den bekanntesten Theorie- und Kompositionslehrern des 20. Jahrhunderts. Einerseits war Schönberg auf das Unterrichtsentgelt angewiesen, um seiner Familie ein angemessenes Leben zu ermöglichen, andererseits entwickelte sich

⁷⁷ Vgl. ebda. S. 71ff.

⁷⁸ Vgl. Direktion der k.k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Hg.): *Geschichte der k.k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Bd. I.* Wien 1912. S. 329-346.

beim ihm im Laufe der Zeit eine starke Unterrichts-Leidenschaft. Auch wenn der Komponist spätestens im kalifornischen Exil nicht mehr auf die Einnahmen durch seine Unterrichtstätigkeit angewiesen war, unterrichtete er dennoch bis zu seinem Tod 1951. Der Komponist Schönberg unterrichtete Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre, Analyse und Komposition. Gemeinsam hatte der Unterricht in allen Fächern, dass jeweils die Werke alter Meister analysiert wurden. Schönberg meinte, dass *„ein Schüler am meisten durch das Vorbild lernt, das ihm die Meister in ihrem Meisterwerken zeigen.“*⁷⁹ Nur durch das Verständnis des Komponierens in seiner geschichtlichen Entwicklung, würden Schönbergs Schüler dazu befähigt, selbst zu komponieren. Die individuelle Förderung, der problemorientierte Unterricht sowie die Fähigkeit, Umstände/Werke/Analysen aus verschiedenen Blickwinkeln zu betrachten, kann als Schwerpunkt des Schönbergschen Unterrichts bezeichnet werden. Gerade die Beschäftigung mit alten Werken war folglich für Schönberg unumgänglich. Möglicherweise erlangte auch Schönberg, der zeitlebens betonte Autodidakt zu sein, dadurch seine Fähigkeiten.

*„Ich habe auch von Schubert vieles gelernt und auch von Mahler, Strauß und Reger. Ich habe mich gegen keinen verschlossen und konnte deshalb von mir sagen: Meine Originalität kommt daher, dass ich alles Gute, das ich je gesehen, sofort nachgeahmt habe. Auch wenn ich es nicht bei anderen zuerst gesehen habe. Und ich darf sagen: ich habe es auch oft genug bei mir zuerst gesehen. Denn ich bin nicht stehen geblieben, bei dem, was ich gesehen habe: Ich habe es erworben, um es zu besitzen; ich habe es verarbeitet und erweitert und es hat mich zu Neuem geführt. Ich bin überzeugt, dass man einmal in diesem Neuen erkennen wird, wie innig es mit dem Besten verbunden ist, was uns als Vorbild gegeben war. Ich maße mir das Verdienst an, wahrhaft neue Musik geschrieben zu haben, welche, wie sie auf der Tradition beruht, zur Tradition zu werden bestimmt ist.“*⁸⁰

Die Nachahmung und das damit einhergehende genaue Studium des betreffenden Werkes, führe demnach jede/n KomponistIn zu neuen Erkenntnissen, die wiederum zu neuen Ideen für weitere Werke dienen konnten.

⁷⁹ Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*. Wien / Leipzig 1911. S. 2.

⁸⁰ Schönberg, Arnold: *Aufsätze zur Musik*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Ivan Vojtěch. Bd.1: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*. Frankfurt a. Main 1976. S. 253.

Schönberg schrieb selbst über seine Aufgabe als Lehrer:

„Ein Lehrer kann einem Schüler nicht dazu helfen, viele und schöne Themen zu erfinden, auch vermag er nicht Ausdruckskraft oder Tiefe zu bewirken. Statt dessen kann er strukturelle Korrektheit und das für den Zusammenhang Erforderliche lehren. Er kann auch den Sinn für Ausdehnung und Ausführlichkeit oder im Gegenteil Kürze und Beschränkung des Experimentierens und die Fähigkeit zur Beurteilung der Produktivität eines Gedankens schulen. Weiterhin kann er den Geschmack beeinflussen und dadurch Trivialität, Redseeligkeit, Oberflächlichkeit, Schwülstigkeit, Gefälligkeit und andere schlechte Angewohnheiten ausschließen.“⁸¹

Folglich lag die Aufgabe des Lehrers darin, Talent zu erkennen und der Schülerin/dem Schüler den richtigen Weg zu weisen, damit auch er/sie sein/ihr Potential erkennen könne.

II.2.2. Der Beginn der Lehrtätigkeit 1898/99-1904/05

Allgemein lässt sich Schönbergs Unterricht in Wien in privaten und institutionellen Unterricht teilen. Der private Unterricht wurde von Schönberg in seinen eigenen vier Wänden für einen kleinen Teil seiner SchülerInnen abgehalten. 1898, Schönberg war zu diesem Zeitpunkt weder erfolgreich noch bekannt, begann Schönberg privat zu unterrichten. Er, der zu diesem Zeitpunkt selbst noch von Alexander Zemlinsky unterrichtet wurde, unterrichtete nun eigenständig. Scharenberg geht davon aus, dass Schönbergs pädagogische Ansichten besonders durch seinen Theorielehrer Alexander Zemlinsky beeinflusst wurden.

Schönberg erhielt seinen ersten Harmonielehreunterricht bei Oscar Adler, der ihn schließlich auch dazu ermutigte 1895 dem Amateurorchester „Polyhymnia“ unter der Leitung Alexander Zemlinskys beizutreten. Von 1895 bis ca. 1900 unterrichtete Zemlinsky Schönberg in Harmonielehre und Kontrapunkt. Wahrscheinlich ist, dass Zemlinskys pädagogische Ansichten auch Schönbergs späteren Unterricht prägten. Nicht nur über den Unterricht und Schönbergs Einführung in das Wiener Musikleben waren Zemlinsky und Schönberg miteinander verbunden, sondern auch durch die

⁸¹ Schönberg, Arnold: *Aufsätze zur Musik*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Ivan Vojtěch. Bd.1: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*. Frankfurt a. Main 1976. S. 446.

Eheschließung mit Mathilde Zemlinsky, der Schwester Alexander Zemlinskys.⁸² Dem Briefverkehr zwischen Zemlinsky und Schönberg ist zu entnehmen, dass Zemlinsky als Mentor agierte und seinen Schüler immer wieder neuen Mut zusprach und unterstützte. So schrieb Zemlinsky nach der Aufführung der „Verklärten Nacht op.4“ folgend:

„Es sind Stellen von wirklicher Schönheit u. tiefster Empfindung, sowie von echter Kunst darin! Du musst unbedingt die Sache noch einmal redigieren [sic], herausgeben u. Verbreitung suchen. [...] Alles in Allem: Ich bin stolz auf dich - das wird was, das muss was werden!“⁸³

Auf selbe Weise gratuliert Zemlinsky seinem Schüler zum Erhalt des Liszt-Stipendiums des Allgemeinen Deutschen Musikvereins 1903:

„Heute erhielt ich deinen Brief, der mich ungemein freute: es ist höchste Zeit, dass du irgend eine Anerkennung deines Talentes erfährst. Ich gratuliere also zum ‚vielen‘ Geld.“⁸⁴

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass die Verbindung zu Zemlinsky schon bald über eine Lehrer-Schüler Beziehung hinauswuchs. Vielmehr agierte Zemlinsky als Mentor und Förderer Schönbergs, indem er ihn in das Wiener Musikleben einführte und so Kontakte zu wichtigen Persönlichkeiten wie Guido Adler knüpfte. Schönberg war ein Meisterschüler, ein Schüler auf gleicher Ebene, als nur ein herkömmlicher Schüler. Offenstichtlich war Zemlinsky sein großes Vorbild:

„Als Schönberg sagte, er sei ‚derjenige geblieben, dessen Verhalten ich mir vorzustellen versuche, wenn ich Rat brauche‘, machte er Zemlinsky das größte Kompliment, das man einem Lehrer und dem Vorbild, das er verkörpern sollte, machen kann.“⁸⁵

⁸² Vgl. Scharenberg, Sointu: *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*. Saarbrücken 2002. S. 40-45.

⁸³ Zemlinsky an Schönberg, 19.3.1902; Alexander Zemlinsky: *Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker*. Darmstadt 1995 (= *Briefwechsel der Wiener Schule, Bd. 1*). S. 12f. Hervorhebungen durch den Briefverfasser.

⁸⁴ Zemlinsky an Schönberg, 17.3.1903; ebda. S. 40.

⁸⁵ Clayton, Alfred: *Alexander Zemlinskys künstlerisch-pädagogische Beziehung zu seinen Schülern*. In: Krones, Harmut: (Hg.): *Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und*

Nachdem Schönberg ca. fünf Jahre lang von Zemlinsky unterrichtet wurde, sah er sich dazu befähigt selbst Unterricht zu erteilen.⁸⁶

Der Beginn der Lehrtätigkeit Arnold Schönbergs in Wien lässt sich also im Jahr 1898/99 festlegen. Ab diesem Jahr erteilte er der Komponistin Vilma von Webenau Privatunterricht in Harmonielehre und Kontrapunkt.⁸⁷

Webenaus Werke wurden 1907 im Rahmen eines Schülerkonzerts der Öffentlichkeit vorgestellt. Bei diesem Konzert erklangen auch Werke anderer Schüler, die größtenteils im Gegensatz zu Webenau als Mitglieder der zweiten Wiener Schule gelten.

„Die frühe Schülerin Vilma von Webenau, deren Musik Schönberg in seinem ersten Schülerkonzert im November 1907 in Wien vorstellte, und die im selben Konzert aufgeführten Komponisten Iwanow und Karl Horowitz, ebenso Erwin Stein als Komponist, haben die Forschung bisher anscheinend noch nicht interessiert; hier klafft eine Lücke; dabei hatte sie Schönberg für ebenso wichtig gehalten wie Alban Berg, Anton Webern und Heinrich Jalowetz, die im gleichen Konzert zu Wort kamen.“⁸⁸

Schönberg verließ 1901 Wien, um vorerst eine Stelle als Kapellmeister und Musikarrangeur im „Überbrettl-Kabarett“ anzunehmen. Im selben Jahr folgte Webenau ihm nach Berlin, was auf eine intensive Beziehung Webenaus zu Schönberg schließen lässt. Auf Empfehlung von Richard Strauss erhielt Schönberg für das Schuljahr 1902/1903 eine Dozentur als Theorielehrer am Stern'schen Konservatorium in Berlin. Dieses Konservatorium, das 1850 gegründet wurde und somit die älteste Berliner Musikschule war, galt am Anfang des 20. Jahrhunderts als die führende künstlerische Ausbildungsstätte in Berlin. Um 1900 besuchten 603 SchülerInnen aus aller Welt das

Umfeld. Wien / Köln / Weimar 1995 (= *Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Sonderbd. 1*). S. 313.

⁸⁶ Vgl. Scharenberg, Sointu: *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*. Saarbrücken 2002. S. 40-45.

⁸⁷ Vgl. Webenau Vilma von, zit.n.: Gruber, Clemens M.: *Nicht nur Mozarts Rivalinnen. Leben und Schaffen der 22 Österreichischen Opernkomponistinnen*. Wien 1990. S. 174.

⁸⁸ Gradenwitz, Peter: *Wege zum Werk Arnold Schönbergs. Seine Schüler als Lehrer*. In: Meyer, Christian (Hg.): *Arnold Schönbergs Wiener Kreis. Arnold Schönberg's Viennese Circle. Bericht zum Symposium 12. - 15. September 1999*. Wien 2000 (= *Journal of the Arnold Schönberg Center 2/2000*). S. 20.

Konservatorium.⁸⁹ Das Hauptinstitut setzte sich aus „11 Gesangsklassen, 32 Klavierklassen, 22 Klassen mit Streichern, Organisten, Harmoniumspielern, Harfenisten und Bläsern, einige Theorieklassen, außerdem Klassen für Ensemblespiel, Kammermusik und Orchesterübungen“⁹⁰ zusammen. Weiters beherbergten Zweiginstitute „eine Opernschule, Kapellmeisterausbildung, die Schauspielschule, die Elementar- Klavier- und Violinschule sowie das Seminar zur Ausbildung von Klavierlehrern und -lehrerinnen.“⁹¹ Insgesamt wählten im Jahr 1902/03 13 SchülerInnen Theorie oder Komposition als Hauptfach, von denen eine bei Schönberg Unterricht erhielt, nämlich die aus Kiew stammende Melitta Lewin.⁹² Wieviele StudentInnen Schönbergs Kurs als Nebenfach besuchten, konnte aufgrund der schlechten Quellenlage nur ungefähr festgestellt werden.⁹³

Erst ab 1904/05 sollte Schönbergs Unterricht wieder in Wien abgehalten werden, nämlich an den „Schwarzwald’schen Schulanstalten“, die aufgrund ihrer progressiven Pädagogik nicht nur im Wien des frühen 20. Jahrhunderts als Ausnahmeerscheinung galten.

II.2.2.a. Die Schwarzwald’schen Schulanstalten

Dr. Eugenie Schwarzwald, die Germanistik und Philosophie studiert hatte, setzte sich vehement für Mädchenbildung ein. 1901 übernahm sie als Nachfolgerin von Eleonore Jeiteles die Leitung eines Lyzeums, dem „Jeiteleum“, am Franziskanerplatz 5. Als Leiterin reformierte sie den Unterrichtsplan ihres Lyceums nach philanthropischen Gesichtspunkten, was sich sehr positiv auf die Schülerzahlen auswirkte. Die Übersiedelung in ein größeres Gebäude in der Wallnerstraße 2 am Kohlmarkt ließ die

⁸⁹ Vgl. Taubert, Ernst Eduard: *Zur Geschichte des Stern’schen Conservatoriums der Musik in Berlin 1850-1900. Festschrift zum 50-jährigen Jubiläum*. Berlin 1900. S. 3-6. Zit.n.: Scharenberg, Sointu: *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*. Saarbrücken 2002. S. 121.

⁹⁰ *Bericht des Stern’schen Konservatoriums der Musik zu Berlin SW.(...) Direktor Gustav Hollaender über das 52. Schuljahr 1901/1902*. Berlin o.J. Zit. n.: Scharenberg, Sointu: *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*. Saarbrücken 2002. S. 121f.

⁹¹ Ebda. S. 122

⁹² Vgl. Scharenberg, Sointu: *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*. Saarbrücken 2002. S. 125.

⁹³ Vgl. ebda. S. 126.

Schwarzwald'schen Schulanstalten entstehen: Dem ehemaligen Mädchenlyzeum⁹⁴ wurde 1904/05 eine koedukative Vorschule, eine Volksschule sowie Gymnasial- und Fortbildungskurse angegliedert. Gerade durch die Fortbildungskurse konnten die Schülerinnen, die eine umfassende Ausbildung erhielten, auch ihre individuelle Fähigkeiten und Interessen fördern.⁹⁵ Schwarzwalds Einsatz für die Ausbildung von Mädchen, sowie ihre reformpädagogischen Ansichten können als Ausnahmeerscheinung des frühen zwanzigsten Jahrhunderts betrachtet werden. Schwarzwald galt auch abseits ihren pädagogischen Ansichten als wichtige Persönlichkeit Wiens. Sie stand im engen Kontakt mit bekannten Persönlichkeiten wie Robert Musil, Rainer Maria Rilke usw. Außerdem stand sie in Verbindung mit dem Architekten Adolf Loos, der nicht nur die neuen Räumlichkeiten der 1913/14 bezogenen Schulanstalt gestaltete, sondern die Verbindung zwischen Oskar Kokoschka und Arnold Schönberg, die beide an den Schwarzwald'schen Schulanstalten Kurse abhielten, sowie Egon Wellesz und Alban Berg, die beide Schönbergs Kurse besuchten, knüpfen sollte.

Im Gegensatz zur sozialistischen Frauenbewegung, die die Lösung der Benachteiligung von Frauen anhand ökonomischer und sozialer Veränderungen sah, ging die bürgerliche Frauenbewegung und eben auch Schwarzwald davon aus, dass gesellschaftliche Veränderungen primär durch den Wandel des Individuums zu erreichen seien.

„In contradistinction to socialist feminists, whose view of women's struggle dwelt upon its pragmatic economic and political dimensions, these middle-class, more philosophically-oriented feminists believed that structural changes would be of little value unless women and men made individual changes [...].“⁹⁶

⁹⁴ Einen Einblick in den Schulalltag des Schwarzwald'schen Lyzeums bietet: Herdan-Zuckermayer, Alice: *Genies sind im Lehrplan nicht vorgesehen. Geschichte der Frauenbildung und Mädchenerziehung in Österreich*. Graz 1997.

⁹⁵ Vgl. Scharenberg, Sointu: *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*. Saarbrücken 2002. S. 129f.

⁹⁶ Keathley, Elizabeth L.: *Marie Pappenheim and „die Frauenfrage“ in Schönberg's Viennese circle.* In: Meyer, Christian (Hg.): *Arnold Schönbergs Wiener Kreis. Arnold Schönberg's Viennese Circle. Bericht zum Symposium 12. - 15. September 1999*. Wien 2000 (=Journal of the Arnold Schönberg Center 2/2000). S. 214.

Schwarzwalds progressive Pädagogik sollte dieses Ziel durch „auf das Kind ausgerichteten Unterricht, Freisetzung des Künstlerischen in jedem Kind und die Aktivierung all seines Gefühls- und Denkvermögens“⁹⁷ erreichen und damit eine bessere Gesellschaft schaffen. Obwohl Schwarzwald sich selbst nie als Mitglied der Frauenbewegung bezeichnete, kann sie dennoch dem feministischen Umfeld zugeordnet werden, da ihre pädagogischen Ansichten besonders durch Rosa Mayreders Schrift „Zur Kritik der Weiblichkeit“ geprägt wurden.⁹⁸

Aufgrund der Anstellung Schönbergs kann davon ausgegangen werden, dass Schönbergs und Schwarzwalds pädagogische Ansichten einander nicht widersprachen. Dass Eugenie Schwarzwald Schönberg als Lehrer schätzte, zeigt der Artikel „Lehrer Schönberg“, den Schwarzwald anlässlich des fünfzigsten Geburtstags Schönbergs (22.9.1924) verfasste:

„Ich spreche nicht von seiner [Schönbergs] Kunst. Nicht in Lob und nicht in Tadel würde ich wagen, mir über Schönbergs Musik ein Urteil anzumaßen. Eine andere Seite seiner Existenz ist es, die ich kenne und der mein Preis gilt. Schönberg ist seit zwanzig Jahren einer der großen Erzieher von Wien; ein strenger, ungemütlicher, oft irrender Erzieher, der trotzdem herrliche Erziehungsergebnisse erzielt hat. Schönberg hat eine ganze Schülergeneration aufgezogen; [...] Wie sollte man auch einen Lehrer nicht lieben, von dem Aussprüche stammen, die man jedem Pädagogen ins Stammbuch schreiben möchte. «Der Lehrer muß den Mut haben, sich zu blamieren» oder «Warum ein Halbgott sein wollen und nicht lieber Vollmensch?» Schönberg dankt seinen Schülern, indem er durch dick und dünn mit ihnen geht. Jeden Augenblick ist er sich bewusst, was sie ihm sind [...]“⁹⁹

⁹⁷ Anderson, Harriet: *Vision und Leidenschaft. Die Frauenbewegung im Fin de Siècle Wiens*. Wien 1994. S. 161.

