

MUSIK

Judith Kopecky



Wien und das zeitgenössische
österreichische Konzertlied

K
O
N
T
E
X
T

HOLLITZER



1928

Wien und das zeitgenössische
österreichische Konzertlied

Musikkontext 18

MUSIKKONTEXT

Studien zur Kultur, Geschichte und Theorie der Musik
Veröffentlichungen des Instituts für Musikwissenschaft
und Interpretationsforschung
an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Reihe herausgegeben von
Manfred Permoser und Fritz Trümpi

Judith Kopecky

1928

Wien und das zeitgenössische österreichische Konzertlied

Herausgegeben von Manfred Permoser

HOLLITZER



Judith Kopecky
1928. Wien und das zeitgenössische österreichische Konzertlied
Herausgegeben von Manfred Permoser
(= Musikkontext 18)

Umschlagbilder:
Erich Meller, Fotografie (1927), Atelier Georg Fayer, © ÖNB;
Elsa Bienenfeld, Fotografie Anonym, © ÖNB;
Franz Mittler, Fotografie (1927), Atelier Georg Fayer, © ÖNB;
Lili Hutterstrasser-Scheidl, Fotografie (1929), Atelier Madame d'Ora, © ÖNB

Veröffentlicht mit Unterstützung aus den Mitteln der Open-Access-Förderung
der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien
(Open Access Lizenz CC BY 4.0)



Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der
MA 7 – Kulturabteilung der Stadt Wien,
Wissenschafts- und Forschungsförderung



© HOLLITZER Verlag, Wien 2023
www.hollitzer.at

Alle Rechte vorbehalten.
Die Abbildungsrechte sind nach
bestem Wissen und Gewissen geprüft worden.
Im Falle noch offener, berechtigter Ansprüche wird
um Mitteilung der Rechteinhaber:innen ersucht.

Lektorat: Dorit Führer-Pawikovsky
Umschlaggestaltung und Satz: Daniela Seiler
Hergestellt in der EU

ISBN 978-3-99094-081-5
ISSN 1616-5209

INHALT

- 11 — **Vorwort des Herausgebers**
- 13 — **Vorwort**
- 14 — **Stilistische Vorbemerkungen**
- 15 — **Einleitung**
- 17 — Forschungsansätze und theoretische Grundlagen
- 17 — Musikkulturelles Handeln
- 18 — ,Thick Description‘ – ,Kultur als Text‘
- 19 — Querschnitt vs. Längsschnitt – synchron vs. diachron
- 20 — Warum 1928?
- 23 — Der Liedbegriff im Wandel der Zeit
- 24 — Begriffsklärungen
- 25 — Datenerfassung und -verwaltung
- 27 — Darstellung
- 29 — **Klangwelten – musikalische Realisationen**
- 30 — Das Wiener Konzertleben – real
- 30 — Dichte der relevanten Veranstaltungen
- 45 — Art der Veranstaltungen
- 45 — Liederabende
- 46 — Zeitgenössische Musik als Programmschwerpunkt
- 51 — ,Moderne Abende‘
- 56 — Liederabende thematisch
- 58 — Zwei Virtuos:innen – ein gemeinsames Recital
- 61 — Kammermusikabende
- 67 — Kompositions- oder Komponistenabende
- 71 — Orchesterkonzerte
- 75 — Das Wiener Konzertleben – virtuell
- 78 — Die Musiksendungen von Radio Wien
- 79 — ,Akademien‘
- 80 — Liederabende konventionell
- 81 — Liederabende thematisch
- 85 — ,Kammerabende‘
- 90 — ,Rundfunkkonzerte‘
- 94 — ,Österreichische Komponistenabende‘

99 — Spielräume – Akteur:innen

- 99 — Veranstalter
- 100 — Konzertbüros der Wiener Konzerthausgesellschaft und Gesellschaft der Musikfreunde Wien
- 104 — Konzerthausdirektionen
- 105 — Konzerthausdirektion Gutmann (Hugo Knepler)
- 106 — Konzerthausdirektion Georg Kugel
- 107 — Konzerthausdirektion Vindobona
- 108 — ITHMA. Internationale Theater- und Musikagentur
- 110 — Konzerthausdirektion Elite
- 111 — Vereine, Gesellschaften, Interessensvertretungen
- 112 — Deutschösterreichischer Autorenverband
- 116 — Verein zur Förderung zeitgenössischer Musik
- 118 — Verein für Neue Musik
- 119 — Österreichischer Komponistenbund
- 120 — Journalisten- und Schriftstellerverein ‚Concordia‘
- 121 — Vereine zur Förderung einzelner Komponisten: Kamillo-Horn-Bund und Gesellschaft zur Förderung Ignaz Herbst’scher Musik
- 123 — Vereine mit religiösem Hintergrund
- 123 — Verein zur Förderung jüdischer Musik und Jugendverein „Erez Israel“
- 124 — Verband Katholischer Schriftsteller und Schriftstellerinnen
- 125 — Volksbildung
- 129 — Das Musikprogramm
- 133 — Literarische Veranstaltungen mit Musik
- 134 — Musikvermittlung
- 136 — Kurse und Vorträge
- 139 — Hybride. ‚Uraniavorträge mit Musik‘
- 140 — Ausführende Musiker:innen
- 141 — Geschlecht und Profession
- 148 — Spitzenreiter:innen und Repertoire
- 148 — Sänger:innen
- 149 — Spezialist:innen für Liedgesang und heimische Prominenz
- 150 — Josefina Stransky (1899 Wien–1979 Wien)
- 153 — Erika Rokyta (1899 Krakau–1985 Wien)
- 156 — Hans Duhan (1890 Wien–1971 Wien)

- 159 — Spezialistinnen für zeitgenössische österreichische Konzertlieder
- 159 — Maria Mansfeld (1899 Wien–?) und Lore von Irinyi (?–?)
- 160 — Marianne Mislav-Kapper (1900 Wien–1978 London)
- 164 — Spezialistinnen für Avantgarde – Verbindungen zu
Arnold Schönberg
- 165 — Margot Hinnenberg-Lefèbre
(1901 Düsseldorf-Oberkassel–1981 Berlin)
- 167 — Marya Freund (1876 Breslau–1966 Paris)
- 168 — Marianne Rau-Hoeglauer (1898 München–?)
- 168 — Erika Wagner (1890 Zabeln/Lettland–1974 Zürich)
- 169 — Pianist:innen
- 171 — Erich Meller – Sängerknabe, Kapellmeister, Solokorrepetitor
- 174 — Carl Lafite – Organist, Komponist, Kulturfunktionär,
Musikschritsteller
- 177 — Franz Mittler – Pianist, Komponist, humoristischer Literat
- 178 — Musikalische Partnerschaften
- 178 — Margit Székely – Robert von Almásson
- 179 — Liesl Haag – Ylinda Wessely – Sigmund Weisz
- 180 — Hermine Lischke – Annemarie Lischke
- 181 — Musiker:innenkreise
- 181 — Rund um das *Wiener Streichquartett (Kolisch-Quartett)* und
Arnold Schönberg
- 182 — Rund um das *Gottesmann-Quartett*
- 183 — Rund um das *Sedlak-Winkler-Quartett*
- 183 — Singende und komponierende Gesangspädagog:innen
- 187 — Schreibzonen – Schreiben von Liedern**
- 188 — Exkurs ‚Vokalprofil‘
- 190 — ‚Hitparade 1928‘ – Netzwerke und Aufführungsmöglichkeiten
- 192 — Dirigenten, Pädagogen und Kunstfunktionäre –
Strauss, Marx, Ast, Lafite
- 194 — Musikschritsteller und ehemaliges ‚Wunderkind‘ –
Wetchny, Korngold
- 197 — Vokalprofil I: Othmar Wetchy, *Nachtwandler*
- 201 — ‚Höhere Töchter‘ – Komponistinnen im Wiener Musikleben 1928
- 203 — Herkunft und Ökonomie
- 204 — Musikalische Ausbildung
- 205 — Berufstätigkeit und Netzwerke

- 206 — Aufführungsdichte
- 209 — Vokalprofil II: Lili Hutterstrasser-Scheidl, *Am heiligen See*
- 215 — ‚Novitäten‘ – Ur- und Erstaufführungen des Jahres 1928
- 215 — Eine Frage der Generation?
- 217 — *Neu* oder *neuartig* – innovative Elemente
- 224 — Vokalprofil III: Max Brand, *Mein Volk*
- 229 — ‚Moderne Abende‘ – am Puls der Zeit aus Sicht der Zeitgenoss:innen
- 230 — *Modern* oder *à la mode* – Themen und Sujets
- 232 — Vokalprofil IV: Friedrich Reidinger, *Jubel op. 6/5*
- 239 — Gedankensphären – Schreiben über Lied und Liedgesang**
- 240 — ‚Society-Report‘ – Lied und Liedgesang
als gesellschaftliches Ereignis
- 243 — Diskurs: ‚Who is who‘ in der Wiener Gesellschaft
- 243 — Montage I: „*Dem künstlerischen Teil folgte ein Souper mit Tanz*“
- 245 — Konzertkritik – Lied und Liedgesang
als künstlerisch-ästhetisches Ereignis
- 251 — Montage II: „*Marianne-Mislap Kapper sang fein und rein*“
- 252 — Diskurs: Die ‚hohe Kunst‘ des Liedgesangs
- 258 — Diskurs: Gestaltung von ‚Programmfolgen‘
- 261 — Montage III: „*ein sorgfältig ausgewähltes, überaus geschmackvolles Programm*“
- 262 — Diskurs: ‚moderne und modernste Lyrik‘
- 267 — Montage IV: „*Unberührt von dem Schatzgräbertum der Gegenwart*“
- 269 — Radiokritik – Lied und Liedgesang
als übertragungstechnisches Ereignis
- 271 — Diskurs: ‚Rundfunkeignung‘ – Senden und Empfangen
- 273 — Montage V: „*... die Gesangsstimme ist aber unverändert ein Sorgenkind
des Rundfunkpraktikers geblieben.*“
- 274 — Diskurs: ‚Neue Musik‘ im Rundfunk – Hören und Verstehen
- 276 — Montage VI: „*Und in der Freude über die Technik des Radio hören wir uns
viele an, an dem wir im Grunde kaum Interesse haben.*“
- 277 — Zwischen den Zeilen – Liedgesang und Weiblichkeitsbilder
- 283 — Anhang**
- 283 — I. Für das Konzertlied relevante Veranstaltungen im Zeitraum 1. bis
7. Jänner 1928
- 285 — II. Aufführungen zeitgenössischer österreichischer Lieder, Gesänge
und Melodramen im Jänner 1928

-
- 288 — III. Liederabende mit zeitgenössischen österreichischen Konzertliedern
als Programmschwerpunkt
- 299 — IV. Programmgestaltung der ‚Modernen Abende‘
- 302 — V. Zeitgenössische österreichische Lieder im Rahmen von Abenden
zweier Virtuos:innen
- 305 — VI. ‚Kompositions- oder ‚Komponistenabende‘ in Musikverein,
Konzerthaus und Urania
- 310 — VII. ‚Österreichische Komponistenabende‘ in der
RAVAG/Wiener Sender
- 312 — VIII. Zeitgenössische österreichische Liedkompositionen im
Rahmen musikalisch-literarischer Veranstaltungen in den Wiener
Volksbildungseinrichtungen
- 313 — IX. Vorträge und Kurse zum Fachgebiet Musik in der Wiener
Volksbildung 1928
- 315 — X. ‚Uraniovorträge mit Musik‘ 1928
- 316 — XI. Interpretationen zeitgenössischer österreichischer Konzertlieder
von Sänger:innen, die bereits im Jahr 1928 einer Lehrtätigkeit
in Wien nachgingen
- 319 — XII. Interpretationen zeitgenössischer österreichischer Konzertlieder
von Sänger:innen, die einer pädagogischen Lehrtätigkeit im Ausland
nachgingen oder diese erst nach 1928 aufnahmen
- 322 — XIII. Ur- und Erstaufführungen im Jahr 1928
- 325 — Quellenverzeichnis**
- 325 — I. Primärquellen
- 325 — I.I Archive
- 326 — I.II Musikalien
- 326 — I.III Tagespresse und Periodika
- 327 — I.IV Lexika und Verzeichnisse
- 328 — I.V Aufsätze und theoretische Schriften
- 329 — I.VI Lyrik und Memoiren
- 329 — II. Sekundärliteratur
- 335 — III. Online-Quellen
- 337 — Abbildungsverzeichnis**
- 339 — Abkürzungen**
- 341 — Index**

VORWORT DES HERAUSGEBERS

Dem Jahr 1928 wird von der österreichischen Musikhistoriographie besondere Bedeutung zugemessen. Es ist vor allem die Wiederkehr des 100. Todestages von Franz Schubert, in dessen Kontext sich unterschiedlichste Inszenierungen des ‚Liederfürsten‘ manifestieren. Deren Spektrum reicht von populistischer Musik-Folklore bis hin zu politischer Instrumentalisierung. Ausgehend von den Schubert-Zentenarfeiern 1928 rückten in der jüngeren Musikgeschichtsschreibung zunehmend auch Fragen zum Musikleben der Zwischenkriegszeit in den Fokus, wobei dennoch die Gattung des zeitgenössischen österreichischen Konzertliedes ein Desideratum der Forschung blieb.

An diesen Punkt knüpft die vorliegende Studie an, in der Stellenwert, Bedeutung und kulturelle Funktion des zeitgenössischen Konzertliedes eine differenzierte Darstellung erfahren. Dazu bedient sich die Studie der Methodik synchroner Querschnitte, in der „Gleich- und Ungleichzeitigkeiten von Ereignissen, Handlungen und Geisteshaltungen“ ein vielfältiges und aussagekräftiges Bild musikkultureller Praxis tiefgehend nachzeichnen vermag. Dieser methodischen Zugangsweise folgend, gliedert sich die Arbeit in vier große Handlungsfelder: Das Kapitel *Klangwelten* widmet sich eingangs der konkreten musikalischen Realisation des Konzertliedes; die folgenden *Spielräume* nehmen Interpret:innen und Akteur:innen dieser Gattung in den Blick; *Schreibzonen* stellen Komponist:innen samt Produktionsbedingungen in den Mittelpunkt; schließlich reflektieren *Gedankensphären* Diskurse zur Rezeption und Ästhetik der Gattung. – Dergestalt gelingt eine stringente, „kaleidoskopische Entfaltung der Themen, (...) querschnittsartige Präsentationen mit mikrohistorischen Zugängen“ alternierend darzustellen.

Dem Verlag Hollitzer sei für seine gewohnt professionelle Betreuung und der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien für die wohlwollende finanzielle Unterstützung der vorliegenden Publikation herzlich gedankt.

Manfred Permoser

VORWORT

Die Motivation für die Auseinandersetzung mit dem in diesem Band behandelten Thema liegt in meiner künstlerischen Tätigkeit als Sängerin begründet, im Zuge derer ich mich wiederholt mit unveröffentlichtem Liedrepertoire der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts beschäftigt hatte und daher zur Vermutung gelangt war, dass es noch zahlreiche Komponistinnen und Komponisten zu entdecken sowie Repertoire für den Konzert- und Lehrbetrieb zu erschließen gäbe. Der Weg von anfänglicher Neugier über den Entschluss, mich im Rahmen eines Forschungsvorhabens damit zu beschäftigen, bis zur tatsächlichen Verwirklichung des Projekts war ein langer und wäre ohne einige Begleiter:innen nicht möglich gewesen. Daher möchte ich allen voran Markus Grassl und Anita Mayer-Hirzberger danken, die mit viel Geduld stets als Ansprechpartner:innen zur Seite standen, vielfältige Unterstützung boten und sich Zeit für meine Anliegen nahmen. Weiters gilt mein Dank Melanie Unsel und Cornelia Szabó-Knotik, deren wertvolle Hinweise und Anregungen wesentliche Impulse für meine Arbeit darstellten und diese bereichern sollten.

Von den zahlreichen hilfreichen Mitarbeiter:innen der diversen Archive und Bibliotheken möchte ich vor allem Stephan Ganglbauer, Thomas Dostal und Christian Stifter vom Österreichischen Volkshochschularchiv dankend erwähnen. Deren umsichtige inhaltliche und atmosphärische Unterstützung ermöglichte einen tiefen Einblick in das Wesen der österreichischen Volksbildung. Erwin Barta vom Archiv des Wiener Konzerthauses sei für die unkomplizierte Reproduktionsfreigabe von Programmzetteln des Jahres 1928 genauso gedankt wie Peter Prokop vom Bildarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek. Weiterer Dank gebührt Dorit Führer-Pawikowsky für das akribische Lektorat und Anna Hurch für die Transkriptionen der Notenbeispiele. Dafür, dass die Publikation überhaupt realisiert werden konnte, danke ich dem an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien beheimateten Institut für Musikwissenschaft und Interpretationsforschung sowie der ebenfalls an der mdw verorteten Stabstelle Forschungsförderung für die gewährte Publikationsförderung. Und schließlich möchte ich mich bei meiner Familie bedanken, die zu jeder Zeit Verständnis für meine mentalen und physischen Abwesenheiten aufbrachte und mich von Anfang an in meinem Vorhaben bestärkte.

STILISTISCHE VORBEMERKUNGEN

Im Sinne einer gendergerechten Sprache wird in dieser Publikation generell ein inklusiver Plural wie beispielsweise Sänger:innen, Komponist:innen, Kritiker:innen, etc. verwendet. Wenn in einzelnen Fällen davon abgewichen wird und explizit weibliche oder männliche Pluralformen zur Anwendung kommen, dann nur in jenen Fällen, in denen es sich tatsächlich um die Beschreibung einer Gruppe ausschließlich männlicher oder weiblicher Personen handelt.

Weiters werden Begriffe, die im Untersuchungszeitraum gebräulich und im kollektiven Bewusstsein verankert waren, mittlerweile aber aus dem heutigen Wortschatz verschwunden sind, wie zum Beispiel ‚Novitäten‘, ‚Moderne Abende‘ etc., mit einfachen Anführungszeichen markiert, um zu verdeutlichen, dass es sich zwar um Zitate aus der Zeit, nicht aber um Zitate aus konkreten Schriftstücken handelt.

EINLEITUNG

Until the story of the Lied's participation in twentieth-century music – only partially recounted here – is told in greater detail, an understanding of music during this uneasy yet exhilarating age will remain incomplete. As long as that is so, knowledge of twentieth-century life will remain fragmentary too, for the Lied everywhere reflects human concerns.¹

Die Zwischenkriegszeit in Österreich war eine von gravierenden politischen Veränderungen, sozialen Umbrüchen und wirtschaftlichen Krisen geprägte Periode. Nach dem Ende des Ersten Weltkriegs und dem damit verbundenen Zerfall des Habsburgerreiches wurde im Spätherbst 1918 die Republik Österreich ins Leben gerufen. Es wurde ein komplett neu definiertes geographisches Gebilde gleichzeitig mit einem politischen System etabliert, mit dem umzugehen erst erlernt werden musste. Neben der Bewältigung von menschlichen und materiellen Verlusten, die der Krieg für die Bevölkerung quer durch alle sozialen Schichten mit sich gebracht hatte, erschwerten Arbeitslosigkeit, staatliche Reparationszahlungen, Weltwirtschaftskrise sowie politische Instabilität die Rückkehr in eine sehnsüchtig erhoffte Normalität.² Darüber hinaus brachten unter anderem die Demokratisierung der Gesellschaft, sich wiederholt ändernde Geschlechterverhältnisse und schwankende Rollenbilder, technischer Fortschritt und steigende Mechanisierung sowie die beginnende Massenkultur mit ihren neuen Medien vor allem in den städtischen Bereichen überkommene Vorstellungen und Lebensweisen ins Wanken.³

1 James Parsons, *The Cambridge Companion to the Lied*, Cambridge 2004, S. 297.

2 Vgl. Philipp Blom, *Die zerrissenen Jahre 1918–1938*, München 2014, sowie Günter Bischof; Fritz Plasser, Peter Berger (Eds.), *From Empire to Republic: Post-World War I Austria*. Contemporary Austrian Studies, Vol. 19, New Orleans 2010.

3 Vgl. Wolfgang Kos, *Kampf um die Stadt. Politik, Kunst und Alltag um 1930*, 361. Sonderausstellung des *Wien Museums*, Wien 2010. S. 10–15, sowie Stefan Zweig: „Aber paradoxerweise habe ich auch in ebenderselben Zeit, da unsere Welt im Moralischen zurückstürzte um ein Jahrtausend, dieselbe Menschheit im Technischen und Geistigen sich zu ungeahnten Taten erheben sehen, mit einem Flügelschlag alles in Millionen geleistete überholend: die Eroberung des Äthers durch das Flugzeug, die Übermittlung des irdischen Worts in derselben Sekunde über den Erdball und damit die Besiegung des Weltraums, die Zerspaltung des Atoms, die Besiegung der heimtückischsten Krankheiten, die fast tägliche Ermöglichung des gestern noch Unmöglichen. Nie hat sich die Menschheit als Gesamtheit teuflischer gebärdet und nie so Gottähnliches geleistet.“ Stefan Zweig, *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt/Main 1981, S. 11.

Dennoch oder vielleicht gerade deswegen war diese Zeitspanne, zumindest bis weit in die 1920er-Jahre hinein, weiterhin „[e]ine Ära prosperierender Kultur“⁴ im Spannungsfeld zwischen Erneuerung und Tradition und, wie bei Klaus Hinrich Stahmer nachzulesen, konnte Wien als Hauptstadt des neuen Staates Österreich trotz des Verlusts seiner einstigen Bedeutung immer noch als eines der geistigen Zentren Europas gelten.⁵ Norbert Leser beschreibt diese Situation folgendermaßen:

Das geistige Leben Wiens in der Zwischenkriegszeit war in der Tat durch eine unwahrscheinliche Fruchtbarkeit und Fülle gekennzeichnet, für die sich Gründe und begünstigende Umstände anführen lassen, die aber doch ein aus diesen Bedingungen nicht restlos ableitbares singuläres historisches Phänomen sind. Man muß bis in das antike Athen oder bis auf das Florenz der Medici zurückgehen, um einer solchen Konzentration von Begabungen und Strömungen auf so engem Raum und in so kurzer Zeit zu begegnen.⁶

Trotz der enormen intellektuellen und künstlerischen Produktivität dieser Jahre sind die damals geschaffenen Werke auf den Gebieten der Literatur oder der bildenden Kunst und der Musik mit ihren vielfältigen Kontexten erst in der jüngeren Zeit verstärkt ins Forschungsinteresse gerückt.⁷ Das Konzertlied als Teil dieses künstlerischen Schaffens blieb allerdings bis zuletzt eine Randerscheinung in dieser Forschungslandschaft, so wie auch das Musikleben selbst noch wenig berücksichtigt wurde.

Vor diesem Hintergrund widmet sich die vorliegende Arbeit der Untersuchung des Liedschaffens der Zwischenkriegszeit in Österreich. Die Frage nach Stellenwert, Bedeutung und kultureller Funktion des zeitgenössischen Konzertliedes in dieser Zeit selbst stellt den Ausgangspunkt der anzustellenden Überlegungen dar und soll in Folge eine Betrachtung dieses Themenkomplexes unter Einbeziehung vielfältiger Aspekte und unterschiedlicher Kontexte ermöglichen.

4 Klaus Hinrich Stahmer, *Zwischen den Weltkriegen. Deutschland und Österreich I (1918–1933)*. In: Axel Bauni, Werner Oehlmann, Kilian Sprau, Klaus Hinrich Stahmer, *Reclams Liedführer*, 6. völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart 2008, S. 681.

5 Vgl. ebda., S. 682.

6 Norbert Leser, *Das geistige Leben Wiens in der Zwischenkriegszeit*, Wien 1981, S. 7 f.

7 Vgl. z. B.: Primus Heinz Kucher (Hg.), *Verdrängte Moderne – vergessene Avantgarde. Diskurskonstellationen zwischen Literatur, Theater, Kunst und Musik in Österreich 1918–1938*, Göttingen 2016.

Forschungsansätze und theoretische Grundlagen

Erste Versuche, sich stichprobenartig in Lexika, Liedführern und Verlagsprogrammen einen Überblick über die in den Jahren 1918 bis 1938 entstandenen Kompositionen zu verschaffen, führen sehr rasch zu der Einsicht, dass man einem ungemein großen und vielfältigen Repertoire gegenübersteht, das eine besondere Herangehensweise erfordert, will man dieser Vielfalt auch nur ansatzweise gerecht werden. Anstelle einer Untersuchung der gesamten Zeitspanne unter Berücksichtigung ausgewählter Aspekte wird daher sowohl eine räumliche als auch zeitliche Eingrenzung vorgenommen und das Wiener musikkulturelle Handeln eines einzigen Jahres, nämlich 1928, in der Fülle der Blickwinkel ins Zentrum des Forschungsinteresses gestellt. Ausgehend von einer Tiefenbohrung an einer auf der Zeitachse eng umrissenen Stelle soll versucht werden, das volle Spektrum an Gesichtspunkten zu Tage zu fördern und kaleidoskopisch zu entfalten, welche Aspekte diese Thematik insgesamt beinhalten kann.

Vor einer detaillierteren Begründung, warum die Wahl auf das Jahr 1928 als Fluchtpunkt der Untersuchungen fiel, möchte ich jene drei methodischen Konzepte vorstellen, die für mein Vorgehen richtungsweisend sind und die allesamt auf ein Umdenken in Bezug auf die musikwissenschaftliche Betrachtungsweise abzielen.

Musikkulturelles Handeln

Die erste maßgebliche Perspektive stellt die Kategorie des musikkulturellen Handelns dar. Basierend auf der Überzeugung, dass Kunstwerke ohne Realisation und Tradierung quasi nicht existent seien, wird nach Susanne Rode-Breymann das Interesse der Musikgeschichte vom Komponierten auch auf dessen Produktions-, Aneignungs- und Verbreitungsbedingungen ausgeweitet genauso wie auf jene Teilhaber:innen, die Werke hören, aufführen, fördern, lehren,⁸ um nur einige Aspekte herauszugreifen. Dadurch rücken neben neuen Handlungsspielräumen, Vernetzungen und Kreuzungspunkten auch Akteure ins Blickfeld, die aufgrund einer traditionellen Unterscheidung von „[...] Wichtigem und Unwichtigem [...]“⁹ weiterhin im Abseits bleiben würden. Bisher Verborgenes oder Vergessenes kann ebenso zum Vorschein gebracht werden, wie mögliche Machtdiskurse aufgedeckt oder neu bewertet werden können. So werden im Rahmen der vorliegenden Arbeit auch folgende von Rode-Breymann formulierten Anregungen berücksichtigt:

8 Susanne Rode-Breymann (Hg.), *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt*, Köln et al. 2007, S. 1.

9 Ebd., S. 1.

[...] von den anerkannten Schauplätzen zu den unerwarteten Räumen, [...] von der Textgeschichte, d. h. von den Artefakten, zu den Praxisformen, [...] von den genial schaffenden Individuen zur Rekonstruktion von Netzwerken und Atmosphären, die etwas zustande kommen lassen.¹⁰

‚Thick Description‘ – ‚Kultur als Text‘

Als weitere theoretische Grundlage dient das von Clifford Geertz entwickelte Konzept der ‚Thick Description‘¹¹, bei dem es in Anknüpfung an die Metapher von ‚Kultur als Text‘ um „[...] die Lesbarkeit und Übersetzbarkeit kultureller Praktiken [...]“¹² geht. Nach Doris Bachmann-Medick ist das Ziel dieser Methode „[...] eine mikroskopische Detailerfassung der sozialen Wirklichkeit, die sich ausdrücklich nicht auf die bloße Faktizität einzelner Handlungen, Abläufe und Ereignisse richtet.“¹³ Neben „[...] Symbole[n], Rituale[n] und Praktiken [...]“ wären demnach auch musikalische Texte als „[...] Darstellungsformen kultureller Selbstausslegung [...]“ zu betrachten und könnten „[...] nicht nur als Objekte von Interpretation, sondern ihrerseits als kollektive Deutungsinstanzen, insofern sie [...] Gefühle modellieren, Sinnzuschreibungen machen und kulturelle Bedeutungsschichten ans Licht bringen“ gelten.¹⁴ Auf der Basis „[...] empirischer Einzelbeobachtungen und ihrer zugleich interpretativen Tiefenbohrungen [...]“¹⁵ sollen keinesfalls abstrakte und dürre Muster dargestellt werden, sondern durch eine Beschreibung unter größtmöglicher Dichtheit „[...] Generalisierungen im Rahmen eines Einzelfalls [...]“¹⁶ ermöglicht werden. Für die vorliegende Arbeit bedeutet dies, dass möglichst jede Form des Agierens, welches sich während des zu untersuchenden Jahres auf das zeitgenössische österreichische Konzertlied bezieht, berücksichtigt und analysiert werden soll, mit dem Ziel „[...] eine Ebene der kulturellen Bedeutungsherstellung frei[zu]legen [...]“.¹⁷

10 Susanne Rode-Breymann, *Wer war Katharina Gerlach? Über den Nutzen kulturellen Handelns für die musikwissenschaftliche Frauenforschung*, in: ebda., S. 279–284, hier S. 284.

11 Clifford Geertz, *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt/Main 1983.

12 Doris Bachmann-Medick, *Kulturanthropologie* in: Ansgar Nünning und Vera Nünning (Hg.), *Einführung in die Kulturwissenschaften*, Stuttgart 2008, S. 86–107, hier S. 90.

13 Ebda., S. 91.

14 Ebda.

15 Ebda., S. 92.

16 Geertz, *Dichte Beschreibung*, S. 37.

17 Bachmann-Medick, *Kulturanthropologie*, S. 91.

Querschnitt vs. Längsschnitt – synchron vs. diachron

Die dritte beispielgebende Vorgangsweise, nämlich ein einziges Jahr auf der Suche nach Zeit-Signaturen zu befragen und diese synchron darzustellen, ist in jüngerer Zeit in der kulturwissenschaftlich orientierten Forschung wiederholt gewählt worden.¹⁸ Die damit verbundenen variierenden Zielsetzungen sollen für die vorliegende Dissertation in ihrer Vielfalt als Inspirationsquellen von Nutzen sein.

Hans Ulrich Gumbrecht beispielsweise machte es sich in seinem Werk *1926. Ein Jahr am Rand der Zeit* zum Ziel, „[d]urch die bewusste Isolation von Vergangenheitsausschnitten, diese präsent zu machen, d. h. so einen direkten, unmittelbaren Erlebnis-Zugang zur Historie zu ermöglichen“.¹⁹ Gumbrecht wünscht der Leserschaft einerseits „[...] das Gefühl [zu]... [h]aben ‚im Jahr 1926‘ zu sein [...]“;²⁰ weist aber gleichzeitig jede Absicht von sich, „[d]ie Welten von 1926 zu interpretieren oder zu verstehen (sei’s aus der Innenperspektive oder aus Früherem oder Späterem)“.²¹ Im Gegensatz dazu wird von den Autor:innen²² der Studie *1928. Ein Jahr wird besichtigt* gerade der integrative interpretierende Anteil historiographischer Darstellungen betont und sie beschreiben die Zielsetzungen folgendermaßen:

Vielmehr geht es bei der auch von uns verfolgten synchronen Schnitt-Technik um das kalkulierte Moment der Störung historischer Kontinuitäten und Kausalitäten als Prämisse eines produktiven Umgangs mit dem gesichteten und durch Anordnung immer schon interpretierten Quellenmaterial aus dem künstlich geschaffenen Blickwinkel eines einzelnen Jahres.²³

18 Vgl. Christian Glanz (Hg.), *Wien 1897. Kulturgeschichtliches Profil eines Epochenjahres*, Frankfurt/Main et al., 1999; Hans Ulrich Gumbrecht, *1926. Ein Jahr am Rand der Zeit*, Frankfurt/Main 2001, 2013²; Julia Bertschik; Primus-Heinz Kucher; Evelyne Polt-Heinzel; Rebecca Unterberger, *1928. Ein Jahr wird besichtigt*, Wien 2014. Nicht unerwähnt bleiben soll an dieser Stelle auch der Bestseller von Florian Illies, *1913. Der Sommer des Jahrhunderts*, Frankfurt/Main 2012, in dem durch anekdotenhafte Anordnung verschiedenster Begebenheiten, Gedanken und Stimmungen zahlreicher Akteur:innen aus Kunst, Politik und Wissenschaft ein atmosphärisch dichtes kulturelles Gewebe geschaffen wird. Zuletzt sei noch auf eine ganz aktuelle, anlässlich des Reformationsjahres entstandene Neuerscheinung verwiesen, die sich ebenfalls in die Reihe dieser besonderen Geschichtsdarstellungen einfügt: Heinz Schilling, *1517. Weltgeschichte eines Jahres*, München 2017.

19 Bertschik et al., *1928. Ein Jahr wird besichtigt*, S. 10.

20 Gumbrecht, *1926. Ein Jahr am Rand der Zeit*, Frankfurt/Main 2001, 2013², S. 7.

21 Ebda., S. 9.

22 Julia Bertschik, Primus-Heinz Kucher, Evelyne Polt-Heinzel und Rebecca Unterberger.

23 Bertschik et al., *1928. Ein Jahr wird besichtigt*, S. 10.

Der von Christian Glanz herausgegebene Sammelband *1897. Kulturgeschichtliches Profil eines Epochenjahres* wiederum hat es sich zur Aufgabe gemacht, „[...] ein vielfältiges und buntes, nicht zuletzt in vielem widersprüchliches Bild der Wiener Kultur am Ende des 19. Jahrhunderts [...]“²⁴ zu entwerfen.

Im Fokus dieser Zugänge steht also eine interpretationsoffene Auseinandersetzung mit einer uns fremden, weil zeitlich bereits vor unserer Geburt verankerten, andererseits dennoch vertrauten, weil bis in unsere Lebenswirklichkeit nachwirkenden Kultur. Außerdem geht es um das Erproben von Geschichtsdarstellungen, die es ermöglichen, im Bewusstsein von Gleich- und Ungleichzeitigkeiten von Ereignissen, Handlungen und Geisteshaltungen variable Kontexte zu erzeugen und so auf verschiedene Weisen mit der Vergangenheit in Kommunikation zu treten. Gleichzeitig soll gerade durch die Konzentration auf ein einziges Jahr die Möglichkeit gegeben werden, eine „[...] distanzierte Sicht [...] eines von außen kommenden Beobachters auch auf die eigenen kulturellen Prägungen und Praktiken: auf die sozialen Institutionen, Normen, Werte und Gewohnheiten der eigenen Gesellschaft [...]“²⁵ zu wahren.

Warum 1928?

Aus einer Zeitspanne von zwanzig Jahren ein einziges zwecks Analyse herauszugreifen, mag immer, selbst wenn man dabei eine jahresübergreifende Entwicklungsperspektive im Auge behält, etwas willkürlich scheinen. In Österreich feierte man im Jahr 1928 das zehnjährige Bestehen der Ersten Republik, doch „[...] in seiner zeitlichen Stellung zwischen Justizpalastbrand und Weltwirtschaftskrise [...]“²⁶ ist es ein Jahr, das in Bezug auf die Geschichte des Landes heute keine besondere Bedeutung mehr hat. Dennoch gibt es gerade im Jahr 1928 Ereignisse und Anknüpfungspunkte, die es für eine Untersuchung im Zusammenhang mit dem Konzertlied besonders geeignet und interessant erscheinen lassen.

Zunächst ist es das Jahr, in dem sich der Todestag Franz Schuberts, „[...] dem Meister auf dem Gebiet des Liedes [...]“²⁷ zum 100. Mal jährt und aus dessen Anlass zahlreiche, auch ideologisch aufgeladene²⁸ Feierlichkeiten in ganz Österreich statt-

24 Glanz, *1897. Kulturgeschichtliches Profil eines Epochenjahres*, S. 9.

25 Ebda., S. 89.

26 Bertschik et al., *1928. Ein Jahr wird besichtigt*, S. 11.

27 Josef Jaksch, *Das Schubertjahr und das große Sängerbundfest*, in: *Wiener Zeitung*, 1. 1. 1928, S. 6.

28 So schreibt der österreichische Bundespräsident Dr. Michael Hainisch in seinem Geleitwort der *Festblätter* des Deutschen Sängerbundes: „Ganz Österreich rüstet sich schon eifrig das zehnte deutsche Sängerbundfest in Wien zu begehen, denn die Herzen aller Deutschen, wo immer sie auch wohnen mögen, klingen am stärksten im Liede zusammen.“ Zitiert in Jaksch, *Wiener Zeitung*,

finden. Besonders Wien als Geburtsstadt des ‚Liederfürsten‘ rückt ins Zentrum von Inszenierungen zwischen Biedermeierlichkeit und ‚Anschluss‘-Gedanken. Dass auch Hugo Wolfs 25. Todestag auf den 22. Februar 1928 fällt, erhält im Schatten dieser Ereignisse nur geringere Beachtung. Dennoch finden beispielsweise allein im Wiener Konzerthaus im Jahr 1928 sechsunddreißig Konzerte statt, in deren Programmen Lieder von Hugo Wolf zu finden sind. Die von der Wiener Konzerthausgesellschaft veranstaltete Gedenkfeier, gestaltet von Bariton Hans Duhan und Ferdinand Foll am Klavier, ist sogar ausschließlich dem Liedschaffen des Komponisten gewidmet.

Nun soll diese Arbeit keineswegs in der Tradition der bereits sehr ausführlichen Aufarbeitungen der Schubert-Zentenarfeiern gestaltet werden, doch rückt die Frage, ob und welche Auswirkungen diese Ereignisse im Hinblick auf Verständnis, Bedeutung und kulturelle Verankerung des Konzertliedes im zeitgenössischen Bewusstsein hatten, ins Forschungsinteresse. Wie wurde das Konzertlied damals insgesamt dargestellt? Welche Konzeptionen von ‚Lied‘ existierten oder entwickelten sich zwischen den Zeilen, quasi als Nebenprodukt der Schubert-Inszenierungen? Erfuhr das Konzertlied im Sog dieser Ereignisse eine Aufwertung, war es ohnehin bereits selbstverständlicher kultureller Bestandteil oder wurde es gar an den Rand gedrängt? Was bedeutete dieses Jubiläumsjahr für die Weiterentwicklung der Gattung? Was bedeutete all dies für die in dieser Zeit lebenden und schaffenden Komponist:innen sowie für deren Selbstverständnis und Standortbestimmung?

Ein Vertreter dieser Gruppe, Ernst Krenek (1900–1991), der 1928 nach mehrjährigem Aufenthalt im Ausland in seine Heimat Österreich zurückkehrte, konnte oder wollte sich diesen Einflüssen anscheinend nicht völlig entziehen. Als großer Verehrer Franz Schuberts hatte sich Krenek bereits seit Mitte der 1920er-Jahre mit dessen Tonsprache und Gedankenwelt auseinandergesetzt.²⁹ Der 1929 entstandene Liederzyklus *Reisebuch aus den österreichischen Alpen* stellt allerdings nach Matthias Schmidt sowohl musikalisch als auch inhaltlich Ernst Kreneks „[...] deutlichste thematische Bezugnahme auf Franz Schubert dar [...]“.³⁰ Gleichzeitig empfand Ernst Krenek selbst diese Kompositionen als richtungsweisend für die zeitgenössische Musik:

Diese Lieder sind der deutlichste und überzeugendste Beweis, den ich überhaupt erbringen kann, um eine Theorie zu unterstützen, die ich damals gegen

1. 1. 1928, S. 6. Auch dass bei der Schubertfeier der österreichischen Bundesregierung am 24. 11. 1928 im Wiener Konzerthaus das Oratorium *Lazarus oder die Feier der Auferstehung. Oratorium in drei Akten D 689* auf dem Programm stand, kann wohl nicht als Zufall gewertet werden.

29 Vgl. Matthias Schmidt, *Im Gefälle der Zeit. Ernst Kreneks Werke für Sologesang*, Kassel et al. 1998, S. 47 ff.

30 Ebda., S. 61.

die Atonalen propagierte, welche erklärten, Atonalität sei notwendig, weil das alte Vokabular erschöpft sei – und meine Theorie besagte, daß es möglich sein sollte, das alte Vokabular zu verjüngen und ihm durch eine neue, ursprüngliche Erfahrung seine alte Lebendigkeit und Frische zurückzugeben.³¹

Bewertet man diesen Zyklus als einen der bedeutendsten des 20. Jahrhunderts, so kann auch dieser selbst, gleichsam im Nachhall des Jahres 1928 entstanden, Anlass sein, diesen Zeitraum als Ausgangspunkt für weitere Untersuchungen zu wählen. Wie sahen andere Musikschaaffende das Konzertlied – traditionell oder erneuerungsbedürftig? Gelang es ihnen, auf aktuelle Ereignisse und Mentalitäten zu reagieren und in ihren Stücken Aktualitätsbezüge herzustellen? Warum wurden überhaupt (noch) Konzertlieder geschrieben? Was bedeutete das Lied nicht nur dem Publikum, sondern vor allem den singenden Menschen?

Sich mit Fragestellungen in einem verwandten Kontext auseinanderzusetzen, regte ebenfalls im Jahr 1928 die Universal Edition an. In einer Art Bestandsaufnahme hinsichtlich der Bedeutung sowie den Anforderungen an die menschliche Stimme in der Neuen Musik und den Medien der Zeit wird dem *Gesang* eine Doppelausgabe der *Musikblätter des Anbruch*³² gewidmet. Darin postulierte u. a. Paul Stefan den Beginn einer „[...] neue[n]Vokalität [...]“³³ in Oper, Oratorium und Lied, machte sich Theodor W. Adorno Gedanken zur *Situation des Liedes* und stellte sich dabei die Frage „[...] Wer ist es, von dem uns heute Lieder kommen? [...]“³⁴, welche Erwin Katz in seinem Beitrag *Moderne Liederkomponisten*³⁵ zu beantworten versuchte. So konnte also auch die Tatsache, dass die menschliche Stimme von einem Verlagshaus, das sich besonders der Förderung der musikalischen Avantgarde verschrieben hatte, ins Zentrum der Aufmerksamkeit gestellt wurde, als Einstieg in die geplanten Untersuchungen dienen.

All diese Aspekte verdeutlichen, dass das Jahr 1928 für das Konzertlied selbst ein besonderes gewesen sein dürfte. Vergleichende Untersuchungen der benachbarten oder einiger auf den ersten Blick unauffälliger Jahre wären als Folgeprojekte sehr wünschenswert und würden zweifellos zu weiteren wertvollen Erkenntnissen führen.

31 Ernst Krenek, *Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne*, Wien 2012, S. 863.

32 Hans Heinsheimer; Paul Stefan (Hg.), *Gesang, Musikblätter des Anbruch*, X. Jg., Nov./Dez. 1928, Heft 9/10.

33 Paul Stefan, *Neue Vokalität*, in: *Musikblätter des Anbruch*, X. Jg., Nov./Dez. 1928, Heft 9/10, S. 320.

34 Theodor Wiesengrund-Adorno, *Situation des Liedes*, in: *Musikblätter des Anbruch*, X. Jg., Nov./Dez. 1928, Heft 9/10, S. 363–370.

35 Erich Katz, *Moderne Liederkomponisten*, in: *Musikblätter des Anbruch*, X. Jg., Nov./Dez. 1928; Heft 9/10, S. 399–408.

Der Liedbegriff im Wandel der Zeit

Elisabeth Schmierer schreibt in ihrer *Gattungsgeschichte des Liedes*, dass eine Definition dieser Gattung im Vergleich zu anderen viel schwieriger sei und begründet dies wie folgt: zunächst würde ein viel längerer Zeitraum – vom Mittelalter bis in die Gegenwart – umfasst. Daneben seien die Gattungsmerkmale schwer bestimmbar, da sich das *Lied* in unterschiedlichsten Ausprägungen zeigt und daher vielfältige Bezeichnungen erhält, und schließlich könnten weder die Besetzung noch die Form noch die zugrundeliegenden Texte als Kriterien herangezogen werden.³⁶ Hermann Danuser wiederum sah vor etwa zwanzig Jahren die Problematik der Gattung Lied vor allem darin, dass ihr wie keiner anderen „[...] ein deutscher Ursprung eingeschrieben zu sein [...]“³⁷ scheint, der Bemühungen um eine „[...] nicht nationalgeprägte Liedkategorie [...]“³⁸ notwendig mache. Darüber hinaus sei der Liedbegriff mit bestimmten „[...] ästhetischen Bedeutungselementen [...]“ wie liedhaft, lyrisch, etc. behaftet sowie „[...] aufgrund seiner politischen Bedeutungsgeschichte [...]“ problematisch.³⁹ Als dritten Kritikpunkt führt Danuser schließlich die fehlende Unterscheidung zwischen ‚Lied‘ als literarischem und ‚Lied‘ als musikalischem Begriff an und schlägt als Alternative den Überbegriff ‚Musikalische Lyrik‘ vor.

Eine Alternative zu „Lied“, welche dessen angesprochenen historiographischen Defizite zu vermeiden erlaubt, bietet „musikalische Lyrik“ auch deshalb, weil dieser Begriff die beiden Partner, Dichtung und Musik, aus der engen, allzu engen Umarmung ihres einheitlichen „Urzustandes“ löst. Er steckt den allgemeinen Rahmen für eine Kategorie ab, die historisch bis in die jüngste Gegenwart reicht und extrem ästhetisch Gegensätzliches erfaßt.⁴⁰

Dieser ambitionierte Begriff sah sich allerdings bald der Kritik ausgesetzt und wurde mit Blick auf seine Praktikabilität in Frage gestellt. So forderte u. a. Andreas Meyer, dass eine deutliche Profilierung vorgenommen werden müsste, damit dieser Terminus nicht lediglich als Überbegriff für ein Sammelsurium wahrgenommen wird.⁴¹ Da letztendlich der Begriff ‚Musikalische Lyrik‘ trotz oder gerade wegen der damit

36 Elisabeth Schmierer, *Geschichte des Liedes*, Laaber 2007, S. IX.

37 Hermann Danuser, *Musikalische Lyrik. Teil 2: Vom 19. Jahrhundert bis zu Gegenwart – Außereuropäische Perspektiven* (=Handbuch der musikalischen Gattungen. Bd.8,2), Laaber 2004, S. 11.

38 Ebda., S. 12.

39 Ebda., S. 13.

40 Ebda., S. 16.

41 Vgl. Andreas Meyer, *Das 20. Jhdt., Musikalische Lyrik im 20. Jhdt.*, in: Danuser, *Musikalische Lyrik. Teil 2, Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart – Außereuropäische Perspektiven*, Kapitel VIII.

verbundenen Absicht, vokales Repertoire in seiner unwahrscheinlichen Vielfalt zu erfassen sowie eine transnationale Gattungshistorie zu ermöglichen,⁴² genauso der Definitionsproblematik gegenüberstand wie der ursprüngliche Liedbegriff selbst, wurde in den letzten Jahren dazu übergegangen, mit einem erweiterten Liedbegriff zu arbeiten. Unter diesem können sämtliche Vertonungen von strophischen oder nichtstrophischen Texten in all ihren vielfältigen Ausformungen subsumiert werden. Jörg Krämer regt darüber hinaus an,

[...] den historischen Begriff des Liedes kulturell und geschichtlich zu differenzieren. Lied wäre als spezifischer Ort der *Interaktion* musikalischer und poetischer Formen historisch und kulturspezifisch zu konkretisieren – ohne freilich die einengende Definition seit der Mitte des 18. Jahrhunderts einfach als wissenschaftlichen Begriff fortzuschreiben [...].⁴³

Weiters müsste berücksichtigt werden, dass Lieder „[...] nicht immer auf einen festen Werk-Charakter mit einem klaren Verhältnis von Text und Musik festzulegen [sind], sondern [...] in der Transformation [leben] und Bündel von Varianten bilden.“⁴⁴ Daher schlägt Elisabeth Schmierer vor, die im Laufe der Geschichte wechselnde Bedeutung zu akzeptieren und in die Gattungshistorie all das miteinzubeziehen, „[...] was in den jeweiligen Epochen unter Lied bzw. den entsprechenden Bezeichnungen subsumiert wurde.“⁴⁵

Begriffsklärungen

Bevor nun die Ergebnisse und Erkenntnisse der durchgeführten Untersuchung im Detail vorgestellt werden, scheint es angebracht, noch einige Begriffsklärungen vorzunehmen.

Zeitgenössisch: umfasst als wertfreies Auswahlkriterium sämtliche Komponist:innen, die 1928 noch am Leben oder erst kurz davor verstorben waren bzw. jene Lieder, die von dieser Personengruppe verfasst wurden.

Österreichisch: umschließt ebenfalls wertfrei jene Komponist:innen, die in Österreich, respektive in den Ländern des Habsburgerreiches, geboren worden waren und durch Ausbildung, Berufsausübung oder Lebensmittelpunkt einen starken Bezug zur nunmehrigen Republik Österreich und im Besonderen zu deren Hauptstadt Wien aufwiesen.

42 Vgl. Danuser, S. 14 f.

43 Jörg Krämer, „Lied“ oder „Musikalische Lyrik“? Ein problematischer Versuch, eine Gattung neu zu konzipieren, in: *Musik und Ästhetik* 10 (39), Stuttgart 2006, S. 81–88, hier S. 83.

44 Ebda., S. 84.

45 Schmierer, *Geschichte des Liedes*, S. X.

Konzertlied: bezeichnet jene vokalen Kompositionen, die für eine Singstimme und Klavier, für eine Singstimme und Instrumentalensemble sowie für eine Singstimme und Orchester verfasst wurden und in Konzerten oder konzertähnlichen Präsentationsformen dargeboten wurden. Darüber hinaus wurden auch experimentelle Formen wie beispielsweise Melodramen berücksichtigt, sofern sie für eine Solostimme und eine der oben genannten Instrumentalbesetzungen konzipiert waren. Nicht gemeint sind damit Schlager, Chansons, Volkslieder, für politische oder liturgische Zwecke verfasste Gesänge und ähnliches.

Wenn also in den folgenden Kapiteln von zeitgenössischen österreichischen Konzertliedern gesprochen wird, so werden damit ausschließlich Kompositionen bezeichnet, für die alle drei der oben beschriebenen Begriffe als Auswahlkriterien zutreffen.

Datenerfassung und -verwaltung

Was also war das Lied im Jahr 1928? Auf der Suche nach Antworten kombiniert die vorliegende Untersuchung empirische und interpretative Zugänge und stellt Erhebungen zum Wiener Konzertleben sowie den Musiksendungen des Wiener Senders der RAVAG an den Anfang. Gesichtet wurden zunächst die in einer Online-Datenbank zugänglichen Programmzettel des Wiener Konzerthauses, die auf Mikrofilm gespeicherten Programmzettel der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, die in Boxen lose und noch ungeordnet gelagerten Programmzettel des Österreichischen Volkshochschularchivs sowie die im Online-Portal ANNO der Österreichischen Nationalbibliothek zugänglichen Ausgaben von *Radio Wien*, der Programmzeitschrift der RAVAG.⁴⁶ Da sich die Datensammlung also hauptsächlich auf in unterschiedlicher medialer Form verfügbare gedruckte Programmzettel des Jahres 1928 stützt, können etwaige kurzfristige Programmänderungen oder Absagen weder berücksichtigt noch ausgeschlossen noch bestätigt werden. Somit sind bereits die Ausgangsmaterialien, wie Beatrix Borchard dies formulierte, „[...] umfangreich und lückenhaft zugleich, phantasievoll aufbewahrt und zufällig überliefert, gezielt gesucht oder durch Zufall gefunden.“⁴⁷ Dass sich diese Lückenhaftigkeit der vielfältigen Quellen und des diversen Materials als roter Faden durch das ganze Forschungsvorhaben zieht, wird in der folgenden Darstellung immer wieder in Erinnerung gebracht werden, und sämtliche präsentierten Erkenntnisse und Interpretationen sollten immer vor diesem Hintergrund gelesen und verstanden werden. Gleichzeitig weist aber eben dieser Umstand auf das enthaltene Forschungspotenzial hin und kann Anregungen für weitere Untersuchung geben.

46 Detaillierte Angabe zu den untersuchten Quellen finden sich im jeweiligen Abschnitt.

47 Beatrix Borchard, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim*, Wien 2007², S. 24.

Um die Fülle an gewonnenen Informationen sinnvoll verwalten zu können, wurde eine Datenbank angelegt und für jede Programmierung von Liedern innerhalb eines Konzertes oder einer Radiosendung ein eigener Datensatz generiert. In diesem Datensatz wurden Datum, Ort und Art der Veranstaltung bzw. Radiosendung genauso wie der Name der Komponist:innen sowie jene der ausführenden Musiker:innen festgehalten. Von diesen wurde notiert, ob es sich um einen Sänger oder eine Sängerin handelt, welcher Stimmgattung sie zuzuordnen sind sowie ob Künstler:innen als Liedbegleiter:innen, begleitendes Ensemble oder als mitwirkende Instrumentalsolisten:innen fungierten. Weiters wurde, falls dies erhoben werden konnte, die Anzahl an programmierten Liedern je Komponist:in pro Veranstaltung aufgezeichnet gleichwie, falls diese Informationen verfügbar waren, die einzelnen Liedertitel sowie die Namen der Textdichter:innen. Wurden Kompositionen als Ur- oder Erstaufführungen angekündigt, wurde dies genauso eingetragen wie die Nationalität der Urheber:innen und ob diese im Jahr 1928 noch am Leben waren oder nicht. Darüber hinaus wurden die Veranstalter im jeweiligen Datensatz vermerkt sowie im Zuge der Sichtung der Wiener Tagespresse, ob und in welchem Printmedium Vorankündigungen oder Kritiken dazu erschienen waren. Diese konnten dann oftmals als Gegenprobe für die Programmgestaltung der Veranstaltung herangezogen werden und gaben im Laufe der Untersuchung auch gleich Aufschluss, welche Tageszeitungen regelmäßig Kritiken publizierten. Am Ende der Erhebungen umfasst diese Datenbank 1510 Datensätze mit jeweils Einträgen in bis zu 15 Informationskategorien. Es ist nun möglich, sowohl nach einzelnen Personen, Orten, Kompositionen oder Konzerten zu suchen, genauso wie Querverbindungen zwischen Urheber:innen und ausführenden Musiker:innen, Liedern und Veranstaltern u. ä. herzustellen und somit je nach Fragestellung die Datenmenge entsprechend zu filtern.

So umfangreich auch die gewonnene Datenmenge ist, so muss abschließend dennoch darauf hingewiesen werden, dass sowohl die Erfassung als auch die quantitative Auswertung der Einträge händisch erfolgte und dass für diese Methode eine gewisse Fehleranfälligkeit eingestanden werden muss.⁴⁸ Aus diesem Grund sind Zahlenangaben stets als ungefähre Größe zu verstehen, die aber aufgrund der Datenfülle deutliche Tendenzen aufzeigen und in Folge weitere Interpretationen gestatten.

48 Raika Simone Maier verweist im Zusammenhang mit der von ihr durchgeführten Repertoire-Erhebung der deutschen Liedersängerin Lula Mysz-Gmeiner auf eben diese Problematik und führt unter Berufung auf ähnliche Studien an, dass derzeit noch keine Software zur Repertoire-Auswertung auf dem Markt erhältlich ist. Vgl. Raika Simone Maier, „Lernen, Singen und Lehren“. *Lula Mysz-Gmeiner (1876–1948), Mezzosopranistin und Gesangspädagogin*, Neumünster 2017, S. 96 f.

Darstellung

Um dem gewählten Prinzip der synchronen Darstellung gerecht zu werden, werden die Erkenntnisse nach inhaltlichen Zusammenhängen und thematischen Schwerpunkten in vier Abschnitte bzw. Handlungsfelder geordnet, wobei querschnittsartige Präsentationen mit mikrohistorischen Zugängen alternieren und somit die eingangs erwähnte kaleidoskopische Entfaltung der Themen ermöglicht wird. Die einzelnen großen Kapitel sind in sich geschlossen und können in beliebiger Reihenfolge gelesen werden.

Das Kapitel *Klangwelten – musikalische Realisationen* ist vorrangig der Darstellung der Dichte und Art der Veranstaltungen gewidmet. In diesem Abschnitt werden die Ergebnisse der statistischen Erhebungen bewusst ausformuliert, wie beispielsweise, wann welche Lieder von welchen Komponist:innen durch welche Künstler:innen an welchen Orten zur Aufführung gelangten, um einen möglichst großen Anteil des gesammelten Datenmaterials sichtbar zu machen. Ergänzt und illustriert wird diese Auswertung mit Zitaten aus Kritiken und Texten aus der Tagespresse, um die Zeitgenoss:innen zu Wort kommen zu lassen und so Einstellungen und Gedankenwelten im Original zu präsentieren. Insgesamt könnte besonders dieses Kapitel in seiner Detailliertheit und Informationsfülle als Grundlage für zukünftige Forschungsarbeiten herangezogen werden. Der Abschnitt *Spielräume – Akteur:innen* befasst sich mit der Rolle der Veranstalter sowie der Volksbildung und ist außerdem der großen Anzahl an ausführenden Musiker:innen mit ihren Berufs- und Lebensbedingungen sowie deren Auseinandersetzung mit zeitgenössischen österreichischen Konzertliedern gewidmet. *Schreibzonen – Schreiben von Liedern* stellt die Komponist:innen, deren Werke samt Produktionsbedingungen in den Mittelpunkt und inkludiert im Sinne einer Repertoire-Erweiterung themenbezogene exemplarische Einzeldarstellungen von Liedern aus gesangspädagogischer Perspektive. Und schließlich wird im vierten Abschnitt *Gedankensphären – Schreiben über Lied und Liedgesang* der Versuch unternommen, die in Rezensionen und Musikschrifttum explizit oder zwischen den Zeilen vertretenen Haltungen, Mentalitäten und Diskurse herauszufiltern und mit dem musikalischen Schaffen in Beziehung zu setzen. Politische Debatten im weitesten Sinne werden in der vorliegenden Arbeit nicht zu finden sein, da diese im Zusammenhang mit zeitgenössischen österreichischen Konzertliedern im Jahr 1928 nicht geführt wurden. So fand über diese Kompositionen weder nationale Identifikation statt noch enthielten sie implizite Österreich-Konstruktionen und -Ideologien, obwohl in Retrospektive gerade die zur gleichen Zeit stattfindenden Jubiläumsfeierlichkeiten für Franz Schubert zu deren Formation wesentlich beigetragen hatten. Genauso wenig dienten sie als Plattform für gesellschaftspolitische Debatten. Weder sozialdemokratische Medien wie die *Arbeiter-Zeitung* noch die Wiener Volksbildungseinrichtungen

äußerten sich kritisch zum bürgerlichen Konzertleben und zur Gattung Lied als dessen integrativem Bestandteil, im Gegenteil. Über das Veranstellen von Konzerten und Bildungsangeboten sowie über die regelmäßige Berichterstattung über eben dieses Konzertleben sollte den Angehörigen der Arbeiterschaft die Möglichkeit zur Teilhabe daran geboten werden.

Damit die gesammelten Informationen in die eben beschriebene historiographische Darstellung umgewandelt werden können, kommen plurale methodische Zugänge zur Anwendung wie zum Beispiel: Biografie- und Genderforschung, Intersektionalität, Netzwerkforschung, Institutionengeschichte, Kompositionsgeschichte, Produktionsästhetik, Musiksoziologie, Mentalitätsgeschichte, Textkritik, musikalische und gesangsdidaktische Analyse sowie Close und Distant Reading. Mit den vorgelegten Daten soll gerade auch diesen Forschungsfeldern Material zur Verfügung gestellt und Möglichkeiten zur Repertoireerweiterung im Konzert- und Lehrbetrieb eröffnet werden.

KLANGWELTEN – MUSIKALISCHE REALISATIONEN

Welchen Stellenwert hatte das Konzertlied in der Zeit selbst? Welcher Anteil wurde dem zeitgenössischen Lied zugestanden? Von wem wurden diese Lieder realisiert, gehört, bewertet, besprochen und warum? Welche lebenden Komponist:innen hatten Eingang in das etablierte Konzertleben gefunden (und warum)? Wie viele Ur- oder Erstaufführungen begegneten dem Publikum im Jahr 1928? Welche Interpret:innen schienen ein besonderes Interesse am Werk ihrer Zeitgenoss:innen zu haben? An welchen anderen Orten konnten Konzertlieder gehört werden? Welche Rolle spielte das Konzertlied in den neuen Medien wie dem Rundfunk? Welche Bedeutungen für Einzelperson und Kollektiv lassen sich daraus ableiten?

Anknüpfend an die bereits weiter oben angeführten Gedanken Susanne Rode-Breymanns, dass musikalische Kunstwerke ohne Aufführung und Tradierung quasi inexistent seien, wurden Untersuchungen zu den musikalischen Realisationen von Konzertliedern im Jahr 1928 an den Anfang des Forschungsvorhabens gestellt. Neben der Analyse der Archiv-Datenbank des Wiener Konzerthauses sowie des Programmarchivs der Gesellschaft der Musikfreunde Wien wurden auch Konzerte im Bereich der Wiener Volksbildungseinrichtungen in die Untersuchung miteinbezogen. Weitere Veranstaltungen, die in der Tagespresse in Form von Ankündigungen oder Kritiken Erwähnung fanden, wurden, soweit es die Materialverfügbarkeit erlaubte, ebenfalls berücksichtigt. Um dieses Arbeitsfeld abzurunden, wurde darüber hinaus die Präsenz des (zeitgenössischen) Konzertlieds im österreichischen Rundfunk, speziell im Wiener Sender der RAVAG, erhoben. Mit dieser Datensammlung soll nicht nur das dargebotene Repertoire erforscht und damit möglicherweise heute unbekanntes Kompositionen und deren Urheber:innen aufgespürt werden, sondern es geht auch um die Erhebung der Dichte der relevanten Veranstaltungen sowie der Anzahl der beteiligten Ausführenden. Bereits erste Vorerhebungen ließen auf eine sehr lebendige Szene hoffen, hatten doch allein im Wiener Konzerthaus in den Monaten Jänner bis Mai des Jahres 1928 zweiundneunzig Konzerte stattgefunden, in denen Konzertlieder auf dem Programm standen. Dazu zählten Solo-Recitals genauso wie ‚Lieder- und Duettenabende‘, Klavier- oder Kammermusikprogramme und sogar Orchesterkonzerte, in deren Rahmen Klavierlieder aufgeführt wurden.⁴⁹

⁴⁹ So wurden am 14. April 1928 im Rahmen eines *Richard-Strauß-Konzert[s] für die studierende Jugend Wiens*, in dem Richard Strauss dem *Wiener Sinfonie Orchester* als Dirigent vorstand, neben dessen Orchesterwerken *Also sprach Zarathustra op. 30*, *Tod und Verklärung op. 24* sowie der *Burleske d-Moll AV 85 für Klavier und Orchester* auch drei seiner Klavierlieder dargeboten. Es sang die Sopranistin Lotte Lehmann, am Klavier begleitet vom Komponisten selbst.

Dass diese künstlerische Vielfalt darüber hinaus regelmäßig in Rezensionen beachtet wurde, wird im Folgenden durch illustrierend beigefügte Kritiken verdeutlicht. Eine umfassende inhaltliche Auswertung dieser und zahlreicher anderer Konzertbesprechungen erfolgt im Abschnitt *Gedankensphären – Schreiben über Lied und Liedgesang*.

Das Wiener Konzertleben – real

Dichte der relevanten Veranstaltungen

Die ersten Konzertlieder, die das Wiener Publikum im Jahr 1928 zu hören bekam, erklangen bereits am 1. Jänner im Großen Saal des Wiener Konzerthauses im Rahmen eines Franz Schubert gewidmeten Abonnementkonzertes des *Wiener Sinfonie Orchesters*. Der österreichische Bariton Alfred Jerger sang,⁵⁰ von Erich Meller am Klavier begleitet,⁵¹ vier Lieder des Jahresregenten. Gleich darauf folgte am 2. Jänner im Kleinen Saal ein ‚Lieder- und Duettenabend‘ der beiden britischen Sänger:innen Joan Elwes, Sopran, und Keith Falkner, Bassbariton, die, ebenfalls von Erich Meller begleitet, in ihr Programm auch Lieder von Ralph Vaughan Williams, Hubert Parry, Herbert Howells, Charles Villiers Stanford und Malcolm Davidson inkludiert hatten.⁵² Paul A. Pisk⁵³ bemerkte dazu am 14. Jänner in der *Arbeiter-Zeitung*:

Die beiden Engländer Keith Falkner und Joan Elwes wirken ungleich. Die Sängerin legt mehr Gewicht auf den Vortrag, während der Sänger durch Schönheit des stimmlichen Materials für sich einzunehmen weiß. Das Programm enthielt ausschließlich englische Lieder und Arien aus alter und neuer Zeit, darunter manches Schöne, bei uns Unbekannte.⁵⁴

Am 3. Jänner wurden im Rahmen des im Großen Saal des Wiener Konzerthauses veranstalteten Fest-Konzerts des *Journalisten- und Schriftstellervereines Concordia* drei Lieder von Hugo Wolf, dessen 25. Todestags ebenfalls in diesem Jahr gedacht wurde,

50 Alfred Jerger (1889 Brünn/Mähren–1976 Wien), Sänger, Kapellmeister, Komponist. Kreierte an der Wiener Staatsoper die Hauptrolle *Jonny* in Ernst Kreneks Oper *Jonny spielt auf*, die am 31. Dezember 1927 Premiere hatte. Eine ausführlichere biografische Darstellung siehe Boisits, Barbara; Fastl, Christian, Artikel „Jerger, Alfred (eig. Alois)“ in: *oeml*, http://www.musiklexikon.ac.at/musik_J/Jerger_Alfred.xml (Zugriff 23. 5. 2018).

51 Erich Meller (1890 Wien–1941 St. Martin/Mühlkreis), Pianist, Kapellmeister. in *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Meller_Erich.xml (Zugriff 23. 10. 2020) sowie siehe Kapitel *Pianist:innen. Erich Meller – Sängerknabe, Kapellmeister, Solokorrepitor*.

52 <https://konzerthaus.at/datenbanksuche>, Suchbegriff 1. 1.–31. 1. 1928, (Zugriff 6. 4. 2018).

53 Paul Amadeus Pisk (1893 Wien–1990 Los Angeles), Komponist, Musikwissenschaftler, Pianist. in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Pisk_Familie.xml (Zugriff 23. 10. 2020).

54 Paul A. Pisk in *Arbeiter-Zeitung*, 14. 1. 1928, Rubrik *Kunst und Kultur, Solistenkonzerte*, S. 8.

von der Altistin Maria Olszewskomit Ferdinand Foll⁵⁵ am Klavier dargeboten.⁵⁶ Am 4. Jänner waren schließlich erstmals seit Jahresbeginn Konzertlieder im Wiener Musikverein zu hören. Die Sopranistin Else Rainer brachte im Rahmen eines Lieder- und Klavierabends im Kleinen Saal, ebenfalls von Erich Meller begleitet, vier Lieder von Franz Schubert zur Aufführung. Außerdem sang sie Kompositionen der österreichischen Zeitgenossen Fritz Egon Pamer (*Wiegenlied, Der Maie*),⁵⁷ Walther Klein (*Tandaradei*),⁵⁸ Wilhelm Grosz (*Liebeslied*)⁵⁹ und Erich Wolfgang Korngold (Arie der Marietta aus der Oper *Die tote Stadt*).⁶⁰ Daneben standen Lieder von Richard Strauss (*Heimkehr, Cäcilie*),⁶¹ eines Komponisten mit starkem Österreichbezug, auf dem Programm. Im Rahmen eines Kammermusikkonzerts des *Rosé-Quartetts* erklangen am 5. Jänner im Großen Saal des Wiener Musikvereins wiederum fünf Lieder von Franz Schubert, gesungen von der Sopranistin Hedda Kux, am Klavier auch an diesem Abend Erich Meller.

Im Klubsaal der Wiener Urania fand am 6. Jänner ein Rezitationsabend der Schauspielerin Hela Rosani statt, bei dem sie sich unter anderem der Gestaltung zweier Melodramen Humbert Geyers widmete.⁶² Am 7. Jänner gab Edmund Brand ebendort einen Liederabend, in welchem er mit seinem Liedbegleiter Heinrich Korherr neben Liedern von Franz Schubert und Hugo Wolf auch einzelne Kompositionen

-
- 55 Ferdinand Foll (1867 Wien–1929 Wien), Pianist in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_F_2 (Zugriff 24. 10. 2020).
- 56 <https://konzerthaus.at/datenbanksuche>, Suchbegriff 1. 1.–31. 1.1928, (Zugriff 6. 4. 2018) sowie siehe Abschnitt *Vereine, Gesellschaften, Interessensvertretungen. Der Journalisten- und Schriftstellerverein Concordia* in der vorliegenden Arbeit.
- 57 Fritz Egon Pamer (1900 Wien–1923 Dreimarkstein), Musikwissenschaftler und Komponist. in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Pamer_Geschwister.xml (Zugriff 24. 10. 2020).
- 58 Walther (eig. Wilhelm Walther) Klein (1882 Brunn–1961 San Anselmo, CA/USA, Komponist und Musiktheoretiker. in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Klein_Walther.xml (Zugriff 24. 10. 2020).
- 59 Obwohl dieser Liedertitel im Programm angegeben wird, ist anzunehmen, dass es sich um ein Lied aus den Liedergruppen *Liebeslieder op. 10* oder *Liebeslieder op. 22* handelt, die bei Sängerinnen damals ziemlich beliebt schienen. So sang beispielsweise Hedda Kux laut einem Bericht der *Neuen Freien Presse* am 20. November 1927 auf Seite 18 bei ihrem Berliner Liederabend im Oktober 1927 die *Liebeslieder op. 22*. Im Jahr 1928 inkludierten Ilse Zanten-Sachs und Renée Bullard ausgewählte Lieder aus *Liebeslieder op. 10* in ihre Programme im Wiener Konzerthaus (Ilse Zanten-Sachs am 4. 4. 1928, Renée Bullard am 17. Dezember des Jahres).
- 60 Erich Wolfgang Korngold (1897 Brunn–1957 Los Angeles), Komponist in: *online*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Korngold_Familie.xml (Zugriff 24. 10. 2020) sowie siehe Abschnitt *Musikschaffsteller und ehemalige Wunderkinder*.
- 61 Archiv der Gesellschaft der Wiener Musikfreunde (= AGMW), Mikrofilm, Programmzettel des Jahres 1928, 1.–15. 1. 1928.
- 62 Humbert Geyer (1887 Wien–1947 Wien), Komponist, in: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Humbert_Geyer (Zugriff 24. 10. 2020).

von Leopold Welleba (*Du bist die Rose meiner Liebe*),⁶³ Josef Grob (*So über Saat und Sommertraum*)⁶⁴ und des deutschen Komponisten Friedrich Wilhelm Kücken (*Lied des Tscherkessen*) aufs Programm setzte.⁶⁵ Ebenfalls am 7. Jänner erklang im Großen Saal des Wiener Musikvereins Walter Tschoepes⁶⁶ orchesterbegleiteter Liederzyklus *Vom mönchischen Leben* nach Texten aus Rainer Maria Rilkes *Stundenbuch*, interpretiert von Alfred Jerger. Während die Kritikerin Elsa Bienenfeld⁶⁷ in ihrer Rezension vom 12. Jänner im *Neuen Wiener Journal* ihr Augenmerk verstärkt auf den emotionalen Aspekt dieser Kompositionen legte

Fünf Gedichte „Vom mönchischen Leben“ Rainer Maria Rilkes, von einem in Wien noch unbekanntem Komponisten, Walter Tschoepe vertont, ernsthaft und fast trübe, führten durch Seelenkampfstimmungen, die grau in grau gemalt sind.⁶⁸

und sich ihre Kollegin von *Der Morgen*, Hedwig Kanner,⁶⁹ geradezu begeistert zeigte,

Fregoli [sic!] Jerger, musikalischer Tausendsassa, springt nicht nur auf das Klavier, sondern ebenso flink und gewandt auf das Konzertpodium, um für ein starkes Talent, den jungen Komponisten Walter Tschoepe einzutreten,

63 Leopold Welleba (1878 Wien – 1853 Wien), Komponist, Maler, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_W/Welleba_Leopold.xml (Zugriff 24. 10. 2020).

64 Möglicherweise handelt es sich um Josef Grob (1881–1935), jiddischer Schriftsteller und Journalist und ab 1911 Kantor in Wien, über den in einem Beitrag von Thomas Soxberger zu lesen ist: „Grob schrieb überdies auch Lieder, zu denen er Melodien komponierte [...]“. Thomas Soxberger, *Die jüdisch-Nationalen und das Jüdische*, in: *Chilufim. Zeitschrift für jüdische Kulturgeschichte*. Heft 07/2009, S. 83–107. Hier S. 103. Darüber hinaus befinden sich in der Musiksammlung der österreichischen Nationalbibliothek einige Liedkompositionen eines Komponisten Josef Grob, die aus dem Nachlass der Schriftstellerin, Klavierpädagogin und Komponistin Blanka Winkler stammen und deren Entstehung dem 20. Jh. zugeordnet werden.

65 Österreichisches Volkshochschularchiv (ÖVA), *Verlautbarungen des Volksbildungshauses Wiener Urania* 1928, 19. Jg. Nr. 1, S. 18.

66 Walter Tschoepe (1903 Wien–1973 Wien), Musikpädagoge, Dirigent, Komponist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_T/Tschoepe_Walter.xml (Zugriff 23. 10. 2020).

67 Elsa Bienenfeld (1877 Wien–1942 KZ Maly Trostinec), Musikwissenschaftlerin und -kritikerin, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_B/Bienenfeld_Elsa.xml (Zugriff 23. 10. 2020).

68 Elsa Bienenfeld in *Neues Wiener Journal*, 12. 1. 1928, Rubrik *Theater und Kunst, Konzerte*, S. 10.

69 Hedwig Kanner-Rosenthal (1882 Budapest – 1959 Asheville, North Carolina), Pianistin und Musikpädagogin, Musikredakteurin, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_R/Rosenthal_Ehepaar.xml (Zugriff 24. 10. 2020).

der tiefergreifende Verse Rainer Maria Rilkes „Vom mönchischen Leben“ in tonale Töne von ganz unzeitgemäßer und ungewöhnlicher Schönheit hüllte. Großer Erfolg.⁷⁰

äußerte sich ihr Kollege Paul A. Pisk in der *Arbeiter-Zeitung* wenig angetan, indem er diesen Zyklus „[...] ein dilettantisches Gemisch zwischen Brahms, Reger und Pfitzner [...]“ nannte, „[...] für dessen Solopart Alfred Jerger erhalten musste.“⁷¹

Das erste ‚Kompositionskonzert‘⁷² des Jahres fand ebenfalls bereits am 7. Jänner im Kleinen Saal des Wiener Musikvereins statt und war Werken Eduard Chiaris gewidmet.⁷³ Auguste Teubner, Sopran, und Karl Hellgren, Bariton, präsentierten dem Publikum insgesamt zehn Klavierlieder und wurden vom Komponisten selbst am Klavier begleitet. Josef Reitler⁷⁴ bemerkte dazu am 23. Jänner in der *Neue[n] Freie[n] Presse*:

Auguste Teubner und Karl Hellgren brachten eine stattliche Anzahl lyrischer Gesänge von Dr. Eduard Chiari, dem unentwegt in vornehmer Abgeschlossenheit schaffenden Musiker, zu erfolgreicher Aufführung. Geschmack und Bildung verrät die Wahl der Texte, verrät die Führung der Singstimme, die schwungvolle, oft in die Nachbarschaft Strauß’ geratende Begleitung. Dr. Chiari, bekanntlich auch ein ausgezeichnete Pianist, vertrat seine Sache am Flügel selbst.⁷⁵

Schließlich veranstaltete ebenfalls am 7. Jänner der Ullstein-Verlag im Wiener Konzerthaus einen ‚Hausfrauen-Nachmittag‘,⁷⁶ der musikalisch vom Konzertorchester J.W. Ganglberger begleitet wurde und in dessen Rahmen William Wernigk⁷⁷ nicht näher bezeichnete Arien und Lieder zu Gehör brachte.⁷⁸

70 Hedwig Kanner in *Der Morgen*, 16. 1. 1928, Rubrik *Konzerte*, S. 8.

71 Paul A. Pisk in *Arbeiter-Zeitung*, 13. 1. 1928, Rubrik *Kunst und Wissen, Orchesterkonzerte*, S. 9.

72 AGMW, Mikrofilm, Programmzettel 1.–15. 1. 1928.

73 Eduard Chiari (1883 Wien–1954 Wien), Pianist, Komponist und Gesellschafter einer Textilfabrik. In: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_C/Chiari_Eduard.xml (Zugriff 24. 10. 2020).

74 Josef Reitler (1883 Wien–1948 New York), in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_R/Reitler_Josef.xml (Zugriff 23. 10. 2020).

75 Josef Reitler in *Neue Freie Presse*, 23. Jänner 1928, Rubrik *Feuilleton. Konzerte*. S. 2.

76 <https://konzerthaus.at/datenbanksuche>. Suchbegriff: 1. 1.–31. 1. 1928. (Zugriff 23. 11. 2019).

77 William Wernigk (1894 Chemnitz–1973 Wien), Tenor in: Kutsch, Karl; Riemens, Leo (Hg.), *Großes Sängerlexikon*, 4. und erweiterte Auflage, München 2004, S. 5020.

78 <https://konzerthaus.at/datenbanksuche>. Suchbegriff: 1. 1.–21. 1. 1928. (Zugriff 6. 4. 2018).

Bis zum Ende der ersten Woche des Jahres hatten also bereits zehn Veranstaltungen stattgefunden, in denen Konzertlieder eine Rolle gespielt hatten (siehe Anhang I). Neben einem fünfteiligen Liederzyklus eines lebenden österreichischen Komponisten waren knapp 70 Konzertlieder zur Aufführung gelangt, immerhin 26 davon stammten aus der Feder lebender Komponist:innen, darunter fünf Österreicher:innen. Noch beeindruckender liest sich die Bilanz, die am Monatsende gezogen werden konnte: 44 Konzerte unterschiedlichster Art, in denen insgesamt 326 Konzertlieder, geschaffen von 67 Komponist:innen, von 53 Sänger:innen dargeboten wurden. 146 der zur Aufführung gelangten Kompositionen stammten von 30 zeitgenössischen österreichischen Komponist:innen und waren in 21 dieser Konzerte an 14 Tagen des Monats zu hören. Oder anders formuliert: im Jänner wurde im Durchschnitt an beinahe jedem zweiten Tag bzw. in der Hälfte der betreffenden Konzerte zumindest ein Lied eines lebenden österreichischen Komponisten oder einer Komponistin ins Programm aufgenommen.

Zum Vergleich: knapp über 100 Lieder des Jahresregenten Franz Schubert standen in 16 Konzerten bereits im ersten Monat des Jahres auf dem Programm, der zweite Jubilar, Hugo Wolf, wurde im Jänner in 13 Konzerten mit der Aufführung von 27 seiner Liedkompositionen gewürdigt.

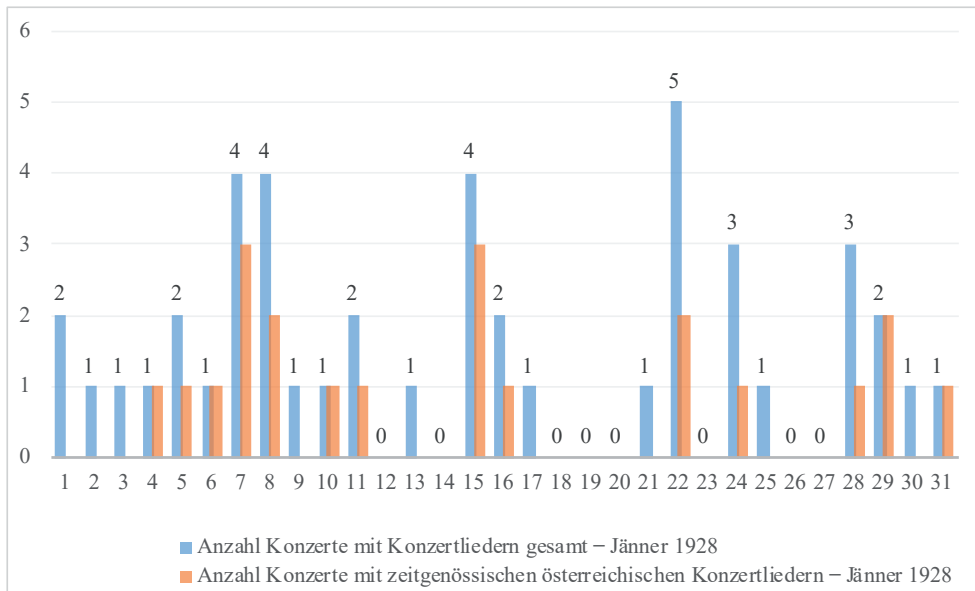


Diagramm 1: Gegenüberstellung sämtlicher für das Konzertlied relevanten Veranstaltungen des Monats Jänner 1928 im Wiener Konzerthaus, in der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, in der Urania und in Volksheimen und jener, die zeitgenössische, österreichische Konzertlieder auf dem Programm hatten⁷⁹

Das Konzertlied als solches stellte also mit teilweise bis zu fünf relevanten Veranstaltungen pro Tag zumindest im ersten Monat des Jahres 1928 einen wesentlichen Bestandteil des Wiener Konzertlebens dar (siehe Diagramm 1). Ins Auge sticht dabei der Sonntag, 22. Jänner, an dem beispielsweise Maria Mansfeld einen ‚Modernen Liederabend‘ in der Gesellschaft der Musikfreunde gab, während im Wiener Konzerthaus Ružena Herlinger⁸⁰ im Rahmen einer ‚Gemischten Kammermusik‘ des *Wiener Streichquartetts* Claude Debussys *Proses lyriques* zur Aufführung brachte. Zur gleichen Zeit sang Käthe Seibt im Volksheim Ottakring in einem Konzert des *Adler-Quartetts* Lieder von Felix Mendelssohn-Bartholdy, Robert Schumann, Johannes Brahms und Antonín Dvořák und schließlich fanden in der Urania ein Schülerabend des am *Neuen*

79 Ergänzend soll im Zusammenhang mit der Erstellung dieser Statistik angemerkt werden, dass sich diese Zahlen nur auf die eindeutig durch Programmzettel oder Kritiken nachweisbaren Kompositionen beziehen. In Einzelfällen konnten beispielsweise die genaue Anzahl der dargebotenen Kompositionen oder gar die ausgewählten Komponist:innen nicht mehr eruiert werden. Die abgebildeten Zahlen stellen somit jeweils die Mindestanzahl dar.

80 Ružena (später Rose) Herlinger (eig. Herlingerová, 1893 Tabor, CZ–1978 Montreal, CAN), Sopran, in: Karl Kutsch; Leo Riemens; Hansjörg Rost (Hg.), *Großes Sängerlexikon*, Berlin 2004⁴, S. 2049.

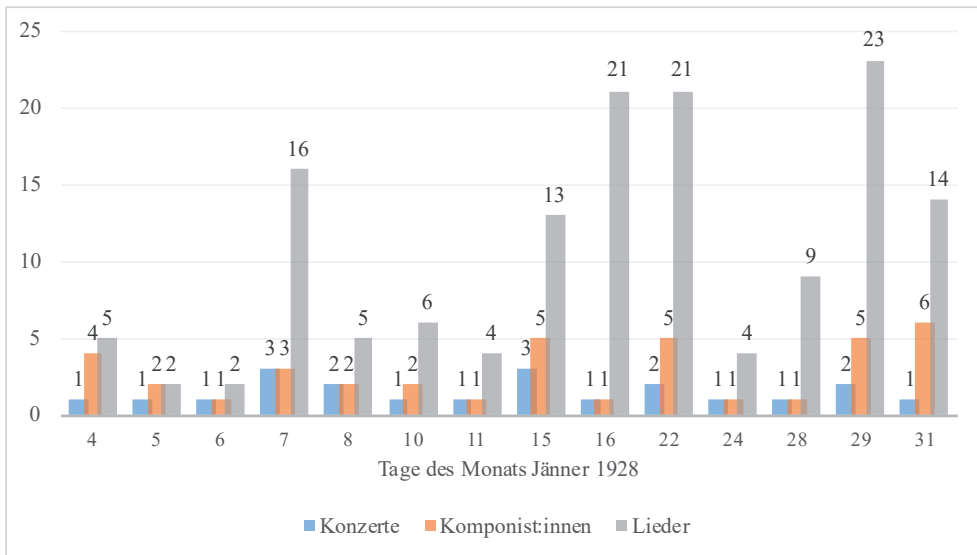


Diagramm 2: Darstellung Jänner 1928 pro Kalendertag, Anzahl der für das Konzertlied relevanten Veranstaltungen – Anzahl repräsentierter zeitgenössischer österreichischer Komponist:innen – Anzahl der aufgeführten Lieder

Wiener Konservatorium lehrenden Gesangspädagogen Karl Stropp sowie eine ‚Klassisch wienerische Kammermusik‘ statt, bei der Therese Lindenberg und Heinz Ranek nicht näher bezeichnete Lieder vortrugen. Überraschend mag die Erkenntnis sein, dass auch Liedkompositionen zeitgenössischer österreichischer Komponist:innen in diesem Monat gelegentlich in bis zu drei Veranstaltungen am selben Tag zu hören waren (siehe Diagramm 2).

Drei Abende sind insofern bemerkenswert, als mehr als 20 Lieder bzw. entsprechend umfangreiche Liederzyklen in einem oder mehreren Konzerten zur Aufführung gebracht wurden.⁸¹ Am 16. Jänner gab das *Wiener Streichquartett*⁸² im Wiener

81 Da in den Konzerten sowohl Einzelkompositionen als auch Liedergruppen oder Zyklen dargeboten wurden, wurde, um in der gleichen Berechnungseinheit zu bleiben, für diese Aufstellung tatsächlich jedes einzelne Lied gewertet. So wurden beispielsweise die einzelnen Gedichtvertonungen innerhalb Arnold Schönbergs Zyklus *Pierrot lunaire* als 21 Lieder berücksichtigt, nicht zuletzt, da dieser Zyklus als einziger derartig umfangreicher im Jahr 1928 zur Aufführung gelangte und anders nicht hätte erfasst werden können.

82 Bezeichnung laut Kritik von Paul A. Pisk in *Arbeiter-Zeitung*, 21. Jänner, Rubrik *Kunst und Wissen, Neue Kammermusik*, S. 9. Auf dem Programmzettel im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien wird der Name *Kolisch-Streichquartett* verwendet. Genauere Informationen zu diesem Kammermusikensemble siehe Abschnitt *Rund um das Wiener Streichquartett und Arnold Schönberg* in dieser Arbeit.