⁹⁸ Mayreder, eine wichtige Vertreterin der bürgerlichen Frauenbewegung, verfasste neben feministischen Schriften („Zur Kritik der Weiblichkeit“ 1905 und „Geschlecht und Kultur“ 1926) ebenso das Libretto zu Hugo Wolfs Oper „Der Corregidor.“

⁹⁹ Schwarzwald, Eugenie: *Lehrer Schönberg*. Zit.n.: Deichmann, Hans: *Leben mit provisorischer Genehmigung. Leben, Werk und Exil von Dr. Eugenie Schwarzwald (1872-1940)*. Berlin / Wien / Mülheim a.d. Ruhr 1988. S. 112.

Durch den gemeinsamen Bekannten Adolf Loos kreuzten sich die Wege Schönbergs und Schwarzwalds. Schwarzwalds Motivation, Schönberg die Räumlichkeiten ihrer Schule zur Verfügung zu stellen, wird folgend beschrieben:

„Sie [Schwarzwald] fand es unwürdig, daß ein Komponist, von dem einige schon in großer Bewunderung sprachen, auf das Kommen von Privatschülern warten müsse. Daher faßte sie den Entschluß, an Nachmittagen, an denen kein Unterricht stattfand, ihre Schule Schönberg zur Verfügung zu stelle, damit er eine Art von freiem Konservatorium aufbauen könne.“¹⁰⁰

Die ersten Kurse des „freien Konservatoriums“ wurden schließlich im Schuljahr 1904/05 abgehalten. Gemeinsam mit Schönberg hielten Elsa Bienenfeld (Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts) und Alexander Zemlinsky (Theorie und Form und Instrumentierung) Kurse in den Räumlichkeiten der Schwarzwald Schule. Über das Lehrkonzept des zweiten Kursjahres, das als typisch für Schönbergs Lehrmethode bezeichnet werden kann, schrieb Schönberg:

„Die kompositorische Technik hat in der letztvergangenen und gegenwärtigen Musikepoche mannigfaltige Wandlungen und Bereicherungen erfahren: viele alte Grundsätze der traditionellen Musiktheorie sind gefallen, neue an deren Stelle getreten. Von diesen Veränderungen Kenntnis zu nehmen, aus ihnen die richtigen Schlüsse zu ziehen und die durch sie bedingte Gestaltung der gesamten Musiktheorie darzustellen, wird der Hauptgrundsatz der in diesen Kursen Vortragenden sein. Dadurch soll dem Kunstfreund wie dem Künstler das Verständnis nicht nur für die längst - gewertete klassische Kunstepoche, sondern auch für unsere heutige Kunst eröffnet und der Weg zu selbständigen Schaffen gewiesen werden.“¹⁰¹

Die Analyse und Beschäftigung mit „alten Meistern“ wie auch mit zeitgenössischen Komponisten wie Brahms und Mahler kann als Leitprinzip des Schönbergschen Unterrichts bezeichnet werden. Gerade die Beschäftigung mit Zeitgenossen, die Schönbergs Kollegen am Conservatorium der Musikfreunde noch ignorierten, machte seine Kurse zu etwas Außergewöhnlichem.

¹⁰⁰ Wellesz, Egon / Wellesz Emmy: *Egon Wellesz. Leben und Werk*. Hrsg. von Franz Endler. Wien / Hamburg 1981. S. 48.

¹⁰¹ Zit. n.: ebda. S. 49.

„Wir interessierten uns für alles Neue und Ungewöhnliche und hatten alle eine Abneigung gegen den damals noch recht verzopften Konservatoriumsunterricht. Es war weniger die Methode, die uns alle störte, als das leidige Gefühl, von den Lehrern unaufhörlich das verurteilt und geschmäht zu wissen, was uns als groß und bedeutend erschien.“¹⁰²

Möglicherweise ist dies mitunter ein Grund warum SchülerInnen die Kurse bei Schönberg einem institutionellen Unterricht vorzogen.

Bereits anfänglich waren die Kurse des „Freien Konservatoriums“ sehr schwach besucht, weshalb der Unterricht zu Beginn des zweiten Kursjahres in die Privatwohnung Schönbergs in die Liechtensteinstraße verlegt wurde. Wellesz begründet das Ausbleiben der erhofften SchülerInnen einerseits damit, dass Schönberg als Lehrer noch unbekannt war, andererseits dürfte Schönbergs eigene Motivation auch einen großen Teil zu diesem Misserfolg beigetragen haben:

„Ich sehe den hauptsächlichen Grund für den Mißerfolg darin, daß Schönberg sich noch keinen Namen als Lehrer gemacht hatte. [...] Auch sonst schien über dem ersten Jahr der Musikkurse ein Unstern zu stehen, wie Frau Dr. Schwarzwald uns sagte. Bald war es Zemlinsky, bald Schönberg, der nicht rechtzeitig zu den Kursen kam, dann waren es auch die Schüler, die ohne Entschuldigung von den Lektionen ausblieben.“¹⁰³

Als Schülerinnen des „freien Konservatoriums“ kann sicherlich Elsa Bienenfeld und eventuell auch Irene Bien bezeichnet werden.¹⁰⁴

1917 entwickelte Schönberg ein pädagogisches Konzept für ein Kompositionsseminar, das wiederum in den Räumen der Schwarzwaldschule abgehalten werden sollte. Genaueres über dieses Konzept, wie auch über das Seminar ansich, ist dieser Arbeit an späterer Stelle zu entnehmen.

II.2.3. 1910-1926

Schönberg beendete seine Lehrtätigkeit an der Schwarzwald-Schule bereits nach einem Jahr und verlegte die Kurse in seine Privatwohnung in die Liechtensteinstraße 68/70 im

¹⁰² Ebda. S. 28.

¹⁰³ Ebda. S. 49f.

¹⁰⁴ Vgl. Anhang „Schülerinentabelle“.

neunten Wiener Gemeindebezirk. Nachdem er sich allmählich als Lehrer profiliert hatte, wurde allseits die Forderung nach einer Anstellung an der k.k. Akademie für Musik und darstellende Kunst laut. Im Februar 1910 reichte Schönberg einen Antrag auf Anstellung als Privatdozent für musiktheoretische Fächer an der Musikakademie ein. Schönbergs dringender Wunsch an der Musikakademie zu unterrichten, wird durch den Briefverkehr zwischen Schönberg und Karl Wiener, dem damaligen Präsidenten der Musikakademie deutlich. Auch werden die Bedenken seitens der Musikakademie einen derartig „modernen“ Komponisten wie Schönberg anzustellen, deutlich:

„Sie wagen es nur deshalb nicht, mich an der Musikakademie engagieren, weil Sie begreiflicherweise die Proteste jener Öffentlichkeit fürchten, die trotz allem immer wieder vergißt, wer ich bin, und was ich kann, obwohl ich es hundertmal bewiesen habe. [...] Ich zwingen keinen modern zu schreiben, der nicht modern empfindet; aber er lernt die klassische Kunst wohl auf gründlichere Art verstehen, als bei den geeichten Herrn Akademikern. Dagegen: der Moderne lernt eben bei mir alles, was man lernen kann: auf gut klassischer Grundlage aufgebaut, bis zu den letzten Errungenschaften unserer Kunst. [...] Ich nehme an, Sie wissen, daß sie keinen geeigneteren Lehrer für die Akademie finden können als mich, und könnten es nur nicht riskieren, mich zu engagieren, weil Sie sich nicht der Kritik jener aussetzen wollen, die stets vergessen, was sie selbst schon einmal begriffen haben, und jener, die überhaupt nichts begreifen.“¹⁰⁵

Die Bedenken der Musikakademie bezüglich Schönbergs Lehrtätigkeit betrafen demnach vor allem Schönbergs progressiven Kompositionsstil, der 1910 in Wien schon für Skandale gesorgt hatte. Die Gefahr, dass Schönbergs Schülerschaft denselben kompositorischen Weg einschlagen könnte, widerlegt der Komponist sehr selbstbewusst:

„Erstens habe ich tatsächlich diesen Einfluß auf Schüler nicht und will ihn gar nicht haben. Sondern ich wirke nur auf jene in dem verpönten Sinne, die von vorneherein dazu disponiert [sind], während solche, die ihre Anlagen nach gegen meine Kunst immun (=untalentierte) sind, es bleiben und sich so entwickeln, wie sie sich sonst entwickelt hätten. [...] Zweitens aber wird das nicht zu hindern sein,

¹⁰⁵ Arnold Schönberg an Karl Wiener, Wien, 19.2.1910; Schönberg Arnold: *Ausgewählte Briefe*. Ausgewählt und hrsg. von Erwin Stein. Mainz 1958. S. 21f.

*daß die jungen Leute, die Begabten, meinem Stil nachstreben. Denn in zehn Jahren werden alle Talentierte so schreiben wie ich.*¹⁰⁶

Auf ein Empfehlungsschreiben Mahlers hin wurde Schönberg die Anstellung als Privatdozent an der Musikakademie für das Schuljahr 1910/11 schließlich gestattet.

*„Als eine Neuerung in der Organisation wäre auch zu bezeichnen die dem Komponisten Herrn Arnold Schönberg über sein an die Leitung der Akademie gerichtetes Ansuchen mit Zustimmung des k.k. Ministeriums für Kultus und Unterricht (vom 28. Juli 1910, Z. 29735) erteilte Bewilligung, einen Kurs über musiktheoretische Fächer, darunter Kompositionslehre in der k.k. Akademie abzuhalten.*¹⁰⁷

Der Kurs wurde als „Privatkurs über musiktheoretische Fächer beziehungsweise über Kompositionslehre in den Räumen der k.k. Akademie“ abgehalten, den aber nur externe SchülerInnen besuchen durften, folglich wurde der Besuch des Kurses für StudentInnen der Musikakademie nicht gestattet. Insgesamt nahmen 11 SchülerInnen an dem freien musiktheoretischen Kurs teil, neun Schüler und zwei Schülerinnen.¹⁰⁸

Name	Fach
Berg Alban	Harmonielehre
Blau Karl	Kontrapunkt
Enders Hans	Komposition
Galitzenstein Ernst	Harmonielehre
Heller Rudolf	Harmonielehre
Hellmann Anna	Harmonielehre
Kraus Ernst	Harmonielehre
Linke Karl	Komposition
Polnauer Josef	Kontrapunkt
Steiner Jenny	Kontrapunkt
Weihut Robert	Harmonielehre

¹⁰⁶ Arnold Schönberg an Karl Wiener, Wien, 19.2.1910; Schönberg Arnold: *Ausgewählte Briefe*. Ausgewählt und hrsg. von Erwin Stein. Mainz 1958. S. 21f.

¹⁰⁷ *Jahresbericht der k.k. Akademie für Musik und darstellende Kunst über das Schuljahr 1910-1911*. Wien 1911. S. 15.

¹⁰⁸ Vgl. ebda. S. 131.

Allgemein wurde 1910 an der Wiener Musikakademie Harmonielehre als Hauptfach von 13 Schülern, Kontrapunkt von 13 Schülern und einer Schülerin (Hedwig von Perger) und Komposition von acht Schülern belegt. Im Vergleich dazu absolvierten die meisten Schülerinnen Klavier als Hauptfach (119 in Ausbildung, 96 in Vorbildung und 17 in Vorbereitung, insgesamt: 232 Schülerinnen zu 33 Schülern), gefolgt von Operngesang (65 in Ausbildung, 67 in Vorbildung; insgesamt also 132 Schülerinnen zu 43 Schülern). Orgel, Viola, Kontrabass, Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn, Trompete, Posaune, Basstuba, Pauke und Schlagwerk, Harmonielehre, Chordirigentschule und die Kapellmeisterschule wurden ausschließlich von männlichen Studenten als Hauptfach gewählt.¹⁰⁹

1911 beendete Schönberg seine Lehrtätigkeit an der Musikakademie in Wien, da ihm eine Anstellung als ordentlicher Professor verwehrt blieb. Der Jahresbericht der k.k. Musikakademie des Schuljahres 1911/12 begründet die Nicht-Abhaltung des freien musiktheoretischen Kurses Schönbergs folgend:

„Der freie Kurs für Harmonielehre, Kontrapunkt, Komposition und Instrumentation, dessen Abhaltung dem Komponisten Arnold Schönberg mit dem Erlasse des k.k. Ministeriums für Kultus und Unterricht vom 28. Juli 1910, Z. 29.735 bewilligt worden war, konnte in diesem Schuljahr infolge der Uebersiedelung desselben nach Berlin nicht fortgeführt werden, wiewohl bereits mehrfache Anmeldungen für diesen Kurs erfolgt waren.“¹¹⁰

Schönbergs Gründe den Kurs in Wien nicht fortzuführen waren hingegen andere: Aufgrund „schlechter finanzieller Lage, dem Mangel an öffentlicher Anerkennung und antisemitischer Angriffe von politischer Seite“¹¹¹ aber auch weil ihm in Wien eine Professur versagt blieb, sah Schönberg sich gezwungen nach Berlin zu übersiedeln, wo ihm eine Professur in Aussicht gestellt worden war. Schönberg selbst begründet Sein Weggehen aus Wien in einem Brief an Karl Wiener aus dem Jahr 1912 folgend:

¹⁰⁹ Vgl. ebda.

¹¹⁰ *Jahresbericht der k.k. Akademie für Musik und darstellende Kunst über das Schuljahr 1912*. Wien 1912. S. 24f.

¹¹¹ Stein, Erwin: *Vorwort*. In: Schönberg, Arnold: *Ausgewählte Briefe*. Ausgewählt und hrsg. von Erwin Stein. Mainz 1958. S. 14.

„Mein Hauptgrund ist: ich kann augenblicklich noch nicht in Wien leben. Ich habe noch nicht verschmerzt, was man mir dort angetan hat, ich bin noch nicht ausgesöhnt. [...] Es kommt noch anderes hinzu: die Stellung, die Sie mir angeboten haben, ist nicht die, die ich mir gewünscht habe. Ich wäre gezwungen mein ganzes Leben hindurch [...] Harmonielehre und Kontrapunkt aufzusagen. Und das kann ich nicht. Da ich es nicht ohne Schamröte über mich bringe, mich zu wiederholen, ein so jahrelanger Unterricht aber ausschließt, daß man jedes Jahr ganz Neues findet, so könnte ich der unvermeidlichen Erstarrung kaum entgehen.“¹¹²

Schönberg übersiedelte demnach aus Abneigung gegen Wien ein zweites Mal nach Berlin, wo er erneut am Stern'schen Konservatorium unterrichtete.

II.2.4. Das Seminar für Komposition

Aufgrund des Ausbrechens des Ersten Weltkrieges kehrte Schönberg 1915 nach Wien zurück. 1918 setzte Schönberg seine Lehrtätigkeit an der Schwarzwald Schule mit einem „Seminar für Komposition“ fort. Schönberg beschreibt das pädagogische Konzept des Kompositionsseminars folgend:

"Eine bestimmte Tageszeit gehört ganz allen meinen Schülern zugleich. Jeder Schüler kommt dann, wenn er lernen will, wenn er dies oder jenes zu wissen begierig ist. Der Gegenstand der Lektion ist nicht festgelegt, sondern dem freien Bestimmen des Schülers unterstellt. Also niemals hübsch der Reihe nach: Harmonielehre, Kontrapunkt, Instrumentationslehre [...] sondern alles ganz nach freier Wahl. Der nähere Lehrgang ist dabei folgender: Ich und meine Schüler treffen im Lehrerzimmer möglichst zwanglos zusammen. Und nun fragt einer dies und jenes, und ich antworte, dem Umfang der Frage entsprechend, vielleicht auch darüber hinaus; je nachdem, ob ich das für den Fragesteller für gut halte oder nicht. Vielleicht antworte ich auch gar nicht, weil ich im Augenblick zu dem betreffenden Gegenstand keine Neigung habe; und vielleicht schicke ich dann und wann die erschienenen Schüler überhaupt nach Hause, weil ich den Tag für den

¹¹² Arnold Schönberg an Karl Wiener, 29.6.1912; Schönberg Arnold: *Ausgewählte Briefe*. Ausgewählt und hrsg. von Erwin Stein. Mainz 1958. S. 27f.

Unterricht gerade nicht disponiert bin und als Lehrer nur wenig oder garnichts bieten könnte."¹¹³

Deutlich wird Schönbergs pädagogische Absicht: Gemäß der damaligen reformpädagogischen Bewegung, der ebenso Eugenie Schwarzwald wie auch Rosa Mayreder angehörten, beruht der Unterricht auf der individuellen Förderung des Schülers/der Schülerin. Wie auch die erste Frauenbewegung vertrat die reformpädagogische Richtung die Ansicht, dass gesellschaftliche nur simultan mit individueller Veränderung geschehen könne. Die individuelle Förderung war demnach Grundstein, um die Gesellschaft positiv zu verändern. Schönberg distanziert sich deutlich von gängigen Lehrmethoden: Der/die SchülerIn ist selbst für sein/ihr Talent verantwortlich: Nachdem keine fixen Unterrichtszeiten existieren, liegt es dem Schüler/der Schülerin frei, wann der Unterricht stattfinden sollte, aber auch ob er/sie den Unterricht überhaupt besuchen möchte. Will der/die SchülerIn sein/ihr vorhandenes Talent fördern, muss der Unterricht besucht werden. Der Schüler / die Schülerin muss die Verantwortung für sein / ihr Talent selbst übernehmen. Auch spricht Schönberg die Verantwortung der Lehrperson an. Der Erfolg des Unterrichts ist abhängig von der Lehrperson. Sieht diese sich nicht imstande den Unterricht abzuhalten, ist es nur Verantwortungsbewusst den Unterricht abzusagen bevor das Talent des Schülers/der Schülerin zu Schaden kommt. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass dieser Zeitungsartikel kein Zeugnis für Schönbergs unambitionierten Unterricht darstellt. Vielmehr macht er Schönbergs reformpädagogische Ansätze deutlich.

Als Aufnahmebedingungen für die Fächer Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre, Instrumentation und Analyse, die im Zuge des Kompositionsseminars angeboten wurden, galten folgende Bestimmungen:

- *„Berufsmusiker, Dilettanten und Kunstfreunde, Anfänger und Vorgeschrittene können als Hörer oder Schüler aufgenommen werden.*
- *Als Schüler gilt derjenige, der sich am Schluss des Kursjahres einer Prüfung unterzieht.*
- *Hörer werden in beschränkter Zahl aufgenommen. Sie sind zur Ablegung der Prüfung berechtigt aber nicht verpflichtet.*

¹¹³ Bistrion, Julius: *Arnold Schönbergs Zukunftsträume*. In: *Neues Wiener Journal*. (18.9.1917). S. 4ff.

- *Die Höhe des Honorars für das Kursjahr bestimmt jeder durch Selbsteinschätzung, seinen Verhältnissen oder denen seiner Versorger entsprechend.*
- *Das Honorar ist vor Beginn der Kurse zu zahlen.*
- *Die Bezahlung in Teilbeträge wird nur ausnahmsweise bewilligt. Begründete Ansuchen schriftlich. Die Bewilligung gilt nur insoweit, als daß die festgesetzten Termine pünktlich eingehalten werden und enthebt nicht von der Verpflichtung für den ganzen Jahresbetrag.*
- *Das Kurshonorar berechtigt zum Besuch aller Kurse.*
- *Als Hauptgegenstand ist der zu bezeichnen, für den der Teilnehmer die Vorbildung besitzt.*
- *Die verschiedenen Analyse- und die Sprechstunden können ohne Rücksicht auf Vorbildung von allen Teilnehmern besucht werden.*
- *Als Nebengegenstände sind im Uebrigen solche zu wählen, die man schon absolviert hat.*
- *Das Kursjahr beginnt Ende September 1918 und schließt am 30. Juni 1919.*¹¹⁴

Aufgrund der freien Wahl des zu bezahlenden Honorars dürfte sich das Kompositionsseminar rein finanziell nicht ausgezahlt haben. Bereits zu Unterrichtszeiten an der Musikakademie versuchte Schönberg die Entrichtung der Kursgebühren auf freiwilliger Basis durchzusetzen, was ihm in diesem Fall nicht gelang. Fixes Unterrichtsgeld widersprach Schönbergs sozialen Vorstellungen und wurde deshalb auch nicht in Erwägung gezogen.

*„Ich verbinde mit dieser Idee noch eine Reform sozialer Natur.[...] Jeder zahlt so viel, als er seinen Verhältnissen gemäß kann [...]. Ich sehe doch wirklich nicht ein, warum der Reiche nur ebensoviel zahlen soll wie der Arme.“*¹¹⁵

¹¹⁴ Schönberg Arnold: *Seminar für Komposition*. Zit.n.: Deichmann, Hans: *Leben mit provisorischer Genehmigung. Leben, Werk und Exil von Dr. Eugenie Schwarzwald (1872-1940)*. Berlin / Wien / Mülheim a.d. Ruhr 1988. S. 115.

¹¹⁵ Schönberg, Arnold: *Aufsätze zur Musik*. In: ders.: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Ivan . Bd.1: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*. Frankfurt a. Main 1976. S. 183f.

Für Schönberg kam ein fixes Unterrichtsgeld offensichtlich nicht in Frage. Das Schönbergcenter¹¹⁶ führt, ohne Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, folgende Teilnehmer der Schönbergkurse an den Schwarzwaldschulen an:

Ehrmann, Richard Leonard
Engel-Miller, Berta
Gál, Erna
Horwitz, Karl
Pella, Paul
Polnauer, Josef
Truding, Lona

1920/21 beendete Schönberg das „Seminar“ in den Räumen der Schwarzwald’schen Schulanstalten, da er nach Holland übersiedelte, um dort Kurse zu erteilen und Konzerte zu leiten.

1921 kehrte er nach Österreich zurück. Seinen Unterricht erteilte er von nun an in seinem Domizil in Mödling, bis er schließlich 1925 als Nachfolger Ferruccio Busonis die Meisterklasse für Komposition an der Preußische Akademie der Künste übernahm. Am Unterricht in Mödling nahmen fast ebenso viele Frauen wie Männer teil:

„55 Teilnehmer trugen sich ein, davon 27 weibliche und 28 männliche (zwei darunter minderjährig). Die Liste, die Schönberg aufbewahrt hat, enthält Namen, die später in seinem engeren Arbeitskreis wiederkehren. Max Deutsch, Hanns [sic] Jellinek, Olga Novakovic, Erwin Ratz, die Geschwister Dolly und Viktor Schlichter, Josef Travnicek (Trauneck) und Viktor Ullmann waren dabei.“¹¹⁷

Die Bedingungen für Schönbergs Privatunterricht in Mödling lauteten folgendermaßen:

- *„Ich übernehme nur für eine Mindestlehrzeit von sechs Monaten.*
- *Ich übernehme nur Schüler, welche wöchentlich zwei Stunden nehmen.*

¹¹⁶ Vgl. http://www.schoenberg.at/1_as/schueler/wien/schueler_wien.htm (28. 8. 2008).

¹¹⁷ Stuckenschmidt, Hans Heinz.: *Schönberg. Leben. Umwelt. Werk.* Zürich 1974. S. 231.

- *(sic) Der Schüler hat jedoch nur Anspruch auf durchschnittlich sieben Stunden im Monat, weil ich von Zeit zu Zeit durch Reisen oder Proben an der Unterrichtserteilung verhindert bin. Erst jedoch, wenn in zwei aufeinanderfolgenden Monaten nicht zusammen vierzehn Stunden erreicht wurden, hat der Schüler das Recht, den entsprechenden Betrag abzuziehen.*
- *Das Honorar beträgt gegenwärtig.....Dollar, d.s. Österr. Kr.:.....und ist in.....Währung zu bezahlen.*
- *Die Bezahlung des Honorars hat so zu erfolgen, dass sich in meinen Händen in jedem Zeitpunkt mindestens (sic) der Betrag für zwei Monate im Voraus befindet.*
- *Abgesagte Stunden kann der Schüler niemals vom Monatshonorar abziehen. Alle durch meine Schuld eintretenden Unterbrechungen des Unterrichts (Reisen, Konzerte, Vergnügen, Ausflüge und alle andern (sic) Arten von Urlauben) gehen stets auf Kosten des Schülers und berechtigen auch im Krankheitsfalle zu keinerlei Abzügen.*
- *Jede Abweichung von diesen Bedingungen gilt nur, wenn sie auf diesem Blatt verbindlich notiert ist.*
- *Der Schüler anerkennt durch seine Unterschrift, dass er diese Bedingungen geprüft hat und mit ihnen einverstanden ist.¹¹⁸*

1926 übersiedelte Schönberg ein letztes Mal nach Berlin, um seine Stelle anzutreten. Mit diesem Jahr wurde die Lehrtätigkeit Schönbergs in Wien folglich beendet.

Die weitere Lehrtätigkeit sollte nur in Umrissen skizziert werden, da sie für die Thematik dieser Arbeit nicht von Relevanz ist.

1933 wurde Schönberg von den Nationalsozialisten zwangsweise von seiner Stellung an der Preußische Akademie der Künste beurlaubt, woraufhin der Komponist in die USA emigrierte. Dort unterrichtete er am Malkin-Konservatorium in Boston, Massachusetts. Von 1934/35 bis 1936 setzte er seine Lehrtätigkeit an der University of Southern California, Los Angeles fort und erteilte ebenso Privatunterricht. Von 1936 bis zu seiner

¹¹⁸ *Unterrichtsbedingungen (Mödling)*. o.J. Zit.n.: Scharenberg, Sointu: *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*. Saarbrücken 2002. S. 291.

Emeritierung 1944 hatte Schönberg einen Lehrstuhl für Komposition an der University of California, Los Angeles inne und erteilte darüber hinaus bis zu seinem Tod 1951 Privatunterricht.¹¹⁹

¹¹⁹ Vgl. Gradenwitz, Peter: *Arnold Schönberg und seine Meisterschüler*. Berlin 1923-1933. Wien 1998. S. 22.

II.3. Fazit

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass Schönberg von 1898/99 bis zu seinem Tod 1951 sowohl privat als auch an Institutionen unterrichtete. Durch seine Lehrtätigkeit verdiente Schönberg den Lebensunterhalt für sich und seine Familie. Da er also auf das Unterrichtsentgelt seiner SchülerInnen angewiesen war, war es für den Komponisten notwendig alle angemeldeten SchülerInnen in seine Kurse aufzunehmen. Schönberg wählte seine Schüler folglich nicht nach Kriterien wie Geschlecht, Alter und Begabung. Jede/r hatte die Möglichkeit, den Unterricht des Komponisten zu besuchen. Besonders begabte SchülerInnen genossen „speziellen Unterricht“, der in Schönbergs privatem Umfeld abgehalten wurde. Zweifelsohne unterrichtete Schönberg leidenschaftlich, weshalb er auch bis zu seinem Tod unterrichtete. Der größte Teil des Unterrichts basierte auf der Beschäftigung mit dem musiktheoretischen Handwerkzeug wie Harmonielehre und Kontrapunkt, sowie der Analyse und Auseinandersetzung mit den sogenannten „alten Meistern.“ Diese Form von Unterricht sollte dem/der SchülerIn die Fähigkeit geben, einen eigenen Stil zu finden. Der Komponist lehrte in seinen Kursen nicht seine Technik des Komponierens mit zwölf aufeinander bezogenen Tönen, denn er war der Ansicht, dass erst durch die Beschäftigung mit Musikgeschichte und durch die Analyse alter Werke „Neue Musik“ verstanden und geschaffen werden könne. Mit Schönbergs stetig wachsendem Bekanntheitsgrad besuchten auch immer mehr SchülerInnen seine Kurse. Die meisten Schülerinnen besuchten das „Seminar für Komposition“, aber auch privat erteilte Schönberg jungen, bürgerlichen Frauen Unterricht in Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre, Analyse und Komposition. Ausgehend von den Debatten rund um die Mädchenbildung in Wien am Anfang des 20. Jahrhunderts wurde gezeigt, dass Frauen aufgrund ihres Geschlechts Bildung verwehrt blieb. Einigen engagierten Damen der ersten Frauenbewegung ist es zu verdanken, dass die Wiener Universität sich ab 1898 allmählich auch für Frauen öffnete. Als fortschrittliche Ausnahme kann aber allgemein der musikalisch-künstlerische Bereich betrachtet werden. Die Ausbildung von Frauen stellte keine Außergewöhnlichkeit dar, sondern kann als gängig bezeichnet werden. Prinzipiell konnten jedoch fast alle Fächer von Studenten beiderlei Geschlechts besucht werden. Dass Schönberg auch Frauen unterrichtete, stellt somit keine Außergewöhnlichkeit dar. Lange Zeit „gehörte es sich“

für bürgerliche Frauen musikalisch gebildet zu sein, weshalb die Anzahl an PrivatlehrerInnen in Wien stetig stieg. Warum aber der Privatunterricht dem Unterricht an einer Institution vorgezogen wurde, kann nur spekuliert werden, und wird in einem der folgenden Kapitel noch behandelt.

III. Die Wiener Schülerinnen Arnold Schönbergs

Arnold Schönbergs Schülerlisten verzeichnen von Anfang seiner Lehrtätigkeit an auch Schülerinnen. Es sind jedoch nur wenige Schüler aus dieser Zeit namentlich bekannt. Als erste Schülerin Schönbergs gilt Vilma von Webenau, die von 1898/99-1902 Privatunterricht bei Schönberg erhielt. Von 1898 bis 1910/11, dem Beginn von Schönbergs Lehrtätigkeit bis zum „freie musiktheoretische Kurs“, sind nur 6 Schülerinnen namentlich bekannt. Zwischen 1910/11 bis 1917 konzentrierte sich Schönberg mehr auf seine kompositorische Arbeit als auf seine Lehrtätigkeit; in dieser Zeit sind überhaupt keine Schülerinnen erfasst. Die meisten Schülerinnen unterrichtete Schönberg zwischen 1917 und 1920. Insgesamt lassen sich in Literatur und Schülerlisten 52 Schülerinnen Schönbergs finden, 2 davon als Teilnehmerinnen des „freien musiktheoretischen Kurses“ an der k.k. Musikakademie in Wien. Privatschülerinnen und Teilnehmerinnen der Kurse an der Schwarzwald Schule bilden den größten Teil der erfassten Schülerinnen.

Auffallend ist, dass hauptsächlich junge Frauen, die in den bürgerlichen Bezirken Wiens wohnten und daher der höheren Schichte der Bourgeoisie zugeordnet werden können, bei Schönberg Unterricht erhielten. Der berufliche Werdegang konnte nur von einigen der erfassten Schülerinnen rekonstruiert werden. Dennoch kann davon ausgegangen werden, dass nur die Minderheit der Schülerinnen, nämlich 3 von 52 wirklich als Komponistinnen tätig wurden. Inwiefern diese als erfolgreich bezeichnet werden können, wird anhand gefundener Zeitungsrezensionen nachgezeichnet.

Andererseits besuchten Pädagoginnen, Instrumentalistinnen und Sängerinnen, ebenso wie in der bildenden Kunst tätige Frauen die Kurse Schönbergs. Auch wenn Schönbergs Kurse für alle Interessenten zugänglich waren, ist wahrscheinlich, dass vermutlich alle SchülerInnen musikalisch gebildet waren, da es sich für bürgerliche Töchter „gehörte“ ein Instrument, und sei es auch nur sehr oberflächlich, zu beherrschen. (Siehe Kapitel I)

Aus diesem Grund kann davon ausgegangen werden, dass Schönbergs Schülerinnen zum Zeitpunkt der Kurseinschreibung bereits über Kenntnisse in Notenlesen und Harmonielehre verfügten.

Warum besuchten aber gerade in den Jahren 1917-1920 auffallend viele Schülerinnen Schönbergs Kurse? Bis zu Schönbergs „Skandalkonzerten“¹²⁰ 1907 die ihn plötzlich international bekannt machten, konnte der Komponist sich als Lehrer offensichtlich keinen Namen machen. Wie auch heute noch ist schlechte Kritik, besonders wenn sie skandalisiert, ein Publikumsmagnet. Dass sich Schönberg also erst nachdem er und sein Werk in aller Munde waren einen Namen als Lehrer machen konnte, verwundert nicht weiter. Naheliegender ist es, dass es sich für die junge Wiener Avantgarde der bildenden Kunst „gehörte“, bei dem „Revolutionär“ Schönberg Unterricht zu nehmen. Als Beispiel hierfür können Schülerinnen wie Frida Dicker und Anny Wottitz genannt werden, die als Itten¹²¹ Schülerinnen, später als Bauhauskünstlerinnen bekannt wurden.

Die Tatsache, dass Schönberg zwischen 1911 und 1917 keine Schülerinnen unterrichtete, erklärt sich einerseits durch seinen Umzug nach Berlin andererseits durch den Beginn des ersten Weltkrieges. Schönberg wurde Ende 1915 kassiert und erhielt von März bis Mai 1916 eine Offiziersausbildung. Im Oktober 1916 wurde er bereits wieder entlassen, im Dezember 1917 aber wieder einberufen, was die Pläne seines Kompositionsseminars an der Schwarzwaldschule durchkreuzte und so verzögerte. Noch vor dem Ende des ersten Weltkrieges konnte Schönberg seine Lehrtätigkeit aber wieder aufnehmen. In dieser Zeit gab es in seinen Kursen die höchste „Schülerinnendichte“.

Fast alle erfassten Schülerinnen besuchten nur ein Jahr lang den Unterricht des Komponisten. Selbst Langzeitschülerinnen waren später kaum hauptberuflich als Komponistinnen tätig.

In den Jahren von Schönbergs Abwesenheit, einerseits durch die Umzüge nach Berlin, später auch durch die Emigration in die USA, traten auch einige Schülerinnen brieflich mit dem Lehrer in Kontakt. Die ausgewerteten Briefe sind unterschiedlichsten Inhalts.

¹²⁰ Die Uraufführungen des 1. und 2. Streichquartetts sowie der ersten Kammersymphonie, op. 9 lösten enorme Aufregung aber auch internationales Medienecho aus.

Vgl. Eybl, Martin (Hg.): *Befreiung des Augenblicks: Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908. Eine Dokumentation*. Wien / Köln / Weimar 2004 (= *Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, Bd. 4).

¹²¹ Johannes Itten (1888-1967): Schweizer Maler, Kunsttheoretiker und Kunstpädagoge. Gründete während des ersten Weltkrieges eine Kunstschule in Wien, die von Wottitz und Dicker besucht wurde. Wurde 1919 von Gropius als Lehrer an das Staatliche Bauhaus in Weimar berufen.

Neben dem Austausch persönlicher Themen (Glückwünsche, Schicksalsschläge usw.) diente der Briefverkehr auch dazu, Schönberg über die restliche Schülerschaft sowie über seine in Österreich und Deutschland aufgeführten Werke zu informieren. Außerdem bezeugt der Briefverkehr teilweise Freundschaften, ebenso aber auch „nur“ Lehrer-Schüler-Verhältnisse.

Wie kam Schönberg überhaupt ohne jeglichen Bekanntheitsgrad zu SchülerInnen? Wie kam Webenau überhaupt zu Schönberg?

Auf diese Fragen konnte leider keine Antwort gefunden werden. Darüber warum ein/e angehende/r KomponistIn Privatunterricht einer institutionellen Ausbildung vorzog, kann leider auch nur spekuliert werden, da darüber keine konkreten Hinweise gefunden wurden.