Musikverein einen ‚Gemischten Kammermusikabend‘, in dessen Rahmen Arnold Schönbergs⁸³ Melodram *Pierrot lunaire* (*dreimal sieben Gedichte von Albert Giraud*) für Sprechstimme und Kammerensemble aufgeführt wurde:

Im letzten Konzert dieses Quartetts wurde Schönbergs „Pierrot Lunaire“, jene einundzwanzig Gedichte für Sprechstimme und verschiedene Soloinstrumente, wieder gespielt, die als das bahnbrechende Werk der neuen Musik gelten. Erwin Stein dirigierte, Erika Wagner, die den Sprechpart überlegen beherrscht, gestaltete die Gedichte; auch alle Instrumentalisten, besonders Eduard Steuermann, der nicht nur diese Musik, sondern auch Beethoven mit der größten technischen und musikalischen Meisterschaft vortrug.⁸⁴

Weitere vier Tage dieses Monats verdienen hingegen besondere Beachtung aufgrund der Anzahl an programmierten Komponist:innen: am 15., 22., 29. und 31. Jänner fanden Aufführungen von Werken von jeweils bis zu sechs lebenden österreichischen Komponisten statt. Der Großteil dieser Kompositionen war in den Liederabenden dreier Sängerinnen zu hören, welchen man im Laufe des Jahres wiederholt als Interpretinnen zeitgenössischer Kompositionen begegnen konnte. Der erste dieser Abende war jener der Altistin Marianne Mislap-Kapper.⁸⁵ Am 15. Jänner brachte sie im Mittleren Saal des Wiener Konzerthauses neben Liedern der Jahresregenten Franz Schube und Hugo Wolf drei der Altdeutschen Minnelieder von Carl Lafite (*Maienninnesang*, *Ohne Zaubertränklein*, *Unter den Linden*),⁸⁶ die Kompositionen *Der Maia* und *Si le roi m'avait donné* von Fritz Egon Pamer sowie *Ach, wenn es meine Mutter wüsst* von Alfons Blümel zur Aufführung.⁸⁷ Außerdem präsentierte sie die als Uraufführung angekündigten Kompositionen *Kann dir keine Rosen bringen*, *An der Marosch* und

83 Arnold Schönberg (1874 Wien–1951 Los Angeles, CA/USA), Komponist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Schoenberg_Arnold.xml (Zugriff 2. 11. 2020).

84 Paul A. Pisk in *Arbeiter-Zeitung*, 21. 1. 1928, Rubrik *Kunst und Wissen*, *Neue Kammermusik*, S. 9.

85 Marianne Mislap-Kapper (1900 Wien–1978 London), Sängerin, Mezzosopran, in: Claudia Maurer Zenck, Peter Petersen (Hg.), *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, Hamburg, 2013, im Folgenden *LexM*, http://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00005361 (Zugriff 18. 8. 2020).

86 Carl Lafite (1872 Wien–1942 St. Wolfgang), Komponist, Pianist, Musikpädagoge, Chorleiter, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_L/Lafite_Familie.xml (Zugriff 25. 10. 2020) sowie Abschnitt *Die Pianist:innen. Carl Lafite*.

87 Alfons Blümel (1884 Wien–1943 Wien), Komponist, Pianist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_B/Bluemel_Alfons.xml (Zugriff 25. 10. 2020).

Der letzte Tanz aus dem Zyklus *Zigeunerlieder* von Franz Mittler.⁸⁸ Über letztere Liedergruppe konnte man Ende Jänner in der *Reichspost* Folgendes lesen:

Drei Zigeunerlieder von Franz Mittler überraschen, obwohl Stilmachung durch schöne, organische Melodie und dem Metrum glücklich angepaßte Rhythmisierung. Außerdem sind sie an sich glänzende Musikstücke, besonders „Der letzte Tanz.“⁸⁹

Die Sopranistin Maria Mansfeld,⁹⁰ begleitet von Susi Narbeshuber, eröffnete als zweite der drei Künstlerinnen am 22. Jänner ihren ‚Modernen Abend‘ im Kleinen Saal des Wiener Musikvereines mit fünf Liedern aus Grete Zieritz’ Zyklus *Japanische Lieder: Fern von Dir, Erinnerung, Am heiligen See, Einsamkeit und Japan*.⁹¹ Danach brachte sie jeweils vier Lieder von Fritz Reidinger (*Über die Felder, Ich sah ein Blümlein, Ein junger Dichter denkt an die Geliebte, Jubel*)⁹² und Fritz Wieser (*Mittagsschlafchen, Spielerei, Märztag, Die Ilse*) zur Aufführung. Schließlich rundete sie mit zwei Kompositionen von Hans Enders (*Über den Bergen, Mutterglück*) und einer Liedergruppe von Richard Stöhr (*Himmlische Boten, Im Feld ein Mädchen singt, Schlittenfahrt mit Liebchen, An die Schönheit*) das Programm ab.⁹³ Auch dieser Abend fand mehrfach Erwähnung in der Tagespresse, so schrieb beispielsweise Paul A. Pisk in der *Arbeiter-Zeitung* darüber:

Mehrere Sängerinnen nahmen sich der Lyrik jüngerer Komponisten an, etwa Maria Mansfeld, die unter anderem japanische Lieder der Berliner Komponistin Grete Zieritz sang, gesuchte Gebilde, die etwas gleichförmig im Rhythmus

88 Franz Mittler (1893 Wien–1970 München), Pianist, Begleiter, Komponist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Mittler_Franz.xml (Zugriff 25. 10. 2020) sowie Abschnitt *Pianist:innen. Franz Mittler – Pianist, Komponist, humoristischer Poet*.

89 O. R. in *Reichspost*, 30. 1. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik, Liederabende*, S. 4–5.

90 Maria Luise Mansfeld (1899 Wien–?), Konzertsängerin, Sopran in: Erich H. Müller (Hg.), *Deutsches Musiker-Lexikon* (im Weiteren abgekürzt *DML*), Dresden 1929, Sp. 886.

91 Grete Zieritz (1899 Wien–2001 Berlin), Komponistin, Pianistin, Musikpädagogin, in: Eva Marx, Gerlinde Haas (Hg.), *210 Österreichische Komponistinnen vom 16. Jahrhundert bis zu Gegenwart. Biographie, Werk und Bibliographie*, Salzburg, et al. 2001, S. 414 f. Im Folgenden wird Grete Zieritz allerdings nicht als zeitgenössische österreichische Komponistin im Sinne der oben beschriebenen Auswahlkriterien berücksichtigt, da sie bereits ab 1917 Berlin als Lebensmittelpunkt gewählt hatte und dort auch wesentliche Impulse für ihre kompositorische Tätigkeit erhalten hatte.

92 Fritz (eig. Friedrich) Reidinger (1890 Wien–1972 Wien), Komponist, Musikpädagoge, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_R/Reidinger_Friedrich.xml (Zugriff 25. 10. 2020) sowie Abschnitt *Vokalprofil IV: Friedrich Reidinger Jubel*.

93 Richard Stöhr (1874 Wien–1967 Montpelier/USA), Komponist, Musikpädagoge, Musikschriftsteller, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Stoehr_Richard.xml (Zugriff 25. 10. 2020).

und in der Betonung sind, aber immerhin den Stimmungen der Gedichte gerecht zu werden versuchen. Anschließend hörte man feine Lyrik des jungen Wieners Fritz Reidinger.⁹⁴

In der *Reichspost* konnte man am 27. Februar hingegen Folgendes lesen:

Maria Mansfeld, deren Stimmkultur eine schöne Entwicklung aufweist, hat in ihrer bekannten hochmusikalischen Art moderne Kompositionen vorgeführt, worunter die starke, wertvolle Eigenart Fritz Reidingers, die feine Charakteristik Richard Stöhrs, der Klangsinn Fritz Wiesers, die Stimmungskunst Grete Zieritz' und Hans Enders' besonders fesselten.⁹⁵

Schließlich bot die Sopranistin Auguste Teubner, begleitet von Eduard Chiari, am 31. Jänner im Rahmen ihres Abends im Wiener Konzerthaus neben Liedern der beiden Jubilare Franz Schubert und Hugo Wolf zwei Lieder von Joseph Rinaldini (*Im Schnee, Das grüne Blatt*) dar.⁹⁶ Außerdem sang sie *Liebesbriefchen* von Erich Wolfgang Korngold, *Es ist alles wie ein wunderbarer Garten* und *Der stille Hain* von Max Ast,⁹⁷ *Die Biene* und *Schnützelputzhäusel* von Josef Reiter sowie vier Lieder von Eduard Chiari selbst (*Frühlingsgruß, Wolken, Ein kleines Stübchen, Wie ich Dich liebe*). Auch über dieses Konzert berichteten sowohl Paul A. Pisk am 15. Februar in der *Arbeiter-Zeitung* als auch O. R. am 27. Februar in der *Reichspost*:

Auguste Teubner sang Lieder, deren Verfasser der älteren lebenden Komponistengeneration angehören. [...] Die musikalische Sängerin, die man in Wien schon öfter in Konzerten gehört hat, brachte auch bekannte Lieder von Korngold, Rinaldini und ihrem tüchtigen Begleiter Eduard Chiari.⁹⁸

Lebendig im Vortrag und voll Temperament, dabei mit einem wohlgebildeten, kraftvollen und reinen Sopran begabt, läßt Auguste Teubner nicht nur die Szene Hugo Wolfscher Lieder farbig vor uns erstehen, sondern bringt auch gut komponierte, melodiöse Lieder moderner Autoren wie Korngold, Ast, Reiter,

94 Paul A. Pisk in *Arbeiter-Zeitung*, 15. 2. 1928, Rubrik *Kunst und Wissen. Gesangskonzerte*, S. 10.

95 O. R. in *Reichspost*, 27. 2. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Liederabende*, S. 5.

96 Joseph Rinaldini (geb. Dasatiel) (1893 Wien–1977 Wien), Komponist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_R/Rinaldini_Josef.xml (Zugriff 26. 10. 2020).

97 Max Ast (1865 Wien–1964 Wien), Komponist, Dirigent, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_A/Ast_Max.xml (Zugriff 26. 10. 2020).

98 Paul A. Pisk in *Arbeiter-Zeitung*, 15. 2. 1928, Rubrik *Kunst und Wissen. Gesangskonzerte*, S. 10.

Rausch und Chiari, besonders aber die tiefer greifenden Gesänge von Rinaldini zu starker Wirkung.⁹⁹

Die vierte mit Kompositionen lebender österreichischer Komponisten dicht gefüllte Veranstaltung im Jänner war ein vom *Deutschösterreichischen Autorenverband*¹⁰⁰ organisiertes Konzert, das am 29. des Monats im Wiener Musikverein stattfand. Zu hören waren an diesem Abend *Vier Lieder für Sopran und Klavier* (*Ich habe mein Kindlein, Meeresleuchten, Wiegenlied, Die Augen*) von Franz Nadas, interpretiert von Rosa Weißgärber-Price,¹⁰¹ die außerdem noch drei Lieder von Ignaz Herbst (*Sehnen nach den Weiten, Führt ein Weg das Dorf entlang, Morgen*) zum Besten gab.¹⁰² Weiters standen *Vier atonale Lieder für eine hohe Singstimme und Klavier* von Sigmund Weisz,¹⁰³ interpretiert von Ylarda Wessely, am Programm sowie ein Melodram Fritz Egon Pammers, *Elfenschlacht*, bei dem Auguste Ripper den gesprochenen Part übernahm.

Hübsche Lieder von Franz Nadas, wie auch die feingearbeitete „Elfenschlacht“ des früh verstorbenen Fritz Egon Pamer sind lobend zu erwähnen.¹⁰⁴

Darüber hinaus fand am selben Abend im Klubsaal der Wiener Urania das ‚I. Kompositionskonzert‘ Humbert Geyers statt, in dessen Rahmen Hilde Tomeček-Hofmann acht Lieder zur Aufführung brachte und die Schauspielerin Hela Rosani als Sprecherin bei der Realisation dreier Melodramen mitwirkte.

Am Ende des Monats hätte man also, vorausgesetzt man hätte allen Konzerten beigewohnt, knapp 150 Lieder, Gesänge und Melodramen von 29 zeitgenössischen österreichischen Komponist:innen gehört haben können (siehe Anhang II). Trotz dieses bereits sehr intensiven Jahresbeginns war ein weiterer Anstieg an für das Konzertlied relevanten Veranstaltungen in den Monaten Februar und März zu verzeichnen. Diese beiden Monate sollten schließlich hinsichtlich des Konzertliedes die beiden bedeutsamsten des Jahres darstellen, bevor ab April die Zahlen zur Sommerpause der

99 O. R. in *Reichspost*, 27. 2. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Liederabende*, S. 5.

100 Siehe Abschnitt *Der Deutschösterreichische Autorenverband*.

101 Rosa Weißgärber-Price (1891 Wien–?), Sängerin, Gesangspädagogin. In: *LexM*, https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00006388, (Zugriff 25. 10. 2020).

102 Ignaz Herbst (1877 Würzburg–1954 Wien), Komponist, Chorleiter, Dirigent, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_H/Herbst_Ignaz.xml (Zugriff: 26. 10. 2020). Siehe auch Abschnitt *Der Deutschösterreichische Autorenverband*.

103 Sigmund Weisz (auch Siegmund Weiß) (1876 Neustadt/Mähren–1842 KZ Maly Trostinec), Komponist, Arzt, in: *LexM*, https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00003077 (Zugriff 26. 10. 2020). Siehe auch Abschnitt *Musikalische Partnerschaften*.

104 P. A. S. in *Reichspost*, 1. Februar 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Autorenabend*, S. 8.

Konzertveranstalter hin kontinuierlich sanken. Diese Zahlen entsprechen auch jenen der Erhebungen von Barta und Fäßler, die bereits vom Monat Mai als Saisonende sprechen, in dem sich das Publikum „[...] schon auf dem Weg in die Sommerfrische befindet [...]“ und der daher „[...] der Monat der Schülerkonzerte [...]“ sei, in dem „[...] Privatlehrer, Musikschulen und Konservatorien [...]“ in Nachmittags- und Abendkonzerten die künstlerischen Leistungen ihrer Schüler und Schülerinnen präsentierte.¹⁰⁵ „Mit Beendigung der großen zyklischen Veranstaltungen ist die eigentliche Konzertsaison nunmehr bereits im Abklingen.“ lautet auch der Eröffnungssatz des Beitrags *Konzerte*, der am 22. April 1928 in *Der Tag* erschien.¹⁰⁶

Ab Oktober wurde die Veranstaltungstätigkeit in derselben Intensität wie im Frühjahr wieder aufgenommen, herausragend im Herbstquartal der Monat November, in dem sich Franz Schuberts Todestag zum 100. Mal jährte. Interessant erscheint in diesem Zusammenhang die Tatsache, dass trotz Hugo Wolfs Gedenktag im Februar und jenes Franz Schuberts im November samt der daraus resultierenden Fülle von Gedenkveranstaltungen dennoch im März die mit deutlichem Abstand höchste Veranstaltungsdichte festzustellen ist. Für das zeitgenössische bzw. zeitgenössische österreichische Konzertlied blieb dieser deutliche Anstieg allerdings weniger relevant, ja prozentuell wurde der Anteil am Konzertgeschehen sogar geringer (siehe Diagramm 3).

Summa summarum fanden über das gesamte Jahr verteilt in den Sälen der Gesellschaft der Musikfreunde, des Wiener Konzerthauses, in der Urania sowie in Volkshäusern und Volkshochschulen 370 für das Konzertlied relevante Veranstaltungen statt, davon standen in 198 Konzerten, also in mehr als 50 Prozent, zeitgenössische Liedkompositionen auf dem Programm. Gesänge von zeitgenössischen österreichischen Komponist:innen wurden in knapp unter 40 Prozent der Veranstaltungen, demnach in etwa 140 Konzerten zu Gehör gebracht. In dieser Fülle von Veranstaltungen erklangen insgesamt über 2600 Liedkompositionen, davon 759, also knapp unter 30 Prozent, geschaffen von 137 zeitgenössischen österreichischen Komponist:innen. Auch an dieser Stelle kann ein Vergleich mit der Präsenz der beiden Jubilare Franz Schubert und Hugo Wolf im Wiener Konzertleben als Orientierungshilfe dienen: Das interessierte Publikum konnte im Laufe des Jahres 1928 an den oben genannten Veranstaltungsorten in 148 Konzerten zumindest 725 Konzertlieder Franz Schuberts gehört haben. Das bedeutet, dass in etwa die gleiche Anzahl an zeitgenössischen österreichischen Konzertliedern in ungefähr der gleichen Anzahl an Konzerten wie jene des Jubilars Franz Schubert aufs Programm gesetzt worden waren. Dagegen nahm

105 Erwin Barta; Gudrun Fäßler (Hg.), *Die großen Konzertdirektionen im Wiener Konzerthaus 1913–1945*, Wien 2001, S. 22.

106 a.r. in: *Der Tag*, 22. April 1928, *Konzerte*. S. 8.

sich die Präsenz Hugo Wolfs in immerhin 73 Konzerten mit 278 Liedern etwas bescheidener aus. Der für das österreichische zeitgenössische Konzertlied bedeutsamste Monat war der Jänner, mit über 140 aufgeführten Liedern, gefolgt von Dezember mit beinahe 130 und März mit etwa 120 Kompositionen. Auch im Vergleich zur Gesamtmenge an aufgeführten zeitgenössischen Konzertliedern war das österreichische Repertoire stets gut vertreten, so betrug sein Anteil in jenen Monaten, in denen es nicht so stark repräsentiert war, zumindest knapp die Hälfte, in jenen mit deutlicher Präsenz über 80 Prozent.

Mit insgesamt 143 Veranstaltungen beherbergte das Wiener Konzerthaus mit deutlichem Abstand zur Gesellschaft der Musikfreunde und ihren 118 Konzerten die meisten für das Konzertlied relevanten Veranstaltungen des Jahres 1928 (siehe Diagramm 4). Zusammengefasst fanden an diesen beiden Häusern fast drei Viertel jener Konzerte statt. Im Bereich der Volksbildung konnten beachtliche 100 Veranstaltungen gezählt werden, aufgeteilt auf die Wiener Urania mit immerhin 63 musikalischen Veranstaltungen und sogar 27 Konzerten in den Volksheimen und Volkshochschulen. Hinsichtlich der Programmierung von zeitgenössischen österreichischen Komponist:innen ist bemerkenswert, dass in der zwar geringeren Anzahl an Konzerten in den Sälen der Gesellschaft der Musikfreunde dennoch die meisten mit zeitgenössischen österreichischen Liedkompositionen zu finden waren. Insgesamt 54 dieser Konzerte entsprechen knapp der Hälfte der an diesem Ort veranstalteten für das Konzertlied relevanten Veranstaltungen, gefolgt vom Wiener Konzerthaus mit 51 Konzerten, die nur knapp mehr als ein Drittel der relevanten Abende im Haus darstellten. Im Vergleich dazu lag der Anteil von Konzerten mit Kompositionen zeitgenössischer österreichischer Komponist:innen mit 33 von insgesamt 63 relevanten Veranstaltungen in der Urania wieder deutlich höher. Mit lediglich fünf von insgesamt 27 Veranstaltungen waren in Volksheimen und Volkshochschulen allerdings die wenigsten Veranstaltungen mit zeitgenössischen österreichischen Liedern auf dem Programm zu finden.

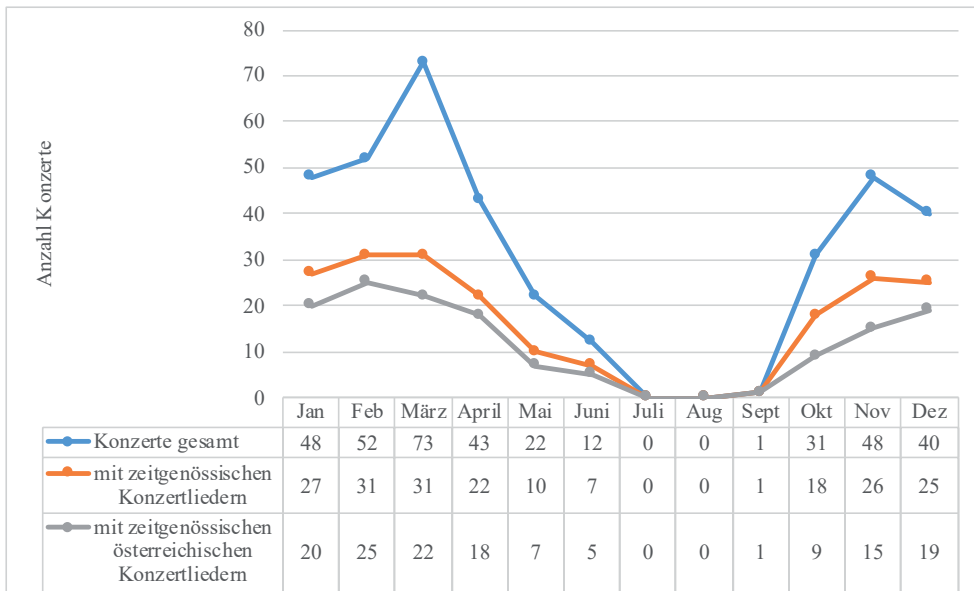


Diagramm 3: Darstellung 1928 pro Monat, Anzahl der für das Konzertlied relevanten Veranstaltungen – Anzahl der Konzerte mit zeitgenössischen Kompositionen – Anzahl der Konzerte mit österreichischen, zeitgenössischen Kompositionen

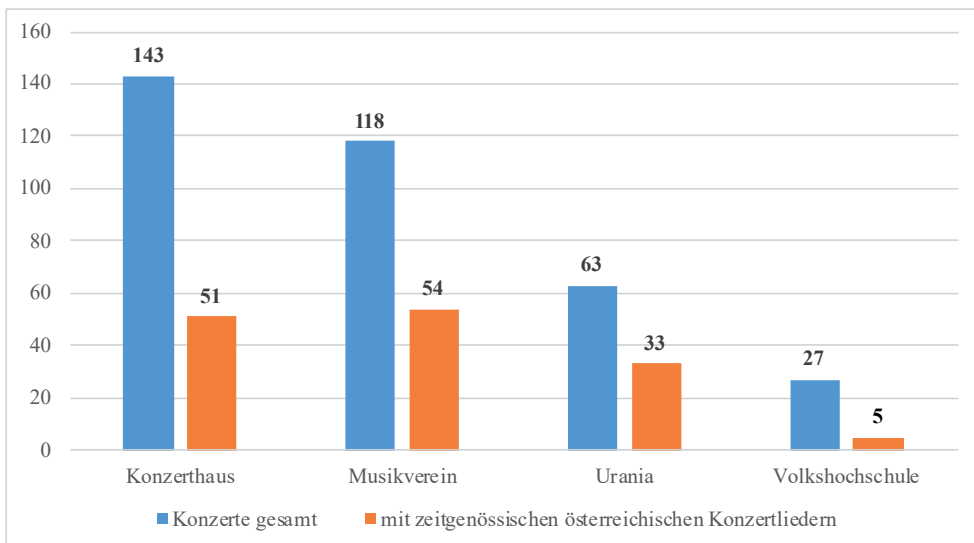


Diagramm 4: Für das Konzertlied relevante Veranstaltungen pro Aufführungsort gesamt vs. Anzahl jener Konzerte, die zeitgenössische österreichische Kompositionen im Programm hatten

Art der Veranstaltungen

Im Jahr 1928 konnte das Publikum Konzertliedern in mehr als 350 Veranstaltungen unterschiedlichster Art begegnen, teilweise in musikalischen Kontexten, die aus heutiger Sicht ungewöhnlich erscheinen. Im Folgenden soll nun der Frage, in welchen programmatischen Zusammenhängen die Darbietung eines Konzertliedes etwas Selbstverständliches oder doch etwas Ungewöhnliches war, nachgegangen werden bzw. ob und in welchen musikalischen Präsentationsformen das zeitgenössische österreichische Konzertlied besonders stark in Erscheinung trat. Die untersuchten Veranstaltungen können in die vier Kategorien *Liederabende*, *Zwei Virtuos:innen – ein gemeinsames Recital*, *Kammermusikabende* und *Orchesterkonzerte* zusammengefasst werden, innerhalb welcher variierende Gestaltungsformen berücksichtigt werden.

Liederabende

Während in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als ‚Liederabend‘ noch hybride Veranstaltungen bezeichnet wurden, die oftmals eine Mischung von Genres und Ensembles darstellten, hatte sich diese Konzertform bis in die 1920er-Jahre bereits zu jener gewandelt, wie man sie auch heute noch kennt. Dabei wird ein vokales Solo-programm gestaltet, in welchem die Lieder und Gesänge in Gruppen, meist nach Entstehungszeit und -ort geordnet, präsentiert werden.¹⁰⁷ Diese Konzerte, die als ‚Liederabend‘, ‚Lieder- und Arienabend‘ oder ‚Lieder- und Duettenabend‘ angekündigt wurden und in denen wir uns auch heute noch die Darbietung von Konzertliedern, respektive Klavierliedern, erwarten würden, stellten den größten Anteil der relevanten Veranstaltungen des Jahres 1928 dar. Natürlich überrascht es wenig, dass von den zahlreichen dargebotenen zeitgenössischen österreichischen Liedkompositionen ein großer Teil in diesen insgesamt 126 Konzerten auf dem Programm stand (siehe Diagramm 5). Dass es allerdings knapp 320 Lieder in 52 dieser Konzerte waren,¹⁰⁸ erscheint dennoch bemerkenswert. Zum Vergleich: Konzertlieder von Franz Schubert standen – neben einer nicht unerheblichen Anzahl an Abenden, die ausschließlich dem Schaffen des Jahresregenten gewidmet waren – in insgesamt 72 Liederabenden auf dem Programm, Konzertlieder von Hugo Wolf, des zweiten Jubilares, konnten in insgesamt 52 Liederabenden gehört werden.¹⁰⁹ Nicht selten wurden Konzertlieder

107 Vgl. Laura Tunbridge, *Singing in the Age of Anxiety. Lieder Performances in New York and London between the World Wars*, Chicago 2018, S. 8 f sowie Maier, „Lernen, Singen und Lehren“, S. 111 f.

108 Auch diese Zahl gibt die Mindestzahl an, da bei einigen Konzerten die genaue Anzahl der gesungenen Kompositionen nicht mehr zu eruieren war.

109 Franz Schubert: Gesellschaft der Musikfreunde 21 Liederabende, Wiener Konzerthaus 38 Liederabende, Urania 13 Liederabende. Hugo Wolf: Gesellschaft der Musikfreunde 16 Liederabende, Wiener Konzerthaus 26 Liederabende, Urania 7 Liederabende, Volksheim Ottakring und Volkshochschulen 3 Liederabende.

beider Jubilare in die Programme aufgenommen und in einigen dieser Abende wurde der Bogen bis zum zeitgenössischen österreichischen Konzertlied gespannt. In 30 dieser Programme waren Lieder von zumindest zwei zeitgenössischen österreichischen Komponist:innen zu hören.

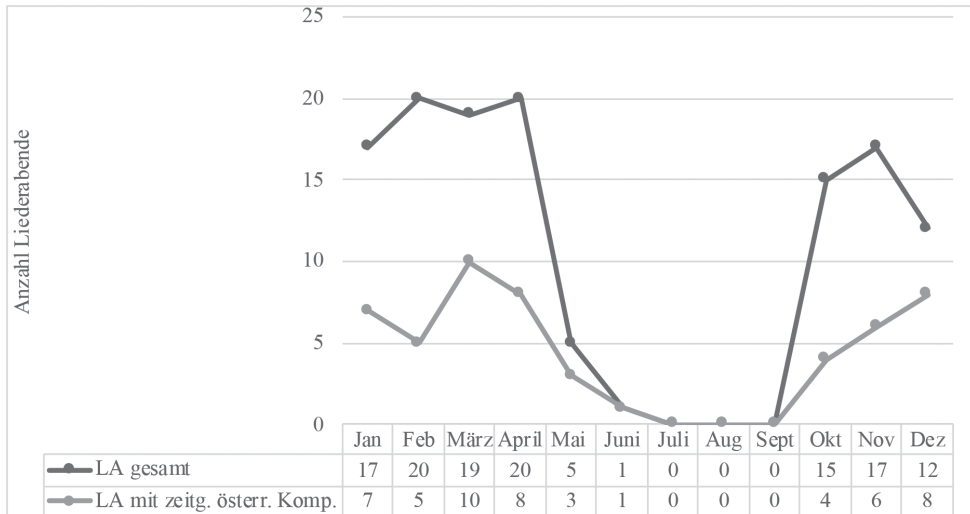


Diagramm 5: Liederabende gesamt in Wiener Konzerthaus, Gesellschaft der Musikfreunde Wien, Urania und Volksheimen vs. Anzahl an Liederabenden mit zeitgenössischen österreichischen Konzertliedern im Programm

Zeitgenössische Musik als Programmschwerpunkt

Programmschwerpunkt bedeutet in diesem Zusammenhang, dass entweder Kompositionen von mehr als zwei zeitgenössischen Komponisten auf dem Programm standen oder mindestens eine Gruppe von mehreren Liedern innerhalb des Programms zeitgenössischem österreichischem Schaffen gewidmet wurde. Als Höhepunkte dieser Unterkategorie können die Abende der beiden Baritone Anton Tausche (10. Februar 1928) und Stephan Grünzweig (17. März 1928) gelten, da sie jeweils Lieder von sieben österreichischen Zeitgenoss:innen in ihren Programmen hatten. Übertroffen wurden sie nur noch von Hellmuth Gunthmar, ebenfalls Bariton, der am 12. Dezember in seinem Abend im Kleinen Saal der Gesellschaft der Musikfreunde Konzertlieder von acht lebenden österreichischen Komponisten zur Aufführung brachte. Anton

Tausche,¹¹⁰ von Otto Schulhof am Klavier begleitet,¹¹¹ widmete einen Teil seines Programms den beiden Jahresregenten Franz Schubert und Hugo Wolf und spannte mit Liedern von Max Ast, Joseph Rinaldini, Othmar Wetchy,¹¹² Rudolf Polsterer,¹¹³ Carl Frühling,¹¹⁴ Joseph Marx¹¹⁵ und Alfons Blümel den Bogen zur Gegenwart.¹¹⁶ Hellmuth Gunthmar wiederum, begleitet von der Pianistin Myra Tschernach, begann sein Programm mit Balladen von Carl Loewe, bevor er Kompositionen von Joseph Rinaldini, K. (?) Schmid-Melk, Karl Rausch, Othmar Wetchy, Arthur Perles, L. Reiter, Josef Riese und Emil Petschnig¹¹⁷ zu Gehör brachte.¹¹⁸ Obwohl auf diese Weise ein guter Eindruck vom breiten aktuellen kompositorischen Schaffen vermittelt wurde, fand die Darbietung von Liedern einer größeren Anzahl von Komponist:innen in einem einzigen Konzert nicht immer den erhofften Anklang. So schrieb beispielsweise Paul A. Pisk, dass Anton Tausche

[...] diesmal ein allzu buntes Programm gewählt hatte. In den beiden Mittelgruppen allein waren acht Komponisten vertreten; dass fast auf jeden nur ein Lied kam, ist selbstverständlich, und so hatte man eher den Eindruck einer unzusammenhängenden Reihung als den einer organischen Folge.¹¹⁹

-
- 110 Anton Tausche (1880–1955), Lebensdaten laut Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. Konzertsänger und Autor des Bandes *Hugo Wolfs Mörkelieder in Dichtung, Musik und Vortrag*, Wien 1947.
- 111 Otto Schulhof 1889 Wien–1958 Wien), Pianist und Komponist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Schulhof_Otto.xml (Zugriff am 30. 10. 2020).
- 112 Othmar Wetchy (1892 Schloß Walkenstein/NÖ–1951 Wien), Lehrer, Musikschriftsteller, Komponist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_W/Wetchy_Othmar.xml (Zugriff 26. 10. 2020) sowie Abschnitt *Musikschriftsteller und ehemaliges Wunderkind – Wetchy, Korngold* der vorliegenden Arbeit.
- 113 Rudolf Polsterer (1879 Tattendorf/NÖ–1945 Kleinneusiedl/NÖ), Ingenieur und Komponist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Polsterer_Rudolf.xml (Zugriff 26. 10. 2020).
- 114 Carl Frühling (auch Fruehling) (1868 Lemberg–1937 Wien), Komponist und Pianist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_F/Fruehling_Carl.xml (Zugriff 26. 10. 2020).
- 115 Joseph Marx (1882 Graz–1964 Graz), Komponist, Musikpädagoge, Publizist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Marx_Josef.xml (Zugriff 26. 10. 2020).
- 116 Die von Anton Tausche dargebotenen Lieder waren: Max Ast, *Es ist alles wie ein wunderbarer Garten*, Joseph Rinaldini, *Im Schnee*, Othmar Wetchy, *Nachtwandler*, Rudolf Polsterer, *Schon so bei Jahren und Merkt*, Augen, dies, Carl Frühling, *Ramadan „Fasten“*, Joseph Marx, *Windräder* und *Japanisches Regenlied*, Alfons Blümel, *Er bringt ihr ein Nacht-Musikgen*.
- 117 Emil Petschnig (1877 Klagenfurt–1939 Wien), Komponist, Librettist, Musikschriftsteller, in *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Petschnig_Emil.xml (Zugriff 26. 10. 2020).
- 118 Hellmuth Gunthmar sang von Joseph Rinaldini *Im Schnee*, K. Schmid-Melk *Vereinsamt*, Karl Rausch *Schließe mir die Augen beide*, Othmar Wetchy *Nachtwandler*, Arthur Perles *Nachhauch*, L. Reiter *Laßt mich liegen!*, Josef Riese *So muß ich weiter traben* und von Emil Petschnig *Der Domherr von Passau*.
- 119 Paul A. Pisk in *Arbeiter-Zeitung*, 20. 2. 1928, Rubrik *Kunst und Wissen*, *Solistenkonzerte*, S. 5.

KONZERTDIREKTION VINDOBONA GES. M. B. H.
Wien, IV., Karlsplatz – Verkaufshallen Koje 22 – Telephone 51-3-79

Kleiner Konzerthaus-Saal
Samstag, den 17. März 1928, halb 8 Uhr abends

Liederabend
Stephan Grünzweig
Mitwirkend: **HILDE RINGS** (Violine)

Vortragsfolge:

1. Robert Pensch Wunsch — Ich liebe dich — Das Fest des Lenzes
2. Otmar Wetchy Herbstbeginn — Bitte — Sommerlied
3. Leopold Welleba Die Sonne sinkt in Gluten — Ferne Stunden — Barcarole
4. Hermann Fohringer Seltsam — Vertrauen — Frühlingsreigen
5. Hermann Fohringer Violinkonzert **(Uraufführung)**
Allegro molto moderato
Adagio
Finale **(Hilde Rings)**
6. Carl Führich Feier atmet du, Natur! — Nach einem Regen — Rosen im Haar
7. Ferdinand Rebay Gute Nacht-Liedchen — Kinderreim — Edelwild
8. Carl Lafite Nachwächterlied aus Alt-Wien — Maier Minnesang — Ballade vom Bettelvogt

Am Klavier: **Die Komponisten**
Klavier: BÖSENDORFER.

Verlag der Wiener Konzerthausgesellschaft, III., Lothringerstraße 20.
Preis 50 GROSCHEN (inkl. Steuer). Stern & Steiner, 3401.

Über behelfliche Anordnung sind die Damen verhalten, die Hilfe abzunehmen!

Abb. 2: Archiv der Wiener Konzerthausgesellschaft/Programmarchiv, Programmzettel Liederabend Stephan Grünzweig, 17. März 1928, halb 8 Uhr abends, Kleiner Saal

Stephan Grünzweig widmete sich in seinem Liederabend als einziger ausschließlich zeitgenössischen österreichischen Komponisten. So brachte er jeweils drei Lieder von Robert Pensch,¹²⁰ Othmar Wetchy, Leopold Welleba, Hermann Fohringer,¹²¹ Carl

120 Robert Pensch (1881 Laa/Thaya–1940 Wien), Chorleiter, Organist, Komponist, in *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Pensch_Robert.xml (Zugriff 26. 10. 2020).

121 Hermann Fohringer (1886 Wien–1955 Wien), Komponist, Pädagoge, Beamter, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_F/Fohringer_Hermann.xml (Zugriff 26. 10. 2020).

Lafite, Ferdinand Rebay¹²² und Carl Führich¹²³ zur Aufführung.¹²⁴ Dass sämtliche der oben genannten Komponisten als Liedbegleiter auf dem Podium in Erscheinung traten, stellt in der erhobenen Datenmenge eine Besonderheit dar und wurde auch in einer Konzertankündigung in der *Neuen Freien Presse* extra erwähnt:

Stephan Grünzweig singt am 17. d. im kleinen Konzerthausssaale Lieder von Fohringer, Führich, Lafite, Pensch, Rebay, Welleba, Wetchy. Am Klavier die Komponisten. Mitwirkend: Hilde Rings, die das Violinkonzert von Hermann Fohringer zur Uraufführung bringt. Ausverkauft („Vindobona“).¹²⁵

Bedenkt man, dass diese Vorankündigung beinahe eine Woche vor dem Konzerttermin geschaltet wurde, so erscheint es bemerkenswert, dass die genannte Veranstaltung im ‚kleinen Konzerthausssaale‘, heute Schubert-Saal mit einer Platzkapazität von etwa 320 Sitzplätzen, bereits ausverkauft war. Auch in der Berichterstattung danach fand dieser Abend Erwähnung:

Stephan Grünzweig trug Verständnis und klärenden Ausdruck in die Wiedergabe der zarten Stimmungsbilder von O. Wetchy und zum Teil recht wirkungsvoller Lieder von R. Pensch, Welleba, Führich, Rebay, Lafite und Fohringer. ... Die Komponisten saßen jeweils am Klavier.¹²⁶

Insgesamt erklangen in diesen drei Konzerten 39 Lieder zeitgenössischer österreichischer Komponisten und obwohl alle drei Sänger der gleichen Stimmgattung, nämlich Bariton, angehörten, gab es nur zwei Kompositionen, die sich in diesen Abenden wiederholten: Joseph Rinaldinis *Im Schnee* und Othmar Wetchys *Nachtwandler*. Beide Kompositionen schienen sich insgesamt großer Beliebtheit erfreut zu haben, hatte schon Auguste Teubner Rinaldinis Lied in ihrem Liederabend Ende Jänner

122 Ferdinand Rebay (1880 Wien–1953 Wien), Komponist, Pädagoge, Chorleiter und Pianist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_R/Rebay_Familie.xml (Zugriff 26. 10. 2020).

123 Carl Führich (eig. Fürich) (1865 Jämnitz/Mähren–1959 Wien), Organist, Chorleiter, Komponist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_F/Fuehrich_Carl.xml (Zugriff 26. 10. 2020).

124 Stephan Grünzweig sang von Robert Pensch *Wunsch, Ich liebe dich, Das Fest des Lenzes*, von Othmar Wetchy *Herbstbeginn, Bitte, Sommerlied*, von Leopold Welleba *Die Sonne sinkt in Gluten, Ferne Stunde, Barcarole „Du traute Schifferweise“*, von Herrmann Fohringer *Seltsam, Vertrauen, Frühlingsregen*, von Carl Lafite *Nachtwächterlied aus Alt-Wien, Maien-Minnesang, Ballade vom Bettelvogt*, von Ferdinand Rebay *Gutenachtliedchen, Kinderreim, Edelwild* und von Carl Führich *Freier atmetst du, Natur; Nach einem Regen; Rosen im Haar*.

125 Vorankündigung in *Neue Freie Presse*, 11. 3. 1928, S. 18.

126 O. R. in *Reichspost*, 12. 4. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik, Gesangskonzerte*, S. 8.

dargeboten, während Othmar Wetchys Komposition im Laufe des Jahres auch noch von Elemér von John, Emmerich Albert Weill¹²⁷ und Franz Steiner¹²⁸ ins Programm genommen worden war. Letzterer musste dieses Lied sogar wiederholen, wie in der *Arbeiter-Zeitung* am 12. März 1928 nachzulesen war:

Franz Steiner wählte zum Programm für seinen letzten Liederabend neben der „Dichterliebe“ von Schumann eine Reihe von neuen Liedern. Er gedachte der feinen Lyrik des Münchener Komponisten Josef Haas und sang Stücke von Max Ast und Otmar [sic!] Wetchy, dessen „Nachtwandler“ wiederholt werden mußte.¹²⁹

In der Urania sticht von den ausführenden Sängerinnen und Sängern in dieser Veranstaltungsart besonders Wilhelm Löffler ins Auge, der im Rahmen von zwei Konzerten Kompositionen von insgesamt zehn, davon sechs österreichischen Zeitgenossen ins Programm aufgenommen hatte. So wurden für seinen Lieder- und Arienabend am 10. März, der im Klubsaal der Urania stattfand, nicht näher bezeichnete Lieder und Gesänge unter anderem von Erich Wolfgang Korngold und Josef Mayer-Aichhorn angekündigt.¹³⁰ Über seine Darbietung von ebenfalls nicht näher bezeichneten Liedern der lebenden österreichischen Komponisten Hermann Fohringer, Josef Haubenberger, Erich Wolfgang Korngold, Erwin Scholz und Eugen Zádor¹³¹ sowie von Richard Strauss, die am 11. November ebenfalls im Klubsaal angesetzt war, konnte man in einer knappen Rezension folgendes lesen:¹³²

Wilhelm Löffler sang Lieder von Fohringer und Zador. Die melodische Fülle seines Organs und sein von Empfindung getragener Vortrag gefielen ausnehmend gut.¹³³

Von den Sängerinnen waren es Elisabeth Baumann, Hermine Ploszczanski und Käthe Seibt, die in der Urania zeitgenössische Liedkompositionen zur Aufführung brachten. Bereits am 1. April sang Elisabeth Baumann fünf Lieder von Josef Matthias

127 Emmerich Albert Weill (1901 Wien–1976 Wien), Bass, in: Kutsch und Riemens, S. 1329 f.

128 Franz Steiner (1876 Ungarn–1948 Mexico City), Bariton, in: Kutsch und Riemens, *Großes Sängerlexikon*, S. 4521.

129 Paul A. Pisk in *Arbeiter-Zeitung*, 12. März 1928, Rubrik *Theater, Musik und Bild, Gesangskonzerte*, S. 6.

130 ÖVA, *Verlautbarungen des Volksbildungshauses Wiener Urania* am 3. 3. 1928, 19. Jg. Nr. 10, S. 6.

131 Eugen Zádor, eig. Zucker, Jenö (1894 Badeseck/Ungarn–1977 Hollywood, CA/USA, Komponist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_Z/Zador_Eugene.xml (Zugriff 30. 10. 2020).

132 ÖVA, *Verlautbarungen des Volksbildungshauses Wiener Urania* am 3. 11. 1928, 19. Jg. Nr. 39, S. 18.

133 Hans Ewald Heller in *Wiener Zeitung*, 4. 12. 1928, Rubrik *Theater und Kunst. Konzerte*, S. 8.

Hauer,¹³⁴ *Frühling, Hälfte des Lebens, Rückkehr in die Heimat, Jugend und Heimat*, sämtlich nach Texten von Friedrich Hölderlin. Am 28. April 1928 gestaltete Hermine Ploszczanski mit Arthur Barenfeld am Klavier im Rahmen der ‚Volksbildnerische[n] Kunstabende‘ einen Arien- und Liederabend, bei dem nicht näher bezeichnete Lieder von Johannes Brahms und Robert Schumann, aber auch Gesänge von Humbert Geyer sowie von Richard Breuer auf dem Programm standen.¹³⁵ Käthe Seibt wiederum, damals Sängerin am Deutschen Theater in Prag, brachte in ihrem Liederabend vom 14. Juni 1928 neben Liedern von Franz Schubert, Robert Schumann, Johannes Brahms, Richard Strauss und Antonín Dvořák die Gesänge *Juninacht* und *Im Rosenduft* von Wilhelm Kienzl sowie *Japanisches Regenlied* von Joseph Marx zur Aufführung.¹³⁶

Über das Jahr verteilt fanden mehr als 30 dieser Abende statt, die den Rahmen für die Gestaltung von mehr als 200 Liedern von über 50 lebenden österreichischen Komponisten, darunter zwei Komponistinnen, boten (siehe Anhang III).

‚Moderne Abende‘

Neben den oben beschriebenen Konzerten gab es im Jahr 1928 an oben genannten Veranstaltungsorten noch insgesamt weitere acht Konzerte, die den Titel ‚Moderner Abend‘ trugen und die als Spezialprogramme ausschließlich Werke lebender Komponist:innen auf dem Programm hatten. In sieben davon wurden zeitgenössische österreichische Konzertlieder zu Gehör gebracht. Diese Abende fanden sämtlich im Musikverein bzw. im Konzerthaus statt, in den Veranstaltungsräumen der Volksbildung wurde keine derart bezeichnete Veranstaltung angeboten. Dass alle diese Konzerte von Konzertdirektionen veranstaltet wurden, scheint darauf hinzuweisen, dass der Begriff ‚Moderner Abend‘, durchaus zu Werbezwecken, von Veranstalterseite geprägt wurde und mit dieser Bezeichnung die Neugier bestimmter Publikumskreise geweckt werden sollte. Folglich könnte man daraus weiter schließen, dass auch das inhaltliche Konzept dieser Abende von den Veranstaltern vorgegeben wurde und den Ausführenden möglicherweise nur noch in der Wahl der vorzutragenden Kompositionen Gestaltungsfreiheit gewährt wurde.¹³⁷

134 Josef Matthias Hauer (1883 Wiener Neustadt/NÖ–1959 Wien), Komponist, in: oeml, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_H/Hauer_Familie.xml (Zugriff 10. 12. 2020).

135 ÖVA, *Verlautbarungen des Volksbildungshauses Wiener Urania* am 9. 6. 1928, 19. Jg. Nr. 24, S. 8. Ob Richard Breuer zu den zeitgenössischen österreichischen Komponisten zählte, konnte bis jetzt noch nicht geklärt werden.

136 ÖVA, *Verlautbarungen des Volksbildungshauses Wiener Urania* am 21. 4. 1928, 19. Jg. Nr. 17, S. 17

137 Siehe auch Abschnitt *Diskurs: Gestaltung von ‚Programmfolgen‘*.

KONZERTDIREKTION »ELITE«
Wien IX, Berggasse 14 – Telefon A 17-4-31

KLEINER KONZERTHAUS-SAAL
Dienstag, den 18. Dezember 1928, halb 8 Uhr abends

Moderner Liederabend
JOSEFINE STRANSKY

Mitwirkend: LIESL SCHOBER (Klavier)
Am Flügel: Prof. Erich Meller

PROGRAMM:

1. Schubert Wanderer-Fantasie LIESL SCHOBER
2. J. R. Scheffbeck Marienlied
Es war ein kleines Lied
O lächle lieb
Daß du mich liebst; das wußt ich
3. Jos. G. Daninger Die drei alten Schwestern
Sommerfaden
Marienwürmchen
Alle Heimat
4. Josef Brauneis Es ist Sonntag heute
Das Veilchen
Finklein
Von den heimlichen Rosen
Winter-Frühling JOSEFINE STRANSKY

P A U S E

5. Josef Teutscher An Lenau (Nocturno)
Chopin Polonaise As-dur LIESL SCHOBER
6. Sorrow-Soronaya La lune blanche
Un grande sommeil noir
Bien loin d'ici
Soupir
7. Marcel Lorber Vor dir
Traumliedchen
Still vom Frühlingsabendhimmel
JOSEFINE STRANSKY

Klavier: EHRBAR
JOSEFINE STRANSKY

Verlag der Wiener Konzerthausgesellschaft, Ill., Lohringersstraße 20

Preis 80 GROSCHEN (inkl. Steuer)

Stern & Steiner 3754

Über behördliche Anordnung sind die Damen verhalten, die Hute abzunehmen!

Abb. 3: Archiv der Wiener Konzerthausgesellschaft/Programmarchiv, Programmzettel, Moderner Liederabend Josefine Stransky, 18. 12. 1928, halb 8 Uhr abends, Kleiner Saal

Außer Maria Mansfeld, deren ‚Moderner Abend‘ vom 22. Jänner 1928 bereits an anderer Stelle ausführlicher erörtert wurde,¹³⁸ war es Josefine Stransky, die ihrem Publikum im Jahr 1928 sogar zweimal Gelegenheit gab, einen ihrer ‚Modernen Liederabende‘ zu besuchen.¹³⁹ Liebhaber:innen zeitgenössischer österreichischer Lieder konnten am 21. April im Kleinen Saal der Gesellschaft der Musikfreunde sowie am

138 Siehe Abschnitt *Dichte der Veranstaltungen*.

139 Josefine Stransky (1899 Wien–1978 Wien), Sopran, siehe Abschnitt *Spezialist:innen für Liedgesang*.

18. Dezember im Kleinen Saal des Wiener Konzerthauses insgesamt derer 37 hören. Begleitet von Carl Lafite sang die Sopranistin im April jeweils vier Lieder von Josef Daninger (*Veilchen, unter Gras versteckt, Mein Herz schmückt sich mit dir, Hochsommernacht und Juni*),¹⁴⁰ Alexander Burgstaller (*Vorfrühling, Meine Lippen brennen so ..., Glückskelee, Illusion*), Richard Maux (*Ravenna, Turandot, Rautendelein und Der Fiedler*)¹⁴¹ und der Komponistin Lio Hans (*Haltlos, Hexenlied, Am heiligen See und Tanz der Geisha*).¹⁴²

Josefine Stransky brachte Lieder von Daninger, Maux, Lio Hans, von denen die letzteren besonders wirkungssicher sind, und von Alexander Burgstaller, der, immer tief und stark empfindend, alle Stimmungskontraste unter einheitlich gebaute Melodien von zwingender Schönheit und Spannweite zu bannen weiß. Die Sängerin wuchs an solchen Werken; vornehmer, aber gesammelter Ausdruck machte ihre schönen Mittel doppelt wirksam.¹⁴³

Im Dezember brachte Josefine Stransky im Wiener Konzerthaus je vier Lieder von J. R. Schefbeck (*Marienlied „Wenn ich dir die Sehnsucht sing“, Es war ein kleines Lied, O lächle lieb und Dass du mich liebst, das wusst' ich*) und Josef Daninger (*Die drei alten Schwestern, Der Sommerfaden, Marienwürmchen und Alte Heimat*), fünf Lieder von Joseph Brauneis (*Es ist Sonntag heute, Das Veilchen, Finklein, Von den heimlichen Rosen und Winter – Frühling*),¹⁴⁴ die Komposition *An Lenau. Nocturno* von Josef Teutscher¹⁴⁵ und abschließend drei Lieder von Marcell Lorber (*Vor dir, Traumliedchen und Still vom Frühlingsabendhimmel*)¹⁴⁶ zu Gehör. Trotz positiv beschriebener sängerischer Leistung wurden die Kompositionen von der Kritik allerdings wenig geschätzt:

In einem modernen Liederabend erwies Josefine Stransky die sich stets vervollkommnende Technik und Ausgleichung ihres schönen Soprans und

140 Josef Daninger (1880 Wiener Neustadt–1954 Wien), Lehrer und Komponist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_D/Daninger_Josef.xml (Zugriff 30. 10. 2020).

141 Richard Maux (1893 Wien–1971 Wien), Komponist, Altphilologe, Musikpädagoge, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Maux_Richard.xml (Zugriff 31. 10. 2020).

142 Lio Hans, Pseudonym für Lili Hutterstrasser-Scheidl (1882 Wien–1942 Wien), Komponistin, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_H/Hutterstrasser_Familie.xml (Zugriff 30. 10. 2020) sowie Abschnitt ‚Höhere Töchter‘ – *Komponistinnen im Wiener Musikleben 1928*.

143 O. R. in *Reichspost*, 28. 4. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Moderne Abende*, S. 8.

144 Joseph Brauneis (1873 Ried–1948 Wien), Komponist, Organist, Lehrer in https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Josef_Brauneis (Zugriff 30. 10. 2020).

145 Josef Teutscher (1860 Wien–1934 Wien), Pianist, Klavierlehrer, Komponist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_T/Teutscher_Josef.xml (Zugriff 30. 10. 2020).

146 Marcell Lorbeer (1900–?), Pianist, Komponist, Begleiter, in: *Association of Jewish Refugees in Great Britain Information, Vol. XL, Nr. 10 Oktober 1985*, S. 5.

sorgfältigen, sehr guten Vortrag, soweit die herzlich unbedeutenden Kompositionen, die das Programm bildeten, dies zuließen.¹⁴⁷

Unmittelbar am Tag vor Josefine Stranskys Abend, nämlich am 17. Dezember, fand, ebenfalls im Wiener Konzerthaus, ein ‚Moderner Liederabend‘ der amerikanischen Sängerin Renée Bullard statt, in dem sie außer zwei Liedern von Gustav Mahler ausschließlich Kompositionen lebender Komponisten auf dem Programm hatte, drei davon waren Österreicher. So erklangen drei Lieder von Joseph Marx (*Hat dich die Liebe berührt*, *Waldseligkeit* und *Ein Drängen ist in meinem Herzen*), vier Lieder von Wilhelm Grosz – *Trübes Lied*, *Aus dem Serbischen (Liebeslieder)* „*Schwur ein junges Mädchen*“, *Aus dem Russischen (Liebeslieder)* „*Hat mein Liebster*“ und *Aus Tunis (Liebeslieder)* „*Komm her, lieber Marokkaner*“¹⁴⁸ – und schließlich *Was du mir bist* von Erich Wolfgang Korngold, das der Komponist selbst am Klavier begleitete. Über diese Sängerin geriet Josef Reitler geradezu ins Schwärmen, als er schrieb:

Die Stimme ist ein stählener, in der hohen Lage schwelgender Sopran, mit einer Intensität ausgesendet, die heißen seelischen Impulsen, glühendem Temperament entspringt. [...] Fräulein Bullard kann aber auch graziös und scharmant sein, wie in Mahlers reizend vorgetragenem „Hans und Grete“, edellyrisch wie in schönen Liebesgesängen von Marx. Von Korngold sang sie auch noch das neue „Was du mir bist“.¹⁴⁹

Von den männlichen Gesangskünstlern war es wiederum Hellmuth Gunthmar, der in seinem ‚Modernen Liederabend‘ in der Gesellschaft der Musikfreunde am 17. Oktober mit Myra Tschernach am Klavier neben fünf Liedern von Johannes Brahms insgesamt fünfzehn Gesänge von neun lebenden, davon sieben österreichischen Komponisten in sein Programm aufnahm. Guido Zeller-Zellhain (*Mädel, wo hast du die Tränen her*),¹⁵⁰ Franz Mittler (*Volksweise*), Leopold Welleba (*Ich bin von den fahrenden Toren*) und Hans Cesek (*Gestern ging ich*)¹⁵¹ waren mit jeweils einem Lied vertreten, von Josef Riese gelangten zwei (*Gut G’sell und du mußt wandern* und *Karpathenlied*), Alfons

147 O. R. in *Reichspost*, 24. 1. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Gesangskonzerte*, S. 8.

148 Wilhelm Grosz, auch Groß (1894 Wien–1939 New York/USA), Komponist, Pianist und Dirigent, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_G/Grosz_Wilhelm.xml (Zugriff 30. 10. 2020).

149 Josef Reitler in *Neue Freie Presse*, 24. 12. 1928, Rubrik *Feuilleton. Musik*, S. 1 f.

150 Guido Zeller (von) Zellhain (1875 Olmütz/Mähren–1945 Wien), Pädagoge, Begleiter, Kapellmeister, Korrepetitor, in: LexM, https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmper-son_00006772 (Zugriff 31. 10. 2020).

151 Hans Cesek (1868 Hostialkow–1942?), Komponist, Pianist, in: https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Hans_Cesek (Zugriff 31. 10. 2020).

Blümel drei (*Kapitän und Leutenant, Der Fahrende vor der Himmelstür* und *Nachtwächterlied*) und von Karl Frodl¹⁵² sogar vier Konzertlieder zur Aufführung (*Gesänge aus „Heilige Nacht“ von Ludwig Thoma*).

Hellmuth Gunthmar brachte eine reiche, vielfach fesselnde Vortragsfolge sinnvoll und musikalisch gut zu Gehör. Am besten liegt ihm Volkstümliches. Der warmen Empfindung von Frodls Gesängen aus Thomas „Heilige Nacht“ wurde er vorzüglich gerecht.¹⁵³

Einen Sonderfall in dieser Kategorie stellt ein Abend dar, der zwar nicht als ‚Moderner Abend‘ angekündigt wurde, aber dennoch in seinem Titel deutlich machte, dass zeitgenössische Kompositionen zu hören sein würden. *Lieder und Operngesänge lebender Wiener Meister* hieß das Programm, das die noch junge Sopranistin Hilda Kretschmayr, begleitet von Otto Schulhof am Klavier, am 6. November 1928 im Kleinen Saal des Wiener Konzerthauses gestaltete.¹⁵⁴ Darin sang sie je zwei Lieder von Richard Strauss (*Allerseelen op. 10/8, Die Nacht op. 10/3*), Richard Stöhr (*Schon ein Lied, ein Vogellied op. 15/4, Wenn ich sterbe op. 15/6*), Max Springer (*Sonntagsfeier* und *Waldidylle* aus dem Zyklus *Waldlieder*)¹⁵⁵ und Joseph Marx (*Erinnerung, Hat dich die Liebe berührt*). Außerdem brachte sie die drei Lieder *Der Abend, Der Abschied* und *Das Püppchen* von Manfred J. Nedbal¹⁵⁶ zur Uraufführung. In der Presse wurde dieses Konzert durchaus wohlwollend beurteilt. So schrieb Josef Reitler in der *Neue[n] Freie[n] Presse*:

Hilde [sic!] Kretschmayr suchte ihrem vielgestaltigem Programm mit Liedern und Opernarien lebender Wiener Meister wie Julius Bittner, Erich Wolfgang Korngold, Josef Marx, Manfred Nedbal, Franz Schmidt, Max Springer, Richard Stöhr und Richard Strauß, gerecht zu werden. Das sind nur die Namen, jetzt lernt sie singen, heißt es in dem „Meistersingern“. Hilde Kretschmayr, durch gute Wiener Schule gegangen, hat sie singen gelernt. Ihre Silberstimme, mit Sicherheit gegen den Kopf geführt und klingend gemacht, ist

152 Karl Frodl (1873–1943), Komponist, Dirigent und Musikpädagoge, in: *Österreichisches Biographisches Lexikon online*, http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_F/Frodl_Karl_1873_1943.xml (Zugriff 31. 10. 2020).

153 O. R. in *Reichspost*, 25. Oktober 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Gesangskonzerte*, S. 8.

154 www.konzerthaus.at/Datenbanksuche, Suchbegriff Hilda Kretschmayr (Zugriff 21. 12. 2020).

155 Max Springer (1877 Schwendi–1954 Wien), Musikpädagoge, Organist, Komponist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Springer_Max.xml (Zugriff 31. 10. 2020).

156 Manfred J. Nedbal (1902 Wien–1975 Baden/Wien), Komponist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_N/Nedbal_Manfred.xml (Zugriff 31. 10. 2020).

vergrößerungsfähig. So wie in ihrem Gesang Inbrunst von schalkhaftem Gefühl abgelöst wird, so mischt sich auch in ihrer anmutigen Persönlichkeit rassiges Soubrettentalent mit künstlerisch aufflammendem Ernst. Fräulein Kretschmayr könnte getrost den kühnen und entscheidenden Schritt von der Schulstube ins Leben, vom Konzertpodium weg auf die Bühne wagen.¹⁵⁷

Und auch das *Neue Wiener Journal* fand für dieses Konzert eine lobende Erwähnung:

Ein neues, junges Gesangtalent darf Hilda Kretschmayr genannt werden, deren kraftvolles Organ Wohllaut und gute Schulung besitzt. Mit Gesängen von Springer, Marx und Schmidt holte sie sich ihren wohlverdienten Erstlingserfolg.¹⁵⁸

Insgesamt gelangten in diesen sieben Veranstaltungen 90 Konzertlieder, teilweise aus Zyklen oder Gruppen entnommen, von 26 lebenden österreichischen Komponisten zur Aufführung. Als 27. hinzuzuzählen ist weiters Richard Strauss als Komponist mit starkem Österreichbezug. Mit Grete Zieritz, die damals bereits in Berlin lebte, und Lio Hans waren zwei Komponistinnen mit insgesamt neun Liedern vertreten. Von den 24 männlichen Kollegen wurden drei, nämlich Josef G. Daninger, Joseph Marx und Richard Stöhr, je zweimal in Programme aufgenommen. Von den 90 dargebotenen Konzertliedern war nur ein einziges, das im Jahr 1908 geschaffene *Hat dich die Liebe berührt* von Joseph Marx, an zwei verschiedenen Abenden zu hören, alle übrigen gelangten jeweils einmal zur Aufführung (siehe Anhang IV). Die im Rahmen dieser Konzerte dargebotenen Kompositionen werden weiter unten im Abschnitt ‚Moderne Abende‘ – *Am Puls der Zeit aus Sicht der Zeitgenoss:innen* einer genaueren Betrachtung unterzogen.

Liederabende thematisch

Ähnlich wie in ausgewählten Musiksendungen der RAVAG konnte das Wiener Publikum vor allem in den Volksbildungseinrichtungen thematisch gestalteten Liederabenden begegnen, denen meist didaktische Überlegungen zugrunde lagen.¹⁵⁹ Interessanterweise fanden in der Wiener Urania im Vergleich zum Volksheim Ottakring und der Volkshochschule Margareten gemessen an der Gesamtheit der Konzerte nur äußerst wenige dieser Abende statt. Dies mag möglicherweise am Selbstverständnis der Urania gelegen haben, die sich auch als Konzertveranstalter betrachtete, sowie im

157 Josef Reitler in *Neue Freie Presse*, 19. 11. 1928, *Feuilleton. Konzerte*, S. 2.

158 -ron in *Neues Wiener Journal*, 14. 11. 1928, *Konzerte*, S. 12.

159 Siehe Abschnitt *Musikprogramm der RAVAG. Liederabende thematisch*.

Kontrast dazu am verstärkten Wunsch von Volksheim und Volkshochschulen, ihren Bildungsauftrag auch in künstlerischen Veranstaltungen zu erfüllen.

In der Urania waren vier dieser Abende dem Jahresregenten Franz Schubert gewidmet¹⁶⁰ sowie ein einziger weiterer dem Thema *600 Jahre französisches Lied*. Dieses Konzert fand gleich zu Beginn des Jahres statt und wurde von der Sängerin Anna R. Hardorff gestaltet und mit einem kurzen Einführungsvortrag des begleitenden Pianisten Marcel Beaufiles abgerundet. „Eine feine Auswahl französischer Lieder, vom Mittelalter bis Debussy, kirchliche und weltliche Kantaten, Volkslieder aus der Bretagne und der Normandie, bilden das Programm [...]“¹⁶¹ konnte man in den Verlautbarungen der Urania darüber lesen.¹⁶² An all diesen Abenden wurde kein einziges Lied zeitgenössischer oder zeitgenössischer österreichischer Komponisten ins Programm aufgenommen.

Auch im Volksheim Ottakring und den Volkshochschulen Margareten und Leopoldstadt war in dieser Veranstaltungsart die Anzahl an zeitgenössischen österreichischen Liedern sehr gering. Neben Programmen, die ein bestimmtes Repertoire vorstellen sollten wie *Altitalienische Meister, Lieder und Tänze aus galanter Zeit, Altwiener Musik und Tanz* oder *Nordischer Abend*, wurden dem Publikum auch verschiedene Aspekte der Musik Franz Schuberts in Zusammenstellungen wie *Der unbekannte Schubert* nähergebracht.¹⁶³ Auch Hugo Wolfs 25. Todestages wurde am 25. Februar in Ottakring (Erika Wagner, Sopran und Franz Mittler, Klavier) und am 26. Februar in der Leopoldstadt (Josefine Stransky, Sopran, Gustav Fukar, Bass und Erich Meller, Klavier) mit einer *Hugo Wolf-Feier* gedacht, zu welcher die Musikwissenschaftler Paul Stefan und Erwin Felber Einführungsvorträge hielten. Eine der wenigen Ausnahmen hinsichtlich der Programmierung zeitgenössischer österreichischer Kompositionen war das von Rudolf Bandler,¹⁶⁴ Sänger am deutschen Theater in Pilsen, gemeinsam

160 So gestalteten Klarisse Stukart, Sopran, Franz Fischner, Alt, Josef Wunderbaldinger, Bariton und Alfred Hetzke, Bass gemeinsam mit Leo Fischner am Klavier am 5. Februar einen *Schubert-Abend*, gefolgt von einem *Schubert-Liederabend* am 26. Februar, den Stefan Franz mit Arthur Barenfeld am Klavier darbot. Am 31. März brachten Lilli Seibel und Grete Winkler sechs Lieder von Franz Schubert im Rahmen eines *Schubert-Liszt-Abends* zur Aufführung und schließlich erklangen nur wenige Tage nach dem 100. Todestag Franz Schuberts, nämlich am 25. November, im Rahmen eines *Lieder- und Kammermusikabend[s] Franz Schubert* insgesamt zwölf Lieder des Jahresregenten, gesungen von Toni Schreiber, Franz Fischner, Josef Völk, und Alfred Hetzke.

161 ÖVA, *Verlautbarungen des Volksbildungshauses Wiener Urania* am 13. 1. 1928, 19. Jg. Nr. 2, S. 2.

162 Ebd., S. 10.

163 ÖVA, B-VHO Box 16 Mappe 180, Künstlerische Veranstaltungen VHS Wien Volksheim, Volkshochschule Ottakring, Volkshochschule Leopoldstadt, Volkshochschule Brigittenau.

164 Rudolf Bandler (1878 Rumburg/Böhmen–1944 KZ Litzmannstadt), Bass, in: Kutsch und Riemens, S. 235.

mit seiner Ehefrau der Pianistin Lilly Bandler¹⁶⁵ gestaltete Programm *Humor im Lied*, in das zwei Balladen von Emil Petschnig (*Alte Schweizer* und *Die Zwerge*) aufgenommen wurden.¹⁶⁶ Lydia Vitali wiederum gestaltete mit Carl Lafite am Klavier einen Abend zum Thema *Der Karneval in der Kunst*, der im Februar 1928 mehrmals sowohl im Volksheim Ottakring als auch in der Volkshochschule Leopoldstadt zu hören war.¹⁶⁷ An diesem Abend, der Musik, Dichtung und Tanz vereinte, gelangte die Komposition *Tanzlied der Stella* von Carl Lafite zur Aufführung. Im Rahmen eines Rezitations- und Melodramenabends wurden außerdem noch fünf weitere seiner Melodramen und Balladen, teilweise als Uraufführung, dem Publikum vorgestellt: *Weihnachtsansprache des König Artus aus dem Mysterium „Gawan“* und *Einsiedel* (UA) sowie die *Wiener Balladen: Das Lied vom Keyler Simon Gnu, Das Wurstduell* und *Der liebe Augustin* (UA).

Zwei Virtuos:innen – ein gemeinsames Recital

Da es im untersuchten Zeitraum offensichtlich nicht unüblich war, in einen Liederabend instrumentalsolistische Darbietungen zu integrieren – so wirkte beispielsweise die Pianistin Grete Meusburger im oben genannten Abend Anton Tausches mit und auch Stephan Grünzweig und Hellmuth Gunthmar hatten sich mit der Geigerin Hilde Rings respektive der Pianistin Hedda Ballon musikalische Gäste eingeladen – können in der Kategorie der Liederabende auch Veranstaltungen berücksichtigt werden, die als ‚Lieder- und Klavierabend‘, ‚Klavier- und Gesangsabend‘, ‚Cello- und Liederabend‘ u.ä. angekündigt wurden. Die Programme dieser Konzerte wurden in etwa zu gleichen Teilen von Vokal- und Instrumentalsolist:innen gestaltet, wobei die Liedbegleitung stets in den Händen bewährter Konzertpartner:innen der Sänger:innen lag und nicht in jenen der Solokünstler:innen.¹⁶⁸ Von diesen kombinierten Recitals fanden sich im Jahr 1928 18 auf dem Veranstaltungskalender, elf davon mit immerhin 58 Konzertliedern von 15 zeitgenössischen österreichischen Komponisten und einer Komponistin im Programm (siehe Anhang V). Die Monate März und April waren in dieser Hinsicht die ergiebigsten, wurden an vier Abenden doch insgesamt 42 Konzertlieder aus der Feder lebender österreichischer Komponist:innen zur Aufführung gebracht. Beeindruckend auch hier wieder Hellmuth Gunthmar, der, diesmal

165 Lilly Bandler, geb. Elisabeth Kaiser (1901–wahrscheinlich 1944 KZ Litzmannstadt), Pianistin, in: https://austria-forum.org/af/AustriaWiki/Rudolf_Bandler (Zugriff 31. 10. 2020).

166 ÖVA, B-VHO Box 16 Mappe 180, Künstlerische Veranstaltungen VHS Wien Volksheim, Volkshochschule Ottakring, Volkshochschule Leopoldstadt, Volkshochschule Brigittenau.

167 Ebda.

168 Laura Tunbridge beschreibt dieselbe Praxis auch für Recitals in London in der Zwischenkriegszeit. „Occasionally singers still shared programs with an instrumentalist, usually a violinist or pianist.“ In: Tunbridge, *Singing in the Age of Anxiety*, S. 9.

begleitet von Irene Kapun, am 1. April 1928 im Mittleren Saal des Wiener Konzerthauses je sieben Lieder von Josef Riese (*Du mein süß verschlafenes Mädchen, Lieben, Abschied, Landsknechts Minnelied, Barken, Du, ich bin müd'* und *Lazarettphilosophie*) und Arthur Perles (*Schweigt, Einsame Menschen, Wachsen der Nacht, Des Narren Regenlied, Der melancholische Narr, Des Narren Nachtlied* und *Des Narren Herbstlied*)¹⁶⁹ sowie je sechs von Karl Rausch (*Sonntag, Erde gleißt auf Erden, Vorübergeh'n, Blasebälge, So einer war auch er* und *Die Hochzeitssänger*) und Emil Petschnig (*Bauernaufstand, Jung Diethelm, Das Grabgeläut, Spuk in Ruhla, Die Brücke* und *Die Ronde*) sang. In der Mai-Ausgabe der *Neue[n] Zeitschrift für Musik* konnte man in der Rubrik *Austriaca*, für die Emil Petschnig verantwortlich zeichnete, darüber Folgendes lesen:

Ein mit stimmlichen und künstlerischen Energien ausgestatteter Sänger, Hellmuth Gunthmar, ringt sich stetig und sicher durch. [...] zeitgenössische Komponisten (Jos. Riese: „Abschied“, „Barken“, Artur Perles: vier äußerst interessante, wertvolle „Narrenlieder“ auf Bierbaumsche Dichtungen und K. Rausch) am zweiten Abend, kündeten von einem wohlgeschliffenen Bariton, von durch prägnante Aussprache unterstütztem vertieftem Vortrage und dem Willen, die bequeme Heerstraße zu meiden.¹⁷⁰

Auch Hans Ewald Heller¹⁷¹ erwähnte dieses Konzert in seinem Aufsatz *Von neuer Musik* mit knappen Worten:

Helmut [sic!] Gunthmar brachte in seinem Liederabend Werke lebender Komponisten zum Vortrag. Von Riese gefiel besonders das „Landsknechts-Minnelied“ mit seinem grimmigen Humor. Petschnigg [sic!] hat sich in zähem Kampf das Gebiet der Ballade erobert, der „Bauernaufstand“ erinnert in seiner epischen Breite an Loewe und seine „Ronde“ ist glücklichste musikalische Kleinmalerei.¹⁷²

169 Obwohl zu Arthur Perles keine exakten biografischen Daten eruiert werden konnten, so gibt eine kurze Notiz in *Reichspost* am 28. 12. 1928 erste Hinweise: „Der Oberinspektor der österreichischen Bundesbahnen, Artur Perles, beging dieser Tage seinen 50. Geburtstag. Der Jubilar bildete seine musikalischen Anlagen bei Degner in Graz, Pembauer in Innsbruck und Professor Ludwig Thuille in München aus. Seine echt gesanglichen Lieder fanden bei wiederholten Aufführungen in Wiener Konzertsälen viel Beifall.“ *Reichspost*, 28. 12. 1928, Rubrik *Tagesbericht*. S. 4.

170 Emil Petschnig in *Neue Zeitschrift für Musik*, Heft 5, Mai 1928, Rubrik *Austriaca*, S. 285.

171 Hans Ewald Heller (1894 Wien–1966 Forest Hills/USA), Komponist, Musikredakteur, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_H/Heller_Hans_Ewald.xml (Zugriff 1. 11. 2020).

172 Hans Ewald Heller, *Von neuer Musik. Kritische Gedanken zur Musikstadt Wien*, in: *Wiener Zeitung*, 23. 5. 1928, S. 1.

Konzertbüro der Wiener Konzerthausgesellschaft

MITTLERER KONZERTHAUS-SAAL
Sonntag, den 1. April 1928, halb 8 Uhr abends

Liederabend

HELLMUTH GUNTHMAR

Mitwirkend: **HEDDA BALLON** (Klavier)

PROGRAMM:

1. RIESE	Du mein süß verschlafen Mädchen. Lieben. Abschied. Landsknechts Minnelied. Birken. Du, ich bin müd'. Lazarethphilosophie.	
2. RAUSCH	Sonntag. Erde gleißt auf Erden. Vorübergeh'n. Blasebälge. So einer wer auch er. Die Hochzeitsänger.	
3. JOSEPH MARX	Präludium. Albumbloß. Lied ohne Worte.	
FRANZ SCHMIDT	Skizze.	
HANS GAL	Der Jongleur.	Hedda Ballon.
ERNST TOCH	Schweig.	
4. PERLES	Einsame Menschen. Wachen der Nacht. Des Narren Regenlied. Der melancholische Narr. Des Narren Nachtlid. Des Narren Herbstlied.	
5. PETSCHNIG	Bauernaufstand. Jung Diethelm. Das Grabgeläut. Spuk in Ruhla. Die Brücke. Die Ronde.	

Am Flügel: **IRENE KAPUN**
Klavier: **BOSENDORFER**

Verlag der Wiener Konzerthausgesellschaft, III., Lohringerstraße 20.

Preis 1 SCHILLING (inkl. Steuer).

Stern & Steiner, 488.

Über behördliche Anordnung sind die Damen verhalten, die Hülfe abzunehmen!

Abb. 4: Archiv der Wiener Konzerthausgesellschaft/Programmarchiv, Programmzettel Liederabend Hellmuth Gunthmar, 1. 4. 1928, halb 8 Uhr abends, Mittlerer Saal

Im März sticht der Klavier- und Liederabend der Pianistin Gisela Springer und des Baritons Josef Hueber ins Auge, kamen doch an diesem Abend zehn Lieder von Otto Klob,¹⁷³ teilweise als Erstaufführung angekündigt, zur Aufführung: *Vorfrühling*, *Heimkehr*, *Viererzug*, *Der Fromme*, *Ekstase*, *Sehnsucht*, *Da war im Wald Glück*, *Alte Häuser* und *Dass die Glocken lustig tönen*.¹⁷⁴

173 Otto Klob (1876 Wien–1935 Wien), Beamter, Komponist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Klob_Familie.xml (Zugriff 1. 11. 2020).

174 vgl. <https://konzerthaus.at/datenbanksuche>, Suchbegriff Gisela Springer (Zugriff 1. 11. 2020) sowie Vorankündigung in *Der Tag*, 11. 3. 1928, *Gutmann-Konzerte*, S. 11.

In ihrem¹⁷⁵ Konzert sang Josef Hueber weich und stimmungsvoll, im Ausdruck und im Technischen ausgefeilt wie selten, Lieder von Otto Klob, einem der wenigen Modernen, die Hugo Wolf wirklich verdaut haben. Obwohl leichter faßlich, zeigen die Lieder Einheitlichkeit in Stimmung und Melodie, engen Anschluß an den Text, feinsinnigen Tonartenwechsel und zarte Farben.¹⁷⁶

Darüber hinaus hatte das Publikum am 28. März im Kleinen Saal der Gesellschaft der Musikfreunde eine der wenigen Gelegenheiten, Lieder einer Komponistin zu Gehör zu bekommen.¹⁷⁷ Lilly Kantor sang, begleitet von Erich Meller, drei Lieder von Johanna Müller-Hermann (*Dunkle Rosen*, *Abendstunde* und *Es goß mein volles Leben sich*)¹⁷⁸ und erhielt dafür wohlwollende Kritiken:

Lieder von Johanna Müller-Hermann und Reger hörte man von der begabten Lilli Kantor (aus der Schule Tona Hermanns) mit feinem Stilempfinden und bereits glänzend durchgebildeter Stimme vorgetragen.¹⁷⁹

Kammermusikabende

Im Rahmen von kammermusikalischen Veranstaltungen konnte man dem Konzertlied auf zweierlei Arten begegnen: einerseits als klavierbegleitetes Lied zur abwechslungsreicheren Gestaltung beispielsweise eines Streichquartettabends, wie dies in einem bereits an anderer Stelle erwähnten Franz Schubert gewidmeten Abend des *Rosé-Quartetts* geschah, aber auch als originäre Komposition für Singstimme und Instrumentalensemble. An den oben genannten Veranstaltungsorten konnten im Jahr 1928 insgesamt 24 Konzerte in diese Kategorie gezählt werden, wobei an 14 Abenden ausschließlich klavierbegleitete Lieder und an acht Abenden ausschließlich ensemblebegleitete Gesänge zur Aufführung gebracht wurden. In lediglich zwei Veranstaltungen waren sowohl Klavier- als auch Ensemblelieder zu hören, eine davon war ein Abonnementkonzert des *Vereins zur Förderung Zeitgenössischer Musik*, das am 2. Dezember im Kleinen Saal der Gesellschaft der Musikfreunde Wien stattfand.¹⁸⁰

175 I.e. Gisela Springers Konzert.

176 O. R. in *Reichspost*, 15. 4. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Solistenkonzerte*, S. 13.

177 Vgl. Vorankündigung in *Der Tag*, 27. 3. 1928, S. 7.

178 Johanna Müller-Hermann (1868 Wien–1941 Wien), Komponistin, Professorin für Musiktheorie am *Neuen Wiener Konservatorium*, in: Marx und Haas, S. 280 f. sowie siehe Abschnitt ‚*Höhere Töchter*‘ – *Komponistinnen im Wiener Musikleben 1928*.

179 a.r. in: *Der Tag*, 22. 4. 1928, *Konzerte*, S. 8.

180 Siehe Abschnitt *Veranstalter. Vereine, Gesellschaften, Interessensvertretungen*.

In immerhin 13 dieser Programme wurden Lieder zeitgenössischer österreichischer Komponist:innen dargeboten. An sieben Abenden wurden neun zeitgenössische österreichische Kompositionen für Gesang und Instrumentalensemble aufs Programm gesetzt, die klavierbegleiteten Lieder von 13 lebenden österreichischen Musikschaaffenden erklangen in acht ebendieser Veranstaltungen. So bot beispielsweise Margot Hinnenberg-Lefèbre,¹⁸¹ jeweils von Eduard Steuermann begleitet, Klavierlieder dar, als sie am 29. Februar im Kleinen Saal der Gesellschaft der Musikfreunde im Rahmen eines Abends des *Wiener Streichquartetts Arnold Schönbergs 15 Gedichte aus „Das Buch der hängenden Gärten“ von Stefan George für eine Singstimme und Klavier op. 15* sang oder in einem Konzert desselben Ensembles am 26. Februar im Kleinen Saal des Wiener Konzerthauses Hanns Eislers¹⁸² *Zeitungsausschnitte* zur Erstaufführung brachte.¹⁸³

Hans [sic!] Eisler, der das Glück hatte, schon auf Grund seines Erstlingswerkes Preisträger der Stadt Wien zu werden, hat eine Serie von „Zeitungsausschnitten“ komponiert. Die Idee ist originell, die Ausführung war es gleichfalls, und so konnte es an Beifall nicht fehlen.¹⁸⁴

Ebenso präsentierte Hertha Vogl am 16. Oktober im ersten Abonnementkonzert des *Verein[s] zur Förderung zeitgenössischer Musik*¹⁸⁵ im Kleinen Saal der Gesellschaft der Musikfreunde vier Lieder von Max Kojetinsky (*Einsame Menschen*, *Der Herrgott gibt sein Lichtgebet*, *Schließe mir die Augen beide* und *Glaub meinen seltenen Festgesängen*), die vom Komponisten auch selbst begleitet wurden.¹⁸⁶ In weiteren von diesem Verein veranstalteten Konzerten sangen am 11. November Rosa Weißgärber-Price, begleitet von Herbert von Karajan, die Lieder *Abschied*, *Die Nacht* und *Die Nachtigall* von Robert Kuppelwieser sowie am 18. Dezember Arnold Pauli je zwei Lieder von Toni Faschinka (*Der schwarze Ritter*, *Der Krieger*) und Arnold Haslinger (*Erdgeist*, *Du sollst mich lieb haben*). Auch an diesem Abend übernahmen die Komponisten die Klavierbegleitung.

181 Margot Hinnenberg-Lefèbre (1901 Düsseldorf/Oberkassel–1981 Berlin), Sopran, in: Kutsch und Riemens, S. 2084 f. sowie siehe Abschnitt *Spezialist:innen für Avantgarde – Verbindungen zu Arnold Schönberg*.

182 Hanns Eisler (1878 Leipzig–1962 Berlin), Komponist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_E/Eisler_Hanns.xml (Zugriff 2. 11. 2020).

183 *Neue Freie Presse*, 18. 2. 1928, Rubrik *Theater- und Kunstnachrichten*, S. 9.

184 Heller, *Von neuer Musik*, S. 1.

185 Siehe Abschnitt *Veranstalter. Vereine, Gesellschaften, Interessensvertretungen*.

186 Max Kojetinsky (1906 Wien–1986 Bayreuth/D), Komponist, Kapellmeister und Liedbegleiter, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Kojetinsky_Max.xml (Zugriff 15. 11. 2020).

Ein Konzert des *Gottesmann-Quartetts*, das am 4. Februar im Kleinen Saal der Gesellschaft der Musikfreunde stattfand, erweckt besonderes Interesse, da an diesem Abend Ensemblelieder von gleich drei zeitgenössischen österreichischen Komponisten zur Aufführung gebracht wurden.¹⁸⁷ Yella Braun-Fernwald¹⁸⁸ interpretierte die ensemblebegleiteten Kompositionen *Abendmusik* von Walther Klein, *Zwei Lieder nach Texten von Christian Morgenstern* von Paul A. Pisk sowie *Traumklänge* und *Traumlied* von Hugo Kauder.¹⁸⁹

Das zweite Konzert des ausgezeichnet eingespielten *Gottesmann-Quartetts* brachte außer Werken von Reger, Wolf und Cesar Franck (mit der brillanten Pianistin Jella Pessl) Lieder mit Streichquartett von den jungen Wiener Komponisten Walter [sic!] Klein, Paul A. Pisk und Hugo Kauder, interessante Arbeiten von hohem Klangreiz. Die edle, kultivierte Stimme der Altistin Jella Braun-Fernwald, ihr von feinstem Verständnis zeugender Vortrag wurde diesen nicht leicht zu singenden Liedern in höchstem Maße gerecht. Eines der Lieder von Kauder mußte wiederholt werden. Der Komponist wurde hervorgerufen.¹⁹⁰

Weiters fanden im Rahmen jener sieben Abende, an denen Ensemblelieder auf dem Programm standen, immerhin drei Uraufführungen statt. So erklangen beispielsweise am 29. März in der Gesellschaft der Musikfreunde Wien erstmals aus den *Gesänge[n] im alten Stil: Sinfonia e Canzoni für Sopran mit 3 Violen* von Karl Hudez,¹⁹¹ ausgeführt von Erika Rokyta¹⁹² und dem *Sedlak-Winkler-Quartett*.¹⁹³ Darüber konnte man in der *Neuen Zeitschrift für Musik* Folgendes lesen:

187 Siehe Vorankündigung in *Neues Wiener Journal*, Rubrik *Konzertnachrichten*, S. 11.

188 Yella (auch Jella) Braun-Fernwald (1894 Wien–1965 Baden bei Wien), Alt, in Kutsch und Riemens, *Großes Sängerlexikon*, S. 576 sowie Abschnitt *Rund um das Gottesmann-Quartett*.

189 Hugo Kauder (1888 Tobitschau/Mähren–1972 Bussum/NL), Komponist, Geiger und Musikschriftsteller, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Kauder_Hugo.xml (Zugriff 2. 11. 2020).

190 Z. L. in: *Die Stunde*, 9. 2. 1928, S. 4, *Lieder mit Streichquartett*.

191 Karl Hudez (1904 Salzburg–1995 Wien), Pianist und Kapellmeister, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_H/Hudez_Karl.xml (Zugriff 2. 11. 2020).

192 Erika Rokyta (1899 Krakau–1985 Wien), Sopran, in: Kutsch und Riemens, *Großes Sängerlexikon*, S. 3988 f. Siehe auch Abschnitt *Spezialist:innen für Liedgesang – Erika Rokyta*.

193 Das *Sedlak-Winkler-Quartett* wurde 1923 gegründet und erhielt seinen Namen nach dem Violinisten Fritz Sedlak (1895–1977) sowie dem Cellisten Wilhelm Winkler (1892–1973). Laut Eintrag im österreichischen Musiklexikon zählte dieses Ensemble in der Zwischenkriegszeit zu den beliebtesten Wiener Kammermusikformationen und war auch eines der ersten, das im Rundfunk zu hören war. in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Sedlak_Brueder.xml (Zugriff 18. 10. 2019).

Die genannte Vereinigung brachte weiters Nummern aus Karl Hudez „Gesänge im alten Stil“: Sinfonia e Canzoni für Sopran mit 3 Violoncelli, die durch saubere Faktur und melodischen Reiz sehr bestachen. Wieweit der Autor über Eigenart gebietet, war aus dieser Stilkopie freilich nicht zu entnehmen. Frau Erica Rokita [sic!] lieh den italienischen Versen P. Metastasio und anderer ihre schöne Stimme.¹⁹⁴

Knapp zwei Wochen später, am 17. April, fand am selben Ort im Rahmen des fünften Abonnementkonzerts des *Wiener Streichquartetts* laut Ankündigung die Uraufführung von Arnold Schönbergs *Herzgewächse op. 20* statt,¹⁹⁵ deren Besprechung Paul A. Pisk in der *Arbeiter-Zeitung* viel Raum widmete:

In diesem Werk macht Schönberg von erlesenen Klangwirkungen der einzelnen Instrumente Gebrauch. Die verschiedenen Register des Harmoniums, die Glockenklänge der Celesta und die Töne der Harfe, die auch im Flageolett und Tremolo verwendet wird, mischen sich in ungeahnten Farben. Auch die Singstimme wird in einem Umfang von fast drei Oktaven bis in die allerhöchsten Register geführt, die einer Sängerin sehr selten zur Verfügung stehen.¹⁹⁶

Die Sängerin in diesem Konzert war die Leipzigerin Marianne Rau-Hoeglauer,¹⁹⁷ der Pisk neben dem außerordentlich großen Stimmumfang auch noch „[...] eine absolut sichere Musikalität und eine Gestaltungskraft, die ihr einen bedeutenden Rang unter den Konzertsängerinnen verbürgt [...]“ bescheinigte.¹⁹⁸ Die musikalische Leitung hatte Anton Webern inne, dem es, nach Meinung Paul A. Pisks, gemeinsam mit der Sängerin zu danken war, dass die *Herzgewächse* vom Publikum heftig akklamiert wurden und auch gleich noch einmal wiederholt werden mussten.¹⁹⁹ Und schließlich brachte nicht einmal zwei Wochen später die Sopranistin Annie

194 Emil Petschnig in *Neue Zeitschrift für Musik*, Rubrik *Austriaca*, Heft 5, Mai 1928, S. 285.

195 *Neue Freie Presse*, 15. 4. 1928, Rubrik *Theater- und Kunstnachrichten. Konzertnachrichten*, S. 20. Matthias Schmidt weist allerdings darauf hin, dass das Stück *Herzgewächse* bereits seit 1920 im Durck erhältlich war, dass es daher möglicherweise bereits – zumindest unauthorisierte – Aufführungen gegeben haben könnte und Arnold Schönberg von dieser Aufführung als „Wiener Erstaufführung“ sprach. Vgl. Schmidt, „*Herzgewächse*“ *op. 20 für hohen Sopran, Harmonium, Celesta und Harfe*, in: <https://schoenberg.at/index.php/de/joomla-license/rherzgewaechsel-op-20-1911> (Zugriff 11. 12. 2020).