Scharenberg begründet diesen Umstand damit, dass gerade in musikalischer Hinsicht der Unterricht in institutionellen Einrichtungen noch nicht Oberhand gewonnen hatten. Erst allmählich verdrängten die institutionellen Einrichtungen wie Akademien oder Konservatorien, die einen qualitativ hochwertigen Unterricht versprachen, den privaten Unterricht, der weder über Lehrpläne noch Ausbildungsvorschriften verfügte. Einen wirklichen „Meister“ zu finden, war wahrscheinlich eher die Ausnahme als die Regel.¹²² Der Erfolg als Privatlehrer/-lehrerin war hauptsächlich vom Ruf des Lehrers/der Lehrerin an sich aber auch von dem seiner SchülerInnen und besonders der Qualität ihrer Werke abhängig.¹²³ Demzufolge könnte sich der Unterricht von Alban Berg und Anton von Webern positiv auf die weitere Lehrtätigkeit Schönbergs ausgewirkt haben. Sich als Privatlehrer einen Namen zu machen, war gerade in Wien, wo unzählige Privatlehrer tätig waren, nicht einfach. Schönbergs Situation kann darüber hinaus noch als besonders schwierig bezeichnet werden:

„Als Jude in einem kleinbürgerlichen Viertel geboren, bestand seine Chance darin, durch besondere Leistungen auf sich aufmerksam zu machen.[...] Arnold Schönberg blieben im Grunde nur zwei Wege offen, die er wechselweise beschritt: zum einen mußte er mit seinem eigenen Schaffen Interesse wecken, aus der Menge komponierende Theorielehrer herausragen, in Wien zum Tagesgespräch werden;

¹²² Vgl. Scharenberg, Sointu: *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*. Saarbrücken 2002. S. 32f.

¹²³ Vgl. ebda. S. 33.

*zum anderen war es notwendig, sich finanziell dauerhaft abzusichern. Dazu konnte am ehesten eine feste Anstellung an einer Institution beitragen, in der er jedoch eine Klasse in einem bestimmten, durch den Lehrplan der Institution vorgegebenen Gegenstand zu unterrichten hatte und sich nicht auf den einzelnen Begabten oder gar seine persönlichen Interessen konzentrieren konnte.*¹²⁴

Sich von den anderen Privatlehrern anzuheben gelang Schönberg spätestens 1907/08, dem Jahr seiner „Skandalkonzerte.“ Auch die Suche nach einer Anstellung an einer Institution wurde bereits im zweiten Kapitel nachgezeichnet.

Ab 1911 (besonders 1917 bis 1919) besuchten viele Schülerinnen seine Kurse. Dies verwundert nicht, da Schönberg durch sein Werk Aufsehen erregt und damit nationale und internationale Bekanntheit erlangt hatte. Es ist denkbar, dass Privatunterricht dem Unterricht an einer Institution vorgezogen wurde, da auf diese Weise ein Aufnahmeverfahren umgangen werden konnte, bzw. trotz eines misslungenen Aufnahmeverfahrens weiterhin Unterricht genommen werden konnte. Möglicherweise „gehörte es sich“ für Angehörige der bürgerlichen Mittel- und Oberschicht privaten Unterricht eher als öffentlichen zu besuchen. Romantische Vorstellungen des „Meisters“, der im Kreise seiner SchülerInnen sein Wissen teilt, können ebenfalls noch für die ersten Jahrzehnte des zwanzigsten Jahrhunderts gültig sein.

*„Das Verhältnis des Kreises zu Schönberg und Schönbergs Verhältnis zu seinen Schülern gemahnt an das der alten Meister in ihren Werkstätten zu ihren Lehrlingen.“*¹²⁵

Die hier verwendeten Begriffe „Meister“ aber auch „Anhängerschaft“ bringen für Scharenberg je nach Perspektive unterschiedliche Aufgaben, Motivationen aber auch Pflichten mit sich. Die Aufgaben eines Meisters sind vor allem *„das sichere Bewußtsein etwas zu beherrschen, was es zu vermitteln gilt, die Einsicht, in einer Gruppe den Gegnern massiver entgegen treten zu können, die Hoffnung, mit der Gründung einer Schule über die eigene Person hinaus wirksam werden zu können.“*¹²⁶

¹²⁴ Ebd. S. 33f.

¹²⁵ Wellesz, Egon / Wellesz, Emmy: *Egon Wellesz. Leben und Werk*. Hrsg. von Franz Endler. Wien 1981. S. 40.

¹²⁶ Scharenberg, Sointu: *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*. Saarbrücken 2002. S. 86.

Für die Anhängerschaft gelten selbstverständlich andere Vorteile und Pflichten: Wie in einer handwerklichen Ausbildung belehrt der Meister seine Schülerschaft. Er gibt sein Wissen weiter und bereichert damit seine Lehrlinge. „Werkstattatmosphäre“ kann im Sinne von gemeinsamen Denken und Debattieren verstanden werden, was sowohl die Persönlichkeit als auch die Fähigkeiten der Lehrlinge erweitern sollte. Auch bietet die Werkstatt, wie auch die Bildung einer „Schule“ einen geschützten Raum, in welchem Ideen ausgelebt und auch diskutiert werden können. Ein Kreis ausgewählter Personen zieht sich aus der Öffentlichkeit zurück und schützt sich dadurch auch vor Übergriffen ihrer Gegner.¹²⁷

Schönberg konnte folglich aufgrund seiner charismatischen Erscheinung sowie seines ausgeprägten Selbstbewusstseins als „Meister“ inmitten seiner „Lehrlinge“ agieren. Anreden wie „hochverehrter Professor“ und „verehrter Meister“ entsprechen einerseits sicherlich den damaligen Schreibstil, bezeugen andererseits aber auch die tiefe Ehrfurcht dem Lehrer gegenüber. Da die meisten der Schönberg-Schülerinnen eine derart hohe Meinung von ihren Lehrer hatten, kann davon ausgegangen werden, dass sich dies auch durchaus positiv auf die Steigerung der Schülerzahl ausgewirkt haben könnte.

III.1. Die Korrespondenzen

Zeitzeugen über die frühe Periode von Schönbergs Unterrichtstätigkeit sind nicht mehr am Leben und können daher nicht mehr befragt werden. Allein die Korrespondenz Schönbergs mit seinen Schülerinnen kann Aufschluss über die Unterrichtstätigkeit aber auch über die Beziehung zwischen Schülerin und Lehrer geben. Daher wurde versucht, den erhaltenen Schriftverkehr dahingehend auszuwerten.

Insgesamt sind Briefe von 8 Schülerinnen gefunden worden. Nur für die wenigsten existieren die dazugehörigen Antwortschreiben Schönbergs. Die Themen reichen von Glückwünschen zu besonderen Anlässen (Weihnachten, Ostern, die Geburt eines Kindes) über persönliche Schicksalsschläge bis hin zu Konzertberichten von Schönbergs Werken. In regelmäßigem Briefkontakt mit Schönberg standen die Schülerinnen Irene Bien, Elsa Bienenfeld, Pauline Klarfeld, Else C. Kraus, Olga Novakovic, Lisette

¹²⁷ Vgl. ebda. S. 85f.

Seybert-Model, Erna Gál sowie Vilma von Webenau. Weiters sind vereinzelte Glückwunschkarten von Berta Engel-Müller, Helene Herschel, Elisabeth Réthi und Selma Stampfer erhalten, die keine relevanten Informationen liefern

Die beiden ältesten erhaltenen Briefe stammen aus dem Jahr 1911, von Elisabeth Réthi und Irene Bien. Irene Biens Brief behandelt genau die Frage, wer als Schönberg-Schülerin bezeichnet werden darf:

„Ich wäre stolz von Ihnen und Ihren Schülern bis zu einem gewissen Grad anerkannt zu sein als ‚Schönberg-Schülerin‘. Nicht etwa, um meinen Namen in dem Buche zu sehen. [...]Für mich allein wünsche ich es mir, von Ihnen und den Ihren anerkannt zu sein als Ihre Schülerin.“¹²⁸

Dieses Schreiben wirft nun die Frage auf, wer als Schönberg-SchülerIn bezeichnet werden kann und wer nicht. Wie auch unter dem Begriff „Wiener Schule“ Unterschiedliches verstanden werden kann, so gelten ebenso für die Anerkennung als „Schönberg-SchülerIn“ unterschiedliche Gesichtspunkte. Zählt der Erfolg der SchülerInnen? Muss es Privatunterricht sein, oder reicht der Besuch des Kurses an der k.k. Musikakademie oder den Schwarzwald’schen Schulanstalten? Schönbergs Antwort auf diese Fragen sind leider nicht erhalten. Nach Scharenberg liegt die Definition einer Schönberg-Schülerin/eines Schönberg-Schülers im Auge des Betrachters/der Betrachterin. Natalie Limonick, eine amerikanische Schülerin Schönbergs, bezeichnet als Schönberg-SchülerIn generell denjenigen/diejenige, der/die *„[...] nicht allein dem Unterricht beiwohnte, sondern der auch in der Lage war, dem Meister als Diskussionspartner zu folgen, das bedeutet auch, ihm angemessene Kompositionen vorzulegen.“¹²⁹*

Für diese Arbeit kann diese Definition nicht gültig sein, da jede Schülerin/jeder Schüler, der einen Kurs bei Schönberg besuchte, als „Schönberg-SchülerIn“ bezeichnet wird.

¹²⁸ Handschriftlicher Brief: Irene Bien an Arnold Schönberg, Wien, 16.März 1911. http://www.schoenberg.at/scans/DVD043/15385_1.jpg (25.8.2008).

¹²⁹ Scharenberg, Sointu: *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*. Saarbrücken 2002. S. 84.

Die Dauer der brieflichen Kontakte reicht von einer einzigen erhaltenen Korrespondenz (Bsp. Erna Gál, Helene Herschel, Irene Bien) bis hin zu einem sich über Jahre hinweg ziehenden Briefverkehr (Else C. Kraus, Vilma von Webenau). Auffallend an der Sprache, die als Kind ihrer Zeit anzusehen ist und aus heutiger Sicht betrachtet manchmal überspitzt wirkt, sind die überaus höflichen, sogar unterwürfig wirkenden Abschiedsfloskeln wie „mit ergebenen Grüßen“¹³⁰, „in alter Anhänglichkeit“¹³¹ usw. Thema vieler Briefe ist der Wiener Unterricht, der durchgängig sehr positiv bewertet, sogar hochstilisiert wird:

*„Ich lese jetzt das Buch Ihrer Schüler. Und dabei überkommt mich heisse [sic] Sehnsucht nach vergangenen Stunden, die ich zu den schönsten meines Lebens rechne, nach den Stunden, in denen ich das Glück genoss, auch Ihren Unterricht erleben zu dürfen.“*¹³²

Auch Pauline Klarfeld schreibt nicht minder positiv über die gemeinsamen Unterrichtsstunden bei Schönberg:

*„Ich ergreife die Gelegenheit, um ihnen nochmals meinen innigsten Dank auszusprechen für alles Gute und Schöne, das ich bei Ihnen und dank Ihnen erlebt habe. Es war wunderschön, und es tut mir furchtbar leid, das alles jetzt verlassen zu müssen.“*¹³³

Eine andere Schülerin:

*„Mit großer Dankbarkeit denke ich noch an die Stunden mit Ihnen, wie viel habe ich bei Ihnen gelernt und Ihre Anregungen bedeuten mir bis heute noch sehr viel.“*¹³⁴

Geschäftliche Informationen beinhalten besonders die Briefe der Musikkritikerin Elsa Bienenfeld sowie der von 1918 bis 1923 als geschäftsführende Sekretärin und

¹³⁰ Vgl. handschriftlicher Brief: Pauline Klarfeld an Arnold Schönberg, Wien, 28. Juni 1923. <http://www.schoenberg.at/scans/DVD077/21216.jpg> (16.7.2008).

¹³¹ Vgl. maschinschriftlicher Brief: Pauline Klarfeld an Arnold Schönberg, Lwów, 2. September 1934. http://www.schoenberg.at/scans/DVD_A/19175_1.jpg (16.7.2008).

¹³² Handschriftlicher Brief: Irene Bien an Arnold Schönberg, Wien, 16. März 1911. http://www.schoenberg.at/scans/DVD043/15385_1.jpg (17.7.2008).

¹³³ Handschriftlicher Brief: Pauline Klarfeld an Arnold Schönberg, Wien, 28. Juni 1923. <http://www.schoenberg.at/scans/DVD077/21216.jpg> (17.7.2008).

¹³⁴ Handschriftlicher Brief: Else C. Kraus an Arnold Schönberg, Wuppertal-Barmen, 16.3.1947. <http://www.schoenberg.at/scans/DVD076/13504-2.jpg> (16.7.2008).

Archivarin im Verein für musikalische Privataufführungen tätigen Pauline Klarfeld. Auch die erhaltenen Briefkorrespondenzen der Pianistin Olga Novakovic haben meist geschäftliche Themen, da Schönbergs Sohn Georg bei Novakovic wohnte und diese dafür Kost- und Logiegeld von Schönberg erhielt.

Einige Briefe berichten über persönliche Schicksalsschläge, von welchen Schönberg aus speziellen Gründen in Kenntnis gesetzt wurde

„Ich habe ja einen Bruder in Wien. Er ist Ende Juni auf unerklärliche Weise aus seiner Wohnung verschwunden, und ich habe keine Ahnung, wo er sich befindet. Ich kann mir keine Nachricht verschaffen. Vielleicht können Sie mir helfen, Herr Schönberg? Vielleicht kann man von Amerika aus, etwas durch das amerikanische Konsulat, erfahren, was mit ihm geschehen ist? [...] Nehmen sie es mir bitte, nicht übel, dass ich Sie mit meinen Privatangelegenheiten belästige, aber da geht ja ein mir nahestehender Mensch zugrunde!“¹³⁵

Ob Schönberg Pauline Klarfelds Bruder finden konnte, konnte nicht abgeklärt werden. Auch Lisette Seybert-Model, Photographin und Freundin der Familie Schönberg, wandte sich mit einem besonderen Anliegen an den Komponisten. In diesem Fall geht es um die Emigration von Gertrude Greissle, Schönbergs Tochter, und ihrer Familie:

„Ich hoffe Sie nehmen es mir nicht übel, wenn ich mich in der Angelegenheit der Greissles an Sie wende. Ich habe eine Idee wie man ihnen in ihrer Immigrationsangelegenheit helfen könnte: nämlich daß Sie an den Präsidenten Roosevelt schreiben, ob man Ihre nicht minderjährigen Kinder nicht ausnahmsweise auf preferred Quota einwandern lassen könnte, da das Affidavit, das Sie ihnen nach Wien geschickt haben verloren gegangen ist. Ich bin überzeugt, daß Sie eine Möglichkeit finden werden, den Brief in die Hände Roosevelts gelangen zu lassen.“¹³⁶

Auch in diesem Fall, sollte sich Schönberg für Menschen einsetzen, deren Existenz von den Nationalsozialisten bedroht wurde. Außergewöhnlich daran ist, dass es sich bei den betroffenen Personen um Schönbergs eigene Verwandte handelt. Offensichtlich konnten

¹³⁵ Maschinschriftlicher Brief: Pauline Klarfeld an Arnold Schönberg, Lwów, 5. September 1938. <http://www.schoenberg.at/scans/DVD077/13098-2.jpg> (17.7.2008).

¹³⁶ Handschriftlicher Brief: Lisette Seybert-Model an Arnold Schönberg, New York, 30. März 1939. <http://www.schoenberg.at/scans/DVD104/16715-1.jpg> (22.7.2008).

die Greissles aus bestimmten Gründen nicht in die USA immigrieren, wie Seybert-Model weiters schreibt:

„Die amerikanischen Immigrationsgesetze sind unumstößlich und ich glaube, die einzige Möglichkeit die Sache zu regeln ist die, daß man aus dem Umstand, dass es sich um Ihre Tochter und Enkelkinder handelt - aus dem jetzt vollkommenen verfahrenen Fall einen Ausnahmefall gestaltet. Wenn ich mir erlaubt habe, mich in einer Angelegenheit an Sie zu wenden, die mich ja nur soweit angeht, als es sich um meine besten Freunde handelt - so ist es deshalb weil ich erpicht bin, daß man in einer so katastrophalen Situation wo Existenz und Zukunft auf dem Spiele stehen, nichts unversucht lassen darf.“¹³⁷

Der brieflichen Korrespondenz zwischen Schönberg und seiner Tochter ist zu entnehmen, dass er sehr besorgt um den Aufenthalt und um das Wohlergehen seiner Tochter und ihrer Familie war. Schönberg ging Seybert-Models Vorschlag offensichtlich nicht nach, sich an den amerikanischen Präsidenten Roosevelt zu wenden

„Dass ich an Rooseveltdt [sic] schreibe oder schreiben könnte, ist ein Unsinn, dessen Umfang du wohl inzwischen selbst erkannt hast. Man hat sich geweigert, für Einstein eine Ausnahme zu machen, und ich selbst habe nur durch eine Hilfe von obscurer Seite für mich mein Visa erreichen können: allerdings vollkommen legal.“¹³⁸

Über Aufführungen von Werken Schönbergs berichtet vor allem die ehemalige Schülerin und Pianistin Else C. Kraus. Der Korrespondenz ist zu entnehmen, dass sich Kraus von 1931 bis zumindest 1937 in Berlin aufhielt, dort unterrichtete und als Pianistin tätig war. Ab 1947 wohnte die Pianistin in Wuppertal und von 1949 bis zum Ende der Korrespondenz 1951 in Holland. In diesem Fall sind auch einige Antwortschreiben Schönbergs erhalten.

Else C. Kraus sah es als ihre Aufgabe, die Werke Schönbergs zu verbreiten:

¹³⁷ Handschriftlicher Brief: Lisette Seybert-Model an Arnold Schönberg, New York, 30. März 1939. <http://www.schoenberg.at/scans/DVD104/16715-2.jpg> (22. 7. 2008).

¹³⁸ Maschinschriftlicher Brief: Arnold Schönberg an Gertrud Greissle, Los Angeles, 31.3.1939. http://www.schoenberg.at/scans/DVD012/3191a_2.jpg (22.8.2008).

„Diese Pianistin hat unermüdlich auf Schönbergs Musik hingewiesen, sie in vielen Ländern öffentlich sowie auf Schallplatten gespielt und im Jahrbuch 1932 der Berliner Akademie für Kirchen- und Schulmusik gründlich kommentiert. Sie spielte in Hamburg am 30. Januar 1931 die Uraufführung von opus 33a und wirkte auch in einem Konzert der Meisterschule [...] mit [...].“¹³⁹

Hauptthema der Briefe ist durchgehend Kraus' Einsatz für die Aufführung der Werke Schönbergs hauptsächlich in Deutschland. Immer wieder erkundigt sich die Pianistin nach neuen Werken. Auffallend oft fragt Kraus nach dem Entstehen eines „op. 33c“:

„[...] die 2 Stücke op.33a u. b hören beide so ernst in tiefsten Tiefen aus, sodass ich mir oft wünsche, dass ich nach diesen 2 herrlichen Stücken noch eins zu spielen hätte, vielleicht, wenn ich das fragen darf, in dem virtuos schwungvollen Charakter der Gigue ungefähr? Ich würde mich sehr freuen, wenn Sie Zeit u. Lust für so ein Schlusstück fänden.“¹⁴⁰

Da Kraus Pianistin war und Schönbergs Werke in Deutschland aufführte, könnte sie mit der Forderung eines „op. 33c“ auch an die Möglichkeit einer Uraufführung gedacht haben. Dieser These widerspricht Kraus selbst:

„Ich würde mich über ein 33c unbeschreiblich freuen: verstehen Sie mich bitte richtig: es liegt mir nichts an einer Uraufführung, es scheint mir nur, dass das Ganze etwas länger sein dürfte, eventuell ein schönes Schlussgefühl erwirkend u. die Zahl der Stücke 3-6-5-6-3- würde mich, ohne Zahlenmystiker zu sein, mehr befriedigen als am Schluss nur 2 Stücke!“¹⁴¹

Nicht zufällig erwähnt Kraus Zahlenmystik: Schönbergs Leben wurde stark von zahlenmythischem Aberglauben geprägt. Er selbst bezeichnete die Zahl 13 als seine Unglückszahl, was sowohl sein Schaffen¹⁴² als auch sein Leben¹⁴³ beeinflusste. Ihn damit zu überreden gelang Kraus aber auch nicht.

¹³⁹ Stuckenschmidt, Hans Heinz.: *Schönberg. Leben. Umwelt. Werk.* Zürich 1974. S. 303.

¹⁴⁰ Handschriftliche Karte: Else C. Kraus an Arnold Schönberg. Holland, 26. Juni 1949. <http://www.schoenberg.at/scans/DVD076/13506-2.jpg> (23.7.2008).

¹⁴¹ Handschriftlicher Brief: Else C. Kraus an Arnold Schönberg. Holland, 9. Juli 1949. <http://www.schoenberg.at/scans/DVD076/13507-2.jpg> (22.7.2008).

¹⁴² Schönberg verzichtete für „Moses und Aron“ auf die richtige Schreibweise (Aaron), da der Titel der Oper sonst aus 13 Buchstaben bestanden hätte.

¹⁴³ Schönberg starb am Freitag den 13. Juli 1951.

Richtig besänftigend kann das Antwortschreiben Schönbergs auf die vehemente Forderung nach einem op.33c interpretiert werden:

„Wenn ich es kann, werde ich gerne schauen, ein abschließendes Opus 33 noch für Sie zu schreiben und dann sollen Sie natürlicherweise die Erstaufführung haben -- wenn Ihnen an der Erstaufführung so viel liegt.“¹⁴⁴

Die Verbreitung des Schönbergschen Werkes war den erhaltenen Briefen nach für Else C. Kraus enorm wichtig. Sie berichtet über Schönberg-Abende, die von ihr veranstaltet wurden¹⁴⁵, aber auch über ihre Anstrengungen die Werke Schönbergs in Deutschland aufzuführen:

„Ich habe mir Ihr Werk ganz zu eigengemacht, ich glaube, ich kann es nicht nur auswendig, ich spiele es jetzt fast so wie Brahms oder andere alte Meister. Obwohl Ihr Klaviersatz einem so glücklich (nach vielen Anstrengungen) sozusagen in die Hände schlüpft, so ist es doch oft sehr schwer, die 32tel ab. Die 64tel ebenso gut u. ‚ruhig‘ zu können, dass sie nicht ‚hastig‘ wirken, wie vorher die halben od. 4tel. Darum musste ich mich sehr bemühen u. kontrolliere immer wieder mit Metronom. In den Vorträgen in denen ich viel spiele, hoffe ich nichts Dummes zu sagen, und ich werde mich bemühen, Ihr Werk so schön zur Darstellung zu bringen, wie es tatsächlich ist!“¹⁴⁶

Neben der Aufzählung ihrer Mühen, die sie für die Aufführung der Werke in Kauf nahm, lobt Kraus in diesem Brief auch das Schaffen ihres ehemaligen Lehrers. Wieder fällt die hohe Meinung gegenüber Schönbergs Schaffen durch eine geradezu übertriebene Formulierung auf. Im selben Brief betonte Kraus gleichzeitig ihre Selbstlosigkeit, da sie kein Geld für ihre Auftritte verlange. Vielmehr handle es sich aus ihrer Sicht um ihre „Bestimmung“ die Werke Schönbergs zu verbreiten:

„Aber bitte glauben Sie nicht, dass ich mit dem Spielen Ihrer Werke Geld verdienen will, das kann man gar nicht, besonders nicht in Deutschland. Ich

¹⁴⁴ Maschinschriftlicher Brief: Arnold Schönberg an Else C. Kraus. Los Angeles, 5. Juli 1949. http://www.schoenberg.at/lettersneu/search_show_letter.php?ID_Number=4934 (1.8.2008).

¹⁴⁵ Vgl. handschriftlicher Brief: Else C. Kraus an Arnold Schönberg. Wuppertal-Barmen, 16. März 1947. <http://www.schoenberg.at/scans/DVD076/13504-2.jpg> (1.8.2008).

¹⁴⁶ Handschriftlicher Brief: Else C. Kraus an Arnold Schönberg, Holland 4. September 1949. http://www.schoenberg.at/scans/DVD_A/19401_2.jpg (2.8.2008).

spiele diese Musik nur aus Idealismus u. mache es den Städten, die nichts zahlen können, zum Geschenk. ¹⁴⁷

Dass Schönberg an solcher Aufopferung für sein Werk Gefallen findet, verwundert nicht weiter:

„Ich habe mich sehr über Ihren Brief gefreut und ich sehe dass Sie wirklich sich für meine Musik mit Begeisterung und mit Liebe einsetzen. Sie können sich vorstellen, dass mir das wirklich sehr angenehm ist. ¹⁴⁸

Kraus' Briefe können als Beispiele der gesamten erhaltenen Korrespondenzen zwischen Schönberg und seinen Schülerinnen gesehen werden: Schönbergs Abwesenheit wird bedauert, der Unterricht in Wien hochstilisiert und das Werk Schönbergs gelobt. Eigene Leistungen wie Kompositionen oder auch „nur“ Verbesserungen in Harmonielehre, Kontrapunkt usw. werden nie erwähnt.

¹⁴⁷Handschriftlicher Brief: Else C. Kraus an Arnold Schönberg, Holland 4. September 1949. http://www.schoenberg.at/scans/DVD_A/19401_2.jpg, und http://www.schoenberg.at/scans/DVD_A/19401_3.jpg (2.8.2008).

¹⁴⁸Maschinschriftlicher Brief: Arnold Schönberg an Else C. Kraus. Los Angeles, 2. März 1949. http://www.schoenberg.at/lettersneu/search_show_letter.php?ID_Number=4702 (2.8.2008).

III.2. Biographien

Das folgende Kapitel beinhaltet Biographien von vier Schönberg Schülerinnen: Der Komponistin Vilma von Webenau, der Musikjournalistin und Musikwissenschaftlerin Elsa Bienenfeld, der Künstlerin Friedl Dicker-Brandeis sowie der Fotografin Lisette Seybert Model.

Diese vier Schülerinnen wurden einerseits aufgrund ihrer unterschiedlichen Lebenswege, andererseits auch wegen den vorhandenen Quellen ausgesucht. Alle Lebenswege von Schülerinnen der Wiener Schönbergschule konnten im Zuge dieser Diplomarbeit nicht rekonstruiert werden. Durchaus interessant wäre u.a. die Biographie der Künstlerin Anny Wottitz oder auch von Else C. Kraus, die als Pianistin im „Verein für musikalische Privataufführungen“ tätig war. 1924 brachte sie Hanns Eislers¹⁴⁹ erste Klaviersonate in Berlin zur Aufführung. Dieses Konzert wird als eines der ersten bezeichnet, indem ausschließlich Werke der „Neuen Musik“ gespielt wurden.¹⁵⁰ Welche Rolle sie innerhalb der Wiener Schönbergschule gespielt hat, stellt sicherlich noch eine weitere Lücke innerhalb der Forschung dar.

Von einer einzigen (Vilma von Webenau) der vier Schülerinnen sind Kompositionen erhalten. Die übrigen Schülerinnen dürften Schönbergs Kurse rein aus Interesse besucht haben. In der bereits erwähnten brieflichen Korrespondenz lassen sich keinerlei Informationen über Friedl Dicker finden. Die anderen drei Schülerinnen standen mit Schönberg in Kontakt. Demnach ist davon auszugehen, dass Schönberg und Dicker keinen weiteren Kontakt hatten. In der verwendeten Literatur lässt sich kein Hinweis auf die Unterrichtszeit von Friedl Dicker-Brandeis finden. Ihr Name taucht auf den publizierten Schülerlisten (Literatur, Homepages, zB. Schönbergcenter) nur sporadisch auf, auf ihre außergewöhnlich Biographie wird überhaupt nicht eingegangen. Der Grund dafür ist nicht nachvollziehbar. Auch wenn Friedl Dicker-Brandeis keine bedeutenden musikalischen Werke hinterlassen hat, sollte sie ihren Platz als Schönbergschülerin einnehmen dürfen. Auch in diesem Fall kann die bisherige Forschung als unzureichend bezeichnet werden.

¹⁴⁹ Hanns Eisler (1899-1962): Schüler Schönbergs, der vor allem durch seine Zusammenarbeit mit Bertold Brecht bekannt wurde. Außerdem verfasste er kommunistische Kampf- und Protestlieder.

¹⁵⁰ Vgl. Betz, Albrecht: *Hanns Eisler. Musik einer Zeit, die sich eben bildet*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1976. S. 38.

Die musikwissenschaftliche Forschung setzt sich seit ca. 30 Jahren mit musikreproduzierenden und –produzierenden Frauen auseinander. Es sei nun zu hoffen, dass auch die Schülerinnen Schönbergs, die er in Berlin, Wien oder auch Amerika unterrichtete, zum Forschungsinhalt werden, da manche dieser Frauen sicherlich auch wichtige Rollen innerhalb des Schönbergskreises einnahmen.

III.2.1. Vilma Weber von Webenau

Vilma Weber von Webenau wurde am 15.2.1875 in Konstantinopel geboren. Nachdem das Dienstverhältnis von Webenaus Vater 1885 geendet hatte, zog die Familie nach Graz. Über die musikalische Ausbildung der Komponistin ist leider wenig in Erfahrung zu bringen. Einzig das von Schönbergs Schülern gestaltete Album, das ihm anlässlich seines 50. Geburtstags überreicht wurde, gibt Auskunft über Webenaus Werdegang:

„Meines Wissens war ich Schönbergs erste Privatschülerin (von 1898 oder 99 an). Erst in Wien und 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 und lernte dann bei Cortolezis in München instrumentieren. Jetzt lebe ich in Wien als sehr unbedeutende Komponistin und Musiklehrerin.“¹⁵¹

So „unbedeutend“ kann sie aber nicht gewesen sein, allein ihre zahlreichen Auftritte widerlegen dies. Der Öffentlichkeit vorgestellt wurde das Schaffen Webenaus am 7.11.1907 im Zuge eines Konzerts in der „Wiener Kaufmannschaft“ und ein Jahr später am 4.11.1908 im großen Musikvereinssaal. Offensichtlich kam das erste Konzert, dem nur geladene Gäste beiwohnen durften, gut an, da die Schüler ein Jahr später für würdig erachtet wurden, im großen Musikvereinssaal der Öffentlichkeit vorgestellt zu werden. Beide Konzerte wurden gemeinsam mit Irene Bien (Pianistin), Iwanow, Karl Horowitz und Erwin Stein, allesamt frühe Schönbergschüler, gestaltet. Schönberg hatte demnach offensichtlich das Bedürfnis seiner Schülerschaft, der männlichen wie auch der weiblichen, die Möglichkeit zu bieten, öffentlich aufzutreten. Die Zeitungen berichteten folgend über das Schaffen der beiden Schülerinnen:

¹⁵¹ Zit. n. Gruber Clemens M.: *Nicht nur Mozarts Rivalinnen. Leben und Schaffen der 22 österreichischen Opernkomponistinnen*. Wien 1990. S. 174.

„Mit den beiden Damen, von denen die eine Klavierstücke 'nach Paul Verlaine' und die andere kein Thema, aber zwölf Variationen (von Berg) darüber verfertigte, weiß ich nichts Rechts damit anzufangen. Mehr als die höhere Handarbeit kommt in solchen Fällen nicht zustande.“¹⁵²

Wie bereits erwähnt folgte Webenau ihrem Lehrer nach Berlin. Nachdem sie dort ihren Unterricht 1902 beendet hatte, zog die Komponistin nach München, um bei dem Hofkomponisten und Chordirigenten Fritz Cortolezis (1878-1934) ihre Studien bis 1912 fortzusetzen. Wo sich Webenau von 1912-1922 aufhielt, konnte leider nicht rekonstruiert werden. Zwei undatierte Briefe an Schönberg lassen darauf schließen, dass Webenau vor ihrem Aufenthalt in Graz in der Albrecht-Dürerstraße 41 F in Planegg, einer Gemeinde im oberbayrischen Landkreis München, südwestlich von München, wohnte. Ab dem Jahr 1922, so ist einem Brief an Schönberg zu entnehmen, hielt sich Webenau in Graz auf, um ihre Mutter zu pflegen, welche im Sommer 1922 verstarb.¹⁵³ Daraufhin zog Webenau endgültig nach Wien und bewohnte im 1. Wiener Gemeindebezirk in der Johannesgasse 15 ein Zimmer bei Gräfin Greta Walterskirchen. Webenau war gemeinsam mit den bekanntesten österreichischen Komponistinnen Mathilde Kralik von Meyrswalden (1857–1944) und Maria Bach (1896-1978) Mitglied des „Klub der Wiener Musikerinnen“ sowie ab 1949 Mitglied der AKM. Der Kontakt zu Schönberg ist durch briefliche Korrespondenz belegt: Im Schönberg-Nachlass dokumentieren heute 4 Karten und 3 Briefe von Webenau an Schönberg ihren Kontakt. Leider konnten die Antwortschreiben Schönbergs nicht gefunden werden. Neben Glückwünschen zu Ostern und zum Geburtstag bezeugen die Korrespondenzen die hohe Meinung Webenaus von ihrem Lehrer, da sie diesen mehrmals um seine Meinung bezüglich neuer Kompositionen bittet:

¹⁵² Wiener Extrablatt, 4.-10. 11. 1908. Zit. n.: Gruber Clemens M.: *Nicht nur Mozarts Rivalinnen. Leben und Schaffen der 22 österreichischen Opernkomponistinnen*. Wien 1990. S. 174.

¹⁵³ Vgl. handschriftliche Karte: Webenau an Schönberg, Graz 1922.
<http://www.schoenberg.at/scans/DVD107/18050-1.jpg>
<http://www.schoenberg.at/scans/DVD107/18050-2.jpg> (9.7.2008).

„Ich hätte so gerne Ihre Meinung über die Variation gehört. 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.“¹⁵⁴

In einem anderen Brief betont Webenau:

„Ich arbeite fleißig u. wüßte sehr gerne Ihre Meinung über ein Quartett mit dem ich jetzt fertig geworden bin.“¹⁵⁵

Leider kann der Korrespondenz nicht mehr über das Schaffen der Komponistin entnommen werden. In keinem der erhaltenen Briefe und Karten schreibt Webenau über Aufführungen ihrer Werke, einzig eine von ihr gehaltene Vortragsreihe im „Verein der Musiklehrerinnen“, veranstaltet im „Neuen Frauenclub“, Tuchlauben 11 im ersten Wiener Gemeindebezirk, wird Schönberg mitgeteilt. Als Überthema wird „Über Musik einst und jetzt“ angekündigt.¹⁵⁶

Der Bericht über eine Aufführung von Schönbergs „Pierrot Lunaire“ in Deutschland macht die Wichtigkeit der Korrespondenz auch für Schönberg deutlich, der von seiner Schülerschaft gewissenhaft über Aufführungen seiner Werke während seiner Abwesenheit unterrichtet wurde. In einem undatierten Brief Webenaus an Schönberg berichtet sie über eine Aufführung des Pierrots lunaire, op.21 folgend:

„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. [...] Im Ganzen hat mir das Werk aber sehr starken Eindruck gemacht.“¹⁵⁷

¹⁵⁴ Handschriftliche. Postkarte: Vilma von Webenau an Arnold Schönberg, München, undatiert: <http://www.schoenberg.at/scans/DVD107/22377-1.jpg> (9.7.2008).

¹⁵⁵ Handschriftlicher Brief: Vilma von Webenau an Arnold Schönberg, undatiert, Krailing: <http://www.schoenberg.at/scans/DVD107/18053-2.jpg> (28.6.2008).

¹⁵⁶ vgl. Ankündigung: Vortragsreihe von Vilma von Webenau im „Neuen Frauenclub“: <http://www.schoenberg.at/scans/DVD107/webenau-lectures-1.jpg> (28.6.2008).

¹⁵⁷ Handschriftlicher Brief: Vilma von Webenau an Arnold Schönberg, undatiert, Planegg. <http://www.schoenberg.at/scans/DVD107/18052-1.jpg>

Nicht überzeugend fand Webenau die Darbietung des Sprechgesanges der Wiener Diseuse Albertine Zehme (1856- 1946). Möglicherweise berichtet Webenau direkt über die Uraufführung des „Pierrots lunaire“ 1912, wo Zehme ebenso den Part der Sprecherin/Sängerin innehatte.

„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.“¹⁵⁸

Obwohl ihre Werke im „Klub der Wiener Musikerinnen“ aufgeführt wurden, drangen sie kaum an die Öffentlichkeit. Webenau hinterließ ein breites Œuvre: Haas führt im Lexikon „210 Österreichische Komponistinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart“ eine komplette Werkliste Webenaus an. Neben Opern und zahlreichen Liedern schuf Webenau ebenso Orchesterwerke, Kammermusik aber auch Werke für Klavier.