196 Paul A. Pisk, in: *Arbeiter-Zeitung* 7. 5. 1928, Rubrik *Kunst und Wissen, Neue Kammermusik*, S. 8.

197 Marianne Rau-Höglauer (1898 München-?), Koloratursopran, in: *DML*, Sp. 1115 sowie siehe Abschnitt *Spezialistinnen für Avantgarde – Verbindungen zu Arnold Schönberg*.

198 Paul A. Pisk, *Arbeiter-Zeitung*, 7. 5. 1928, Rubrik *Kunst und Wissen, Neue Kammermusik*, S. 8.

199 Ebda.

Michalski²⁰⁰ unter der Leitung von Erwin Stein im Rahmen eines Abonnement-Konzerts des *Vereins für Neue Musik* am 25. April Max Brands *Hebräische Balladen für Gesang und sechs Instrumente* zur Uraufführung.²⁰¹ Auch darüber berichtete Paul A. Pisk ausführlich:

Im Mittelpunkt des Konzerts standen hebräische Balladen für Gesang und sechs Instrumente von Max Brand, die unter der Leitung von Erwin Stein uraufgeführt wurden. Hier versucht der Komponist ganz neue Wege zu gehen, indem er bei der Singstimme und der Begleitung auf die gebräuchlichen Akkorde und Tonreihen verzichtet und aus der eigenartigen Anordnung der Zwölftonreihe neues thematisches Material gewinnt. Über diese konstruktiven Eigenheiten hinaus haben die Gesänge Stimmung und Klangreiz; sie sind nicht eben bequeme, aber beachtenswerte Äußerungen eines Musikers, der etwas Neues zu sagen hat. Annie Michalski sang diese Stücke mit ihrer schönen, besonders in der hohen Lage prächtigen Stimme und ihrer erstaunlichen musikalischen Einfühlungskraft.²⁰²

Weniger positiv äußerte sich allerdings ein Kritiker der *Neuen Freien Presse*, als er meinte, dass „[...] das ganze [sic!] wie eine unfertige Instrumentations-skizze anmutet und vieles am Text vorbeikomponiert scheint.“, schließlich aber doch glaubte, „[...] in ‚Boas‘ und ‚Jakob‘ Spuren eines dem Grotesken und Parodistischen zuneigenden Talents entdeckt zu haben.“²⁰³

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass die Gesamtzahl von 136 im Rahmen von 24 Kammermusikveranstaltungen aufgeführten Konzertliedern bemerkenswert ist, ergibt der Durchschnitt doch immerhin zwischen fünf und sechs Liedkompositionen pro Abend und dies in einer Präsentationsform, in der man heute nicht unbedingt mit diesem Repertoire rechnen würde. Der Anteil an zeitgenössischen Kompositionen (87 Prozent) ist in der Gruppe der ensemblebegleiteten Lieder wesentlich höher als in jener der klavierbegleiteten (51 Prozent), was durchaus dem kompositorischen Zeitgeist entspricht, „[...] hatten sich [doch die] von kleineren und meist speziell zusammengestellten Ensembles begleiteten Sololieder in voller Breite etablieren können.“²⁰⁴ Dass aber die klavierbegleiteten zeitgenössischen öster-

200 Annie (auch Aenne) Michalski (1901 Prag–1986 Wien), Sopran, in: Kutsch und Riemens, *Großes Sängerlexikon*, S. 3112.

201 Max Brand (1896 Lemberg/Galizien–1980 Langenzersdorf/NÖ), Komponist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_B/Brand_Max.xml (Zugriff 4. 11. 2020) sowie Abschnitt *Vokalprofil III: Max Brand Mein Volk*.

202 Paul A. Pisk in *Arbeiter-Zeitung*, 7. Mai 1928, Rubrik *Kunst und Wissen. Neue Kammermusik*, S. 8.

203 R. in: *Neue Freie Presse*, 4. 6. 1928, Rubrik *Theater- und Kunstmeldungen. Konzerte*, S. 6.

204 Stahmer, *Zwischen den Weltkriegen. Deutschland und Österreich I (1918–1933)* in Bauni et al., *Reclams Liedführer*, S. 682.

reichischen Konzertlieder 84 Prozent und die ensemblebegleiteten sogar 94 Prozent innerhalb der jeweiligen Gruppe der aufgeführten zeitgenössischen Kompositionen ausmachen, könnte Rückschlüsse auf eine besondere Aufgeschlossenheit für ‚Novitäten‘ und besonderes Interesse am aktuellen regionalen künstlerischen Schaffen seitens der Veranstalter als auch der Interpret:innen in dieser Konzertkategorie zulassen.

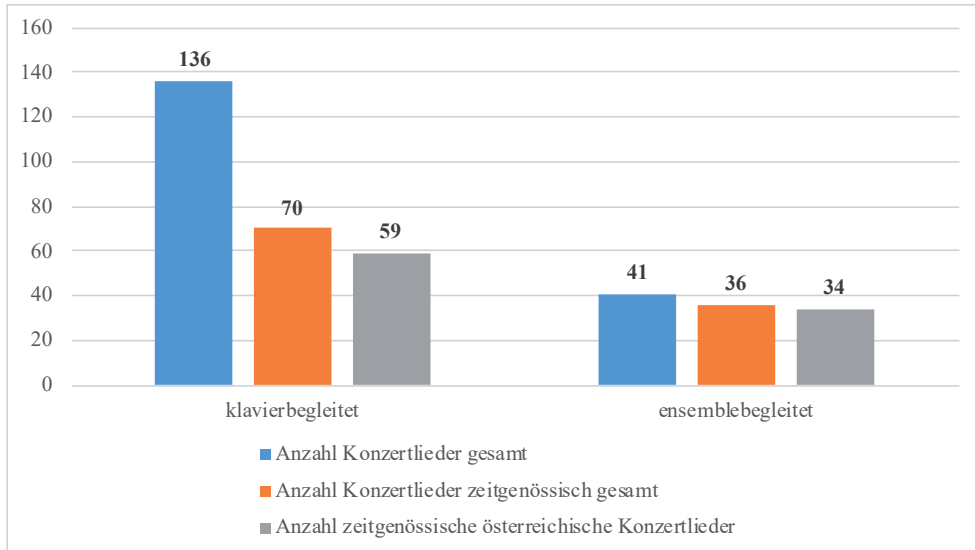


Diagramm 6: Konzertlieder im Rahmen von Kammermusikabenden

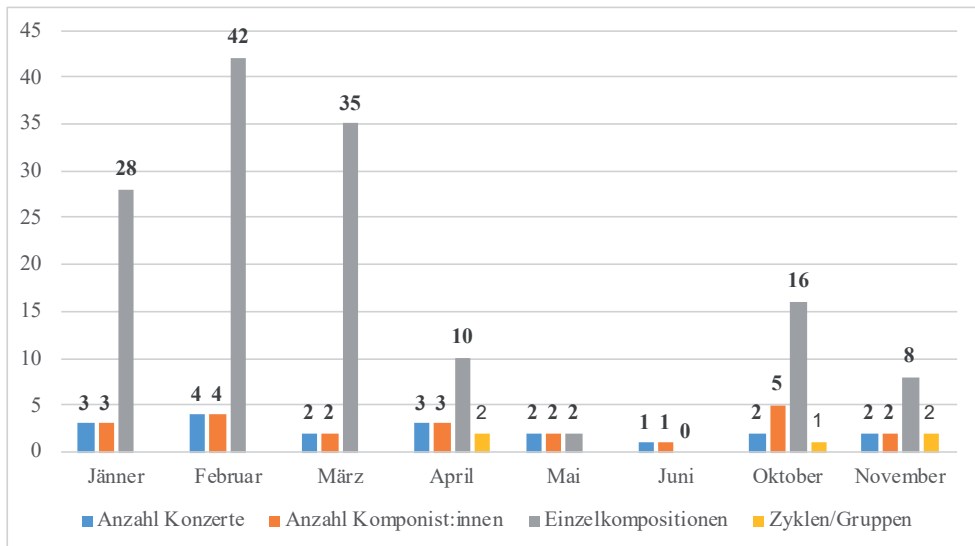


Diagramm 7: Anzahl Kompositionsabende 1928, Anzahl der repräsentierten Komponist:innen sowie Anzahl der aufgeführten Lieder bzw. Liederzyklen und -gruppen

„Kompositions- oder Komponistenabende“

Eine spezielle Form der Kammermusikabende stellten die als „Kompositions- oder Komponistenabende“ betitelten Veranstaltungen dar. In diesen Konzerten standen Werke vorwiegend einzelner, manchmal auch mehrerer zeitgenössischer, meist österreichischer Komponist:innen im Zentrum. Zahlreiche Kompositionen wurden erstmals einer größeren Öffentlichkeit präsentiert und oft traten aufgrund der gewählten Musikstücke innerhalb dieser Konzerte Künstler:innen in unterschiedlichen Besetzungen auf. Insgesamt fanden an den oben genannten Veranstaltungsorten 19 für das zeitgenössische österreichische Konzertlied relevante Abende statt, in deren Rahmen mindestens 140 Einzelkompositionen sowie fünf Liederzyklen bzw. -gruppen, geschaffen von 22 zeitgenössischen österreichischen Komponisten, zur Aufführung gebracht wurden (siehe Diagramm 7 sowie Anhang VI).

Neben den bereits weiter oben angeführten Portraitkonzerten von Eduard Chiari und Humbert Geyer stand im Jänner des Jahres 1928 außerdem noch Anton Forster im Mittelpunkt eines Konzerts im Klubsaal der Wiener Urania. Hermine, Otto Wacha und Karl Queiß sangen insgesamt elf seiner Lieder, die vom Komponisten selbst am Klavier begleitet wurden. Den Abschluss dieses Abends bildeten schließlich zwei Gesänge mit Chorbegleitung.²⁰⁵ Das nächste Konzert dieser Art fand bereits am 15. Februar im Kleinen Saal des Wiener Konzerthauses statt und war dem Schaffen Leopold C. Wellebas gewidmet. Neben Kammermusikwerken erklangen die fünf Lieder *Abend am Meer*, *Ich finde keinen Weg zu dir*, *Es hat sich ein Blatt im Winde bewegt*, *Das weiß nur ich und weiß der Wind* und *Du musst nicht glauben*, die von Josefine Stransky mit Otto Schulhof am Klavier, „[...] manche davon zweimal [...]“²⁰⁶ zur Aufführung gebracht wurden.²⁰⁷

Unter den Kompositionsabenden der letzten Zeit verdient das Konzert des Wiener Tondichters Leopold Welleba hervorgehoben zu werden. Ein stiller Musiker, unberührt vom Schatzgräbertum der Gegenwart, schafft in ihm glaubwürdig tondichterische Werte, die ein angenehmes Niveau melodischer Spätromantik einhalten. [...] ebenso [...] eine Reihe von Liedern, die Josefine Stransky in der bekannten feinsinnigen Art zum Vortrag brachte.²⁰⁸

Nur drei Tage später, am 18. Februar, veranstaltete der *Kamillio-Horn-Bund* einen Abend zu Ehren dieses Komponisten im Kleinen Saal der Gesellschaft der

205 ÖVA, *Verlautbarungen des Volksbildungshauses Wiener Urania* 1928, 19. Jg. Nr. 4, S. 11.

206 O. R. in *Reichspost*, 9. 3. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Kompositionsabende*, S. 9.

207 <https://www.konzerthaus.at/datenbanksuche>, Suchbegriff: Leopold Welleba (Zugriff 3. 1. 2019).

208 -ron in *Neues Wiener Journal*, 15. 3. 1928, Rubrik *Theater und Kunst. Konzerte*, S. 12.

Musikfreunde.²⁰⁹ In diesem Rahmen wurden insgesamt zwölf Liedkompositionen zum Vortrag gebracht, über die in der *Reichspost* Folgendes zu lesen war:

Immer abgeklärter wirkten Kamillo Horns neueste Werke, die neben älteren von den „Barden“ unter Prof. Peterlini, den Damen Kraußler, Marik, Ripper, Poldi Wildner und Anton Tausche den Hörern zu Dank vorgeführt wurden.²¹⁰

Am 29. März schließlich stand Alfred Arbter im Mittelpunkt eines Abends im Kleinen Saal des Wiener Konzerthauses,²¹¹ an dem das Publikum unter anderem Marie Bartsch-Jonas mit sieben seiner Lieder (*Wenn du die Heimat hast verloren, Vergangen, Der Vogel rauscht, Spielmannslied, Mittagszauber, Traumlied, Ich sehne mich nach einer wilden Liebe*) hören konnte.²¹²

Dr. Alfred Arbter, unter den Wiener Komponisten ein besonders feinfühlig und formgewandter Künstler, führte in einem eigenen Kompositionsabend Lieder und Kammermusik vor. [...] Lieder, von Frau Bartsch-Jonas gesungen, und Klavierstücke, die der Komponist, selbst ein virtuoser Pianist, vortrug, ergänzten den freundlichen Eindruck.²¹³

Im April fanden sogar zwei Kompositionsabende am gleichen Abend statt. Während man am 15. des Monats im Kleinen Saal der Gesellschaft der Musikfreunde zehn Gesänge Franz Marschners hören konnte,²¹⁴ fand im Kleinen Saal des Wiener Konzerthauses ein „[z]weiter Kompositionsabend Prof. Dr. Richard Maux“ statt,²¹⁵ bei dem der Komponist den Tenor Alfred Boruttau bei der Uraufführung einiger Lieder aus dem Zyklus *Italienische Reise* begleitete.²¹⁶

209 Vgl. Ankündigung in *Wiener Zeitung*, Mittwoch, 15. 2. 1928, Rubrik *Theater und Kunst, Gesellschaft der Musikfreunde Wien*, S. 8.

210 O. R. in *Reichspost*, 9. 3. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Kompositionsabende*, S. 9.

211 Alfred (von) Arbter (1877 Wien–1936 Wien), Pianist und Komponist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_A/Arbter_Alfred_von.xml (Zugriff 4. 11. 2020).

212 Marie Bartsch-Jonas (1884?–?), Sopran, in: Kutsch und Riemens, *Großes Sängerlexikon*, S. 270 f.

213 Elsa Bienenfeld in *Neues Wiener Journal*, 3. 4. 1928, Rubrik *Theater und Kunst. Konzerte*, S. 11.

214 Franz Marschner (1855 Leitmeritz/Böhmen–1932 Weißphyr/NÖ), Lehrer, Komponist, Musiktheoretiker, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Marschner_Franz.xml (Zugriff 4. 11. 2020).

215 <https://www.konzerthaus.at/datenbanksuche> (Zugriff 3. 11. 2018).

216 Alfred Boruttau (1877 Königsberg/Ostpreussen–1940 München), Tenor, in: Kutsch und Riemens, *Großes Sängerlexikon*, S. 528. Widmungsträger einiger Kompositionen von Richard Maux, z. B. *Padua, Der schwarze Ritter, Die Rose* (sämtlich 1925 vertont). Vgl. ONB Mus.HS. 35716 MUS MAG/1–5

KONZERTDIREKTION „ELITE“
Tel. 68-6-87 WIEN, IX., BERGGASSE 14 Tel. 68-6-87

Kleiner Konzerthaus-Saal
Donnerstag, den 29. März 1928, halb 8 Uhr abends

Kompositionsabend
Dr. Alfred Arbter

— — — — —
Programm:

1. Overture op. 46 (Bearbeitung für 2 Klaviere).
Dr. Johannes Schwarzenberg – Der Komponist.
2. Wenn du die Heimat hast verloren (E. van der Straeten-Sternberg).
Vergangen (E. Karger).
Der Vogel rauscht (Albert H. Rausch).
Spielmannslied (Heinrich Leuthold).
Marie Barlsch-Jonas.
Am Flügel: **Der Komponist.**
3. Arietta } op. 43, für Oboe und Klavier.
Capriccioso } Oboe: Reg.-Rat **Prof. Alexander Wunderer.**
Klavier: **Der Komponist.**
4. Trio op. 34, für Violine, Violoncell und Klavier.
a) Allegro moderato.
b) Adagio.
c) Presto.
Violine: **Heinrich Schwarz.** Violoncell: **S. Auber.**
Klavier: **Der Komponist.**
5. Mittagszauber (Geibel).
Traumlied (Hilde Bergmann-Köhner).
Ich sehne mich nach einer wilden Liebe (E. Kaslner-Michališchke).
Marie Barlsch-Jonas. Am Flügel: **Der Komponist.**
6. Vier Préludes aus op. 37 } für Klavier.
Polonaise op. 27 } **Der Komponist.**

Klaviere: **Bösendorfer.**

Verlag der Wiener Konzerthausgesellschaft, III., Lohringerstraße 20.

Preis 50 Groschen (inkl. Steuer). Stern & Steiner, 3516.

Über behördliche Anordnung sind die Damen verhalten, die Hülle abzuziehen!

Abb. 5: Archiv der Wiener Konzerthausgesellschaft/Programmarchiv, Programmzettel
Kompositionsabend Dr. Alfred Arbter, 29. 3. 1928, halb 8 Uhr abends, Kleiner Saal

Alfred Boruttau lieh seine prächtig vollendete Tongebung und Technik den Liedern von Rich. [sic!] Maux, der ihn begleitete. In den „Venezianischen Gondelgesprächen“ ringt sich der Komponist von seiner bekannten, im wesentlichen illustrierenden Art über ein melodisches Parlando zu freierer, rhythmisch beschwingter und südlich lebhafter Melodik durch, wobei es nicht ohne einige Puccinismen abgeht.²¹⁷

217 O. R. in *Reichspost*, 20. 6. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Komponistenabende*, S. 10.

Vor der Sommerpause fanden weiters am 3. Mai im Kleinen Saal der Gesellschaft der Musikfreunde sowie am 13. Juni im Klubsaal der Wiener Urania den Komponisten Max Springer und Erwin Scholz gewidmete Portraitkonzerte statt. Obwohl Maria Gerhart²¹⁸ am 3. Mai lediglich zwei Lieder von Max Springer, *Die schwarze Laute* und *Das Vöglein spricht*, zur Aufführung brachte,²¹⁹ konnte man dennoch etwas später Folgendes darüber lesen:

Ganz anderer Art die Lieder. Max Springer zeigt hier, daß auch Ernst mit Grazie gepaart sein kann. „Das Vöglein spricht“, fein in der Charakteristik, mußte wiederholt werden. Den Liedern lieb Maria Gerhard [sic!] ihr schönes vollströmendes Organ, wobei nur ein gelegentlich zu tiefer Ansatz den Vortrag beeinträchtigte.²²⁰

Im Gegensatz dazu fand der Abend von Erwin Scholz, in dem laut Vorankündigung von Maria Mansfeld und Wilhelm Löffler ausschließlich Lieder dargeboten wurden, keinerlei Erwähnung.²²¹

Im Herbst, am 28. Oktober und 6. November, folgten im Kleinen Saal der Gesellschaft der Musikfreunde Kompositionsabende, die dem aktuellen Schaffen von Adalbert Skocic bzw. Rudolf Strobel gewidmet waren. Beide Konzerte fanden in der Tagespresse Erwähnung, wenn auch nur auffallend zurückhaltend. So meinte Josef Reitler zu den von Lore von Irinyi dargebotenen *Fünf Gesänge[n] für Mezzosopran und Klavierbegleitung* von Adalbert Skocic.²²²

Auch für die von Lore v. Irinyi verteidigte Lyrik des Herrn Adalbert Skocic fand sich eine beifallsfreudige Gemeinde. Ein kleines Lied zu finden, das so ganz nebenbei auch schön und originell sein soll, ist gewiß nicht leicht.²²³

Zu den insgesamt zehn von Georg Maikl²²⁴ aufgeführten Liedern Rudolf Strobels äußerte er sich sogar noch unbestimmter:

218 Maria Gerhart (1896 Wien–1975 Wien), (Koloratur-)Sopran, in: Kutsch und Riemens, *Großes Sängerlexikon*, S. 1696 f.

219 Ankündigung in *Neue Freie Presse*, 3. 5. 1928, Rubrik *Theater- und Kunstnachrichten*, S. 9 sowie AGMW-Mikrofilm, Programmzettel 1. 4. 1928–15. 10. 1928.

220 M. v. G. in: *Wiener Salonblatt*, Ausgabe 11.–27. 5. 1928, Rubrik *Kunst*, S. 19.

221 ÖVA, *Verlautbarungen des Volksbildungshauses Wiener Urania* 1928, 19. Jg., Nr. 23, S. 8.

222 Adalbert Skocic (1904 Sereth/Bukowina–1959 Wien), Violoncellist und Komponist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Skocic_Familie.xml (Zugriff 4. 11. 2020).

223 Josef Reitler in *Neue Freie Presse*, Montag, 26. 11. 1928, Rubrik *Feuilleton. Konzerte*, S. 1 f.

224 Georg Maikl (1872 Zell/Ziller–1951 Wien), Tenor, in: Kutsch und Riemens, *Großes Sängerlexikon*, S. 2853.

Neue Lieder und Klavierstücke von Rudolf Strobel fanden in Georg Maikl und Anny Hartig liebe- und aufopferungsvolle Interpreten.²²⁵

Die unerfreulichste Besprechung veröffentlichte schließlich das *Neue[s] Wiener Journal*, wo man wenig schmeichelhaft lesen konnte:

Ein eigenes Kompositionskonzert gab Rudolf Strobel. Er ist über Tonica und Dominante noch nicht recht hinaus. Das Verdienst dieses Abends blieb eigentlich nur seinen Interpreten Anni Hartig und Georg Maikl.²²⁶

Dazwischen, am 30. Oktober, fand ebenfalls im Kleinen Saal der Gesellschaft der Musikfreunde Wien ein Konzert statt, bei dem Werke mehrerer zeitgenössischer österreichischer Komponisten auf dem Programm standen. Ylarda Wessely und Franz Höbbling brachten, von Liesl Haag am Klavier begleitet, elf Lieder von Sigmund Weisz (*Vom Borne jener Liebe, Leises Raunen im dämmernden Wald, Lied des Harfenmädchens, Mein Wunder, mein stilles, Schlage Herz der Welt entgegen, Bergkönig ritt in die Lande weit, Wir sind allein, Garten der Lieb, Wir träumten voneinander, Noch blühet die Aue und Träume*) sowie einzelne Kompositionen von Richard Kralik (*Vögel kommen aus dem Süden*),²²⁷ Victor Nikl (*Einmal noch, Mahnung*)²²⁸ und Kurt Hennig (*In goldener Fülle, Die Nacht*) zur Aufführung. Josef Reitler bemerkte zu den Liedern von Sigmund Weisz einige Zeit später in der *Neuen Freien Presse*:

Ylarda Wessely hat auch diesmal mit ihrem umfangreichen, dramatischer Akzente fähigen Sopran interessiert. Fräulein Wessely ersang aparten, stimmungsvollen Liedern von Dr. Sigmund Weiß bemerkenswerten Erfolg.²²⁹

Orchesterkonzerte

Die letzte Gruppe von Konzerten an den erwähnten Veranstaltungsorten stellt die Kategorie der Orchesterkonzerte dar. 23 Mal standen im Jahr 1928 Konzertlieder bei jenen Konzerten auf dem Programm, in acht dieser Veranstaltungen waren es

225 Josef Reitler in *Neue Freie Presse*, Montag, 26. 11. 1928, Rubrik *Feuilleton. Konzerte*, S. 1 f.

226 –ron in *Neues Wiener Journal*, 14. 11. 1928, Rubrik *Konzerte*, S. 12.

227 Richard Kralik, eig. Kralik von Meyrswalden (1852 Eleonorenhain/Böhmen–1934 Wien), Schriftsteller und Komponist. Bruder der Komponistin Mathilde Kralik, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Kralik_Familie.xml (Zugriff 5. 11. 2020).

228 Viktor Nikl (1900 Wien–1988 Wien), Kapellmeister, Chorleiter, Dirigent, Musikforscher, Zitherspieler, in: *Bayrisches Musiker Lexikon online*, <http://bmlo.de/n0326> (Zugriff 5. 11. 2020).

229 Josef Reitler in *Neue Freie Presse*, 26. 11. 1928, Rubrik *Feuilleton, Konzerte*, S. 2.

zeitgenössische österreichische. Zum Großteil waren die dargebotenen Konzertlieder als orchesterbegleitete Gesänge konzipierte Kompositionen, die Darbietung klavierbegleiteter Lieder stellte eher die Ausnahme dar.

Eine dieser Ausnahmen war das bereits weiter oben angeführte Konzert des *Wiener Sinfonie Orchesters* am 14. April im Großen Saal des Wiener Konzerthauses, bei dem der Dirigent dieses Abends, Richard Strauss, die Sopranistin Lotte Lehmann bei der Darbietung dreier seiner Lieder (*Zueignung op. 10/1*, *Traum durch die Dämmerung op. 29/1* und *Wiegenlied op. 41/1*) selbst am Klavier begleitete. Andere Gelegenheiten boten sich meist bei Konzertprogrammen, die den Jubilaren Franz Schubert oder Hugo Wolf gewidmet waren. So sang zum Beispiel Hilde Bouchal am 24. Jänner in der Wiener Urania im Rahmen eines gemeinsamen Schubert-Konzerts des philharmonischen und des Urania-Chores sowie eines Berufsorchesters vier klavierbegleitete Lieder von Franz Schubert.²³⁰ In einer ähnlichen Veranstaltung des *Akademi-schen Orchestervereins Wien* sang der Bariton Emil Schipper, begleitet von Hermann Zechner, am 25. März in der Gesellschaft der Musikfreunde Wien ebenfalls vier Lieder von Franz Schubert.²³¹

In acht weiteren Konzerten kamen insgesamt 14 orchesterbegleitete Gesänge zeitgenössischer österreichischer Komponist:innen zur Aufführung, darunter *Und gegen Abend*, *Die Frau vor dem Spiegel* und *Es ist alles wie ein wunderbarer Garten* von Max Ast am 8. Jänner im Großen Saal der Gesellschaft der Musikfreunde. Unter der musikalischen Leitung des Komponisten sang die Sopranistin Wanda Achsel-Clemens,²³² worüber man in der *Reichspost* wenige Tage später lesen konnte:

Drei Orchesterlieder Asts, von Wanda Achsel-Clemens mit ihrem bekannt schönen Sopran gesungen, fesselten durch farbige, sehr stimmungsvolle Instrumentierung und schöne melodische Linie. Formal und inhaltlich wahrten die sehr selbständig und fast ekstatisch ausschwingenden Geigenthemen des Orchesters die Einheit.²³³

Dazu kommen Kompositionen, die möglicherweise Grenzfälle darstellen und entsprechend der weiter oben ausgeführten und für diese Arbeit verwendete Definition von Konzertlied nicht mehr uneingeschränkt dazuzuzählen sind. Wegen ihres innovativen Charakters sollen sie aber dennoch an dieser Stelle Erwähnung finden. Dies betrifft zunächst ein Konzert des *Wiener Tonkünstler-Orchesters*, das am 23. Februar

230 ÖVA, *Verlautbarungen des Volksbildungshauses Wiener Urania* 1928, 19. Jg., Nr. 3, S. 3.

231 AGMW, Mikrofilm, Programmzettel 16. 1. 1928–31. 3. 1928.

232 Wanda Achsel-Clemens (1886 Berlin–1977 Wien), Sopran, in: Kutsch und Riemens, S. 8.

233 O. R. in *Reichspost*, 11. 1. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Orchesterkonzerte*, S. 7.

unter dem Dirigat von Hans Knappertsbusch im Großen Saal der Gesellschaft der Musikfreunde stattfand und in dessen Rahmen Max Oberleithners *Feueridyll, Melodram für einen Sprecher und Orchester* zur Aufführung gebracht wurde. Weiters erklangen kurze Zeit später, nämlich am 18. März, ebenfalls im Großen Saal des Wiener Konzerthauses zwei Gesänge Johanna Müller-Hermanns. Die Sopranistin Maria Dery-Spitzmüller sang, begleitet vom *Wiener Sinfonie Orchester, Am See* und *Frühling*.²³⁴

Zusammenfassend kann festgehalten werden, dass im Jahr 1928 das zeitgenössische österreichische Konzertlied am häufigsten im Rahmen von Liederabenden mit ihren weiter oben dargestellten Unterkategorien zu hören war. Dies lag nicht zuletzt auch an der hohen Anzahl an relevanten Veranstaltungen dieser Kategorie. Zusammen mit den von zwei Virtuosen gestalteten Recitals machen diese beiden Veranstaltungsarten knapp 80 Prozent aus, gefolgt von den Kammermusikabenden samt ihrer Unterkategorie Kompositionsabende, die etwa 20 Prozent der Gesamtanzahl ergaben. Am wenigsten oft bekam das Publikum im Jahr 1928 Konzertlieder im Rahmen von Orchesterkonzerten zu hören (siehe Diagramm 8).

Analysiert man allerdings die Veranstaltungen innerhalb der einzelnen Kategorien und drückt den Anteil jener mit zeitgenössischen österreichischen Konzertliedern in Prozenten aus, so sind – wie zu erwarten – die Kompositionsabende mit 100 Prozent und die ‚Modernen Abende‘ mit 75 Prozent an oberster Stelle, gefolgt von den gemeinsamen Recitals mit 65 Prozent und Kammermusikveranstaltungen mit 54 Prozent Anteil. Da die Liederabende in ihrer Gesamtheit ein Vielfaches der übrigen Veranstaltungen ausmachen und auch jene 52, in denen Kompositionen zeitgenössischer österreichischer Komponisten auf dem Programm standen, exakt so viele sind wie die Summe sämtlicher Abende mit zeitgenössischen österreichischen Liedern aus den übrigen Kategorien, fällt ihr Anteil von Programmen mit österreichischen ‚Novitäten‘ mit 50 Prozent im Vergleich mit den anderen Kategorien geradezu niedrig aus. Selbst bei den Orchesterkonzerten liegt der errechnete Anteil von Programmen mit zeitgenössischen österreichischen Liedkompositionen noch bei 38 Prozent, also insgesamt Zahlen, von denen heute lebende österreichische Komponisten nur träumen könnten. Im Jahr 1928 war also das zeitgenössische österreichische Konzertlied in seinen unterschiedlichen Erscheinungsformen wesentlicher, selbstverständlicher und lebendiger Bestandteil des Wiener Konzertlebens. Trotz des besonderen Fokus auf die beiden Jubilare Franz Schubert und Hugo Wolf wurde es keineswegs an den Rand gedrängt. Im Gegenteil: Man könnte daraus sogar den Schluss ziehen, dass das

234 www.konzerthaus.at/datenbanksuche, Suchbegriff 18. 3. 1928 (Zugriff 5. 11. 2020).

Publikum stets auf ‚Novitäten‘ gespannt war, ja diese sogar in einem abwechslungsreichen Programm erwartete, auch wenn es diesen oftmals durchaus kritisch gegenüberstand.²³⁵

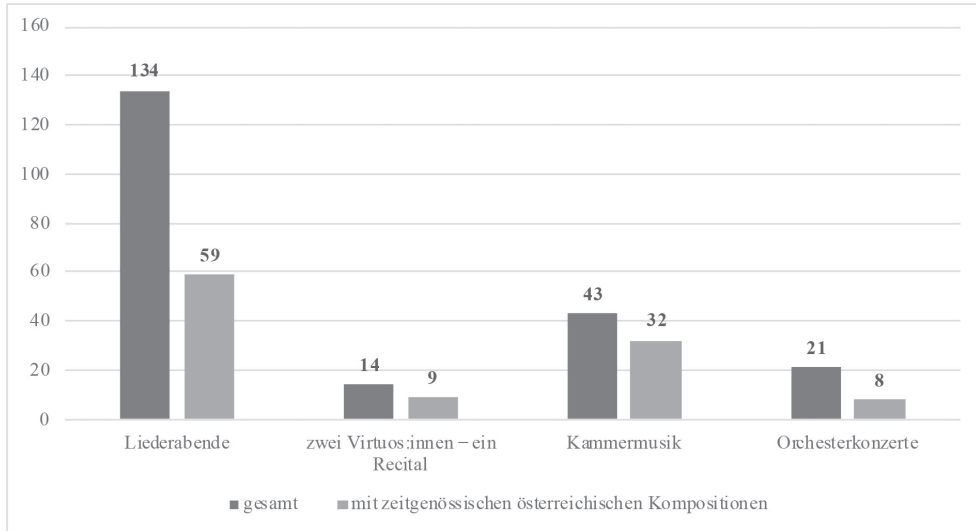


Diagramm 8: Gesamtanzahl der für das Konzertlied relevanten Veranstaltungen mit der Anzahl jener, in welchen zeitgenössische österreichische Liedkompositionen auf dem Programm standen, nach Konzertart aufgeschlüsselt

235 Ein ähnliches Phänomen war auch im Bereich des Musiktheaters zu beobachten. So gibt Susanne Rode-Breyman an, dass in der Wiener Staatsoper zwischen 1918 bis zum Anschluss im März 1938 „[...] 52 Opern von 32 Komponisten sowie neun (zeitgenössische) Ballett-Partituren von zwei Choreographen und zwei Choreographinnen zur Erst- beziehungsweise Uraufführung [...]“ gelangt waren. In: Susanne Rode-Breyman, *Die Wiener Staatsoper in den Zwischenkriegsjahren. Ihr Beitrag zum zeitgenössischen Musiktheater*, Tutzing 1994, hier S. 9–10. Ohne konkrete Zahlen zu nennen, hält Marie-Theres Arnbom für die Wiener Volksoper ebenfalls fest, dass die Neugierde des Publikums auch an diesem Haus zu zahlreichen Uraufführungen während der Zwischenkriegszeit führte. Vgl. Marie-Theres Arnbom, „Ihre Dienste werden nicht mehr benötigt“. *Aus der Volksoper vertrieben – Künstlerschicksale 1938*, Wien 2018.

Das Wiener Konzertleben – virtuell

Das Radio war die erste bedeutende Medieninnovation des 20. Jahrhunderts. Binnen weniger Jahre entwickelte sich eine technische Spielerei zum Massenmedium [...]. Wien war schnell dabei: 1924 begann die halbstaatliche RAVAG regelmäßig zu senden, wenige Monate später waren 100.000 Hörer registriert: Und nach zehn Jahren stand in fast jeder Wohnung ein Radiogerät.²³⁶

Die Radio-Verkehrs-AG, gegründet 1924 und kurz RAVAG genannt, war mehrheitlich im Besitz von Bund und Gemeinde Wien, darüber hinaus hielten einige Kreditinstitute und private Unternehmen der Radioindustrie Anteile. Die geschäftliche Leitung hatte im Jahr 1928 Generaldirektor Oskar Cseija inne,²³⁷ für das Musikprogramm war Max Ast, von dem bereits an anderen Stellen als Dirigent und Komponist die Rede war, als Musikdirektor verantwortlich. Darüber hinaus hatten im sogenannten Vollbeirat diverse Interessensvertretungen wie Vertreter der Landesregierungen, der Arbeitgeber- und Arbeitnehmerverbände als auch Vertreter von Radiovereinen, die die Interessen des Radiopublikums vertraten, ein gewisses Mitspracherecht bei der Programmgestaltung. Während der Ersten Republik waren Informationen zum politischen Geschehen tabu, hingegen galt der Bildungsauftrag im Kulturbereich als eine der zentralen Aufgaben.²³⁸

Die Programmgestaltung des im Jahr 1928 noch jungen Wiener Senders²³⁹ muss als durchaus ambitioniert bezeichnet werden, sollten doch im Rahmen des oben genannten Bildungsauftrags möglichst viele Altersstufen berücksichtigt und die diversen musikalischen Vorlieben der Hörer:innen unterhaltend bedient werden. Neben den Musik- und Informationssendungen trugen Sprach- und Stenographiekurse, Vorträge zur Kunst- und Literaturgeschichte sowie zur Volksgesundheit, musikalische und literarische Werkeinführungen, Kinderstunden und Jugendkonzerte u. a. zur Bildung des stets wachsenden Hörer:innenkreises bei.²⁴⁰ Nach Desmond Mark

236 Kos, *Kampf um die Stadt*, S. 410.

237 Oskar Cseija (1887 Wien–1957 Wien), Radiopionier, langjähriger Direktor der RAVAG, in: *Biografien im Austria Forum*, https://austria-forum.org/af/Biographien/Czeija%2C_Oskar (Zugriff 6. 11. 2020).

238 Desmond Mark (Hg.), *Paul Lazarsfelds Wiener RAVAG-Studie 1932. Der Beginn der modernen Rundfunkforschung*, Wien et al. 1996, S. 75 ff.

239 Wie in der Einleitung bereits angeführt, beschränkten sich die Erhebungen zum Radioprogramm ebenfalls nur auf den Wiener Sender der RAVAG.

240 „Der Stand der österreichischen Radioteilnehmer betrug am 31. Oktober insgesamt 321.107, ist also ständig im Wachsen.“ Vgl. *Radio Wien* vom 16. 11. 1928, Heft 7, S. 97. In Wien selbst lag laut einer Aufstellung der RAVAG mit Ende Mai 1928 die Teilnehmer:innenzahl bei 200.643, was

wurde das Radio von Beginn an sowohl „[...] als ein Instrument der Bildung auf dem Weg zur Emanzipation der Arbeiterschaft [...]“ als auch als „[...] neue[s] Medium[] für die Frauenemanzipation und die Verbesserung der Lebens-, Berufs- und Bildungschancen nicht nur der Frauen, sondern der Gesellschaft insgesamt [...]“ verstanden.²⁴¹ Diese Ambitionen standen allerdings schon recht bald, wollte man den Ergebnissen der von Radiozeitschriften und Radiovereinen initiierten Hörerumfragen Glauben schenken, bis zu einem gewissen Grad im Widerspruch zu den Wünschen des Radiopublikums.²⁴²

Die RAVAG betonte in ihrem Programm neben dem Informationsangebot vor allem den Bildungs- und Kulturauftrag, wogegen in der Hörerschaft immer stärker die Forderung nach mehr Unterhaltung laut und durch die von den Radiozeitungen veranstalteten Hörerumfragen auch bestätigt wurden. [...] Mit zunehmender Hörerzahl wuchs jedoch auch das Bedürfnis nach leichteren Programmen mit Unterhaltungscharakter.²⁴³

Was nun dieses Spannungsfeld zwischen Bildungsauftrag und Hörerwünschen für die Programmgestaltung und vor allem für die Musiksendungen nach sich zog, konnte man in der *Radio-Wien*-Ausgabe vom 2. November 1928 in dem Beitrag *Ein Monat in Ziffern* nachlesen, der detailliert Aufschluss über die Verteilung der Sendezeiten auf die diversen Inhalte gab:

Den Rahmen des Programmes bilden die täglichen Unterhaltungskonzerte. Die Vormittagskonzerte brachten es im Monat Oktober auf etwa 50 Stunden, die Nachmittagskonzerte haben ungefähr 45 Stunden beansprucht, während die Abendkonzerte etwa 40 Stunden erforderten. In diesen Rahmen fügt sich der reiche Kranz anderer Darbietungen. Die Aufführungen der Radiobühne,

knapp über 10 Prozent der Wohnbevölkerung ausmachte und man davon ausging, dass in etwa 37 Prozent der Haushalte ein Radioempfänger stand. Vgl. *Radio Wien*, 22.6. 1928, Heft Nr. 39, S. 1342.

241 Mark, *Paul Lazarsfelds Wiener RAVAG-Studie 1932*, S. 76 f.

242 Die Ergebnisse dieser methodisch fragwürdig durchgeführten Umfragen wurden etwas später, nämlich im Jahr 1932, durch die oben genannte und im Auftrag der RAVAG von Paul Lazarsfeld durchgeführte Studie bestätigt. Das Revolutionäre an dieser Studie war, „[...] daß er die Forschung von der vordringlichen Beschäftigung mit Einschaltquoten und Programmwünschen vor allem nach sozialer Schichtung, [...] Religions- und anderen sozial relevanten Gruppierungen, nach Alter, Geschlecht, Schulbildung etc. [...] umlenkte. Paul Neurath: *Die methodische Bedeutung der RAVAG-Studie von Paul Lazarsfeld. Der Wiener Bericht von 1932 und seine Rolle für die Entwicklung in Amerika*, in: Mark (Hg.), *Paul Lazarsfelds Wiener RAVAG-Studie 1932*, S. 11–26, hier S. 15.