„Vilma W. arbeitete in sämtlichen Gattungen der Vokal- und Instrumentalmusik. Im Vokalbereich fällt die Neigung zum dramatischen Werk vornehmlich satirischen, volkstümlichen bis märchenhaften Inhalts (mit selbstverfaßten Libretti) auf, [...] In den Orch. [ester] Werken ist es die große Besetzung, die auf vertrauten Umgang mit Instrumentation schließen läßt.“¹⁵⁹

Ihre letzten Jahre verbrachte Webenau als Mindestpensionsbezieherin im 21. Wiener Gemeindebezirk. Nach einem mehrtägigen Aufenthalt in einem Wiener Spital verstarb die Komponistin am 9. Oktober 1953 in Wien und wurde am Wiener Zentralfriedhof beigesetzt.¹⁶⁰

III.2.2. Friedl Dicker-Brandeis

<http://www.schoenberg.at/scans/DVD107/18052-2.jpg> (29.6.2008).

¹⁵⁸ Handschriftlicher Brief: Vilma von Webenau an Arnold Schönberg, undatiert, Planegg. <http://www.schoenberg.at/scans/DVD107/18051-2.jpg> (29.6.2008).

¹⁵⁹ Haas, Gerlinde: Webenau Vilma von. In: Marx, Eva/ Haas, Gerlinde: *210 österreichische Komponistinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Biographie, Werk und Bibliographie. Ein Lexikon.* Salzburg/Wien/Frankfurt 2001. S. 387.

¹⁶⁰ Vgl. ebda. S. 388.

Friederike (genannt Friedl) Dicker, Innenarchitektin, Designerin, Malerin und Graphikerin, wurde am 30.7.1898 in Wien geboren. Da Dickers Mutter, Karolina Fanta, bereits 1902 verstarb, wurde sie hauptsächlich von ihrem Vater, Simon Dicker (Verkäufer in einem Papierwarengeschäft) großgezogen. Schon früh ließ sich Friedls künstlerisches Talent erkennen. 1914 begann sie nach Absolvierung der Bürgerschule eine Lehre als Photographin und Reproduktionstechnikerin an der Graphischen Lehr- und Versuchsanstalt. Im Folgejahr schrieb sich Friedl Dicker 1915 in die Textilabteilung der Kunstgewerbeschule in Wien ein und besuchte Kurse des bekannten Künstlers und Kunstpädagogen Franz Cizek.¹⁶¹ Cizek, DER Reformator des Kunstunterrichtes, dessen Vorstellungen noch unter der Regierungszeit Kaiser Franz Joseph I. in die Lehrpläne der öffentlichen Wiener Schulen übernommen wurden, förderte vor allem die individuelle Kreativität seiner SchülerInnen.

„Die Methode ist vollkommen frei, sie unterliegt keiner Vorschrift (außer der) vom Leichten zum Schwierigen fortschreitender Lehrgänge. Unsere Schüler können auf allen Stufen das machen, was innerhalb der Grenzen ihrer Neigungen und des inneren Dranges liegt.“¹⁶²

Neben ihrer Ausbildung, arbeitete Dicker als Requisiteurin und Statistin in einem Wiener Theater. Beeinflusst und gefördert durch Cizeks pädagogische Ansichten, entdeckte Dicker während ihrer Studienzeit einerseits ihre Liebe zur Musik, andererseits aber auch ihre rebellische Seite:

„Sie schwänzte die Abendschule, weil sie die Lehrer dort nicht leiden mochte; sie übernachtete im Theater, weil sie ihren Eltern ausweichen wollte, sie schnitt ihr Haar kurz, weil sie wallendes Haar verabscheute; und sie trug dasselbe graue Kleid, weil sie sich herauszuputzen ablehnte. Dafür vergötterte sie Rembrandt. Und sie war verrückt nach Beethoven.“¹⁶³

Neben Beethoven interessierte sich Dicker besonders für zeitgenössische Komponisten wie Igor Strawinsky, Arnold Schönberg, Gustav Mahler und Claude Debussy.

¹⁶¹ Vgl. <http://www.azw.at/www.architektenlexikon.at/de/724.htm> (1.7.2008).

¹⁶² Zit.n. Zwiauer, Charlotte: *Edith Kramer. Malerin und Kunsttherapeutin zwischen den Welten*. Wien 1997. S. 43.

¹⁶³ Makarova, Elena: *Friedl Dicker-Brandeis. Ein Leben für Kunst und Lehre*. Wien / München 2000. S. 13.

„Ihre malerische Begabung verschmolz mit einer musikalischen. Obwohl sie selbst weder ein Instrument spielte noch jemals Gesangsunterricht genommen hatte, konnte sie ohne Musik nicht leben. Sie verbrachte ihre Abende in Konzertsälen, Musik war die ‚künstlerische Luft‘, die sie einatmete.“¹⁶⁴

Zu ihren Bekanntenkreis zählten die Komponisten Viktor Ullmann und Stefan Wolpe, die ihr beide später Werke widmen sollten.¹⁶⁵ Das gemeinsame musikalische Interesse führte 1918 Friedl Dicker gemeinsam mit Viktor Ullmann, Josef Travnicek, Anny Wottitz, Käthe Hornen und etwas später auch Erwin Ratz, in die Schwarzwaldschule, um Schönbergs Kursen beizuwohnen. Friedl Dicker wählte als Hauptfach Harmonielehre I, als Nebenfach Analyse und besuchte die Kurse von Oktober 1918 bis Juni 1919.¹⁶⁶ Das Bindeglied zwischen Dicker und Schönberg dürfte der Komponist Viktor Ullmann gewesen sein, in dessen Bekanntenkreis sich Dicker wie auch ihre Freundin Anny Wottitz, welche ebenso Kurse bei Schönberg besuchte, bewegte. Auch denkbar ist, dass Schönbergs Ruf als „Revolutionär“ und Avantgardist, sehr anziehend auf Dicker und Wottitz wirkte, und deshalb gerade seine Kurse besucht wurden. Über den Unterricht bei Schönberg, Dickers Leistungen usw. konnte leider nichts herausgefunden werden.

1916 zog es den bekannten Künstler Johannes Itten nach Wien, wo er kurz nach seiner Ankunft eine private Kunstschule begründete, welche Friedl Dicker von 1916 bis 1919 besuchte. Nachdem Walter Gropius, der Direktor der „Kunstakademie“ wie auch der „Schule für angewandte Künste“ in Weimar, 1919 beide Institute im „Staatlichen Bauhaus“ vereint hatte, zog es Itten gemeinsam mit seinen Wiener SchülerInnen nach Weimar, um am dortigen Bauhaus zu wirken. Friedl Dicker studierte bis zur Eröffnung ihrer Berliner „Werkstätten bildender Kunst“ 1923 am Weimarer Bauhaus. Mit Friedl Dickers Umzug von Wien nach Weimar wurde auch ihr Unterricht bei Schönberg beendet. 1924 zog Friedl Dicker wieder nach Wien, um gemeinsam mit Anny Wottitz, ein Atelier zu eröffnen.¹⁶⁷ 1926 begründete sie gemeinsam mit ihrem Kollegen Franz Singer, mit welchem sie bereits in Berlin 1923 eng zusammengearbeitet hatte, das renommierte Atelier Singer-Dicker.

¹⁶⁴ Ebda. S. 15.

¹⁶⁵ Ullmanns Lied von Wendla, das er für Wedekinds „Wendla im Garten“ komponiert hatte und Wolpes Lied „Hälfte des Lebens“ nach einem Text von Hölderlin.

¹⁶⁶ Vgl. Anhang.

¹⁶⁷ Vgl. <http://www.azw.at/www.architektenlexikon.at/de/724.htm> (1.7. 2008).

„Die beiden erhalten eine Fülle von Aufträgen zu Wohnungsumbauten und Einrichtungen, v.a. aus dem intellektuellen Bürgertum. Es entstehen kräftige, phantasievolle Möbel, wobei die Kombination edler Materialien mit Kunststoff (Linol) und Stahl stilbildend ist. Die Einrichtungen der beiden Künstler zeichnen sich durch hohe Funktionalität und Kombinierbarkeit der Möbel aus und nehmen damit die Forderungen der Zeit auf. Die Innenausstattung des Ateliers, aber auch die architektonischen Arbeiten fanden durch Ausstellungsbeteiligungen und Berichten in Zeitschriften international Beachtung.“¹⁶⁸

Aufgrund persönlicher Probleme zog sich Friedl Dicker immer mehr aus der Atelier-Gemeinschaft zurück. In einem eigenen Atelier erteilte sie nun Kindern und angehenden Kindergartenpädagoginnen Kunstunterricht nach ihrem „Meister“ Johannes Itten. Sie beschäftigte sich in dieser Zeit nicht nur intensiv mit Kunstpädagogik, sondern auch mit Politik. 1934 wurde sie aufgrund ihrer Aktivitäten im kommunistischen Umfeld verhaftet aber bald darauf wieder freigelassen wird. Nach diesem Ereignis emigrierte sie nach Prag, wo sie sowohl ihre künstlerischen, pädagogischen als auch politischen Aktivitäten fortsetzte. 1942 wurde sie gemeinsam mit ihrem Mann Pavel Brandeis, der ebenso wie Friedl Dicker jüdischer Herkunft war, in das von den Nationalsozialisten geschaffene Ghettolager Theresienstadt deportiert, wo sie im Kinderheim L410, das hauptsächlich 10- bis 16-jährigen Mädchen Unterkunft bot, Kunstunterricht erteilte. Bis heute sind 4000 Zeichnungen von ihren Schülerinnen erhalten und bezeugen die schreckliche Realität des Lagers Theresienstadt aus Sicht der Kinder. Neben der Förderung der individuellen Kreativität, verfolgte der Kunstunterricht Dicker-Brandeis' vor allem kunsttherapeutische Ziele.

Nachdem ihr Mann Pavel Brandeis am 28. September 1944 nach Auschwitz deportiert worden war, meldete sich Friedl Dicker-Brandeis freiwillig für den nächsten Transport dorthin. Am 6. Oktober 1944 wurde sie gemeinsam mit 1500 Frauen und Kindern nach Auschwitz deportiert, wo sie am 9. Oktober 1944 schließlich durch Vergasung ermordet wurde. Ihr Mann Pavel Brandeis überlebte.

¹⁶⁸ Zwiauer, Charlotte: *Dicker- Brandeis Friedl*. In: Keintzel, Brigitta/Korotin, Ilse (Hg.): *Wissenschaftlerinnen in und aus Österreich. Leben-Werk-Wirken*. Wien / Köln / Weimar 2002. S. 134.

Nach ihrem Tod übergab der ehemalige Leiter des Lagers Theresienstadt, Willy Groag alle erhaltenen Kinderzeichnungen der jüdischen Gemeinde von Prag. Dies ermöglichte Ausstellungen in der ganzen Welt.

III.2.3. Elsa Bienenfeld

Elsa Bienenfeld wurde am 23. August 1877 als ältestes Kind von Heinrich Leo Bienenfeld (1849-1895) und Gitla Victoria geborene Schmelkes (1852-1918) in Wien geboren. Nach Beendigung der öffentlichen Bürgerschule, absolvierte Elsa mit 14 das Lyzeum des Beamtentöchtervereins. Anschließend besuchte sie das neu- eröffnete Mädchengymnasium in der Hegelgasse in Wien. 1898 maturierte Elsa gemeinsam mit ihrer Schwester Bianca als Externistin am Akademischen Gymnasium in Wien I. Ihr liberales jüdisches Elternhaus gestattete sowohl Elsa als auch ihrer Schwester Bianca anschließend ein Studium an der Universität Wien. 1903 promovierte Elsa als erste Frau am Wiener musikwissenschaftlichen Institut. Ihr Interesse an Musik bezeugt auch ihr Studium am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, das sie von 1889/90-1893/04 absolvierte. Nach ihrer Promotion gelang es Elsa Bienenfeld, sich als Musikhistorikerin und Musikkritikerin im deutschsprachigen Raum zu etablieren. Im November 1904 konnte sie ihre Dissertation in Auszügen in den „Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft“ (SIMG) veröffentlichen und wurde im gleichen Jahr zum „wirkenden Mitglied“ der „Denkmäler der Tonkunst in Österreich“ (DTÖ) ernannt.¹⁶⁹

1904 hielt Elsa gemeinsam mit Arnold Schönberg und Alexander Zemlinsky musiktheoretische Kurse am „freien Konservatorium“ in den Räumlichkeiten der Schwarzwald'schen Schulanstalt in Wien.

Bei Guido Adler hatte Dr. Elsa Bienenfeld promoviert, die durch Zemlinsky auf Schönberg aufmerksam gemacht worden war. Der Plan eines freien Musikunterrichtes wurde diskutiert, und Elsa Bienenfeld wandte sich an Frau Doktor Eugenie Schwarzwald, die in der Wallnerstraße 2 eine bekannte Mädchenschule leitete, um anzufragen, ob und unter welchen Bedingungen Musikkurse in ihrem Lyzeum abgehalten werden könnten. Frau Dr. Schwarzwald,

¹⁶⁹ Vgl. Taudes, Eva: *Musiktheaterkritik von der Jahrhundertwende bis zum Ende der Dreißiger-Jahre am Beispiel Elsa Bienenfeld. Die erste Kulturkritikerin Wien, die unter eigenem Namen publizierte*. Diss. Universität Wien. Wien 2007. S. 41f.

die von Architekt Loos bereits von Schönbergs großer Persönlichkeit gehört hatte, stellte ihre Schulräume für die Nachmittage kostenfrei zur Verfügung und half auch, die Kurse zu organisieren.“¹⁷⁰

Aufgrund der ausbleibenden SchülerInnen mussten die Kurse aber bereits im zweiten Jahr wieder abgesetzt werden. Elsa widmete sich anschließend vermehrt wissenschaftlichen Publikationen, und arbeitete von 1905 bis 1929 als Musikkritikerin im „Neuen Wiener Journal“, sowie in der „Frankfurter Zeitung“.¹⁷¹ Sie war dadurch die erste Frau in Wien, die als Musikkritikerin unter ihrem eigenen Namen publizierte. In dieser Zeit setzte sie sich intensiv mit „Neuer Musik“ auseinander: Sie besprach unter anderem Arnold Schönbergs Streichquartett d-Moll und die Kammersymphonie E-Dur (1907), die Erstaufführungen von Gustav Mahlers 8. Symphonie in München und Wien (1910 bzw. 1912), die Uraufführung von Arnold Schönbergs „Gurreliedern“ (1913) sowie die Uraufführungen von Franz Schrekers Oper „Das Spielwerk und die Prinzessin“ (1913) und Arnold Schönbergs Drama mit Musik „Die glückliche Hand“ aus dem Jahr 1924. Nach 1925 widmete sich Elsa Bienenfeld wieder vermehrt musikwissenschaftlichen Publikationen. Sie arbeitete über Opernkomponisten wie Carl Maria von Weber, Gioacchino Rossini und Giacomo Meyerbeer und publizierte in Zeitschriften wie „Die Musik“ und „Musikblätter des Anbruchs.“¹⁷²

1929 kann sicherlich als Schicksalsjahr in Elsa Bienenfelds Biographie bezeichnet werden: Ihre Schwester Bianca¹⁷³ verstarb in Anwesenheit Elsas infolge eines Zugunglücks. Daraufhin erlitt Elsa einen Nervenzusammenbruch.¹⁷⁴

Aufgrund der vermehrten Einflussnahme der Nationalsozialisten auf die österreichische Politik verlor die Jüdin Elsa Bienenfeld von 1931 bis einschließlich 1937 ihre Stelle als

¹⁷⁰ Wellesz, Egon: *Anfänge der „Neuen Musik“ in Wien*. In: *Österreichische Musikzeitschrift* 25 (1970). Nr. 5/6. S. 312.

¹⁷¹ Vgl. Taudes, Eva: *Musiktheaterkritik von der Jahrhundertwende bis zum Ende der Dreißiger-Jahre am Beispiel Elsa Bienenfeld. Die erste Kulturkritikerin Wien, die unter eigenem Namen publizierte*. Diss. Universität Wien. Wien 2007. S. 1-10, 40 ff.

¹⁷² Vgl. <http://mugi.hfmt-hamburg.de/grundseite/grundseite.php?id=bien1877> (22. 8. 2008).

¹⁷³ Bianca Bienenfeld promovierte als eine der ersten Frauen in Österreich 1904 an der Wiener medizinischen Fakultät. Darüber hinaus arbeitete sie als erste Frau in Österreich als Fachärztin für Frauenheilkunde.

¹⁷⁴ Vgl. Taudes, Eva: *Musiktheaterkritik von der Jahrhundertwende bis zum Ende der Dreißiger-Jahre am Beispiel Elsa Bienenfeld. Die erste Kulturkritikerin Wien, die unter eigenem Namen publizierte*. Diss. Universität Wien. Wien 2007. S. 3-7.

Kulturredakteurin des „Neuen Wiener Journals“. Um weiterhin Geld zu verdienen publizierte Elsa inzwischen vor allem im „Neuen Wiener Tagblatt“ und der „Neuen Freien Presse.“

1939 entmündigte das Bezirksgericht Josefstadt Elsa Bienenfelds wegen Geistesschwäche. 1940 wurde ihr gesamter materieller Besitz vom Dorotheum, Wien I „durch die Öffentliche Ankaufstelle nach §14 der Verordnung über den Einsatz des jüdischen Vermögens“¹⁷⁵ angekauft. Laut dem „Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes“ verstarb Bienenfeld 1942 im Konzentrationslager Maly Trostinec.¹⁷⁶ Ihr Weg dorthin ist nicht eindeutig belegt: Wahrscheinlich ist, dass Bienenfeld 1942 von Wien nach Prag übersiedelte, von wo aus sie am 30. Juli nach Theresienstadt deportiert wurde. Bereits am 4. August 1942 erfolgte der Transport von Theresienstadt nach Maly Trostinec bei Minsk, wo Bienenfeld ermordet wurde.¹⁷⁷

III.2.4. Lisette Seybert-Model

Lisette Seybert-Model wurde 1901 als Elise Amelie Felicie Stern in Wien geboren. Den Familiennamen Seybert erhielt Lisette im Alter von zwei Jahren auf Wunsch ihrer Eltern. Über ihre Ausbildung und Kindheit, die sie in Paris und Wien verbrachte, konnte wenig in Erfahrung gebracht werden. Sehr an Musik interessiert, besuchte Lisette Seybert-Model Kurse in Harmonielehre und Kontrapunkt bei Arnold Schönberg, sowie Gesangsunterricht bei der bekannten Sängerin Marie Gutheil-Schoder. 1933 entdeckte Lisette ihre Leidenschaft für das Fotografieren, woraufhin sie ihre musikalischen Studien aufgab. In den darauffolgenden Jahren widmete sie sich völlig dem Fotografieren, bis sie 1937 bei Florence Henri, einer bekannten Fotografin, in Lehre ging. 1938 mussten Lisette Seybert-Model und ihr Mann, der Maler Evsa Model, in die USA emigrieren. 1940 kaufte das Museum of Modern Art in New York Fotografien von Lisette Seybert-Model, was ihr sicherlich zum Durchbruch in den USA verhalf. Zu ihren wichtigsten Werken, die zwischen 1939 und 1941 entstanden zählen die *Schaufenster-Spiegelungen*, die Alltags-Fotos *Laufende Beine*, sowie die Arbeiten zur Lower East Side, zu Hotels, Restaurants, Bars und Nachtlokalen in New York. Ihre

¹⁷⁵ Ebda. S. 286.

¹⁷⁶ Vgl. http://de.doew.braintrust.at/db_shoah_18709.html (28. 8. 2008).

¹⁷⁷ Vgl. http://de.doew.braintrust.at/db_shoah_18709.html (28. 8. 2008).

Fotos wurden in der New Yorker Galerie der Foto-League, im Art Institut in Chicago, im Californian Palace of the Legion of Honor in San Francisco sowie im Museum of Modern Art in New York ausgestellt. In den 1950ern widmete sich Seybert-Model dem Unterricht und unterrichtete an der California School of Fine Arts und der New Yorker School for Social Research. Zu ihren bekanntesten SchülerInnen zählt zweifelsohne Diane Arbus, die ab 1957 bei Seybert-Model studierte. 1983 verstarb die Fotografin in einem New Yorker Krankenhaus.¹⁷⁸

¹⁷⁸ Vgl. <http://www.cosmopolis.ch/cosmo24/lisetteamodel.htm> (1. 9. 2008)
<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/727407/Lisette-Model> (1. 9. 2008).

III.3. Fazit

So unterschiedlich die angeführten Lebensläufe auch sind, es lassen sich Parallelen und Gemeinsamkeiten, aber auch Unterschiede finden. Elsa Bienenfeld und Vilma von Webenau erhielten vor 1904 Unterricht bei Schönberg, Friedl Dicker-Brandeis und Lisette Seybert-Model um 1918. Den intensivsten Kontakt zu Schönberg hatte Vilma von Webenau, die über Jahre hinweg mit dem Komponisten in Kontakt stand. Außer Webenau, besuchten die Schülerinnen den Unterricht nur für ein Jahr. Allen gemeinsam ist ihre Herkunft aus bürgerlichen Verhältnissen wie auch ihre allgemeine kreative Begabung. Jede der Schülerinnen besaß eine außerordentliche Leidenschaft zur Musik. Vilma von Webenau und Elsa Bienenfeld machten ihre Leidenschaft schließlich zum Beruf. Friedl Dicker-Brandeis und Lisette Seybert-Model waren als bildnerische Künstlerinnen tätig. Die Schülerinnen waren demnach in unterschiedlichen Berufen tätig, die allesamt Kreativität erforderten.

IV. Ergebnisse

Arnold Schönbergs Unterrichtstätigkeit in Wien dauerte von 1898 bis 1926. Unterbrochen wurde seine Lehrtätigkeit durch den ersten Umzug nach Berlin im Jahr 1901, wo er bis 1904 lebte, den einjährigen Aufenthalt in Holland sowie durch den Ausbruch des ersten Weltkrieges und Schönbergs Einberufung. Somit verbleiben rund 23 Jahre, in denen Schönberg in Wien wirkte.

Schönberg unterrichtete allein in Wien viele Schüler und Schülerinnen. Als seine erste Schülerin gilt die Komponistin Vilma von Webenau, die nach eigenen Angaben, ab dem Jahr 1898 bei Schönberg Kurse besuchte. Aus welchen Gründen Webenau Schönberg als Lehrer bevorzugte, konnte nicht geklärt werden.

Schönbergs Schülerinnen, die er in Wien unterrichtete, stammten vor allem aus dem Bürgertum. Dies lässt vermuten, dass die meisten bereits über musiktheoretische Kenntnisse verfügten. Die Schülerinnen arbeiteten in verschiedenen Berufssparten. Nur eine einzige (Vilma von Webenau) war als Komponistin tätig. Wenige Schülerinnen besuchten den Unterricht bei Schönberg über Jahre hinweg. Einige der Schülerinnen hatten mit ihrem Lehrer brieflichen Kontakt, der im vorherigen Kapitel genauer beschrieben wurde. Besprochen wurde neben persönlichen Angelegenheiten u.a. auch Aufführung der Schönbergschen Werke.

Die Schülerinnen Schönbergs wurden bis heute weitgehend von der Forschung ignoriert. Außergewöhnliche Persönlichkeiten wie Friedl Dicker-Brandeis, Anny Wottitz, Elsa von Bienenfeld, Vilma von Webenau und Lisette Seybert-Model wurden von Schönberg unterrichtet, aber bis heute kaum in Verbindung mit der „Wiener Schönberg-Schule“ gebracht. Inwieweit der Unterricht bei Schönberg relevant für den weiteren Lebensweg der Schülerinnen war, konnte kaum beantwortet werden. Anhand der erhaltenen Briefe kann aber davon ausgegangen werden, dass Schönbergs Persönlichkeit durchaus auf seine Schülerinnen wirkte. Das Bedauern seiner Abwesenheit oder auch die Erinnerung an die „gute, alte Unterrichtszeit in Wien“ ist Thema einiger Briefen.

Hatten Schülerinnen Funktionen innerhalb des Wiener Schönbergkreises? Außer Frage steht, dass die Pianistin des „Vereins für musikalische Privataufführungen“, Selma Stampfer, oder auch die geschäftsführende Sekretärin und Archivarin des „Vereins“, Klarfeld Pauline wichtige Funktionen innerhalb des Wiener Schönbergkreises hatten.

Warum Schönbergs erste Schülerin, Vilma von Webenau, den damals unbekanntem Komponisten als Lehrer bevorzugte, und damit sozusagen das Entstehen der „Wiener Schönberg-Schule“ ermöglichte, bleibt unbeantwortet. Auch nicht geklärt werden konnte, was Schönberg von den Leistungen seiner Schülerinnen hielt, bzw. ob er männlichen und weiblichen Schüler unterschiedlich behandelte. Auch Friedl Dicker-Brandeis Meinung über den Unterricht bei Schönberg und umgekehrt, Schönbergs Meinung über die junge Künstlerin, werden unbeantwortet bleiben. Es ist zu hoffen, dass die Lücke innerhalb der Forschung erkannt wurde, und demnächst über diese Fragen sowie über weitere Schülerinnen Schönbergs geforscht wird.

Mein persönliches Resumee:

Schönberg unterrichtete unzählige Frauen, die allesamt Leidenschaft für Musik hatten. Einen Bekanntheitsgrad wie die Schönberg-Schüler Alban Berg und Anton von Webern erreichte keine der Schülerinnen. Dies aufzuzeigen kann aber auch nicht als Intention dieser Arbeit verstanden werden. Auch wenn keine für die Musikentwicklung relevante Komponistin bei Schönberg Unterricht erhielt, absolvierten Frauen, die in anderen Bereichen große Leistungen hervorbrachten, Schönbergs Kurse. Frauen wie Anny Wottitz und Friedl Dicker-Brandeis, Itten-Schülerinnen, die als Bauhauskünstlerinnen bekannt wurden, die Fotografin Lisette Model-Seybert oder auch die Musikwissenschaftlerin und Musikkritikerin Else Bienenfeld verdienen aufgrund ihrer Leistungen Erwähnung in der langen Liste der Schönberg-SchülerInnen. Ihre Rolle innerhalb der Wiener Schönberg-Schule ist vielmehr nebensächlich. Ihre außergewöhnlichen Lebensläufe verdienen dennoch Beachtung. Ich sehe es als unumgänglich ihre Lebenswege in Literatur über SchönbergschülerInnen aufzunehmen. Der Fokus der zukünftigen Beschäftigung mit den Wiener Schönberg-Schülerinnen sollte auf den Biographien der unzähligen Schülerinnen liegen. Möglicherweise könnten weitere Ergebnisse über die Lehrtätigkeit Schönbergs oder seine Einstellung zu weiblichen Komponistinnen herausgefunden werden. Die Frage, warum keine der Schülerinnen Schönbergs Entwicklung hin zur „Komposition mit nur 12 aufeinanderbezogenen Tönen“ begleitete, warum als keine atonal bzw. dodekaphonisch komponierte, ist sicherlich auch noch interessant und relevant zu klären. Schönbergs Schüler wie Alban Berg, Anton von Webern und auch Hanns Eisler strebten der Entwicklung ihres Lehrers nach. Warum keine seiner Schülerinnen diesen Weg

einschlag, muss momentan noch unbeantwortet bleiben. Offensichtlich gäbe es also noch ausreichend Punkte, die innerhalb der Forschung beleuchtet werden müssen. Auch wenn sich die Musikwissenschaft besonders in Deutschland und den USA allmählich mit Komponistinnen, Dirigentinnen, Instrumentalistinnen, usw. beschäftigt, sollte die Forschung in diese Richtung besonders in Österreich intensiviert werden, um gerade jene Lücken der Forschung zu schließen.

V. Anhang

Die Wiener Schülerinnen Arnold Schönbergs¹⁷⁹

¹⁷⁹ Vgl. Scharenberg, Sointu: *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*. Saarbrücken 2002. S. 322-377.

http://www.schoenberg.at/1_as/schueler/wien/schueler_wien.htm (2.9.2008)

Name	Unterrichtsjahr	Institution	Bio
Allers Lola	10.1918-06.1919	Wien/Seminar; Hf: Kontrapunkt, (Harmonielehre und Analyse)	Wien XVIII, Dittlsgasse 32
Beil Johanna	10.1918-06.1919	Wien/Seminar: Hf: Formenlehre; (Instrumentation und Kontrapunkt)	
Bien Irene	??	Wien	Briefe; Spielt am 4.11.1908 in einem Schönberg- Schülerkonzert
Bienenfeld Elsa	vor 1904	Wien	Briefe; Geb. 1877- ?? (KZ) Musikkritikerin
Brodsky Lydia	10.1918-02.1919 04.1919-06.1919	Wien/Seminar: Hf.: Harmonielehre II; (Analyse)	Wipplingerstraße 32, 1010 Wien;
Diamant Lilly	10.1918-06.1919	Wien/Seminar Hf.: Harmonielehre; (Analyse)	Robertgasse 2, 1020 Wien;
Dicker Frida	10.1918-06.1919	Wien/Seminar Hf.: Harmonielehre I, (Analyse)	Bleichergasse 18, 1090 Wien; kunstgewerbliches Studium bei Itten→ Bauhauskünstlerin
Engel-Miller Berta	1917-1918	Wien/Schwarzwald-Schule; Harmonielehre und Kontrapunkt	Briefe; Pianistin
Estermann Emy	10.1918-01.1920	Wien/Seminar Hf.: Harmonielehre (Analyse)	Zirkusgasse 10, 1020 Wien; Klavierlehrerin
Feuer Grete	10.1919-04.1920	Wien/Seminar Hf.: Harmonielehre; (Analyse, Kontrapunkt)	Werderthorgasse 7, 1010 Wien;
Frank Marta Maria	1918	Mödling / privat Harmonielehre	Klavierlehrerin
Gál Erna	??	Wien/Seminar (Gasthörerin) Schwarzwald	Glückwunschkarten; Pianistin
Halirsz Margit	10.1919-03.1920	Wien/Seminar Hf.: Harmonielehre	Hauptstraße 24, 1190 Wien;
Hammer Regi	10.1918-06.1919	Wien/Seminar Hf.: Harmonielehre	Hassingleithnerplatz 2, 1020 Wien;
Harms Käthe	10.1918-06.1919	Wien/Seminar	Neuselscherfstraße

		Hf.: Harmonielehre	40, 1090 Wien
Hellmann Anna	1910-1911	k.k. Akademie für Musik und darstellende Kunst	
Herschel Helene	10.1918-06.1919 10.1919-04.1920	Wien/Seminar; Hf: Harmonielehre II; Nf.: Analyse;	Liniengasse 18, 1060 Wien; Klavierlehrerin
Horner Käthe verh. Travnicek	1918-1920	Wien/Seminar Harmonielehre, Analyse	Komponistin, Konzertpianistin
Jeiteles Grete	10.1918-06.1919	Wien/Seminar Harmonielehre II (Formenlehre, Analyse, Kontrapunkt)	Biberstraße 9, 1010 Wien
Kaupy Olga	10.1918-06.1919	Wien/Seminar Harmonielehre	Hugo-Wolfgasse 1, 1060 Wien
Kirschner Marianne	10.1919-06.1920	Wien/Seminar Harmonielehre (Analyse)	Jacquingasse 31, 1030 Wien;
Klarfeld Pauline	1917-1919	Wien/Seminar Harmonielehre, Kontrapunkt, Formenlehre, Analyse; Hf.: Formenlehre II	Schönbrunnerstraße 70, 1050 Wien; Briefe; geschäftsführende Sekretärin und Archivarin im „Verein für musikalische Privataufführungen“
Kneplers Margarete	10.1918-06.1919	Wien/Seminar Harmonielehre (Analyse, Kontrapunkt)	Mariahilferstraße 109, 1060 Wien;
Komeisch Edith	10.1919-06.1920	Wien/Seminar Harmonielehre (Analyse)	Hauptstraße 120, Weidlingau Hadersdorf
Koref Martha verh. Ullmann	10.1918- 05/06.1919	Wien/Seminar Harmonielehre I (Analyse)	Dreihackengasse 10, 1090 Wien;
Kowalska Lilli	10.1918-06.1919 1919-06.1920	Wien/Seminar Harmonielehre	1190 Wien
Kranz Malvide	10.1919-06.1920	Wien/Seminar Kontrapunkt(Harmonielehre, Instrumentation, Analyse)	Kaiser-Wilhelm- Ring, 1010 Wien; Klaviervirtuosin
Massarek Hedwig	10.1919-05.1920	Wien/Seminar	
Moller Alice	10.1918-06.1919	Wien/Seminar; Kontrapunkt(Harmonielehre)	Reichsratstraße 9, 1010 Wien;
Novakovic Olga	10.1918-06.1919 1919-1921	Wien/Seminar; Wien privat Kontrapunkt I	Briefe! Pianistin & Klavierlehrerin; 15.1.1884- 14.2.1946 Befreundet mit Schönberg; Sohn

			Georg wohnte bei ihr
Plohn Louise	10.1919-06.1920	Wien/Seminar Harmonielehre I (Analyse I)	Latschhof 8, 1090 Wien;
Reif Gertrud	10.1918-05.1919	Wien/Seminar Harmonielehre I, Kontrapunkt I (Analyse)	Veithgasse 11, 1030 Wien
Rethi Elisabeth geb. Giringer	1910-1911	Wien/privat Harmonielehre	Heiratet Schüler Doblin
Schichter Dolly	10.1919-06.1920	Wien/Seminar Harmonielehre II (Harmonielehre I)	9.5.1897- 13.2.1948 Buenos Aires; Loquaipplatz 11, 1060 Wien;
Schiff Gertrud	10.1918-06.1919	Wien/Seminar Harmonielehre I	Metternichgasse 2, 1030 Wien
Schwarz Magda	10.1919-03.1920	Wien/Seminar Harmonielehre (Analyse)	Wallgasse 39, 1060 Wien;
Schwenk Alice	?	Wien/Seminar	1887-1964; Konzertpianistin und Komponistin
Seybert Lisette Verh. Model	1919-1920	Wien/Seminar Harmonielehre, Analyse, Kontrapunkt, Instrumentation	Josefsgasse 9, 1080 Wien; Briefe! Photographin, Lehrerin
Spatz Zofia	1918-1919 1919-1920	Wien/Seminar: Kontrapunkt I (Harmonielehre I, Analyse)	geb 1904 in Polen, geborene Brody, Hanslabgasse 36/3, 1050 Wien
Steiner Jenny	1910-1911	k.k. Akademie für Musik und darstellende Kunst	
Trudinger Lona		Wien/Schwarzwald-Schule	Pianistin
Ulrich Maria	10.1918-06.1919	Wien/Seminar Harmonielehre (Kontrapunkt)	Johannesgasse 16, 1010 Wien
Veith Eta	10.1918-06.1919	Wien/Seminar Harmonielehre I (Kontrapunkt II)	Porzellangasse 39, 1090 Wien
von Webenau Vilma	1898/99-1902	Wien, Berlin	Briefe! 1875- 1953 Komponistin;
Wassertrudinger Lona	10.1919-02.1920	Wien/Seminar Harmonielehre	
Wottitz Anny	10.1918-12.1918 10.1919-06.1920	Wien/Seminar Harmonielehre	Hintzerstraße 3, 1030 Wien; korrespondiert mit Viktor Ullmann; Bauhauskünstlerin

Wurst Christine	10.1918-06.1919	Wien/Seminar Kontrapunkt II (Harmonielehre)	
-----------------	-----------------	---	--

VI. Literaturverzeichnis

Adler, Guido: *Die Wiener klassische Schule*. In: ders. (Hg.): *Handbuch der Musikgeschichte, Bd. 3*. Reprint der Ausgabe Berlin, 1930. München 1985. S. 768-194.

Anderson, Harriet: *Vision und Leidenschaft. Die Frauenbewegung im Fin de Siècle Wiens*. Wien 1994.

Auner, Joseph H.: *Historiographische Implikation der Idee der Zweiten Wiener Schule*. In: Meyer, Christian (Hg.): *Arnold Schönbergs Wiener Kreis. Arnold Schönberg's Viennese Circle. Bericht zum Symposium, 12.-15. September 1999*. Wien 2000 (= *Journal of the Arnold Schönberg Center 2/2000*). S. 28-47.

Arnold Schönberg. In höchster Verehrung von Schülern und Freunden. München 1912.

Betz, Albrecht: *Hanns Eisler. Musik einer Zeit, die sich eben bildet*. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München 1976.

Bistron, Julius: *Arnold Schönbergs Zukunftsträume*. In: *Neues Wiener Journal*. (18.9.1917). S. 4ff.