243 Ebda., S. 75 f.

abendfüllende Stücke, Jugendbühne und Einakter, ferner die literarischen Rezitationen beanspruchten etwa 55 Stunden. Die ernstesten Konzerte und Liederabende erfaßten etwa 45 Sendestunden, die Opernaufführungen 10 Stunden und die Operette etwa 14 Stunden. Die wissenschaftlichen Vorträge, die zahlreiche Wissensgebiete umfassen und verschiedenen Altersstufen angepaßt werden müssen, erreichten etwa 58 Stunden.²⁴⁴

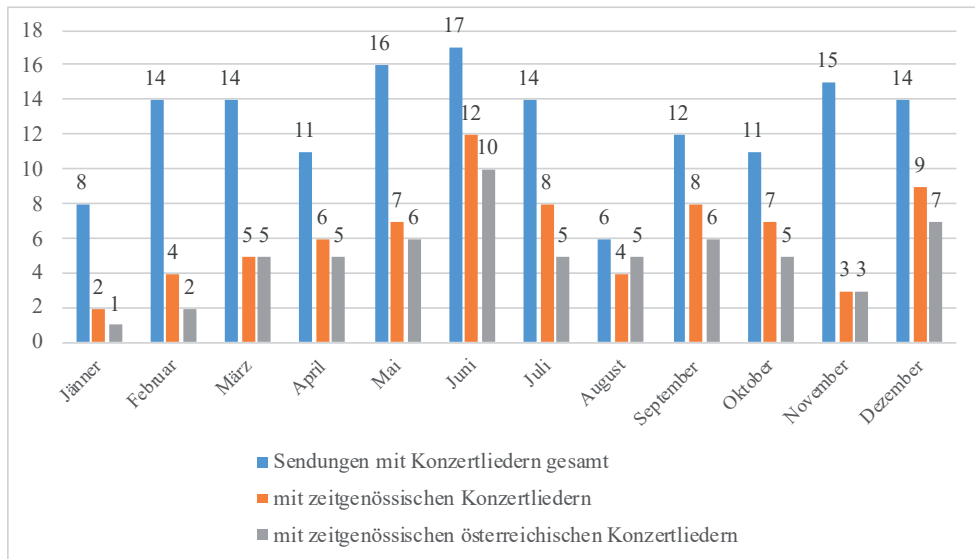
Das bedeutet also, dass im Oktober 1928 von einer Gesamtsendezeit von 232 Sendestunden beachtliche 159 verschiedensten musikalischen Inhalten gewidmet waren, doch davon lediglich 45 Sendestunden für „[...] ernste Konzerte und Liederabende [...]“²⁴⁵ konzipiert wurden. Konzertlieder, gleichgültig ob zeitgenössisch oder nicht, respektive österreichisch oder nicht, waren also bestenfalls in knapp einem Fünftel der Gesamtsendezeit bzw. in etwas mehr als einem Drittel der Musiksendezeit zu hören. Dies scheint auch insofern interessant, als bis auf wenige Ausnahmen die musikalischen und literarischen Aufführungen Direktübertragungen aus den Rundfunkstudios mit teilweise großer personeller Besetzung waren und sich daher deren Koordination und Organisation wesentlich schwieriger und aufwendiger gestaltete als dies, geht man von der kleinsten Konzertlied-Besetzung aus, für ein Duo der Fall gewesen wäre.²⁴⁶

Eine Durchsicht des Jahresprogrammes von Radio Wien ergibt, dass über das Jahr verteilt in immerhin 152 der ausgestrahlten Musiksendungen Konzertlieder auf dem Programm standen. In 70 dieser Sendungen waren zeitgenössische Konzertlieder zu hören gewesen, in 60 davon zeitgenössische österreichische. Obwohl also im Verhältnis zur Gesamtsendezeit das Konzertlied unterrepräsentiert erscheint, so muss doch festgehalten werden, dass innerhalb der Sendungen mit Konzertliedern der Anteil jener mit zeitgenössischen österreichischen Kompositionen ein Drittel ausmacht. Dieses Verhältnis entspricht wiederum etwa jenem der für das Konzertlied relevanten Veranstaltungen im Wiener Konzerthaus sowie in der Gesellschaft der Musikfreunde Wien, deren Gesamtzahl allerdings deutlich höher lag als jene der vergleichbaren Sendungen der RAVAG.

244 *Radio Wien*, 2. 11. 1928, 5. Jg., Heft 5, *Ein Monat in Ziffern*, S. 65.

245 *Ebda.*

246 Dies stellt einen Gegensatz zu den von Konzertdirektionen veranstalteten Konzerten dar, da bei diesen oftmals gerade die Wirtschaftlichkeit kleiner Besetzungen die Organisation von Liederabenden und Recitals und somit die Programmierung von Konzertliedern begünstigte. Siehe weiter unten Abschnitt *Konzertdirektionen*.

Diagramm 9: Sendungen mit Konzertliedern, *Radio Wien* 1928

Die Musiksendungen von Radio Wien

WOCHEN-EINTEILUNG		
Montag, 2. Jänner		
11,00 Uhr	Vormittagsmusik	19,00 Uhr Italienischer Sprachkurs A.
16,15 „	Nachmittagskonzert	19,30 „ Über Blutkrankheiten
17,30 „	Jugendstunde	20,00 „ Vorankündigung des kommenden Programms
18,15 „	Ausstellung „Wiener Frauenkunst“ im Österr. Museum f. Kunst u. Industrie	20,05 „ Englischer Sprachkurs (Literaturkurs)
18,45 „	Quer durch Österreich	20,30 „ Josef Kainz-Feier
19,15 „	Wiener Premieren	Leichte Abendmusik
20,05 „	Volkstümliches Orchesterkonzert	
Dienstag, 3. Jänner		
11,00 Uhr	Vormittagsmusik	11,00 Uhr Vormittagsmusik
16,15 „	Nachmittagskonzert	16,00 „ Nachmittagskonzert
17,40 „	Die Entwicklung der Oper V.	17,10 „ Musikalische Kinderstunde
18,10 „	Die Wiener Messe	17,35 „ Mitteilungen aus den Bundestheatern
18,30 „	Stunde der Kammern für Arbeiter und Angestellte	17,45 „ Wochenende
19,00 „	Französischer Sprachkurs V.	18,00 „ Stunde der Kammern f. Handel, Gewerbe u. Industrie
19,30 „	Übertragung a. d. Musikvereinsaal	18,30 „ Wochenbericht f. Körpersport
Mittwoch, 4. Jänner		
11,00 Uhr	Vormittagsmusik	18,45 „ Esperantowerbung für Österreich
16,15 „	Nachmittagskonzert	19,00 „ Französischer Sprachkurs V.
17,00 „	Kinderstunde	19,30 „ Schubert-Vorfeier
18,00 „	Norwegische Volkslieder	
18,30 „	Stunde d. landwirtschaftlichen Hauptkörperschaften	Freitag, 6. Jänner
10,30 Uhr Orgelvortrag		
11,00 „ Konzert des Wiener Symphonieorchesters		
16,00 „ Nachmittagskonzert		
18,00 Uhr Kammerabend		
19,00 „ Deutsche Rokokodichtung		
20,00 „ Aufführung der ehemaligen Hofmusikkapelle		
Samstag, 7. Jänner		
11,00 Uhr	Vormittagsmusik	11,00 Uhr Vormittagsmusik
16,00 „	Nachmittagskonzert	16,00 „ Nachmittagskonzert
17,30 „	Nachmittags-Akademie	17,30 „ Nachmittags-Akademie
18,40 „	Fasching in Wien	18,40 „ Fasching in Wien
19,10 „	Schnee und Eis vom Standpunkt des Hochgebirgswanderers	19,10 „ Schnee und Eis vom Standpunkt des Hochgebirgswanderers
19,45 „	Operettenaufführung „Die Bajadere“	19,45 „ Operettenaufführung „Die Bajadere“
Tanzmusik		
Sonntag, 8. Jänner		
10,15 Uhr	Chorvorträge der Wiener Sängerknaben	10,15 Uhr Chorvorträge der Wiener Sängerknaben
11,00 „	Konzert des Wiener Symphonieorchesters	11,00 „ Konzert des Wiener Symphonieorchesters
16,00 „	Nachmittagskonzert	16,00 „ Nachmittagskonzert
18,15 „	Reisevortrag: Durchs unbekante Griechenland	18,15 „ Reisevortrag: Durchs unbekante Griechenland
19,00 „	Kammerabend	19,00 „ Kammerabend
20,00 „	Übertragung des Einweihungskonzertes der Frankfurter Rundfunkorgel	20,00 „ Übertragung des Einweihungskonzertes der Frankfurter Rundfunkorgel
20,40 „	Einakter-Abend	20,40 „ Einakter-Abend

Die Direktion behält sich Änderungen vor!

Beginn des vierteljährigen Abonnements Jänner—März mit Nr. 14

Abb. 6: Wocheneinteilung Montag, 2. 1. bis Sonntag, 8. 1. 1928, *Radio Wien*, 4. Jg. Nr. 14, 30. 12. 1927, S. 493

‚Akademien‘

Während das Radiopublikum bei den täglichen Unterhaltungskonzerten, die durchgehend vormittags und nachmittags sowie mehrmals pro Woche auch abends angesetzt wurden, Operetten- und Salonmusik, Jazz, Schlager, Volksmusik und Wienerlied erleben konnte, so waren es vor allem die wöchentlich ausgestrahlten und als ‚Nachmittagsakademie‘ bzw. ab März 1928 nur noch als ‚Akademie‘ betitelten Sendungen, in denen am häufigsten Konzertlieder auf dem Programm standen.

Das Besondere an diesen ‚Akademien‘ war, dass sie auch als Plattform zur Förderung des künstlerischen Nachwuchses verstanden wurden und daher stets mehrere Interpreten ins Programm genommen wurden, die dafür jeweils nur eine kurze Zeitspanne zur künstlerischen Selbstpräsentation zur Verfügung hatten.

Dem Wunsche, auch unbekannte Kräfte in „Radio Wien“ fallweise zu Gehör zu bringen, wurde in der Weise Rechnung getragen, daß jede Woche ein Stunde in der Zeit von 6 bis 7 für eine Akademie reserviert bleibt, in welcher die zahlreichen vorgemerkten jungen Kunstkräfte dem Radiopublikum vorgeführt werden.²⁴⁷

Diese ‚Kunstkräfte‘ waren meist nur mit jeweils drei bis vier Liedern zu hören und wählten für ihr Radiodebüt vielfach bereits bekanntes Liedrepertoire bzw. Konzertlieder der Jahresregenten Franz Schubert und Hugo Wolf. 19 Sängerinnen und Sänger boten knapp 50 Lieder von Franz Schubert dar, zwölf etwa 25 von Johannes Brahms und acht 15 Lieder von Hugo Wolf. Von den lebenden Komponisten waren Richard Strauss mit zwölf von sieben Sänger:innen gewählten Liedern und Joseph Marx mit elf von fünf Sänger:innen dargebotenen Gesängen die Spitzenreiter. Insgesamt wurden im Jahr 1928 in 39 dieser Akademien über 200 Konzertlieder, davon nur knapp 40 Lieder lebender österreichischer Komponisten dargeboten. Von den noch weniger bekannten Künstler:innen waren es Agnes Dutz-Stepan und Ernst Reitter, die ihren Radioauftritt zur Gänze zeitgenössischem österreichischem Repertoire widmeten. So brachte erstere je zwei Lieder von Richard Stöhr (*An die Schönheit*, *Ganymed*) und Wilhelm Kienzl (*Liebesorakel*, *Im Rosenduft*) zu Gehör und letzterer sang Ferdinand Rebays *Mondaufgang*, Max Asts *So oder so* sowie die Lieder *Nachtwandler* und *Elysium* von Othmar Wetchy.²⁴⁸

247 *Radio Wien*, 4. Jg., Heft 20, 13. 2. 1928, S. 721.

248 *Radio Wien*, 5. Jg., Heft 1, 5. Oktober 1928, siehe. Programmbeilage, S. IX.

Am Freitag sangen in der Akademie Klara Csery, Agnes Dutz-Stepan und Artur Demeny. Klara Csery sang mit wohlgeschulter, warmer Stimme ein paar wunderschöne Lieder von Ferdinand Pfohl. Es einten sich die Lieder mit dem Gesange zu einem süßen lyrischen Zauber. Auch Agnes Dutz-Stepan befriedigte, und mit Artur Demeny konnte man sich auch zufrieden geben. Ja, wenn diese Akademien immer diese Höhe hätten! Aber leider!²⁴⁹

Über das Jahr gesehen begegnete das Publikum in dieser Sendungsreihe bereits aus dem Konzertsaal bekannten Namen wie Max Ast, Hans Cesek, Hermann Fohringer, Wilhelm Kienzl, Carl Lafite, Joseph Marx, Franz Mittler, Fritz Egon Pamer, Ferdinand Rebay, Franz Schreker,²⁵⁰ Richard Stöhr, Felix Weingartner,²⁵¹ Sigmund Weisz und Othmar Wetchy.

Liederabende konventionell

Während das Publikum des Jahres 1928 in den Konzertsälen Liederabende sehr häufig besuchen und bei diesen Veranstaltungen ein oftmals sehr bunt gestaltetes Programm hören konnte, wurden Soloprogramme dieser Art im Rundfunk selten so genannt und meist waren sie deutlich kürzer sowie mit einer geringeren Anzahl an Kompositionen gehalten, als man es von den gleichnamigen Veranstaltungen im Konzertsaal gewohnt war. Unter den wenigen derart benannten Sendungen konnten in RAVAG-Eigenproduktionen zum Beispiel am 6. Mai 1928 Emil Schipper, am Klavier begleitet von Otto Dachs,²⁵² mit nicht näher bezeichneten Liedern und Arien gehört werden,²⁵³ genauso wie Lotte Lehmann, die mit Erich Meller am Klavier am 23. Oktober 1928 in ihrem Lieder- und Arienabend je zwei Lieder von Franz Schubert und Robert Schumann musizierte, sowie als Übertragung aus dem Wiener Musikverein am 17. Oktober 1928 Richard Crooks, der ebenfalls von Erich Meller begleitet wurde und immerhin ein Lied eines zeitgenössischen österreichischen Komponisten auf dem Programm hatte (*Liebesfeier* von Felix Weingartner).²⁵⁴ In der *Reichspost* wurden die beiden letzteren Konzerte besonders positiv erwähnt:

249 -sp- in *Freiheit!*, 17. Oktober 1928, Rubrik *Für den Radiohörer*, S. 7.

250 Franz Schreker (1878 Monaco–1934 Berlin), Komponist, Dirigent, Pädagoge, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Schreker_Ehepaar.xml (Zugriff 7. 11. 2020).

251 Felix Weingartner, eig. Paul Felix Weingartner Edler von Münzberg (1863 Zara/Dalmatien–1942 Winterthur/CH), Dirigent, Komponist, Musikschriftsteller, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_W/Weingartner_Felix.xml (Zugriff 7. 11. 2020).

252 Otto Dachs (1881 Wien–1957 Wien), Pianist, Begleiter, Pädagoge, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_D/Dachs_Familie.xml (Zugriff 7. 11. 2020).

253 *Radio Wien*, 27. April 1928, 4. Jg., Nr. 31, *Wiener Programm 30. April bis 6. Mai 1928*, S. 1079.

254 Zu Lotte Lehmann vgl. *Radio Wien*, 19. Oktober 1928, 5. Jg. Nr. 3, *Sendeprogramm der RAVAG 22. bis*

Zwei Gesangskonzerte erlesenster Art sind vor allem zu erwähnen: der Lieder- und Arienabend des amerikanischen Meistertenors Richard Crooks in der Uebertragung aus dem großen Musikvereinsaal und Lotte Lehmanns Lieder- und Arienabend in der „Ravag“ selbst. Bei Richard Crooks werden sich die Radiohörer im Geiste gern mit den jubelnden Zuhörern im Musikvereinsaal vereinigt haben und unsere Lehmann zu hören, bedeutet auch im Radio einen in jeder Hinsicht kostbaren Genuß.²⁵⁵

Weiters gestaltete Anton Tausche am 10. April 1928 einen *Balladenabend* mit Kompositionen von Carl Loewe, Franz Liszt, Robert Schumann und Hugo Wolf, für den sogar knapp 50 Minuten Sendezeit vorgesehen waren.²⁵⁶ Auch dieses Programm fand offensichtlich bei Andreas Weißenbäck,²⁵⁷ Kritiker der *Reichspost*, Gefallen:

Der Balladenabend Anton Tausche wird besonders jenen Hörern große Freude gemacht haben, denen die Balladen von Karl Löwe [sic!] ans Herz gewachsen sind. Tausche sang sie mit eindringlicher Wirkung.²⁵⁸

Am 6. November schließlich war Max Klein,²⁵⁹ begleitet von Alfred Freudenhain, ebenfalls in einem *Balladenabend* zu hören und in dieser Sendung wurden neben Kompositionen von Carl Loewe und Hugo Wolf auch zwei aus der Feder zeitgenössischer österreichischer Komponisten zur Aufführung gebracht: *Rahab* von Emil Petschnig und *Die Ballade vom Bettelvogt* von Carl Lafite.²⁶⁰

Liederabende thematisch

Den weitaus größeren Anteil an Solorecitals im Radio bildeten allerdings jene, die, wie auch bei Konzerten der Volksbildung häufig gehandhabt, zu einem bestimmten Thema gestaltet wurden und dazu einen entsprechenden Titel erhielten. Darüber

28. Oktober 1928, S. VI. Zu Richard Crooks vgl. *Radio Wien* vom 12. Oktober, 5. Jg. Nr. 2, *Sendeprogramm der RAVAG 15. bis 21. Oktober 1928*, S. IX.

255 Andreas Weißenbäck in *Reichspost*, Donnerstag, 25. 10. 1928, Rubrik *Aus dem Rundspruchwesen. Musiksendungen der „Ravag“*, S. 8.

256 *Radio Wien*, 6. 4. 1928, 4. Jg. Nr. 28, S. 976.

257 Andreas Weißenbäck (1880 St. Lorenzen am Wechsel–1960 Wien), Priester, Musikforscher, Dirigent und Komponist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_W/Weissenbaeck_Andreas.xml (Zugriff 7. 11. 2020).

258 Andreas Weißenbäck in *Reichspost*, Donnerstag, 12. 4. 1928, Rubrik *Aus dem Rundspruchwesen. Musiksendungen der „Ravag“*, S. 7.

259 Max Klein (1887 Budapest–?), Bariton, ab 1925 Professor für Gesang am *Neuen Wiener Konservatorium*, in: *DML*, Sp. 698.

260 *Radio Wien*, 5. Jg Nr. 5, 2. 11. 1928, S. VI.

hinaus wurden diesen thematisch gestalteten Soloprogrammen oftmals, ähnlich wie bei Opern- oder Theateraufführungen, ‚ernsten Konzerten‘ oder Sendungen mit zeitgenössischer Musik, Einführungsvorträge vorangestellt. Für diese Vorträge wurden Expertinnen und Experten eingeladen, die sehr oft auch im Rahmen des Bildungsprogramms der Urania und den Volkshochschulen aktiv waren und die nicht nur dem Radiopublikum zu vertiefter musikalischer Bildung verhelfen sondern auch mithilfe des Rundfunks „[...] die Werke unserer großen Tonmeister wirklich populär, das heißt, zum wirklichen Gemeingut des ganzen Volkes [...]“ machen sollten.²⁶¹

Heitere Balladen hieß beispielsweise Anton Tausches zweites Rundfunk-Soloprogramm des Jahres 1928, das am 3. August ausgestrahlt wurde und neben fünf Balladen von Carl Loewe auch je eine der zeitgenössischen österreichischen Komponisten Wilhelm Kienzl (*Mephistopheles*) und Emil Petschnig (*Der Narr des Grafen von Zimmern*) sowie Othmar Wetchys zu jener Zeit bei den Sängern sehr beliebte Komposition *Nachtwandler* enthielt.²⁶² Die Altistin Annemarie Lischke wiederum gestaltete am 17. März ein Soloprogramm mit dem Titel *Verklungene Weisen deutscher Romantik*, dem ein Einführungsvortrag des Universitätsprofessors Dr. Wilhelm Fischer vorangestellt wurde und in welchem sie, von Hermine Lischke am Klavier begleitet, insgesamt zwölf Lieder von Robert Franz, Friedrich Wilhelm Kücken, Peter Cornelius, Joachim Raff, Franz Abt, Eduard Lassen, Karl Reinecke und Erik Meyer-Helmund zur Aufführung brachte. Weitere thematische Schwerpunkte waren einzelnen Komponisten gewidmete Solorecitals wie ein *Robert-Schumann-Abend* von Wanda Achsel-Clemens und Franz Steiner begleitet von Erich Meller am 27. Februar,²⁶³ *Lieder von Béla Reinitz* am 1. Mai dargeboten von Yella Braun-Fernwald und Fritz Lunzer sowie Paul A. Pisk am Klavier²⁶⁴ oder ein *Liederabend Schumann-Brahms*, der von Josefine Stransky und Erich Meller am 9. Oktober gestaltet wurde.²⁶⁵ Selbstverständlich waren auch dem Jahresregenten gewidmete *Schubertiaden*²⁶⁶ oder *Sendungen wie Das Schubertlied und seine Sänger* (Gertrude Foerstel, Viktor Heim und Carl Lafite am Klavier am 13. Jänner) oder *Schubert und seine Freunde* (Viktor Heim und Carl Lafite am 16. November) zu hören.²⁶⁷

261 Andreas Weißenböck in *Reichspost*, 31. 5. 1928, Rubrik *Aus dem Rundspruchwesen. Musiksendungen der „Ravag“*, S. 7.

262 Siehe auch Abschnitt *Vokalprofil I: Othmar Wetchy, Nachtwandler*.

263 *Radio Wien*, 27. 2. 1928, 4. Jg. Nr. 22, S. 777.

264 *Radio Wien*, 30. 4. 1928, 4. Jg. Nr. 31, S. 1074.

265 *Radio Wien*, 5. 10. 1928, 5. Jg. Nr. 1, S. V.

266 Diese Schubertiaden wurden beispielsweise von Josefine Stransky, Hermann Gallos und Carl Lafite gestaltet, vgl. *Radio Wien*, 21. 5. 1928, 4. Jg. Nr. 34, S. 1174 oder auch von Anton Tausche und Erich Meller, vgl. *Radio Wien*, 3. September 1928, 4. Jg. Nr. 49, S. 1648.

267 *Radio Wien*, 9. 1. 1928, 4. Jg. Nr. 15, S. 541 bzw. 9. 11. 1928, 5. Jg. Nr. 6, S. XI.

Daneben gab es Recitals, bei welchen Textdichter im Zentrum standen. So stand am 10. Mai ein Abend zum Thema *Franz Schubert – Walter Scott* mit Gertrude Foerstel, Georg Maikl und Elemér von John sowie Erich Meller am Klavier auf dem Programm²⁶⁸ und am 25. November präsentierte Annemarie Lischke, wieder begleitet von Hermine Lischke, das Programm *Goethe in der Lied-Komposition*, dem einführende Worte von Prof. Dr. Andreas Weißenböck vorangestellt waren.²⁶⁹ Keine sängerischen Soloprogramme zwar, doch Rezitationsabende fanden am 24. Oktober (*Der ernste und der heitere Morgenstern*)²⁷⁰ sowie am 1. Dezember (*Ottokar Kernstocks Leben und Werk*) statt,²⁷¹ in deren Rahmen Amalie Loewe mit Ferdinand Foll am Klavier sowie Robert von Almássy begleitet von Margit Székely mit ausgewählten Liedern zu hören waren.

Ebenfalls sehr beliebt waren Soloprogramme, die unter dem Überbegriff ‚Nationale Abende‘ zusammengefasst werden könnten und stets Lieder von Komponist:innen einer bestimmten Nation, manchmal auch Volksweisen dieser Regionen, auf dem Programm hatten. So konnten die Hörer am 8. Mai einen *Holländischen Abend* (Aart Gremmè, Corneille de Kuyper und Erich Meller, Klavier),²⁷² am 4. Juni *Polnische Lieder, Arien und Volksweisen* (Mieczyslaw Salecki und Erich Meller, Klavier),²⁷³ am 19. Juni *Tschechoslowakische Meister* (Yella Braun-Fernwald und Paul A. Pisk, Klavier),²⁷⁴ am 14. August *Russische Arien und Lieder* (Malwine Szterényi und Otto Schulhof, Klavier)²⁷⁵ und am 5. November *Internationale Volkslieder* (Hedda Kux mit Erich Meller, Klavier)²⁷⁶ genießen. Dieser von der RAVAG-Musikdirektion im Sinne des Bildungsauftrags bewusst gesetzte Schwerpunkt betraf auch ‚Kammerabende‘ und Rundfunkkonzerte. So konnte man bereits in dem in *Radio Wien* veröffentlichten Bericht des Vollbeirats zum ersten Quartal des Jahres 1928 Folgendes nachlesen:

Eine Anzahl Konzerte waren nationaler Musik gewidmet. Am 12. Februar wurde ein „Schwedisches Konzert“, am 8. März ein ungarischer Abend unter dem Titel „Ungarische Volkslieder und Zigeunermusik“, am 11. März

268 *Radio Wien*, 7. 5. 1928, 4. Jg., Nr. 32, S. 1103.

269 *Radio Wien*, 16. 11. 1928, 5. Jg., Nr. 7, S. XI.

270 *Radio Wien*, 19. 10. 1928, 5. Jg., Nr. 3, S. VII.

271 *Radio Wien*, 23. 11. 1928, 5. Jg., Nr. 8, S. X.

272 *Radio Wien*, 7. 5. 1928, 4. Jg., Nr. 32, S. 1105.

273 *Radio Wien*, 4. 6. 1928, 4. Jg., Nr. 36, S. 1235.

274 *Radio Wien*, 18. 6. 1928, 4. Jg., Nr. 38, S. 1296.

275 *Radio Wien*, 13. 8. 1928, 4. Jg., Nr. 46, S. 1544.

276 *Radio Wien*, 2. 11. 1928, 5. Jg., Nr. 5, S. V.

ein „Belgisches Konzert“ und am 15. März ein „Polnisches Konzert“ in das Programm aufgenommen.²⁷⁷

Insgesamt wurden in diesen thematisch gestalteten Liedprogrammen kaum zeitgenössische Kompositionen zur Aufführung gebracht. Neben Anton Tausches bereits weiter oben erwähntem Programm *Heitere Balladen* beinhalteten nur noch drei weitere Solorecitals Lieder oder Gesänge lebender österreichischer Komponist:innen. So gestaltete Rudolf Bandler, von Lilly Bandler am Klavier begleitet, am 24. April 1928 ein Soloprogramm mit dem Titel ‚*Humor im Liede*‘ – *Wiener Komponisten*, in welchem er *Knabenzeit* von Humbert Geyer, *Der brave Mann* von Ferdinand Rebay, *Nachtwandler* von Othmar Wet chy sowie *Alte Schweizer* und *Es waren drei junge Leute* von Emil Petschnig zu Gehör brachte.²⁷⁸

Erst trug Bandler eine Reihe von Liedern vor, die zwar nicht alle dem Titel „Humor im Liede“ entsprachen, aber immerhin gerne, wie alles, was Bandler singt, gehört werden.²⁷⁹

Weiters war es Annemarie Lischke, die am 23. Juni 1928 in ihrem 15 Kompositionen umfassenden Programm *Meister des Musikdramas im Liede* je ein Lied von Wilhelm Kienzl (*Wie ist die Erde so schön*), Richard Strauss (*Anbetung*), Franz Schreker (*Auf den Tod eines Kindes*), Joseph Marx (*Venetianisches Wiegenlied*) und Erich Wolfgang Korngold (*Versuchung*) gestaltete.²⁸⁰ Auch dieses Konzert wurde mit einem Vortrag von Wilhelm Fischer eingeleitet.

Eine interessante und instruktive Darbietung hörten wir unter der Devise „Meister des Musikdramas im Liede“, ausgeführt von Annemarie Lischke und Hermine Lischke, mit erläuternden Worten von Dr. Wilhelm Fischer.²⁸¹

Das einzige Programm, das ausschließlich lebenden Komponisten gewidmet war, wurde am 14. September mit dem Titel *Wiener Komponisten* ausgestrahlt. Karl Bayer brachte, begleitet von Ernst Gundacker am Klavier, je fünf Lieder von Richard

277 *Radio Wien*, 26. 3. 1928, 5. Jg., Nr. 26, *Mitteilungen der „Ravag“*. Sitzung des Vollbeirates am Donnerstag, den 15. März 1928, Aus dem Programmbericht. 2. Musik, S. 921.

278 *Radio Wien*, 23. 4. 1928, 4. Jg. Nr. 30, S. 1039.

279 -sp- in *Freiheit!*, 28. 4. 1928, Rubrik *Für den Radiohörer*, S. 6.

280 *Radio Wien*, 18. 6. 1928, 4. Jg. Nr. 38, S. 1300.

281 AndreasWeißebäck in *Reichspost*, 28. 6. 1928, Rubrik *Aus dem Rundspruchwesen*. Die Musiksendungen der „Ravag“, S. 10.

Maux (*Die Frauen von Ravenna, Der Kreuzgang von Santo Stefano, Die Zypressen von San Clemente, Gebet der Schiffer und Padua*) und Othmar Wetchy (*Vorfrühling, Die Nachtigall, Herbstbeginn, So regnet es sich langsam ein und Winter*) sowie zwei Lieder von Walther Klein (*An den Herbst und Glückliche Fahrt*) zur Aufführung.²⁸²

Fasst man die konventionellen sowie die thematisch gestalteten Liederabende zusammen, so waren im Jahr 1928 mehr als 30 dieser Soloprogramme im Radio zu hören. In diesen Sendungen wurden insgesamt über 220 Konzertlieder gesungen, allein über 80 davon stammten von Franz Schubert. Der Anteil der im Rahmen dieser Sendungen dargebotenen zeitgenössischen Kompositionen mit etwa 30 Liedern, davon knapp 20 von zeitgenössischen österreichischen Komponist:innen, war hingegen äußerst gering und machte nicht einmal ein Zehntel der Gesamtanzahl aus. Daher könnte man die Schlussfolgerung ziehen, dass, sobald das Programm nicht mehr von den Ausführenden selbst entworfen wurde bzw. es eine thematische Vorgabe zur Gestaltung der Liederabende im Rundfunk gab, die Mischung von Kompositionen der Vergangenheit und der Gegenwart, die in vergleichbaren Veranstaltungen des Wiener Konzertlebens zu dieser Zeit noch selbstverständlich war, verloren ging. Lieder aus dem 19. Jahrhundert waren in den Solorecitals sehr stark repräsentiert, während zeitgenössische Musik als eigene Kategorie in extra dafür vorgesehenen Sendungen zu Gehör gebracht wurde.²⁸³

„Kammerabende“

Regelmäßig auf dem Programm der RAVAG standen auch die sogenannten Kammerabende. Dies waren einstündige, von Kammermusikformationen unterschiedlichster Besetzung gestaltete Sendungen, die im Jahr 1928 immerhin 35 Mal den Rahmen für die Aufführung von Konzertliedern boten. Genauso wie im realen Wiener Konzertleben wurden sowohl klavierbegleitete Lieder als auch Ensemblelieder in die Programme aufgenommen. Obwohl die Gesamtanzahl der aufgeführten Klavierlieder jene der Ensemblelieder deutlich überwog, war deren Anzahl in den einzelnen Sendungen meist nicht sehr hoch. Häufig wurden nur ein oder zwei Konzertlieder zwischendurch zu Gehör gebracht. Andererseits sangen aber beispielsweise Amalie Loewe und Oskar Jölly mit Ferdinand Foll am Klavier am 19. Februar insgesamt zehn Lieder von Hugo Wolf in einem diesem Komponisten gewidmeten Abend des *Sedlak-Winkler-Quartetts* oder Max Klein, begleitet von Otto Schulhof, am 7. April zehn Lieder von Robert Schumann im Rahmen eines Sonatenabends.²⁸⁴

282 *Radio Wien*, 10. 9. 1928, 4. Jg. Nr. 50, S. 1681.

283 Siehe Abschnitt ‚*Österreichische Komponistenabende*‘.

284 *Radio Wien*, 13. 2. 1928, 4. Jg. Nr. 20, S. 717 sowie *Radio Wien*, 2. 4. 1928, 4. Jg. Nr. 27, S. 948.



Abb. 7: Schubert-Feier-Übertragung, Streichquartett (Österreichische Nationalbibliothek/Wien, Signatur RUEZ 1368)

In der Kategorie der Klavierlieder waren die am häufigsten aufgeführten Komponisten ähnlich wie in den *Akademien* der RAVAG Franz Schubert (in sechs dieser Sendungen mit über 20 Liedern), Hugo Wolf und Johannes Brahms (in vier dieser Sendungen mit knapp 20 bzw. 15 Liedern) und Robert Schumann (in drei dieser Sendungen mit 21 Liedern). Von den zeitgenössischen Schaffenden war es wieder Richard Strauss, der in fünf dieser Sendungen mit zehn Liedern am stärksten repräsentiert wurde, gefolgt von Max Ast in vier Sendungen mit sechs Liedern sowie Max Oberleithner, Alexander Burgstaller und Joseph Marx in je zwei Sendungen mit sechs, fünf und zwei Liedern. Auch von Franz Schmidt kamen Lieder zur Aufführung, allerdings konnte die genaue Anzahl auf Basis der untersuchten Quellen nicht mehr rekonstruiert werden.

Die Sopranistin Klarisse Stukart²⁸⁵ trat für das zeitgenössische österreichische Konzertlied dabei besonders in Erscheinung, sang sie doch am 3. Juni 1928 im Rahmen

285 In den zeitgenössischen Künstlerlexika konnten keine Einträge zu Klarisse, auch Clarisse, Stukart gefunden werden. Allerdings könnte ein brasilianisches Einreisedokument vom November 1940, das

eines Kammerabends des *Schlenk-Lechner-Quartetts* zwei Lieder von Max Ast (*Heidenröslein* und *O, der blaue, blaue Himmel*) und drei Lieder von Alexander Burgstaller (*Heimweh*, *Ziel* und *Froh und fromm*).²⁸⁶ Am 22. Dezember 1928 hatte sie in einem Kammerabend des *Auber-Trios* außerdem zwei Lieder von Fritz Egon Pamer (*Nocturno* und *Der Maie*) sowie die Kompositionen *Mit dir zu schweigen* und *Aus Träumen* von Alexander Burgstaller, der sie auch in beiden Konzerten am Klavier begleitete, ins Programm genommen.²⁸⁷ Bei den Sängern war es Arthur Preuss,²⁸⁸ der am 7. Juni 1928 im Rahmen eines ‚Kammerabends‘ des *Prix-Quartetts* drei Lieder (*Morgenständchen*, *Gruß in die Ferne*, *Lass’ uns leben*) von Max Oberleithner sowie am 16. September 1928 in einer österreichischen Komponisten gewidmeten Kammermusiksendung die Gruppen *Drei Lieder* (*Stunde des Glücks*, *Einst und Heute*, *Leben im Wald*) von Ludwig Donin und *Zwei Lieder* (*Zum neuen Jahr*, *Traum-Sommernacht*) von Max Egger zur Auf-führung brachte.²⁸⁹ Am Klavier musizierte jeweils Erich Meller.

Die ensemblebegleiteten Lieder waren wiederum ausschließlich zeitgenössischen, der Mehrzahl davon zeitgenössischen österreichischen Komponisten zuzuordnen. Auch hier also eine Parallele zum realen Konzertleben. So erklangen am 29. April 1928 die erst ein Monat zuvor im Wiener Musikverein uraufgeführten Kompositionen „*Gesänge im alten Stil*“: *Sinfonia e Canzoni für Sopran mit 3 Violon* von Karl Hudez, wiederum dargeboten von Erika Rokyta und dem *Sedlak-Winkler-Quartett*.²⁹⁰ Andreas Weißenböck berichtet davon in einer ausführlichen und instruktiven Radiokritik in der *Reichspost*:

Dasselbe Programm enthielt noch eine beachtenswerte Nummer: Sinfonie und Canzoni für Sopran und drei Violon aus den „Gesängen im Alten Stil“ von Karl Hudez. Erika Rokyta, deren Stimme sich fürs Radio vorzüglich eignet, sang den Sopranpart. Die Begleitung mit drei Violon – die Viola ist bekanntlich die Urform unserer Streichinstrumente, unterscheidet sich aber heute sehr durch ihren der Violine nachgebildeten Typus von den mittelalterlichen Instrumenten ihres Namens – ist musikalisch wegen des starken Klangvolumens

auf eine 1894 in Wien geborene Frau mit diesem Namen ausgestellt ist, die als Beruf „cantadora“, also Sängerin, angibt, erste Hinweise auf Clarisse Stukart liefern. https://www.geni.com/photo/view/6000000008018571475?album_type=photos_of_me&photo_id=6000000025023082347 (Zugriff 9. 11. 2020).

286 *Radio Wien*, 28. 5. 1928, 4. Jg. Nr. 35, S. 1209.

287 *Radio Wien*, 14. 12. 1928, 5. Jg. Nr. 11, S. X.

288 Arthur Preuss (1878 Königsberg/Ostpreussen–1944 Wien), Tenor, in: Kutsch und Riemens, *Großes Sängerlexikon*, S. 3761.

289 *Radio Wien*, 4. 6. 1928, 4. Jg. Nr. 36, S. 1238 sowie 10. 9. 1928, 4. Jg. Nr. 50, S. 1683.

290 *Radio Wien*, 23. 4. 1928, 4. Jg. Nr. 30, S. 1045.

der Instrumente sehr befriedigend. Die Wiedergabe im Radio erfordert aber eine gewisse Sorgfalt im Spiel dieser Instrumente. Die Obertöne der tieferen Saiten, das deutlich in Erscheinung tretende Oktavieren und Quintieren, ferner die bei stärkerem Strich sich einstellenden Nebengeräusche und Formanten verwirren sehr leicht das Tonbild auch bei nur dreistimmiger polyphoner Satzweise. Die Begleitung der Singstimme war vielfach zu stark.²⁹¹

Am 20. Juni 1928 gelangten in einem Kammerabend des *Gottesmann-Quartetts* außerdem die Kompositionen *Cantikum für Sopran und Streichquartett* von Othmar Wetsch sowie die Lieder mit Streichquartettbegleitung *Ein Traum* von Max Ast und *Maiwunder* und *Wiegenlied* des im Jahr 1927 verstorbenen österreichischen Komponisten Carl Prohaska zur Aufführung.²⁹² Den Sopranpart gestaltete Gertrude Förstel, die in diesem Jahr noch weitere zwei Mal, allerdings mit Liedern von Franz Schubert, im Radio zu hören war.

Donnerstag sang im Kammermusikabend Gertrude Förstel ein paar wunderschöne Lieder von Prohaska und Ast. Ein Wort der Kritik erschiene mir deplaziert.²⁹³

In einer weiteren ausführlichen Rezension machte sich Andreas Weißenböck allerdings mehr Gedanken über die Vorzüge und Nachteile von streichquartettbegleiteten Liedern sowie über die Einsatzmöglichkeiten des Klaviers als Begleitinstrument beim Lied als über die Kompositionen oder die künstlerischen Leistungen der Ausführenden selbst.

Das Streichquartett als Begleitung der Solosingstimme ist (mit dem Continuo des Cembalo) schon eine recht alte Sache. [...] Erst die ganz neue Zeit kennt mehrfache Versuche, das begleitende Klavier durch das Streichquartett zu ersetzen. Die Ausdrucksfähigkeit des begleitenden Apparates wird damit allerdings in einem gewissen Maße gesteigert, da man mehr Klangfarben zur Verfügung hat. Indessen wird der heute ja auch unter kundiger Künstlerhand schon sehr klangreiche Flügel wegen seiner speziellen Anschmiegsamkeit doch immer das beste Begleitinstrument für die anspruchslosere Form des Liedes

291 Andreas Weißenböck in *Reichspost*, 3. 5. 1928, Rubrik *Aus dem Rundspruchwesen. Musiksendungen der „Ravag“*, S. 6.

292 Carl Prohaska (1869 Mödling/NÖ–1927 Wien), Komponist, Musikpädagoge, Dirigent, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Prohaska_Familie.xml (Zugriff 9. 11. 2020).

293 Ungekennzeichnet in *Freiheit!*, 23. 6. 1928, Rubrik *Für den Radiohörer. Rückschau und Kritik*, S. 6.

bleiben. Die in der vergangenen Woche von der „Ravag“ gebrachten Gesänge für Singstimme und Streichquartett von C. Prohaska und Wetchy erwiesen sich als recht wirkungsvolle Beispiele ihrer Gattung.²⁹⁴

Und schließlich wurde Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* am 5. November 1928 eine eigene Sendung gewidmet, inklusive einführender Worte von Erwin Stein, dem Dirigenten des Ensembles. Dieses setzte sich aus Erika Wagner als Sprecherin, Rudolf Kolisch (Violine), Benar Haifetz (Violoncello), Franz Wangler (Flöte), Viktor Polatschek (Klarinette) und Eduard Steuermann (Klavier) zusammen.²⁹⁵ Bemerkenswert mag scheinen, dass diese Aufführung nicht nur sehr knapp in der Radiokritik der *Reichspost* erwähnt wurde,²⁹⁶ sondern dass Rezensionen darüber in *Die Stunde*, dem „[...] erste[n] moderne[n] reich illustrierte[n] Boulevardblatt Österreichs [...]“²⁹⁷ und in der konservativen *Freiheit!*²⁹⁸ erschienen, während die auflagenstärkeren Blätter wie *Arbeiter-Zeitung*, *Neues Wiener Journal* und *Neue Freie Presse* kein Wort darüber verloren.

Sehr gut – abgesehen von der Stellungnahme des Hörers zur Musik Schönbergs – war die Aufführung von „Dreimal sieben Gedichte aus Pierrot Lunaire“. Erika Wagner sprach die Worte. Sie ließ sich tragen und flog, mondtrunken, wie Pierrot, auf den Wellenkämmen der reichen Schönberg-schen Musik dahin. Dirigent war Erwin Stein, ein Dirigent allerdings, der mehr mit dem Kopfe, als mit dem Herzen an die Musik herankam.²⁹⁹

294 Andreas Weißenböck in *Reichspost*, 28. 6. 1928, Rubrik *Aus dem Rundspruchwesen. Musiksendungen der „Ravag“*, S. 10.

295 Vgl. Vorankündigung im *Neuen Wiener Journal*, 5. 11. 1928, Rubrik *Radioprogramm*, S. 5.

296 „An ‚Pierrot lunaire‘ werden, so fürchte ich, manche Hörer, trotz der Einleitungsworte von Erwin Stein, wenig Freude gehabt haben. Diese aus dem Verstand entsprungene Musik erfordert auch im Hörer gewisse Voraussetzungen des Wissens, die man als nicht allgemein vorhanden annehmen darf“, schrieb Andreas Weißenböck in der *Reichspost* am 8. 11. 1928, Rubrik *Aus dem Rundspruchwesen. Musiksendungen der „Ravag“*, S. 7.

297 Vgl. Österreichisches Biographisches Lexikon ab 1815 (2. überarbeitete Auflage – online, https://biographien.ac.at/oeb1/oeb1_B/Bekessy_Imre_1887_1951.xml, (Zugriff 27. 8. 2019).

298 „*Freiheit*“, von 26. Juli 1927 bis 30. April 1932 erscheinende Tageszeitung, als deren Nachfolger von 22. Dezember 1932 bis 4. Dezember 1933 als ‚Organ der heimat-treuen [beziehungsweise ab 18. März 1933 staats-treuen] Bevölkerung‘ eine gleichnamige Zeitung erschien; dazwischen erschien von 7. November bis 21. Dezember 1932 mit demselben Untertitel die *Freiheit am Mittag*“. In: Gabriele Melischek/Josef Seethaler [Hg.]: *Die Wiener Tageszeitungen. Eine Dokumentation*. Band 3: 1918–1938. Frankfurt am Main/Wien [u. a.]: Lang 1992, S. 111 ff.

299 –sp- in *Freiheit!*, 7. 11. 1928, Rubrik *Für den Radiohörer. Rückschau und Kritik*, S. 6.

Auch in den in beiden in *Reichspost* und *Die Stunde* erschienenen Rezensionen wurde auf die möglichen negativen Reaktionen des Radiopublikums hingewiesen, verbunden mit der Anregung, Einführungsvorträge zu derart anspruchsvollen Werken künftiger etwas ausführlicher zu gestalten.³⁰⁰

Zusammenfassend lässt sich also festhalten, dass es scheinbar für Kammermusikensembles auch im Radio noch eine Selbstverständlichkeit war, Konzertlieder in ihre Abende zu integrieren und dass sie möglicherweise noch größere Freiheiten in der Zusammenstellung ihrer Programme hatten als diese Sänger:innen zugestanden wurde. Die für das Radio gewählten Programme waren jenen im realen Konzertleben noch sehr ähnlich und daher dürfte auch die Inklusion von zeitgenössischen Liedkompositionen und neuen vokalen Formen leichter gefallen sein. Von 35 für das Konzertlied relevanten ‚Kammerabenden‘ hatten 17 zeitgenössische bzw. 16 davon zeitgenössische österreichische Kompositionen im Programm – also deutlich mehr als in den Solorecitals. Insgesamt kamen in diesen Sendungen 60 Lieder von 14 zeitgenössischen österreichischen Komponist:innen zur Aufführung, dargeboten von elf Sängerinnen und einem Sänger sowie deren sechs begleitenden Pianist:innen bzw. deren sechs begleitenden Kammermusikformationen.

‚Rundfunkkonzerte‘

Als Rundfunkkonzerte wurden jene Orchesterkonzerte bezeichnet, die direkt aus den Studios der RAVAG übertragen wurden und deren Repertoire nicht in den Bereich der Salon- und Unterhaltungsmusik fiel, „[...] ernste Konzerte [...]“ also.³⁰¹ Die meisten dieser Sendungen gestaltete das *Wiener Sinfonie Orchester*, viermal waren auch die *Wiener Philharmoniker* zu hören. 1928 gelangten in 17 dieser Rundfunkkonzerte orchesterbegleitete Lieder zur Aufführung, die meisten davon waren im Original als Gesänge mit Orchester konzipiert, Klavierlieder wurden in diesem Rahmen nicht berücksichtigt.

Von den 17 repräsentierten Komponist:innen waren zehn Zeitgenoss:innen, neben Richard Strauss stammten noch neun aus Österreich. Von diesen war der Spitzenreiter Max Ast, zu dieser Zeit Musikdirektor der RAVAG, von welchem sechs Lieder in drei Konzerten zur Aufführung gebracht wurden. So sang am 25. März 1928 Hedda Kux begleitet vom *Wiener Sinfonie Orchester* unter der Leitung des Komponisten *Liebestrunken* und *Der stille Hain*.³⁰² Am 17. Juni 1928 war Lotte Lehmann als Solistin

300 Vgl. Paul Stefan in: *Die Stunde*, 14. 11. 1928, *Schönbergs Pierrot lunaire – im Radio*, S. 4 sowie Andreas Weißenböck in *Reichspost*, 8. November 1928, Rubrik *Aus dem Rundspruchwesen. Musiksendungen der „Ravag“*, S. 7.

301 *Radio Wien*, 2. 11. 1928, 5. Jg. Nr. 5, S. 65.

302 *Radio Wien*, 19. 3. 1928, 4. Jg. Nr. 25, S. 883.



Abb. 8: Kapelle bei Aufnahme (Österreichische Nationalbibliothek/Wien, Signatur RUEZ 2398)

zu hören, als die *Wiener Philharmoniker* unter der Leitung von Robert Heger die Gesänge *Die Frau vor dem Spiegel*, *Und gegen Abend* und *Es ist alles wie ein wunderbarer Garten* zur Aufführung brachten.³⁰³ Und schließlich gestaltete im Dezember wieder das *Wiener Sinfonie Orchester* unter der Leitung von Anton Konrath das bereits im März erklangene Lied *Der stille Hain*, diesmal übernahm Helene Konrath den Gesangspart.³⁰⁴ Zweimal in diesem Kalenderjahr standen Werke von Joseph Messner auf dem Programm,³⁰⁵ der in beiden Konzerten das *Wiener Sinfonie Orchester* auch vom Dirigentenpult aus leitete: Yella Braun-Fernwald brachte am 5. Februar die zwei *Marienlegenden für mittlere Singstimme, Streichquartett, Harfe und Horn* zur Aufführung

303 *Radio Wien*, 11. 6. 1928, 4. Jg. Nr. 37, S. 1273

304 *Radio Wien*, 30. 11. 1928, 5. Jg. Nr. 9, S. XI.

305 Joseph Messner (1893 Schwaz/T.–1969 St. Jakob am Thurn/Sbg), Geistlicher, Organist, Komponist, Dirigent, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Messner_Josef.xml (Zugriff 11. 11. 2020).

und am 7. Oktober übernahm sie das Altsolo in Messners *Sinfonietta op. 10 für Klavier, Altstimme und Orchester*.³⁰⁶

Ebenfalls als dirigierende Komponisten traten Wilhelm Kienzl und Hugo Reichenberger in Erscheinung. Am 10. Jänner 1928 leitete Kienzl die Aufführung dreier Gesänge mit Orchester, *Meine Mutter*, *Meine Lust ist Leben* und *Bonapartes Heimkehr*, die Alfred Jerger interpretierte, und am 26. Dezember dirigierte Reichenberger die Aufführung seiner *Drei Orchesterlieder (Maria, Rosenblüte rot, Maria sitzt im Blü- tengarten, Marias Sehnsucht)* mit den Wiener Philharmonikern und der Sopranistin Maria Gerhart.³⁰⁷ Die Rezension letzterer Gesänge las sich in der *Reichspost* allerdings wenig euphorisch:

Ein Vormittagskonzert der Philharmoniker stand unter der Leitung von Professor Reichenberger und brachte u. a. mehrere Marienlieder für Sopran und Orchester von Reichenberger, die trotz der vornehmen Vortragsweise der Solistin Marie Gerhart doch keinen tieferen Eindruck zu hinterlassen vermögen. Es fehlt den Liedern an tieferer weihevoller Stimmung in der Erfindung. Auch die klangreichen Orchesterfarben vermögen solchen Mangel nicht zu ersetzen.³⁰⁸

Besonders interessant ist die Tatsache, dass am 18. März 1928 im Rahmen eines Rundfunkkonzerts des *Wiener Sinfonie Orchesters* unter der Leitung von Paul Klenau bereits drei Lieder aus Alban Bergs *Sieben frühe Lieder* zur Aufführung gebracht wurden. Als Datum der Uraufführung der gesamten Liedergruppe wird stets der 11. Juni 1928 angegeben, als Claire Born und das *Wiener Sinfonie Orchester* unter Robert Heger im Großen Saal der Gesellschaft der Musikfreunde damit zu hören waren.³⁰⁹ In der RAVAG sang jedenfalls Wanda Achsel-Clemens *Liebesode*, *Im Zimmer* und *Nachtigall* und es war wieder die *Reichspost*, in der man völlig unaufgeregt und knapp „Sehr gut klangen die aus Alban Bergs jüngeren Jahren stammenden Orchesterlieder, die Frau Achsel-Clemens sehr schön sang,“ lesen konnte.³¹⁰

306 *Radio Wien*, 30. 1. 1928, 4. Jg. Nr. 18, S. 649 sowie 1. 10. 1928, 4. Jg. Nr. 53, S. 1787.

307 *Radio Wien*, 9. 1. 1928, 4. Jg. Nr. 15, S. 538 sowie 21. 12. 1928, 5. Jg. Nr. 12, S. VII.

308 Andreas Weißenböck in: *Reichspost*, 3. 1. 1929, Rubrik *Aus dem Rundspruchwesen. Musiksendungen der „Ravag“*, S. 7

309 Vgl. AGMW, Mikrofilm, Programmzettel 16. 10.–30. 12. 1928 sowie Elsa Bienenfeld in: *Neues Wiener Journal*, 10. 11. 1928, Rubrik *Theater und Kunst. Konzerte*, S. 13 und Max Graf in: *Der Tag*, 11. 11. 1928, Rubrik *Bühne und Kunst. Konzerte*, S. 16.

310 Andreas Weißenböck in: *Reichspost*, 22. 3. 1928, Rubrik *Aus dem Rundspruchwesen. Musiksendungen der „Ravag“*, S. 10.

Weitere Gesänge mit Orchesterbegleitung zeitgenössischer österreichischer Komponisten, die im Rahmen jener Rundfunkkonzerte zur Aufführung gelangten, waren zum Beispiel am 6. Februar 1928 *Lieder für eine Singstimme mit Orchesterbegleitung* (*Liebeslied im Herbst, Marienlied, Frühling*) von Joseph Rinaldini, gesungen von Luise Hellelsgruber.³¹¹ Am 17. Juni gelangten neben den bereits oben erwähnten Liedern von Max Ast drei von Carl Lafites *Narrenlieder[n]* (*Canzone, Ständchen, Schlußlied*), interpretiert vom polnischen Tenor Mieczyslaw Salecki zur Aufführung:

Im Sonntagskonzert der Wiener Philharmoniker (unter Professor Hegers Leitung), hörten wir die sehr fein gesetzten „Narrenlieder“ von K. Lafite, gesungen von Mieczyslaw Salecki aus Warschau. Ferner drei ungemein stimmungsvolle Orchesterlieder von M. Ast, die Lotte Lehmann entzückend vortrug.³¹²

Am 15. Juli gestaltete Klarisse Stukart *Drei Lieder aus „Des Knaben Wunderhorn“ mit Kammerorchesterbegleitung* (*Ein neues Pilgerlied, Antwort Mariä auf den Gruß der Engel, Die widerspenstige Braut*) von Martin Spörr³¹³ und am 19. September schließlich Anni Hruby-Richter die orchesterbegleiteten Lieder *Die geheimnisvolle Flöte, Liebestrunken* und *Die Einsame* von Viktor Hruby.³¹⁴

Die Anzahl der im Rahmen von Orchesterkonzerten im Radio aufgeführten Konzertlieder war also nahezu ident mit jener im Wiener Konzertleben, allerdings bei einer deutlich geringeren Anzahl an relevanten Konzerten. Das orchesterbegleitete Konzertlied spielte also im Radio eine vergleichsweise größere Rolle als im Konzertsaal und auch der Anteil bzw. die Anzahl an zeitgenössischen österreichischen Kompositionen war im Radio deutlich höher. In 17 Konzerten wurden insgesamt 60 Konzertlieder zur Aufführung gebracht, 41 stammten aus der Feder zeitgenössischer, davon 34 österreichischer Musikschaffender.

311 Luise Hellelsgruber (1901 Wienerherberg/NÖ–1967 NÖ), Sopran, in: Kutsch und Riemens, *Großes Sängerlexikon*, S. 2022 f.

312 Andreas Weißenböck in: *Reichspost*, 21. 6. 1928, Rubrik *Aus dem Rundspruchwesen. Musiksendungen der „Ravag“*, S. 6.

313 Martin Spörr (1866 Wilten/T–1937 Gallsbach/OÖ), Musiker, Dirigent und Komponist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Spoerr_Martin.xml (Zugriff 12. 11. 2020).

314 Viktor Hruby (1894 Wien–1978 Wien), Komponist und Kapellmeister, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_H/Hruby_Viktor.xml (Zugriff 12. 11. 2020) und Anny Hruby-Richter, Opernsängerin, Ehefrau von Viktor Hruby, in: *DML*, Sp. 602.

‚Österreichische Komponistenabende‘

Gegen Ende des Jahres 1925 hatte der Österreichische Komponistenbund das schriftliche Ansuchen an die RAVAG gerichtet, im Interesse der zeitgenössischen österreichischen Komponist:innen gelegentlich geschlossene Programme mit dem Titel *Österreichische Komponistenabende* zu senden. Dies wurde berücksichtigt mit der Vereinbarung, dass die Programme sowohl Kompositionen „[...] ernster und heiterer Richtung umfassen [...]“ und von Rudolf Siczzyński, dem damaligen Präsidenten des Komponistenbundes, gemeinsam mit RAVAG-Musikdirektor Max Ast zusammengestellt werden sollten.³¹⁵ Das erste dieser Konzerte fand bereits im Februar 1926 statt und im Laufe der Zeit wurde die Zusammenarbeit intensiviert. In einer Ausgabe von *Radio Wien* vom März 1928 wurde nochmals auf diese Entwicklung hingewiesen:

Die österreichischen Komponisten werden nunmehr zufolge einer Abmachung mit dem Österreichischen Komponistenbund in den Programmen in erhöhtem Maße berücksichtigt. Komponisten von besonderer Bedeutung erhalten eigene Abende. So ist ein „Josef-Marx-Abend“ und kürzlich auch ein „Franz-Schmidt-Abend“ unter persönlicher Leitung des Komponisten auf dem Programm gewesen. Eine Reihe von österreichischen Komponisten wurden mit ihren Werken zur Uraufführung in der „Ravag“ angenommen und kommen noch in dieser Saison zur Aufführung.³¹⁶

So fanden also im Jahr 1928 neben den bereits oben zitierten *Josef-Marx-* und *Franz-Schmidt-Abend[en]* noch jeweils ein Julius Bittner und ein Max Springer gewidmeter Abend statt und darüber hinaus standen gegen Ende des Jahres ein *Komponistenabend Felix Petyrek* des *Gottesmann-Quartetts* und ein *Meisterabend Erich Wolfgang Korngold* auf dem Programm. Nicht alle diese Programme waren allerdings für das zeitgenössische Konzertlied relevant.

Hans Duhan brachte im *Josef-Marx-Abend* am 5. März die sechs Lieder *Ein junger Dichter denkt an die Geliebte*, *Japanisches Regenlied*, *Venetianisches Wiegenlied*, *Der Dichter*, *Der Ton* und *Windräder* am Klavier begleitet von Erich Meller zur Aufführung.³¹⁷ Knapp ein Monat später, am 13. April 1928, fand bereits der Julius Bittner gewidmete

315 Vgl. Hartmut Krones (Hg.), *Österreichischer Komponistenbund 1913–2013*, Wien 2013, S. 17.

316 *Radio Wien*, 26. 3. 1928, 4. Jg. Nr. 26, *Mitteilungen der „Ravag“*. Sitzung des Vollbeirates am Donnerstag, den 15. März 1928. Aus dem *Programmbericht*. 2. Musik, S. 921.

317 Hans Duhan (1890 Wien–1971 Wien), Bariton, siehe auch Abschnitt *Spezialist:innen für Liedgesang*. *Hans Duhan*. Angaben zum Konzertprogramm siehe *Radio Wien*, 5. März 1928, 4. Jg. Nr. 23, S. 809.

Abend statt.³¹⁸ In diesem Programm gestaltete die Altistin Emilie Bittner einige Klavierlieder aus dem Zyklus *16 Lieder von Liebe, Treue und Ehe*, die der Komponist selbst begleitete, sowie die Gruppe *Japanische Lieder für Altstimme und Orchester*.³¹⁹ Am 21. Oktober gelangten im Rahmen des Felix Petyrek gewidmeten Komponistenabends vier Kammerlieder mit Luise Helletsgruber zur Aufführung.³²⁰ Ein interessanter Aspekt scheint wohl die wechselnde Besetzung dieser vier Kompositionen zu sein. So wurde *Wiegenlied* für eine Singstimme, Streichquartett und Klavier konzipiert, *Erwins Nachtgebet* und *Spät* für eine Singstimme, Violine und Klavier und schließlich *Der Wind* für eine Singstimme, Violine, Klarinette, Bratsche und Klavier.

Von neuen Kompositionen haben wir zu erwähnen: [...] ein Komponistenabend Felix Petyrek mit „Griechischen Rhapsodien“, aus denen die über Epirusräubern abgelauchten Motiven besonders hervorstach, da diese Melodie, sowohl der chinesischen wie altgregorianischen Pentatonik sehr nahesteht, und vier Kammerliedern, um die sich L. Helletsgruber ehrlichste Mühe gab. Einen nachhaltigeren Eindruck hinterließ nur das letzte „Der Wind“, das in der Instrumentalbegleitung sehr charakteristisch ist.³²¹

Im *Meisterabend Erich Wolfgang Korngold* schließlich, der am 27. Dezember gesendet wurde, kamen die *Lieder des Abschieds op. 14* mit Emilie Bittner und dem *Sedlak-Winkler-Quartett* sowie die Klavierlieder *Was du mir bist* und *Versuchung*, bei denen Korngold die Sopranistin Renée Bullard selbst begleitete, zur Aufführung.³²²

Eine längst fällige Schuld löste die Ravag mit dem „Meisterabend“ am 27. d. M. ein, in dem sie Erich Wolfgang Korngold Raum gab. Der Abend bot eine Übersicht über das Schaffen des genialen Komponisten. Emilie Bittner und René Bullard sangen. Besser aber war was, denn wie sie sangen!³²³

318 Julius Bittner (1874 Wien–1939 Wien), Komponist und Musikfeuilletonist, verheiratet mit der Altistin Emilie Bittner, geb. Werner (1885–1963), in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_B/Bittner_Julius.xml (Zugriff 12. 11. 2020).

319 *Radio Wien*, 9. 4. 1928, 4. Jg., Nr. 28, S. 979.

320 Felix Petyrek (1892 Brünn/Mähren–1951 Wien), Komponist, Pianist, Pädagoge, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Petyrek_Felix.xml (Zugriff 12. 11. 2020). Angaben zum Programm siehe *Radio Wien*, 12. 10. 1928, 5. Jg. Nr. 2, S. XIII.

321 Andreas Weißenböck in: *Reichspost*, 25. 10. 1928, Rubrik *Aus dem Rundspruchwesen. Musiksendungen der „Ravag“*, S. 8.

322 *Radio Wien*, 21. 12. 1928, 5. Jg. Nr. 12, S. 8

323 –sp- in *Freiheit!*, 29. 12. 1928, Rubrik *Für den Radiohörer. Rückschau und Kritik*, S. 6.

Daneben fanden 1928 zwei weitere vom Komponistenbund gestaltete Abende statt, in denen eine Vielzahl an Musikschaaffenden Gelegenheit hatte, ihre Werke dem Radiopublikum vorzustellen. *Österreichischer Komponistenabend „Wiener Musik“* hieß jene Sendung, die am 11. Mai 1928 ausgestrahlt wurde und neben Tanz- und Marschmusik insgesamt fünfzehn Lieder, die allerdings eher dem Wienerlied zuzuordnen sind, sowie Operettengesänge im Programm hatte.³²⁴

Sehr schön war hingegen der „Oesterreichische Komponistenabend“ am 11. Mai. Lieder von Fohringer, gesungen von Toni Schreiber und Anton Arnold, sind echt Wienerische Würze, die ins Blut geht und einem das Herz „roglat“ macht. Daß unter den einzelnen Programmnummern auch schwache und sehr schwache waren, will man gerne vergessen, gegenüber der Mehrzahl guter und allerbesten Wiener Musik.³²⁵

Der zweite Abend, der am 11. Juli 1928 stattfand, beinhaltete wieder Konzertlieder, wenn auch teilweise von Komponisten, die heute vor allem mit anderen Genres in Verbindung gebracht werden.³²⁶ So standen beispielsweise vier der *Blumenlieder* (*Herbstzeitlosen*, *Lilie*, *Rittersporn*, *Rebenblüte*) von Robert Stolz auf dem Programm. Anton Tausche, begleitet von Franz Mittler, war der Interpret dieser Lieder genauso wie jener der Kompositionen *Der Holderbusch*, *Ich hört ein Vöglein pfeifen*, *Schwarzbraunes Mädels* und *Die Wandermusikanten* von Alfons Blümel. Abschließend waren *Vier Kernstock-Lieder* (*April*, *Mai*, *Juni* und *Dezember*) von Louis Dité, gesungen von Emilie Rutschka, zu hören.³²⁷

So war es also dem Österreichischen Komponistenbund gemeinsam mit der Musikdirektion der RAVAG gelungen, im Rahmen der oben angeführten Konzerte insgesamt 21 lebenden österreichischen Komponisten ein Podium zu geben und an die 60 Konzertlieder zur Aufführung zu bringen (siehe Anhang VII). Ob es günstig war, diese Kompositionen in einer eigenen Kategorie von Sendungen zu präsentieren, kann im Nachhinein schwer beurteilt werden. Die Initiative des Komponistenbundes scheint aber insofern nötig gewesen zu sein, da prominente Dirigenten auf wiederholte Ansuchen, aktuelle Werke in ihre Konzerte aufzunehmen, nicht im gewünschten Ausmaße reagiert hatten.³²⁸ Hellhörig macht die Tatsache, dass die RAVAG

324 *Radio Wien*, 7. 5. 1928, 4. Jg. Nr. 32, S. 1109.

325 -sp- in *Freiheit!*, 16. 5. 1928, Rubrik *Für den Radiohörer. Rückschau und Kritik*, S. 6.

326 *Radio Wien*, 9. 7. 1928, 4. Jg. Nr. 41, S. 1385.

327 Louis Dité (1891 Wien 1969 Wien), Organist und Komponist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_D/Dite_Louis.xml (Zugriff 12. 11. 2020).

328 Vgl. Krones, *Österreichischer Komponistenbund*, S. 23.

ihr Programmschema ab September 1928 abänderte und vor allem im Bereich der Vorträge auf „[...] Schematisierung [...]“ verzichtete, mit der Begründung, „[...] daß an sich sehr bemerkenswerte Vorträge an allgemeinem Interesse verloren haben, weil sie im Programm unter einer bestimmten Rubrik geführt wurden.“³²⁹ Ob dies auf die als Fördermaßnahme gedachte Alleinstellung lebender österreichischer Musikschaffender ebenfalls zutraf, kann im Moment noch nicht beantwortet werden.

Insgesamt lässt sich also festhalten, dass eine wesentlich geringere Anzahl an Konzertliedern in den Musiksendungen des Wiener Senders der RAVAG im Jahr 1928 erklang als im gleichen Zeitraum in den im Abschnitt *Das Wiener Konzertleben – real* beschriebenen Aufführungsorten, nämlich etwa 700 im Vergleich zu etwa 2700. Dieses Ungleichgewicht hängt selbstverständlich auch mit der im Vergleich zu den Konzerten geringeren Anzahl an Musiksendungen zusammen. Dennoch: Der Anteil an zeitgenössischen österreichischen Konzertliedern im Rundfunk war mit etwa 30 Prozent etwas höher als im realen Konzertleben, wo dieser Anteil etwa 28 Prozent betrug. Auffallend ist allerdings, dass im Radio Konzertlieder lebender österreichischer Musikschaffender am häufigsten im Rahmen von ‚Kammerabenden‘ und ‚Österreichischen Komponistenabenden‘ zu hören waren, knapp gefolgt von den ‚Akademien‘, während Liederabende, die die häufigsten musikalischen Präsentationsformen für das zeitgenössische Konzertlied im realen Konzertleben darstellten, nur selten im Radioprogramm zu finden waren (siehe Diagramm 10). In Zahlen: Im realen Konzertleben erklangen im Jahr 1928 etwa 320 zeitgenössische österreichische Konzertlieder in 52 Liederabenden, im Wiener Sender der RAVAG gelangten 18 Lieder lebender österreichischer Komponisten im Rahmen von etwa 20 Liederabenden zur Aufführung.

Es scheint also, dass es im realen Konzertleben – vor allem in den klein besetzten Konzertformen – offensichtlich noch selbstverständlicher war, zeitgenössische Konzertlieder ins Programm aufzunehmen, im Rundfunk dies aber aufgrund von Vorgaben zur Programmgestaltung und der daraus resultierenden Segmentierung schwieriger gewesen sein mag. Inwieweit die technischen Probleme bei der Übertragung der Singstimme, der daraus resultierenden Verluste an Klangschönheit und Intonationsgenauigkeit für die geringe Anzahl an Soloprogrammen eine Rolle gespielt haben könnte, wäre Anlass für weitere Untersuchungen. Fest steht, dass in den zeitgenössischen Radiokritiken der solistischen Liedprogramme gerade im Zusammenhang mit der Singstimme weniger über Interpretation, sondern vielmehr über Eignung oder Nicht-Eignung für eine Radioübertragung gesprochen wurde und vor allem bei Sängerinnen, die aus dem Konzertsaal wohlbekannt waren, wiederholt darauf

329 Andreas Weißenböck in *Reichspost*, 12. 7. 1928, Rubrik *Aus dem Rundspruchwesen. Grundlegende Änderung des Wiener Rundspruchprogramms*, S. 8.

hingewiesen wurde, dass deren Stimmen im direkten Gegenüber wesentlich schöner klingen. Und schließlich darf nicht außer Acht gelassen werden, dass das Radiopublikum verstärkt um seine Meinung zur Gestaltung des Rundfunkprogrammes gebeten wurde und dies auch Einfluss auf die Häufigkeit der Programmierung von zeitgenössischen österreichischen Liedkompositionen gehabt haben könnte. So ergab eine im Jahr 1928 durchgeführte Umfrage unter der Leserschaft der deutschnational orientierten Zeitschrift *Radio-Woche*, dass vielfach „[...] das Abendprogramm zwischen 6 und 10 Uhr abends, der Haupthörzeit, als zu schwer empfunden [...]“ wurde und das Radiopublikum zwar „[...] [n]icht grundsätzlich gegen die sogenannte „schwere Musik“[...]“ sei, „[...] aber doch ausreichend Unterhaltungsmusik [...]“ wünscht.³³⁰

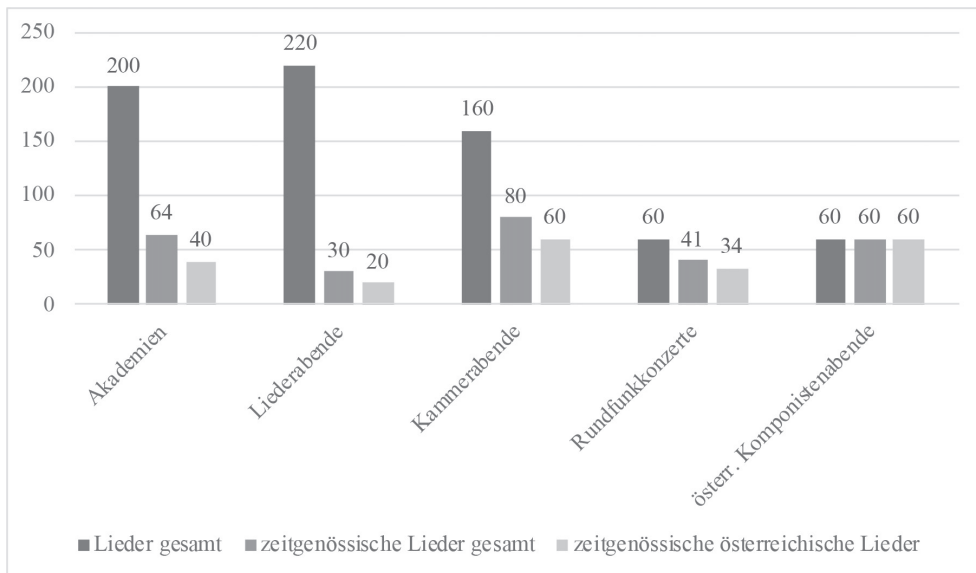


Diagramm 10: Anzahl dargebotener Konzertlieder pro Art der Sendung RAVAG 1928

330 Mark, *Paul Lazarsfelds Wiener RAVAG-Studie 1932*, S. 80.

SPIELRÄUME – AKTEUR:INNEN

Ganz im Sinne von Susanne Rhode-Breymanns Kategorie des musikkulturellen Handelns geht es in diesem Abschnitt vor allem um die „[...] Rekonstruktion von Netzwerken und Atmosphären, die etwas zustande kommen lassen.“³³¹ Daher rücken jene Personen und Institutionen, die die oben beschriebenen klanglichen Realisationen ermöglichten, genauso ins Zentrum des Interesses wie die zahlreichen Musiker:innen, die die Kompositionen zum Erklingen brachten und auf diese Weise deren Tradierung unterstützten. Auch die bedeutende Rolle, welche die Konzertdirektionen sowie die Volksbildung im Wiener Musikleben und auch in der Förderung zeitgenössischer österreichischer Konzertlieder einnahmen, soll im Folgenden ausreichend Beachtung finden.

Veranstalter

Die Erhebungen zum realen Wiener Konzertleben brachten zahlreiche Veranstalter zum Vorschein, die grob in vier Gruppen unterteilt werden können. Eine Gruppe bilden die kommerziell ausgerichteten Konzertbüros der Gesellschaft der Musikfreunde sowie des Wiener Konzerthauses, die für die Organisation und Durchführung der Eigenveranstaltungen an diesen Häusern verantwortlich waren. Die Programmgestaltung wurde in der Gesellschaft der Musikfreunde maßgeblich von den jeweiligen Konzertdirektoren beeinflusst, während dies im Konzerthaus in den Kompetenzbereich des Generalsekretärs fiel.³³² Diese beiden Verantwortlichen waren im Jahr 1928 für die Gesellschaft der Musikfreunde der Dirigent Robert Heger und für die Wiener Konzerthausgesellschaft der Musikwissenschaftler Hugo Botstiber. Die zweite große Gruppe stellen die ebenfalls kommerziell agierenden Konzertdirektionen dar, die für die Gestaltung und Durchführung der künstlerischen Fremdveranstaltungen in diesen beiden großen Konzertgebäuden Wiens verantwortlich waren. Genauso wie die Programmverantwortlichen der beiden Häuser mussten auch die Leiter der Konzertdirektionen in der Konzeption von Konzerten die Balance zwischen künstlerischem Anspruch und wirtschaftlichem Erfolg finden. Berücksichtigt man, dass die Konzertdirektionen Saalmieten auch dann begleichen

331 Rhode-Breymann, *Wer war Katharina Gerlach*, S. 284.

332 Vgl. dazu Hartmut Krones, *Das 20. und 21. Jahrhundert (Vom Ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart)*, in: Elisabeth Th. Fritz-Hilscher, Helmut Kretschmer (Hg.), *Wien Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, Wien 2011, S. 359–485, hier S. 421 sowie Robert Lackner, *Concert Life between Tradition and Innovation. Hugo Botstiber and the Viennese Music Scene from the Fin de Siècle to the Anschluss*, Dissertation an der Karl-Franzens-Universität Graz 2014, S. 96 ff.

mussten, wenn Konzerte wegen zu geringen Kartenvorverkaufs oder Erkrankung der Künstler abgesagt wurden, so liegt es auf der Hand, dass sich deren Risikobereitschaft hinsichtlich einer ungewöhnlichen Programmgestaltung bzw. einer Verpflichtung von unbekanntem Ausführenden in Grenzen halten musste.³³³ Einen Gegensatz dazu stellten die unter der Überschrift *Vereine, Gesellschaften, Interessensvertretungen* zusammengefassten Konzertveranstalter dar. Das zentrale Anliegen dieser Promoter war weniger der eigene ökonomische Erfolg als vielmehr, einem oder mehreren lebenden österreichischen Komponist:innen ein Podium zu bieten und damit deren Bekanntheitsgrad zu steigern respektive deren Kompositionen einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Die Wiener Volksbildungseinrichtungen nehmen schließlich insofern eine Sonderstellung ein, als sie nicht nur als Veranstalter von Konzerten in Erscheinung traten, sondern darüber hinaus mit einem umfassenden Bildungsprogramm gesellschaftspolitisch agierten. Aus diesem Grunde werden ihre Aktivitäten in einem eigenen Kapitel behandelt.

Konzertbüros der Wiener Konzerthausgesellschaft und Gesellschaft der Musikfreunde Wien

Eine Analyse der Veranstaltungen in den Sälen der Gesellschaft der Musikfreunde sowie im Wiener Konzerthaus zeigt, dass im Gegensatz zu heute der Anteil an Fremdveranstaltungen in diesen Häusern sehr hoch war. Nach Barta und Fäßler führte beispielsweise „[...] die Konzerthausgesellschaft selbst [...] vor 1945 nur ca. 60 Veranstaltungen pro Jahr durch.“³³⁴

[...] der große Rest, seien es herausragende Kammermusikabende, Solistenrecitals [...] oder Spezialkonzerte mit alter und neuer Musik, blieb ebenso den „Fremdveranstaltern“ vorbehalten wie politische, sportliche oder gesellschaftliche Veranstaltungen, die in jenen Jahren fast die Hälfte des Programms ausmachten [...].³³⁵

Umso interessanter mag es erscheinen, dass von diesen Eigenveranstaltungen der Wiener Konzerthausgesellschaft im Jahr 1928 immerhin 25 Konzertlieder auf dem Programm hatten. In zwölf dieser Veranstaltungen wurden 63 Lieder von

333 Für ausführlichere Informationen bezüglich der finanziellen Übereinkünfte zwischen der Gesellschaft der Musikfreunde sowie der Wiener Konzerthausgesellschaft mit den Konzertdirektionen siehe Lackner, *Concert Life*, S. 131–134 sowie bei Barta und Fäßler das Kapitel *Die Konzertdirektionen und ihre Vermieter*, S. 28–45.

334 Barta und Fäßler, S. 4, Vorwort von Friedrich C. Heller

335 Ebda.

22 lebenden österreichischen Komponist:innen zu Gehör gebracht, die meisten davon in Lieder- oder Lieder- und Klavierabenden. Entsprechend der weiter oben getätigten Aussage, dass in Orchesterkonzerten die wenigsten Liedkompositionen Platz fanden, hatte das Publikum lediglich in zwei Konzerten des *Wiener Sinfonie Orchesters* Gelegenheit, Orchestergesänge von Johanna Müller-Hermann, Erich Wolfgang Korngold und Joseph Marx zu hören.

Für immerhin drei dieser zwölf Abende waren Uraufführungen angekündigt worden: So präsentierte Kamilla Pálffy-Waniek,³³⁶ begleitet von Ernst Bachrich,³³⁷ ihre *Lieder der Technik*, über die man am 12. April in der *Reichspost* Folgendes lesen konnte:

Kamilla Pálffy-Waniek interpretierte sehr intelligent eigene Schöpfungen, „Lieder der Technik“: vom Sänger aus komponiert, in Melodie und Begleitung stark illustrativ, aber bei aller Achtung auf den auch selbstverfaßten Text ohne rechte Stimmung [...].³³⁸

Am 6. November brachte, wie bereits im Abschnitt ‚Moderne Abende‘ ausführlicher dargestellt, Hilda Kretschmayr, begleitet von Otto Schulhof, drei Lieder von Manfred J. Nedbal zur Uraufführung. Am 9. Dezember erklang schließlich erstmals Erich Wolfgang Korngolds Lied *Was Du mir bist* nach Texten von Eleonore van der Straten, gesungen von Margit Angerer und dem Komponisten am Klavier.³³⁹ In der *Neuen Freien Presse* notierte man dazu:

Staatsopernsängerin Margit Angerer sang mit blühender Stimme Lieder von Eleonore van der Straten, die von Erich Wolfgang Korngold und Dr. Alfred Arbter mit feinsten Musikalität vertont worden waren und deren Interpretation von den Komponisten wirkungsvoll auf dem Klavier begleitet wurde. Das Publikum war in beifallsfreudiger Stimmung.³⁴⁰

336 Kamilla (Camilla) Pálffy-Waniek (1885 Mannersdorf an der March/NÖ-?), Sängerin, Librettistin, Gesangslehrerin, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Palffy_Camilla.xml (Zugriff 13. 11. 2020).

337 Ernst Bachrich (1892 Wien 1942 KZ Majdanek/PL), Komponist, Dirigent, Pianist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_B/Bachrich_Ernst.xml (Zugriff 13. 11. 2020).

338 O. R. in *Reichspost* am 12. 4. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Solistenkonzerte*, S. 9.

339 Margit Angerer, eig. Margit von Rupp (1903 Budapest–1978 London), Sopran, in: Kutsch und Riemens, *Großes Sängerlexikon*, S. 113.

340 Anonym in *Neue Freie Presse* am 11. 12. 1928, S. 7. Rubrik *Mitteilungen aus dem Publikum. Vortragsabend Eleonore van der Straaten*. Nur wenige Tage später, nämlich am 17. Dezember, brachte Erich Wolfgang Korngold erneut das Lied *Was du mir bist*, diesmal mit der amerikanischen Sängerin Renée Bullard im Wiener Konzerthaus zur Aufführung. Josef Reitler schrieb darüber gleich am 24. Dezember 1928 in der *Neuen Freien Presse* auf Seite 2: „Poetischen Versen der Gräfin van der

Was das zeitgenössische österreichische Konzertlied angeht, so treffen ähnliche Veranstaltungsanzahlen wie jene im Wiener Konzerthaus angeführten auch für die Eigenveranstaltungen der Gesellschaft der Musikfreunde zu. Von den 24 für das Konzertlied relevanten Veranstaltungen des Jahres 1928 enthielten elf Liedkompositionen zeitgenössischer österreichischer Musikschaffender. Sechs dieser Konzerte waren, wie auch im Konzerthaus, Lieder- bzw. Lieder- und Klavierabende, die anderen fünf Veranstaltungen waren allerdings, und dies mag bemerkenswert erscheinen, ‚Kompositionsabende‘. Den Anfang machte bereits im Jänner das weiter oben ausführlicher erwähnte Komponistenportrait Eduard Chiaris.³⁴¹ Am 6. März widmeten sich die Sängerinnen Erika Rokyta, Sopran und Olga Levko, Alt sowie der Bariton Elemér von John *Lieder[n] und Gesänge[n] von Othmar Wetschy*.³⁴² Von Erich Meller am Klavier begleitet wurden an diesem Abend insgesamt 26 Lieder dieses Komponisten zu Gehör gebracht.

Die Lieder von Othmar Wetschy nehmen im modernen Liedschaffen einen eigenartigen Platz ein und können unter vielen anderen leicht erkannt werden. Daß sie auf das unbefangene Publikum den Eindruck entschieden wirksamer lyrischer Stimmung und Haltung machen, liegt wohl darin, daß ihr Ausgangspunkt die Melodie ist, diese wieder in einer Form, die der Deklamation folgt, ein auf höhere musikalische Stufe gehobenes Parlando zur Vorstufe hat und daher sehr natürlich klingt. Dazu hat die Melodie gewöhnlich partienweise ihren Schwerpunkt in einem Tone, zu dem sie gern zurückkehrt. Die Quartan, Quintan, kleinen Terzen, in denen sie diatonisch verläuft, fügen sich organisch in die oft linienhaft andeutende, immer aber eine einheitliche Impression vermittelnde Begleitung.³⁴³

Im April folgte ein Franz Marschner gewidmetes Komponistenportrait, wohingegen der Sommerpause am 28. Oktober Adalbert Skocic sowie am 6. November Rudolf Strobel im Mittelpunkt standen.³⁴⁴

Insgesamt erklangen in diesen ‚Kompositionsabenden‘ 59 Lieder zeitgenössischer österreichischer Komponisten. Wie viele davon erst- oder uraufgeführt wurden, konnte den gesichteten Quellen leider nicht entnommen werden. Summa summarum

Straaten hat der Komponist einen seiner schlagkräftigen harmonischen Einfälle von Plastik, Wärme und dramatisch-pointierender Formung zugesellt.“

341 Siehe Abschnitt *Dichte der Veranstaltungen*.

342 „Lieder und Gesänge von Othmar Wetschy“: *Abseits, Regen, Nach einem Bilde von Böcklin, So regnet es sich langsam ein, Erlöst, Lass mich in deinem stillen Auge ruh'n, Gebet, Jauchze mein Herz, Am Scheidewege, Trost, Herbstbeginn, Winter, Vor meinem Fenster singt ein Vogel, Im Kahn, Schelmische Abwehr, Vorfrühling, Leben, Bitte, Elysium, Geheimnis, Sommerabend, Nachtwandler*.

343 O. R. in *Reichspost*, 9. 3. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Kompositionsabende*, S. 9.

344 Siehe Abschnitt *Kompositions- oder Komponistenabende*.

konnte das Publikum im Jahr 1928 in den Eigenveranstaltungen der Gesellschaft der Musikfreunde 104 Lieder von 19 lebenden österreichischen Komponist:innen hören, bei einer kaum höheren Anzahl an Musikschaaffenden dennoch um 40 Lieder mehr als in den Eigenveranstaltungen der Wiener Konzerthausgesellschaft.

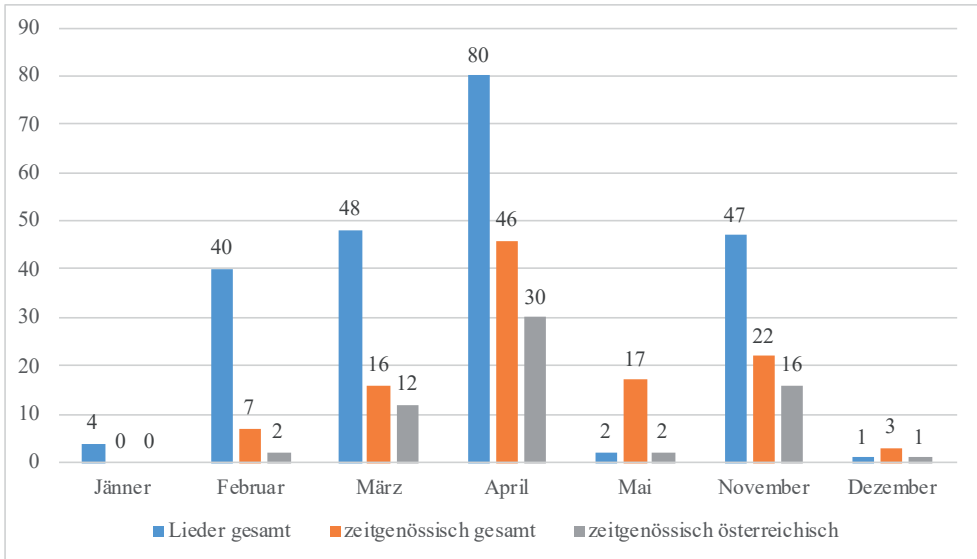


Diagramm 11: Darstellung der Anzahl der im Jahr 1928 in Eigenveranstaltungen des Konzertbüros der Wiener Konzerthausgesellschaft aufgeführten Konzertslieder

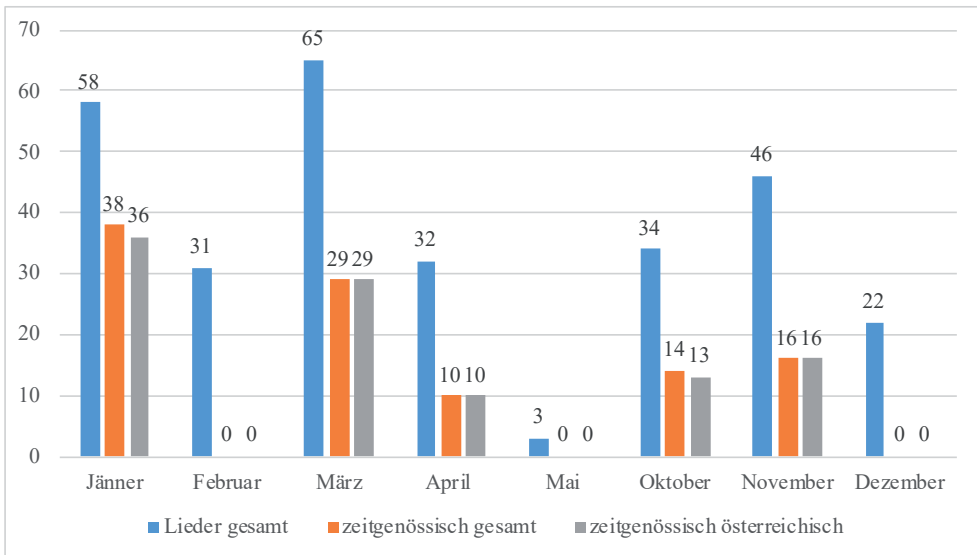


Diagramm 12: Darstellung der Anzahl der im Jahr 1928 in Eigenveranstaltungen des Konzertbüros der Gesellschaft der Musikfreunde aufgeführten Konzertslieder

Konzertdirektionen

Wurde weiter oben von den Fremdveranstaltern im Wiener Konzerthaus sowie in den Sälen der Gesellschaft der Musikfreunde Wien gesprochen, so sind im Zusammenhang mit der Ausrichtung und Veranstaltung von Konzerten damit vor allem die „[...] privatwirtschaftlich geführten [...]“ Konzertdirektionen gemeint, die nach Barta und Fäßler im Wiener Konzerthaus zeitweise „[...] bis zu 60 Prozent der musikalischen Veranstaltungen aus dem Bereich der sogenannten E-Musik durchführten [...]“ und in den Jahren 1910 bis 1930 ihre Blütezeit erlebten.³⁴⁵ Im Jahr 1928 wurden jedenfalls 133 für das Konzertlied relevante Veranstaltungen von den Konzertdirektionen verantwortet, 90 davon fanden in den Sälen des Wiener Konzerthauses statt, die restlichen 43 in den Sälen der Gesellschaft der Musikfreunde. Insgesamt zwölf Konzertdirektionen traten als Veranstalter in Erscheinung, wobei vor allem fünf Direktionen durch besonders rege Tätigkeit herausstachen: Gutmann (Hugo Knepler), Georg Kugel, Vindobona, ITHMA und Elite.