Bowers, Jane: *Feministische Forschung in der amerikanischen Musikwissenschaft*. In: Hoffmann, Freia / Rieger, Eva (Hg.): *Von der Spielfrau zur Performance-Künstlerin. Auf der Suche nach einer Musikgeschichte der Frauen*. Kassel 1992 (= *Schriftenreihe des Internationalen Arbeitskreises Frau und Musik, Bd. 2*). S. 20-39.

Costas, Ilse: *Der Kampf um das Frauenstudium im internationalen Vergleich. Begünstigende und hemmende Faktoren für die Emanzipation der Frauen aus ihrer intellektuellen Unmündigkeit in unterschiedlichen bürgerlichen Gesellschaften*. In: Schlüter, Anne (Hg.): *Pionierinnen, Feministinnen, Karrierefrauen? Zur Geschichte*

des Frauenstudiums in Deutschland. Pfaffenweiler 1992 (=Frauen in Geschichte und Gesellschaft, Bd. 22) S. 115-144.

Clayton, Alfred: *Alexander Zemlinskys künstlerisch-pädagogische Beziehung zu seinen Schülern*. In: Krones, Hartmut: (Hg.): *Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld*. Wien / Köln / Weimar 1995 (=Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Sonderbd. 1). S. 301-313.

Danuser, Hermann: *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber 1984 (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 7).

Deichmann, Hans (Hg.): *Leben mit provisorischer Genehmigung. Leben, Werk und Exil von Dr. Eugenie Schwarzwald (1872-1940)*. Berlin / Wien / Mülheim a.d. Ruhr 1988.

(MGG-2) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume. Zweite, neubearbeitete Ausgabe, hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel / Stuttgart / Weimar u.a. 1994ff.

Domandl, Johanna: *Kulturgeschichte Österreichs. Von den Anfängen bis 1938*. Wien 1992.

Direktion der k.k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Hg.): *Geschichte der k.k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, Bd. 1*. Wien 1912.

Drinker, Sophie: *Music and Women. The story of women in their relation to music*. New York 1991.

Eggebrecht, Hans Heinrich: *Wiener Schule*. In: *Brockhaus Riemann Musiklexikon, Bd. 2*. Hrsg. von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht. Wiesbaden / Mainz 1967. S. 71f.

Eybl, Martin (Hg.): *Die Befreiung des Augenblicks: Schönbergs Skandalkonzerte 1907 und 1908. Eine Dokumentation.* Wien / Köln / Weimar 2004 (=Wiener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte, Bd. 4).

Flotzinger, Rudolf / Gruber, Gernot: *Die Epoche zwischen den Epochen.* In: Flotzinger, Rudolf / Gruber, Gernot (Hg.): *Musikgeschichte Österreichs, Bd.II: Vom Barock zur Gegenwart.* Wien / Graz / Köln 1979. S. 75-114.

Gruber, Gernot: *Die Avantgarde.* In: Flotzinger, Rudolf / Gruber, Gernot (Hg.): *Musikgeschichte Österreichs, Bd.II: Vom Barock zur Gegenwart.* Wien / Graz / Köln 1979. S. 433-480.

Freund, Rene: *Land der Träumer. Zwischen Größe und Größenwahn.* Wien 1996.

Geyer, Helen: *Frauenchöre.* In: *MGG-2. Sachteil, Bd.3.* Sp. 843f.

Gervink, Manuel: *Arnold Schönberg und seine Zeit.* Laaber 2001 (=Große Komponisten und ihre Zeit).

Grotjahn, Rebecca / Hoffmann, Freia (Hg.): *Geschlechterpolaritäten in der Musikgeschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts.* Herbholzheim 2002 (=Beiträge zur Kultur- und Sozialgeschichte der Musik, Bd. 3).

Gradenwitz, Peter: *Arnold Schönberg und seine Meisterschüler. Berlin 1925-1933.* Wien 1998.

Gradenwitz, Peter: *Wege zum Werk Arnold Schönbergs. Seine Schüler als Lehrer.* In: Meyer, Christian (Hg.): *Arnold Schönbergs Wiener Kreis. Arnold Schönberg's Viennese Circle. Bericht zum Symposium 12. - 15. September 1999.* Wien 2000 (=Journal of the Arnold Schönberg Center 2/2000). S. 18-27.

Griesebner, Andrea: *Feministische Geschichtswissenschaft. Eine Einführung.* Wien 2005.

Gruber, Clemens M.: *Nicht nur Mozarts Rivalinnen. Leben und Schaffen der 22 Österreichischen Opernkomponistinnen*. Wien 1990.

Heindl, Waltraud / Tichy, Marina (Hg.): *Durch Erkenntnis zu Freiheit und Glück. Frauen an der Universität Wien (ab 1897)*. Wien 1990 (= *Schriftenreihe des Universitätsarchivs Universität Wien*, Bd. 5).

Holzgruber, Veronika: *Stereotype als Determinanten der Beurteilung von Kunst. Dargestellt an der Wirkung von Geschlechterstereotypen auf die Beurteilung von Musik*. Diplomarbeit Universität Wien. Wien 1999.

Hoffmann, Freia: *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*. Frankfurt am Main / Leipzig 1991.

Jahresbericht der k.k. Akademie für Musik und darstellende Kunst über das Schuljahr 1910-1911. Wien 1911.

Jahresbericht der k.k. Akademie für Musik und darstellende Kunst über das Schuljahr 1911-1912. Wien 1912.

Keathley, Elizabeth L.: *Marie Pappenheim and „die Frauenfrage“ in Schönberg's Viennese circle*. In: Meyer, Christian (Hg.): *Arnold Schönbergs Wiener Kreis. Arnold Schönberg's Viennese Circle. Bericht zum Symposium 12. - 15. September 1999*. Wien 2000 (= *Journal of the Arnold Schönberg Center 2/2000*). S. 27-47.

Krones, Hartmut: *Arnold Schönberg. Werk und Leben*. Wien 2005 (= *Neue Musikportraits, Bd. 1*).

Krones, Hartmut: (Hg.): *Alexander Zemlinsky. Ästhetik, Stil und Umfeld*. Wien / Köln / Weimar 1995 (= *Wiener Schriften zur Stilkunde und Aufführungspraxis, Sonderbd. 1*)

Lach, Richard: *Geschichte der Staatsakademie und Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien*. Wien / Prag / Leipzig 1927.

Mahnkopf, Claus-Steffen: Schönberg als Lehrer. In: *Arnold Schönbergs „Berliner Schule.“* München 2002 (= *Musikkonzepte 117/118*). S.164-175.

Makarova, Elena: *Friedl Dicker-Brandeis. Ein Leben für Kunst und Lehre*. Wien / München 2000.

Maasberg, Ute / Prinz, Regina: *Die Neuen kommen! Weibliche Avantgarde in der Architektur der zwanziger Jahre*. Hamburg 2005.

Möller, Eveline: *Die Musiklehranstalten der Stadt Wien und ihre Vorläufer in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Dissertation, Universität Wien. Wien 1994.

NGroveD-2: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, edited by Stanley Sadie, in 27 volumes. Second Edition. New York / London 2001.

Pohl, C. F. (Hg.): *Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates und ihr Conservatorium*. Wien 1871.

Rieger, Eva: *Frau, Musik und Männerherrschaft. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik, Musikwissenschaft und Musikausübung*. Kassel 1988.

Roster, Danielle: *Allein mit meiner Musik. Komponistinnen in der europäischen Musikgeschichte vom Mittelalter bis ins frühe 20. Jahrhundert*. Echternach 1995.

Rummenhüller, Peter: *Wiener Schule*. In: *Das neue Lexikon der Musik, Bd.4*. Auf der Grundlage des von Günther Massenkeil herausgegebenen „Grossen Lexikons der Musik (1978-82/1987)“, eine Bearbeitung des „Dictionaire da la Musique“ von Marc Honegger. Stuttgart 1996. S. 734f.

Scharenberg, Sointu: *Überwinden der Prinzipien. Betrachtungen zu Arnold Schönbergs unkonventioneller Lehrtätigkeit zwischen 1898 und 1951*. Saarbrücken 2002.

Scheu, Friedrich: *Ein Band der Freundschaft. Schwarzwald-Kreis und Entstehung der Vereinigung Sozialistischer Mittelschüler*. Wien / Köln / Graz 1985.

Schiebinger, Londa: *Schöne Geister. Frauen in den Anfängen der modernen Wissenschaft*. Stuttgart 1993.

Schönberg, Arnold / Berg, Alban: *Briefwechsel Arnold Schönberg-Alban Berg. Teilband I: 1906-1917*. Hrsg. von Juliane Brand, Christopher Hailey, Andreas Meyer. Mainz 2007. (= *Briefwechsel der Wiener Schule, Bd. II*).

Schönberg, Arnold / Berg, Alban: *Briefwechsel Arnold Schönberg-Alban Berg. Teilband II: 1918-1935*. Hrsg. von Juliane Brand, Christopher Hailey, Andreas Meyer. Mainz 2007. (= *Briefwechsel der Wiener Schule, Bd. III*).

Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*. Leipzig / Wien 1911.

Arnold Schönberg: *Gesammelte Schriften*. Hrsg. von Ivan Vojtěch. Bd.1: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*. Frankfurt a. Main 1976.

Schönberg Arnold: *Ausgewählte Briefe*. Ausgewählt und hrsg. von Erwin Stein. Mainz 1958.

Steinheuer, Joachim: *Hofdame, Nonne, Kurtisane. Komponistinnen im 16. und 17. Jahrhundert. Der Wandel des Frauenbildes während der Renaissance*. In: Nies, Christel (Hg.): *Unerhörtes Entdecken. Komponistinnen und ihr Werk, Bd. II*. Kassel / Basel / London / New York 1995. S. 39-47.

Stephan, Rudolf: *Wiener Schule. Die zweite Wiener Schule*. In: *Das neue Lexikon der Musik, Bd.4*. Auf der Grundlage des von Günther Massenkeil herausgegebenen

„Grossen Lexikon der Musik“ (1978-82/1987), eine Bearbeitung des „Dictionaire de la Musique“ von Marc Honegger (1976). Stuttgart 1996. S. 734f.

Stephan, Rudolf: *Wiener Schule*. In: *MGG-2. Sachteil, Bd.9*. Sp. 2043.

Stuckenschmidt, Hans Heinz.: *Schönberg. Leben, Umwelt, Werk*. Zürich 1974.

Tick, Judith / Ericson, Margareth: *Women in Music*. In: *NGroveD-2, Bd. 27*. S. 521-531.

Tittel, Ernst: *Die Wiener Musikhochschule. Vom Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde zur staatlichen Akademie für Musik und darstellende Kunst*. Wien 1967 (= *Publikationen der Wiener Musikakademie, Bd. 1*).

Taudes, Eva: *Musiktheaterkritik von der Jahrhundertwende bis zum Ende der Dreißiger-Jahre am Beispiel Elsa Bienenfeld. Die erste Kulturkritikerin, die unter eigenem Namen publizierte*. Dissertation. Universität Wien. Wien 2007.

Wellesz, Egon / Wellesz, Emmy: *Egon Wellesz. Leben und Werk*, hrsg. Von Fanz Endler. Wien / Hamburg 1981.

Wellesz, Egon: *Anfänge der „Neuen Musik“ in Wien*. In: *Österreichische Musikzeitschrift*, 25. Jahrgang (1970). Nr. 5/6. S. 312-315.

Wellesz, Egon: *Schönberg und die Anfänge der Wiener Schule*. In: *Österreichische Musikzeitschrift*, 15. Jahrgang (1960). Heft 5. S. 237ff.

Weissweiler, Eva: *Komponistinnen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Eine Kultur- und Wirkungsgeschichte in Biographien und Werkbeispielen*. München 1999.

Zemlinsky, Alexander: *Briefwechsel mit Arnold Schönberg, Anton Webern, Alban Berg und Franz Schreker*. Darmstadt 1995 (= *Briefwechsel der Wiener Schule, Bd. 1*)

Zwiauher, Charlotte: *Dicker-Brandeis Friedl*. In: Keintzel, Brigitta / Korotin, Ilse (Hg.): *Wissenschaftlerinnen in und aus Österreich. Leben, Werk, Wirken*. Wien / Köln / Weimar 2002. S. 134f.

Internetquellen

http://193.170.112.215/ariadne/vfb/fv_aoef.htm (25. 8. 2008)

<http://de.doew.braintrust.at/shoahopferdb.html>. (23. 06. 2008)

http://de.doew.braintrust.at/db_shoah_18709.html (28. 8. 2008)

<http://mugi.hfmt-hamburg.de/grundseite/grundseite.php?id=bien1877> (22. 8. 2008)

http://www3.mdw.ac.at/MDWonline/?gotoURL=https://online.mdw.ac.at/mdw_online/StudierendenStatistik.html&contactgruppe=&pageidalt=117 (22. 8. 2008)

<http://www3.mdw.ac.at/index.php?pageid=31> (22. 8. 2008)

<http://www.azw.at/www.architektenlexikon.at/de/724.htm> (1. 7. 2008)

<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/727407/Lisette-Model> (1. 9. 2008)

<http://www.cosmopolis.ch/cosmo24/lisetteamodel.htm> (1. 9. 2008)

http://www.schoenberg.at/1_as/schueler/wien/schueler_wien.htm (28. 8. 2008)

http://www.yadvashem.org/wps/portal/!ut/p/_s.7_0_A/7_0_2KE/.cmd/acd/.ar/sa.portlet.FromDetailsSubmitAction/.c/6_0_1L5/.ce/7_0_2KI/.p/5_0_2E6?related_key=&DTsearchQuery=&todo=2&images=%5B%2Fleading_folder%2Ftheresienstadt.jpg%5D&image_descs=%5B%2Fleading_folder%2Ftheresienstadt.jpg%5D&itemid=4807843&q1=StFhn61jk0c%3D&q2=5PkOHoVtYhztNZpQrcOf8qlNQZmwp4GJ&q3=39Cb50YRF98%3D&q4=39Cb50YRF98%3D&q5=W0BA%2Bo4ELjw%3D&q6=Bh1LezDSSYo%3D&q7=f5rb4Tv1ThcRIUhm5ucRJNvCEkXVVglC&npage=&zoomdesc=&victim_details_name=+Dicker+Friedl&fromSearch=yes&victim_details_id=4807843&imagenum=0&searchfor=4 (2.7.2008)

Statuten

Schul-Statut des Konservatoriums für Musik und darstellende Kunst der unter dem Protektorate seiner k.u.k. Hoheit des hochwürdigst-durchlauchtigsten Herrn Erzherzogs Eugen stehenden Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Wien 1904.

K.K. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien: *Statut des Kuratoriums. Schulstatut. I. Teil: Verfassung. Unterrichts- und Schulordnung*. Wien 1909.

Zusatzband zur Geschichte der k.k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Sammlungen und Statuten. Zusammengestellt von Eusebius Mandyczewski. Wien 1912. S. 256; Auszug aus dem Schul-Statut des Konservatoriums 1908. II. Teil Lehrplan, I. Übersichtliche Zusammenstellung sämtlicher Lehrgegenstände, nach Fachschulen geordnet Punkt c) Ausbildungsschulen. Schule für Musiktheorie.

Briefe

http://www.schoenberg.at/6_archiv/correspondence/letters_inventory.htm (28. 8. 2008)

VII. Curriculum Vitae

Anna Katharina Benedikt

Geboren am 26. 9. 1984 in Sankt Veit an der Glan, Kärnten

Aufgewachsen in Gradenegg, Kärnten

Ausbildung

- | | |
|-----------|---|
| 1991-1995 | Volksschule in Gradenegg |
| 1996-2003 | Humanistischen Gymnasium in Tanzenberg, Kärnten (mit Auszeichnung abgeschlossen) |
| Seit 2003 | Studium der Musikwissenschaft
Studienschwerpunkt: Musik des 20. Jh. (besonders „zweite Wiener Schule“, zeitgenössische Musik), Gender Studies;
Wahlfachschwerpunkt Frauen- u. Geschlechtergeschichte. |
| Seit 2007 | Studium der Geschichtswissenschaft an der Universität Wien |
| Seit 2008 | Masterstudium Gender Studies an der Universität Wien |

IIIX. Abstract

Der Komponist Arnold Schönberg unterrichtete allein in Wien unzählige Schülerinnen und Schüler. Einige der Schüler, wie Alban Berg, Anton von Webern oder Hanns Eisler, sind auch heute noch bekannt und geschätzt. Anders die Schülerinnen: Namen lassen sich ausfindig machen, nicht aber ihre Biographien oder ihre Funktionen innerhalb der Wiener Schönberg-Schule. Sind diese Frauen wirklich derart unrelevant, dass sie bis heute in der einschlägigen Literatur kaum Beachtung finden? Wer waren diese Frauen, die bei Schönberg Unterricht erhielten?

Diese Arbeit beginnt mit einer kurzen Einleitung, die sich mit Chancen aber auch Einschränkungen von Musikerinnen und Komponistinnen in der Geschichte befasst. Weiters wird geklärt, wie die Wiener Schülerschaft Arnold Schönbergs „definiert“ werden kann. Das nächste Kapitel richtet seinen Fokus auf die Stadt Wien. Am Beispiel der Wiener k.k. Musikakademie sowie dem Privatunterricht bei Arnold Schönberg werden zwei Ausbildungsstätten im Wien des 20. Jahrhunderts genauer beleuchtet. Im ersten Teil des Kapitels wird auf die damaligen Statuten der k.k. Musikakademie eingegangen: Konnten Frauen prinzipiell eine musikalische Ausbildung absolvieren oder wurden sie einzig aufgrund ihres Geschlechts ausgeschlossen? Gab es eine geschlechtsspezifische Studien- oder Instrumentenwahl an dieser Institution?

Anschließend werden die Lehrstationen Schönbergs in Wien nachgezeichnet und untersucht, wer bei Schönberg Unterricht erhielt, warum dieser/jene gerade Schönberg als Lehrer vorzog und in welchem Verhältnis die Schülerinnen zu ihrem Lehrer standen. Dies wird basierend auf dem Briefverkehr zwischen Schönberg und einigen Schülerinnen nachgezeichnet.

Die Lebensläufe vier Schülerinnen, der Komponistin Vilma von Webenau, der Musikkritikerin und Musikwissenschaftlerin Elsa Bienenfeld, der Künstlerin Friedl Dicker-Brandeis sowie der Fotografin Lisette Seybert-Model, bilden den Abschluss dieser Arbeit. Deutlich werden Parallelen und Überschneidungen innerhalb der Lebensläufe, auch wenn diese auf den ersten Blick unterschiedlich wirken.