Veranstaltungen im Wiener Konzerthaus			
KHG	= Wiener Konzerthaus-Gesellschaft	Gro	= Konzertdirektion Gronner
KH	= Konzertsäle der Wiener Konzerthaus-Gesellschaft	Y	= Konzertdirektion „Vindobona“
KV	= Konzertverein	Q	= Konz.-Dir. Gutmann (Hugo Knepler)
O. d. M.	= Gesellschaft der Musikfreunde	S	= Konzertdirektion Kugel
		M	= Musici.

Jänner 1928:

Mont. 16. **Winifrod Christie**, Klavierabend, Großer Saal. (K.)
Marco Goldin, Klavierabend, Mittlerer Saal. (K.)
Sylvia Dresbach, Klavierabend, Kleiner Saal. (G.)

Dienst. 17. **Frans Goldenberg**, Klavierabend, Mittlerer Saal. (K.)
Arturo Bonucci, Celloabend, Kleiner Saal. (K.)

Mittw. 18. **Mark Hambourg**, II. Konzert, Mittlerer Saal. (G.)
Nelly Friedländer (Klavier) — **Josef Zimmler** (Violine).
 Kleiner Saal. (V.)

Donn. 19. **Wolfgang Schneiderhan** (Violine) — **Willy Klasen** (Klavier).
 Großer Saal. (G.)
Prof. Dr. Paul Weingarten, Klavierabend, Mittlerer Saal. (K.)
Eise Blatt, Klavierabend, Kleiner Saal. (G.)

Freit. 20. „**Der schwarze Domino**“, Szenische Aufführung, Großer Saal.
 (Christl. Kunststelle)
Trio Annie Bock-Walters — **Ernst Morawetz** — **Fritz Buxbaum**,
 Mittlerer Saal. (K.)

Samst. 21. **Redoute der Bühne**. In sämtlichen Sälen.

Sonnt. 22. **Sonntags-Sinfonie-Konzert**. Dirigent: **Prof. Anton Konrath**.
 1/2 5 Uhr, Großer Saal. (KV.)
Klubchor der Zeitungsetzer, Mittlerer Saal.
Kammermusikabend des Wr. Streichquartetts, Kleiner Saal.
 (K.-D. Ithma.)

Mont. 23. **Hansi Brill**, Klavierabend, Kleiner Saal. (K.)

Dienst. 24. **Louis W. Krasner**, Violinkonzert mit Orchester, Großer Saal. (G.)
Buxbaum-Quartett, Mittlerer Saal. (K.)
Ella Firbas, Liederabend, Kleiner Saal. (G.)

Mittw. 25. **Quartett Roth** — **Fanny Loos**, Kleiner Saal. (V.)

Donn. 26. **Gustav Mahler**: VIII. Sinfonie, Öffentliche Generalprobe.
 7 Uhr, Großer Saal. (KHG.)
Poldi Demmer (Klavier) — **Georg Steiner** (Violine), Mittlerer Saal. (G.)
Julie Fürst, Klavierabend, Kleiner Saal. (Elite.)

Sämtliche Veranstaltungen finden — wenn nicht anders angegeben — um 1/2 8 Uhr abends statt.

Treffpunkt nach den Veranstaltungen
 im **Opern-Restaurant und -Café I., Opern-asse 8**



Konzertsängerin YELLA BRAUN-FERNWALD

Mitwirkend in Gustav Mahlers VIII. Sinfonie, am 27. und 30. Jänner 1. J., im Großen Konzerthaus-Saal

Dauervellen Haarfärben Schönheitspflege

Erstklassig und zu mäßigen Preisen bei

J. Bessl

Wien I, Körnerstraße 28 :: Budapest IV, Vaczi utca 19

Abb. 9: Archiv der Wiener Konzerthausgesellschaft/ Programmarchiv, Einlage zum Programmzettel Liederabend Marianne Mislav-Kapper, 15. 1. 1928, halb 8 Uhr abends, Mittlerer Saal

Konzertdirektion Gutmann (Hugo Knepler)

Die *Konzertdirektion Gutmann (Hugo Knepler)*, nach Barta und Fäßler die größte in Wien,³⁴⁶ veranstaltete im Jahr 1928 in den beiden obengenannten Häusern 59 für das Konzertlied relevante Veranstaltungen, wobei bei 23 davon das zeitgenössische österreichische Konzertlied eine Rolle spielte. Die meisten dieser 23 Veranstaltungen waren Liederabende, Lieder- und Arienabende bzw. ‚Lieder- und Duettenabende‘. Nach Barta und Fäßler scheint „[d]er relativ hohe Anteil an Solistenrecitals [...] auf die eher traditionelle Ausrichtung der Konzertdirektion Gutmann-Knepler [...]“ hinzuweisen,³⁴⁷ wobei mit dieser Beschreibung „[...] die Orientierung am Solisten und seinem Auftritt, wie es der Tradition der Branche entspricht [...]“, gemeint ist und nicht von der Programmgestaltung samt In- oder Exklusion von Kompositionen zeitgenössischer österreichischer Musikschaffender gesprochen wird.³⁴⁸

Unter den 23 für das zeitgenössische österreichische Konzertlied relevanten Veranstaltungen waren auch zwei Kammermusikabende. So sang die Altistin Yella Braun-Fernwald am 4. Februar bei einem Abend des *Gottesmann-Quartetts* im Kleinen Musikvereinsaal Lieder mit Streichquartettbegleitung von Walther Klein (*Abendmusik*), Paul A. Pisk (*Zwei Lieder nach Texten von Christian Morgenstern: Der Morgen war von dir erfüllt, Nimm an, es gäbe einen Himmelsherrn*) und Hugo Kauder (*Traumklänge, Traumlied*).³⁴⁹ Am 27. November brachte wiederum die Sopranistin Paula Köhler klavierbegleitete Lieder im Rahmen eines Kammermusikabends des *Weißgärber-Mayr-Quartetts* zur Aufführung.³⁵⁰ Neben vier Liedern von Joseph Marx (*Hochsommernacht, Die Elfe, Der bescheidene Schäfer* und *Hat dich die Liebe berührt*) sang sie, begleitet von Fritz Bland, Lieder von Arthur Perles (*Durch Einsamkeit, Das Rosenkränzchen, Dunkle Sehnsucht* und *Schlaf, müde Seele*), die am 25. November in der *Neue[n] freie[n] Presse* als ‚Novitäten‘ angekündigt worden waren.

Ferner gelangen Lieder von Josef Marx und eine Gruppe neuer Gesänge von Arthur Perles durch Paula Köhler zum Vortrag.³⁵¹

Insgesamt wurden in diesen Konzerten 85 Lieder von 23 zeitgenössischen österreichischen Komponist:innen zur Aufführung gebracht, darunter, zumindest als solche angekündigt, eine Ur- und zwei Erstaufführungen.

346 Barta und Fäßler, *Konzertdirektionen*, S. 70.

347 Ebda., S. 71.

348 Ebda.

349 Siehe Abschnitt *Kammermusikabende*.

350 AGMW, Mikrofilm, Programmzettel 16. 10.–30. 12. 1928.

351 *Neue Freie Presse*, 25. 11. 1928, Rubrik *Theater- und Kunstnachrichten. Gutmann-Konzerte*, S. 20.

Konzertdirektion Georg Kugel

Die zweite Konzertdirektion, die ebenfalls eine sehr umfangreiche Veranstaltungstätigkeit im Zusammenhang mit dem Konzertlied im Jahr 1928 aufweisen konnte, war die *Konzertdirektion Georg Kugel*. Obwohl nach Barta und Fäßler ihr Tätigkeitsschwerpunkt im Wiener Musikverein lag, „[...] wo die Konzertdirektion Kugel auch Büroräumlichkeiten angemietet hatte [...]“³⁵²,³⁵² so fanden doch 14 der für das Konzertlied relevanten Veranstaltungen dieser Konzertdirektion im Wiener Konzerthaus statt und nur sieben im Wiener Musikverein. Von diesen insgesamt 21 Konzerten waren sieben für das zeitgenössische österreichische Konzertlied von Bedeutung, wobei sechs davon im Wiener Konzerthaus und nur eines davon in den Sälen der Gesellschaft der Musikfreunde stattfand. Nur drei dieser sieben Konzerte fielen in die Kategorie Lieder- bzw. Lieder- und Arienabende, also deutlich weniger als bei Gutmann (Hugo Knepler). Dieser relativ geringe Anteil an vokalen Soloabenden entspricht allerdings dem von Barta und Fäßler entworfenen Veranstaltungsprofil dieser Konzertdirektion, das von instrumentalen Soloabenden dominiert wurde.³⁵³

Einer dieser Liederabende war jener des Baritons Anton Tausche am 10. Februar im Mittleren Saal des Wiener Konzerthauses, der an anderer Stelle bereits ausführlicher behandelt wurde.³⁵⁴ Am 8. März 1928 präsentierte die Sopranistin Flora de Grisogono im Kleinen Saal des Wiener Konzerthauses mit Erich Meller am Klavier das Konzertlied *Vollmond am See* von Ludwig Donin, von Othmar Wet chy *So regnet es sich langsam ein* und das als Uraufführung angekündigte Lied *Frieden* sowie die Komposition *Hinauf* von Wilhelm Kienzl. Auch in einem von ihren Gesangsschülerinnen und -schülern am 3. April im Wiener Konzerthaus gestalteten Abend, der ebenfalls als Veranstalter die Konzertdirektion Kugel aufweist, setzte Flora de Grisogono je ein Lied dieser beiden Komponisten aufs Programm, *Bitte* von Othmar Wet chy und *Mai* op. 73/5 von Wilhelm Kienzl.³⁵⁵ Die dritte als *Lieder- und Klavierabend* angekündigte Veranstaltung fand am 31. Oktober im Mittleren Saal des Wiener Konzerthauses statt. Die Sopranistin Marya Freund gestaltete neben Liedern von Franz Schubert und Claude Debussy auch drei frühe Lieder von Arnold Schönberg, *Der Wanderer* op. 6/8, *Traumleben* op. 6/1, *Am Wegrand* op. 6/6.³⁵⁶ Diesem Konzert widmete Elsa Bienenfeld im *Neue[n] Wiener Journal* eine ausführliche Besprechung, in der sie auch auf das hohe Tempo der musikalischen Entwicklungen der Zeit einging:

352 Barta und Fäßler, *Konzertdirektionen*, S. 89.

353 Ebd., S. 89.

354 Siehe Abschnitt *Zeitgenössische Musik als Programmschwerpunkt*.

355 www.konzerthaus/datenbank, Suchbegriff Flora de Grisogono (Zugriff 14. 11. 2020).

356 Siehe auch Abschnitt *Spezialist:innen für Avantgarde – Verbindungen zu Arnold Schönberg*.

Wenn Marya Freund, die in Paris lebende Pionierin deutscher und besonders auch moderner Musik, sogar Dur-Lieder singt, so bleibt sie dennoch eine auf Moll gestimmte Sängerin, ihr Vortrag leuchtet immer gleichsam aus einem Stimmungshintergrund von Trauer und Herbst. So sang sie, mit ihrem eminenten Gesangskönnen und ihrer tiefen Empfindungskraft Schubertsche Lieder und so ist sie den frühen (stark dem Tristan-Stil nachempfundenen und nachkomponierten) Liedern Arnold Schönbergs eine liebevolle Interpretin. Merkwürdig, wie rasch diese Lieder, die einst allzu neu schienen, bereits veraltet sind! Ihnen war ehemals die Zukunft und ist nun Vergangenheit beschieden, das berühmte Wort Alfred Grünfelds von jenen Erscheinungen, die „eine große Zukunft hinter sich haben“, paßt ganz ohne paradoxen Witz auf sie. [...] ³⁵⁷

Insgesamt wurde in diesen sieben Konzerten 22 lebenden österreichischen Komponist:innen die Gelegenheit gegeben, dem Publikum 80 ihrer Lieder vorzustellen, inklusive einer als solcher angekündigten Uraufführung.

Konzertdirektion Vindobona

An dritter Stelle ist die *Konzertdirektion Vindobona* zu nennen, die für insgesamt 17 für das Konzertlied relevante Veranstaltungen verantwortlich zeichnete. 14 dieser Konzerte fanden im Wiener Konzerthaus, nur drei in Sälen der Gesellschaft der Musikfreunde Wien statt. Alle acht Konzerte, in welchen Lieder zeitgenössischer österreichischer Komponist:innen dargeboten wurden, waren im Wiener Konzerthaus zu finden. Anders als bei den Veranstaltungen der Konzertdirektion Georg Kugel waren diese Veranstaltungen zum Großteil Liederabende, darunter jene bereits an anderer Stelle ausführlich besprochenen von Marianne Mislap-Kapper, Auguste Teubner und Stephan Grünzweig. Neben einem Leopold Welleba gewidmeten Komponistenabend und einem Klavierabend von Milly Kozak, bei dem Karl Mnestian vier Lieder von Franz Mixa³⁵⁸ zur Uraufführung brachte (*Die Stadt, Unruhige Nacht, An einen Boten* und *Ein warmes Stüblein*), sticht eine Veranstaltung besonders in Auge, die am 22. November im Kleinen Saal des Wiener Konzerthauses stattfand. *Die Frau im Bilde und in der Musik*, so der Titel, kombinierte überraschend vielfältige künstlerische Ausdrucksformen. Bilder des akademischen Malers Rudolf Welleba wurden Rezitationen, dargeboten von Käthe Grünwald-Ehren, Ausdruckstänzen, gestaltet von Lilly von Wieden und schließlich Musik von Leopold Welleba, darunter sechs

357 Elsa Bienenfeld in *Neues Wiener Journal*, 3. 11. 1928, Rubrik *Theater und Kunst. Liederabend Marya Freund*, S. 11.

358 Franz Mixa (1902 Wien–1994 München), Komponist, Musikpädagoge, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Mixa_Franz.xml (Zugriff 14. 11. 2020).

seiner von Marianne Mislap-Kapper gesungenen Lieder (*Abend am Meer, Ein Brief, Es hat sich ein Blatt im Winde bewegt, Du bist die Rose meiner Liebe, Ich lieg' auf göttlich junger Frühlingswiese* sowie *Der Frühling sprach zu mir*), gegenübergestellt bzw. zu einem Gesamtkunstwerk zusammengefügt.³⁵⁹ Insgesamt wurden in diesen Konzerten 69 Lieder von 19 zeitgenössischen österreichischen Komponist:innen dargeboten, darunter als solche angekündigte Uraufführungen von Carl Frühling, Franz Mittler und Franz Mixa.

ITHMA. Internationale Theater- und Musikagentur

Als vierte für den Forschungsgegenstand der vorliegenden Arbeit bedeutsame Konzertdirektion ist die *Internationale Theater- und Musikagentur*, oder kurz *ITHMA* genannt, anzuführen. Diese hatte nach Barta und Fäßler im Zeitraum vom „[...] 22. Jänner 1928 und dem 16. Dezember 1932 210 Veranstaltungen im Wiener Konzerthaus durchgeführt [...]“ und mit „[e]in[em] Anteil von 16 Prozent mit Konzerten Neuer Musik [...] als eine der „[...] innovativsten Agenturen [...]“ gegolten.³⁶⁰ Im Jahr 1928 fanden insgesamt zehn für das Konzertlied relevante Veranstaltungen statt, sieben davon im Wiener Konzerthaus und drei in den Sälen der Gesellschaft der Musikfreunde. Von den vier Konzerten, in denen Konzertlieder lebender österreichischer Musikschafter aufgeführt wurden, wurden je zwei an jedem dieser Orte abgehalten. Entsprechend dem von Barta und Fäßler entworfenen Veranstaltungsprofil dieser Konzertdirektion und der Feststellung, dass die Neue Musik aufgrund der „[...] im Vergleich zu den hohen Kosten geringen Ertragsmöglichkeiten [...]“ eher „[...] im Bereich Recital oder Kammermusik zu finden ist [...]“,³⁶¹ waren drei dieser Abende der letzteren Kategorie zuzuordnen. Im Rahmen von Konzerten des *Wiener Streichquartetts*, „[...] das heute nicht nur in Wien, sondern in ganz Europa als die beste Kammermusikvereinigung für Neue Musik anerkannt wird [...]“, wie Paul A. Pisk urteilte,³⁶² wurde gleich zu Jahresbeginn, am 16. Jänner, in der Gesellschaft der Musikfreunde Wien Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* mit Erika Wagner als Sprecherin zur Aufführung gebracht.³⁶³

Das nächste Konzert folgte bereits am 26. Februar, als im Kleinen Saal des Wiener Konzerthauses sowohl Hanns Eislers in Wien erstaufgeführte *Zeitungsausschnitte* als auch Arnold Schönbergs *Streichquartett Nr. 2 fis-Moll, op. 10* erklangen³⁶⁴ und nur drei

359 <https://konzerthaus.at/datenbanksuche>, Suchbegriffe Leopold Welleba, Marianne Mislap-Kapper (Zugriff 14. 11. 2020).

360 Barta und Fäßler, *Konzertdirektionen*, S. 93.

361 Ebda.

362 Paul A. Pisk in *Arbeiter-Zeitung*, 21. 1. 1928, Rubrik *Kunst und Wissen. Neue Kammermusik*, S. 9.

363 AGMW, Mikrofilm, Programmmzettel 16. 1.–31. 3. 1928.

364 <https://konzerthaus.at/datenbanksuche>, Suchbegriff Arnold Schönberg (Zugriff 14. 11. 2020).

Tage später, am 29. Februar, Arnold Schönbergs „*Das Buch der hängenden Gärten*“ von *Stefan George für eine Singstimme und Klavier op. 15* im Wiener Musikverein zu hören war.³⁶⁵ In beiden Konzerten war die Sopranistin Margot Hinneberg-Lefèbre,³⁶⁶ von Eduard Steuermann am Klavier begleitet, als Gesangssolistin zu hören.

Ein besonders interessantes Programm boten die Konzerte des Wiener Streichquartetts mit Frau Margot Hinneberg-Lefèbre [sic!] und dem glänzenden Pianisten Eduard Steuermann. [...] Ebenso Schönbergs Fis-Moll-Quartett, wobei der Gesangspart von der oben genannten Sängerin, würdig ihrer Vorgängerinnen Gutheil-Schoder und Foerstel, durchgeführt wurde.³⁶⁷

Der vierte für das zeitgenössische Konzertlied relevante Abend war schließlich ein von der Pianistin Marianne Kuranda und der Altistin Marianne Mislap-Kapper gestalteter ‚Moderner Abend‘, der am 3. Dezember im Mittleren Konzerthausaal stattfand. Von Franz Mittler am Klavier begleitet brachte Marianne Mislap-Kapper unter anderem zwei der *Lieder eines fahrenden Spielmannes op. 6* (*Erwachen der Braut* und *Lilie der Auen, Herrin im Rosenhag*) von Paul A. Pisk zur Aufführung.³⁶⁸ Hedwig Kanner schrieb dazu in *Der Morgen*:

Marianne die Zweite³⁶⁹ errang durch ihre süße Stimme und liebenswürdige Art zwei schwierigen, harmonisch-originellen Liedern von A. Pisk, einem schwer verdaulichen „Hindemith“ (der trotz unangenehm-eckiger Harmonik wiederholt werden mußte), einem feurigen, Hungaria mit Libussa vermählenden Pracht-Bela Bartok [sic!] wohlverdienten Erfolg.³⁷⁰

Bemerkenswert scheint, dass im Rahmen dieser vier Konzerte mit Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* und *Das Buch der hängenden Gärten* sowie mit Hanns Eislers *Zeitungsausschnitten* immerhin drei Liederzyklen oder zu einem Gesamtkonzept zusammengefasste Liedkompositionen auf den Programmen standen. Einzig die beiden, allerdings einem Liederzyklus entnommenen, Kompositionen Paul A. Pisks erklangen als Einzelwerke. Berücksichtigt man die einzelnen Lieder dieser Sammlungen, so

365 AGMW, Mikrofilm, Programmzettel 16. 1.–31. 3. 1928.

366 Siehe Abschnitt *Spezialist:innen für Avantgarde – Verbindungen zu Arnold Schönberg*.

367 Heller, *Von neuer Musik*, in *Wiener Zeitung* am 23. 5. 1928, S. 1.

368 <https://konzerthaus.at/datenbanksuche>, Suchbegriff Marianne Mislap-Kapper (Zugriff 14. 11. 2020).

369 Gemeint ist Marianne Mislap-Kapper, da im Rahmen dieses Konzerts auch die Pianistin Marianne Kuranda als Solistin in Erscheinung trat.

370 Hedwig Kanner in *Der Morgen. Montagsblatt*, Montag, 17. 12. 1928, Rubrik *Konzerte*, S. 9.

erklangen an diesen vier Abenden 47 Kompositionen von drei lebenden österreichischen Komponisten.

Konzertdirektion Elite

Schließlich sei noch die *Konzertdirektion Elite* genannt, die im Jahr 1928 für neun für das Konzertlied relevante Veranstaltungen in den Sälen des Wiener Konzerthauses und der Gesellschaft der Musikfreunde Wien verantwortlich zeichnete. In fünf dieser Konzerte wurden zeitgenössische österreichische Liedkompositionen ins Programm genommen. Zu diesen Konzerten sind zwei an anderer Stelle bereits ausführlich beschriebene ‚Moderne Abende‘ der Sopranistin Josefina Stránský – mit Carl Lafite bzw. Erich Meller am Klavier – zu zählen, an denen insgesamt 33 Liedkompositionen von acht österreichischen Komponist:innen erklangen. Außerdem fallen noch jene beiden ebenfalls weiter oben bereits besprochenen ‚Kompositionsabende‘, die Alfred Arbter und Max Springer gewidmet waren, darunter. An diesen beiden Abenden konnte man immerhin neun Lieder der beiden Komponisten hören.³⁷¹ Das fünfte Konzert schließlich war ein gemeinsamer Abend der Sopranistin Renate Bobrowsky und der Pianistin Hannah Pollak, der am 18. November im Wiener Musikverein stattfand. Begleitet von W. Bobrowsky erklangen die sechs Lieder *Windräder*, *Es zürnt das Meer*, *Notturmo*, *Waldseligkeit*, *Valse de Chopin* und *Venezianisches Wiegenlied* von Joseph Marx.³⁷²

Obwohl die Konzertdirektion Elite im Jahr 1928 mit ihrer Veranstaltungstätigkeit das Konzertlied betreffend nur an fünfter Stelle lag, so ist doch der Anteil an zeitgenössischer Musik in den Programmen ihrer Veranstaltungen bemerkenswert. Nach Barta und Fäßler war sie sogar „[...] in diesem Bereich führend [...]“ und forcierte „[...] eine Gruppe von gemäßigten zeitgenössischen Komponisten [...], deren kammermusikalische oder solistische Werke zumeist als Uraufführungen bezeichnet wurden.“³⁷³ Insgesamt erklangen im Jahr 1928 in den von dieser Konzertdirektion veranstalteten Konzerten 48 Konzertlieder von elf lebenden österreichischen Komponist:innen.

371 Siehe Abschnitte ‚Moderne Abende‘ und ‚Kompositions- oder Komponistenabende‘.

372 AGMW, Mikrofilm, Programmzettel 16. 10.–20. 12. 1928.

373 Barta und Fäßler beziffern den Anteil an ‚Neuer Musik‘ für die Jahre 1923–1927 mit 28 Prozent. Vgl. Barta und Fäßler, *Konzertdirektionen*, S. 92.

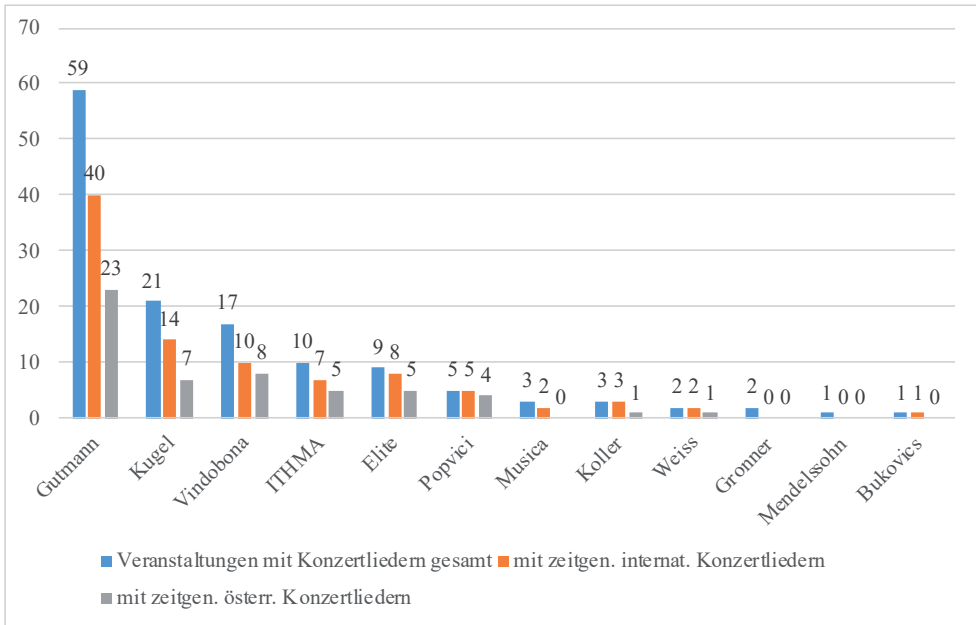


Diagramm 13: Darstellung der Gesamtanzahl der für das Konzertlied relevanten Veranstaltungen des Jahres 1928 sämtlicher involvierter Konzertdirektionen

Vereine, Gesellschaften, Interessensvertretungen

Neben den kommerziell ausgerichteten Veranstaltern gab es auch eine nicht unerhebliche Anzahl an solchen, die im weitesten Sinne als Interessensvertretungen bezeichnet werden konnten. Dies konnten Vertretungen eines Berufsstandes sein wie beispielsweise der *Österreichische Komponistenbund* oder der *Verband Katholischer Schriftsteller und Schriftstellerinnen*, Vereinigungen, die sich der Förderung einzelner Komponist:innen verschrieben hatten, wie zum Beispiel der *Kamillio-Horn-Bund* und schließlich jene, die sich die Förderung zeitgenössischer Musik unterschiedlicher Richtungen zum Ziel gesetzt hatten, wie der *Verein zur Förderung zeitgenössischer Musik*, der *Verein für Neue Musik* oder der *Deutschösterreichische Autorenverband*.

Insgesamt fanden in den Sälen des Wiener Konzerthauses und der Gesellschaft der Musikfreunde 1928 knapp über 20 für das Konzertlied relevante, von jenen Vereinen verantwortete Veranstaltungen statt. Davon hatten immerhin 18 Konzerte Liedkompositionen auf dem Programm, in deren Rahmen in Summe etwa 100 zeitgenössische österreichische Lieder erklangen. Für das zeitgenössische österreichische Konzertlied waren als Veranstalter in den Sälen der Gesellschaft der Musikfreunde sowie im Wiener Konzerthaus der *Verein zur Förderung zeitgenössischer Musik* sowie der „[...] die Werke unbekannter Autoren fördernde [...]“ *Deutschösterreichische Autorenverband*

am relevantesten.³⁷⁴ Dazu kamen an diesen Orten noch je eine Veranstaltung des *Vereins für Neue Musik* sowie des *Österreichischen Komponistenbundes*, die ebenfalls für die zeitgenössischen österreichischen Komponist:innen eine große Rolle spielten.

Der Gründung des *Vereins zur Förderung zeitgenössischer Musik*, des *Vereins für Neue Musik* sowie des *Deutschösterreichischen Autorenverbandes* lag vor allem die Tatsache zugrunde, dass es „[...] die zeitgenössische Musik, vor allem deren avantgardistischer Teil [...] schon seit langer Zeit je im eigenen Lande nicht leicht [hatte], sich zu entfalten [...]“ und dass in diesen „[...] Selbsthilfe-Unternehmen der unaufgeführten jungen Komponisten [...]“ auf eine „[...] adäquate Interpretation guter Werke [...]“ zu hoffen war bzw. überhaupt erst Aufführungsmöglichkeiten geschaffen wurden.³⁷⁵ Obwohl sich jene drei Vereine im Prinzip das gleiche Ziel gesetzt hatten, nämlich die Förderung zeitgenössischer Musik, so standen sie als Repräsentanten verschiedener musikalischer Strömungen doch in gewisser Konkurrenz zueinander. Auf diese Situation Bezug nehmend eröffnete jener Musikkritiker, der unter dem Pseudonym *Iron.* publizierte, im *Neuen Wiener Journal* einen spitzzüngigen Beitrag über ebendiese Situation mit folgenden Worten:

Musikalische Kreise, die für sich bestanden, hat es in Wien immer gegeben. [...] Heute allerdings geht es nicht mehr um Personen, sondern mehr oder weniger abstrakte Dinge. Radikal oder konservativ, das ist heute die Frage. Oder wenn man es genauer spezialisieren will: Atonal oder tonal.³⁷⁶

Deutschösterreichischer Autorenverband

Der älteste dieser drei Vereine, der *Deutschösterreichische Autorenverband*, war bereits 1913, also fünf Jahre vor Arnold Schönbergs *Verein für musikalische Privataufführungen*, von Ignaz Herbst, Dirigent und Komponist, gegründet worden und stand auch im Jahr 1928 immer noch unter dessen Leitung.³⁷⁷ Als „[...] Protektoren [...]“ dieses Vereins fungierten der damalige Bundesminister für Handel und Verkehr Hans Schürff sowie der Direktor der Wiener Staatsoper Franz Schalk.³⁷⁸ Der Verein war so-

374 *Neues Wiener Journal*, Freitag, 2. 11. 1928, *Konzert im deutschösterreichischen Autorenverband*, S. 10.

375 Anton Haefeli, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Zürich 1982, S. 21 f.

376 *Iron.*, *Das Wiener Musikparlament. Seine Parteien und Führer*. In: *Neues Wiener Journal*, 28. 10. 1928, S. 8.

377 Ignaz Herbst leitete den Deutschösterreichischen Autorenverband von 1913 bis 1938 sowie ab 1945 auch dessen Nachfolgeverein, i. e. die *Internationale Konzert- und Theater-Vereinigung und Fritz Egon Pamer Gemeinde*, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_H/Herbst_Ignaz.xml (Zugriff 21. 2. 2019).

378 G. v. R. in: *Wiener Salonblatt*, 22. 7. 1928, Rubrik *Kunst*, S. 11.

wohl als Verleger als auch als Veranstalter sehr rührig und organisierte beispielsweise übers Jahr 1928 verteilt immerhin acht ‚Autorenverbandskonzerte‘. Dennoch wurde in oben genanntem Zeitungsartikel eher abschätzig über ihn bzw. über die von ihm, oftmals noch stark der musikalischen Tradition des 19. Jahrhunderts verbundenen, repräsentierten Komponist:innen geschrieben:

[...] so bliebe immer noch der Deutschösterreichische Autorenverband unter Leitung des Musikdirektors Herbst, dem alles zustrebt, was komponiert und einen Anschluss an die Oeffentlichkeit [sic!] auf anderen Wegen nicht finden kann. Auch in diesem Verband, der mehr sein kann als ein Klub der Harmlosen, kann so manches Wertvolle an den Tag gefördert werden.³⁷⁹

Die Konzerte selbst wurden allerdings regelmäßig in der Tagespresse rezensiert und häufig sehr wohlwollend besprochen.

Der große Erfolg des 45. Autorenverbandskonzertes bestätigte wieder den guten Ruf der durch Musikdirektor Herbst ins Leben gerufenen Verbandsveranstaltungen.³⁸⁰

Laut den im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde zugänglichen Programmzetteln trat der *Deutschösterreichische Autorenverband* im Jahr 1928 in den dortigen Sälen zweimal als Veranstalter in Erscheinung, einmal gleich zu Jahresbeginn, nämlich am 29. Jänner mit seinem 43. Autorenverbandskonzert sowie mit dem 50. Jubiläumskonzert, welches am 25. November im Kleinen Musikvereinsaal stattgefunden hatte.³⁸¹ An letzterem Abend gelangten neben einigen Instrumental- und Kammermusikstücken insgesamt 16 Lieder und Gesänge von sieben zeitgenössischen österreichischen Komponisten zur Aufführung. So gestaltete Else Fink³⁸² je drei Lieder von Viktor Frey (*Nacht, Blasse Hände, Abend am See*) und Josef Syrowatka (*Der Mensch klagt, Erkenntnis am See, Das Meer*), wobei letzterer nicht nur als Komponist, sondern auch als Textdichter und Klavierbegleiter vors Publikum trat.³⁸³

379 Iron., *Das Wiener Musikparlament. Seine Parteien und Führer*, S. 8.

380 Unbezeichnet in *Illustrierte Kronen-Zeitung*, 16. 3. 1928, Rubrik *Theater und Kunst*, S. 11.

381 pi- in *Reichspost*, 1. 12. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Deutschösterreichischer Autorenverband. 50. Jubiläumskonzert*, S. 9.

382 Else Fink, eig. Finkenstein (1906 Wien–?, ab 1937 keine weiteren Angaben), Sopran, in: *LexM*, https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00005657 (Zugriff 15. 11. 2020).

383 Josef Emil Syrowatka (1899 Zellerndorf/NÖ–1962 Wien), Kapellmeister und Komponist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Syrowatka_Josef.xml (Zugriff 15.11. 2020).

Ebenso Else Fink mit entzückenden Gesängen von Viktor Frey, Texte von Leopold Csecher, und Josef Syrowatka. Kapellmeister Syrowatka zeigte sich auch als ein vielbegehrter Begleiter.³⁸⁴

Erika Rokyta gab *Zwei geistliche Lieder (Lied zu Maria Himmelfahrt, Ich sehe dich in tausend Bildern)* von Viktor Junk,³⁸⁵ und Alice Schlesinger brachte von Kurt Tenner am Klavier begleitet drei Gesänge von Friedrich Kriegel (*Gode Nacht, Der junge Dichter denkt an die Geliebte, Wiegenlied im Freien*) sowie Joseph Marx' *Und gestern hat er mir Rosen gebracht* zur Aufführung.³⁸⁶

Friedrich Kriegel fand in der stimmbegabten Alice Schlesinger eine vorzügliche Interpretin, die Kurt von Tenner feinfühlig begleitete. Auch das Josef-Marx-Lied: „Und gestern“ fand durch sie eine unvergleichlich schöne Wiedergabe.³⁸⁷

Außerdem gestaltete Rosa Weißgärber-Price das „Festlied“ für Sopran, Violine, Cello und Orgel von Fritz Egon Pamer. Besonders positive Kritiken erhielten drei, möglicherweise ur- oder erstaufgeführte, Lieder von Rudolf Gschladt (*Idyll am Schubertdenkmal, Das Lied der Mühle, Gute Nacht*), die Rudolf Petioky, ebenfalls begleitet von Josef Syrowatka, vortrug:

Zu einem besonderen künstlerischen Ereignis gestaltete sich die Wiedergabe der Lieder des Magistratsrats Gemeinderat Dr. Rudolf Gschladt, der in diesem Konzert zum ersten Male mit großem Erfolg als Tondichter vor die Öffentlichkeit trat. Melodiöse Gesänge, deren Schlichtheit nicht gesucht und darum von besonders wirkungsvoller Eindruckskraft waren, zogen die Zuhörer sofort in ihren Bann. In der Klavierbegleitung schien in überzeugender Weise das reife technische Können des Komponisten, der zu den selbstverfaßten lyrischen Gedichten so innige Weisen schrieb, auf. Mit starkem Einfühlen trug Dr. Rudolf Petioky, am Klavier begleitet von J. Syrowatka, drei Lieder vor,

384 H. B. in *Illustrierte Kronen-Zeitung*, 6. Dezember 1928, Rubrik *Was unsere Leser schreiben*. 50. Jubiläums-Festkonzert des deutschösterreich. Autorenvereines im Musikvereinsaal, S. 12.

385 Viktor Junk (1875 Wien–1948 Frohnleiten/NÖ), Germanist, Tanzwissenschaftler und Komponist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_J/Junk_Viktor.xml (Zugriff 15. 11. 2020).

386 Kurt (von) Tenner (1907 Kalksburg/NÖ, heute Wien–1995 Wien), Dirigent, Komponist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_T/Tenner_Kurt.xml (Zugriff 15. 11. 2020).

387 H. B. in *Illustrierte Kronen-Zeitung*, 6. 12. 1928, Rubrik *Was unsere Leser schreiben*. 50. Jubiläums-Festkonzert des deutschösterreich. Autorenvereines im Musikvereinsaal, S. 12.

das anmutige „Idyll am Schubertdenkmal“, das poetische „Lied der Mühle“ und das entzückende „Gute Nacht“, die vom Publikum mit herzlichem, einmütigen Beifall aufgenommen wurden.³⁸⁸

Neben diesen beiden in oben genannten Quellen dokumentierten Konzerten lässt sich auf Basis einer Kritik, die am 2. März 1928 in der *Illustrierten Kronen-Zeitung* erschien, vermuten, dass auch das 44. Autorenverbandskonzert, das gemeinsam mit der *Gesellschaft zur Förderung Ignaz Herbst'scher Musik* veranstaltet wurde, wohl im Februar in einem Saal des Wiener Musikvereins stattgefunden haben muss.³⁸⁹ Entsprechend dieser Konzertbesprechung sowie einer zweiten, die am 27. Februar 1928 im *Wiener Montagblatt* nachzulesen war, gelangten an diesem Abend Orchesterlieder von Felix Gotthelf und von Ignaz Herbst selbst zur Aufführung. Ebenso wurde in beiden Texten auf Ignaz Herbsts „[...] Bildwort-Tonwerk *Rethel* [...]“³⁹⁰ Bezug genommen und der Komponist in diesem Zusammenhang sogar als „[...] geniale[r] Begründer[s] einer neuen Richtung, die das gesprochene Wort im Einklang mit Musik und Bild ideal illustriert [...]“ bezeichnet.³⁹¹

Ob von den weiteren in diesem Jahr veranstalteten ‚Autorenverbandskonzerten‘ noch das eine oder andere in der Gesellschaft der Musikfreunde Wien stattgefunden hatte, konnte bis jetzt nicht eruiert werden. Fest steht jedoch, dass zumindest ein Konzert, nämlich am 13. Juni 1928 das 48. Autorenverbandskonzert, im Großen Saal des Ingenieurs- und Architektenvereins³⁹² zu hören gewesen war und dass im Rahmen sämtlicher Konzerte eine nicht unerhebliche Anzahl von Liedern zeitgenössischer österreichischer Komponist:innen aufs Programm gesetzt wurde. In Kritiken, die oftmals wesentlich freundlicher ausfielen als die Charakterisierung des Vereins durch den Rezensenten ‚Iron.‘, wurden unter anderem Lieder von Wilma von Webenau (*Geishalieder*), Rosa Kiesling, Alfred Arbter, Sigmund Weisz und Karl Abweser erwähnt.³⁹³

388 Ebda.

389 Siehe folgende Rezension: „44. Autorenverbandskonzert im Musikverein. Die Gesellschaft zur Förderung Ignaz Herbst'scher Musik, welche im Jahre 1920 nach den erfolgreichen Aufführungen Herbstscher Werke bei den Meisteraufführungen der Stadt Wien durch den amerikanischen Vertreter Mister Upson gegründet wurde, gab als angegliederter Zweigverein im Rahmen des 44. Autorenverbandskonzertes ihre dritte Veranstaltung.“ In: *Illustrierte Kronen-Zeitung*, Freitag, 2. 3. 1928, Rubrik *Theater und Kunst*. 44. Autorenverbandskonzert im Musikverein, S. 11.

390 Ebda sowie siehe E. G. in: *Wiener Montagblatt*, 27. 2. 1928, Rubrik *Theater und Kunst*. Oesterreichischer Autorenabend, S. 2.

391 E. G. in: *Wiener Montagblatt*, 27. 2. 1928, S. 2.

392 Eigentl. Österreichischer Ingenieur- und Architektenverein, Eschenbachgasse 9, 1010 Wien.

393 Vgl. Kritiken und Vorankündigungen: *Illustrierte Kronen-Zeitung*, 16. 3. 1928, S. 11, 11. 4. 1928, S. 9, 21. 5. 1928, S. 3 und 13. 6. 1928, S. 3; *Reichspost*, 15. 5. 1928, S. 7, *Neues Wiener Journal*, 2. 11. 1928, S. 10, *Neues Wiener Montagblatt*, 6. 2. 1928, S. 3.

Prachtvoll und frisch in der Auffassung sang Frieda Wilhelm Lieder von J. Hochedlinger und Karl Wilhelm. Willi Keil überraschte durch die ausgezeichnete Wiedergabe der tiefempfundenen Lieder von Karl Abwieser nach wirkungsvollen Texten von Hermann Reichhart, Florian Albrecht und Dr. Max Hartwich. Aglaja Kerschel sang die schwierigen Geishalieder [sic!] von der begabten Wilma v. Webenau mit viel Empfindung, Liebe und Begeisterung.³⁹⁴

Verein zur Förderung zeitgenössischer Musik

Der zweite für die Musik der Gegenwart relevante Verein war der jüngste, nämlich der erst im Jahr 1927 von dem österreichischen Geiger, Dirigenten und Komponisten Hans Eichinger gegründete *Verein zur Förderung zeitgenössischer Musik*,³⁹⁵ bei dem man es nach ‚Iron.‘ „[...] mit einer Partei der Gemäßigten [...]“ zu tun hatte, deren Mitglieder sich zwar „[...] als Neuerer und Erneuerer fühlen, nur den ganz großen Umsturz [...]“ scheinbar nicht wollten.³⁹⁶ Zu seinen Mitgliedern gehörten einflussreiche Persönlichkeiten des Wiener Musiklebens wie Joseph Marx, Franz Schmidt, Max Springer und Josef Reitler, über die sich ‚Iron.‘ wie folgt äußerte:

Zu unterschätzen ist dieser Verein ebenso wenig wie der erste.³⁹⁷ Marx, der sich mit seiner „Herbstsymphonie“ in ein ganz und gar neues Klanggebiet vorgewagt hat, und Franz Schmidt, dessen außerordentliches kontrapunktisches Können in erneuter Form schon einmal Erlebtes wiederbringt, haben jeder ihren Rang. Springer, der Direktor der Musikakademie und einer der ambitioniertesten Symphoniker von heute, sowie Reitler als Direktor des Neuen Wiener Konservatoriums stellen einflussreiche Faktoren dar.³⁹⁸

394 J. S. in: *Illustrierte Kronen-Zeitung*, 11. 4. 1928, Rubrik *Was uns unsere Leser schreiben*. 46. Autorenverbandskonzert, S. 9.

395 Hans Eichinger auf <https://musik-austria.at/mensch/hans-eichinger/> (Zugriff 21. 2. 2019): „1927 gründete ich den ‚Verein zur Förderung zeitgenössischer Musik‘, dessen Präsident ich jahrelang war. Armin Kaufmann, Alois Netzer, Kurt Tenner, Franz Hasenöhr u. s. w. waren in meinem Verein, die Jury bestand aus Franz Schmidt, Joseph Marx, Max Springer, Erich Wolfgang Korngold, Richard Stöhr und Alexander Wunderer.“

396 Iron., *Das Wiener Musikparlament. Seine Parteien und Führer*, in: *Neues Wiener Journal*, 28. 19.28, S. 8.

397 Anmerkung: mit „der erste“ ist der *Verein für Neue Musik* gemeint.

398 Iron., *Das Wiener Musikparlament. Seine Parteien und Führer*, in: *Neues Wiener Journal*, 28. 10. 1928, S. 8.

Die Auswahl der Werke, die zu einer Aufführung gelangten, erfolgte durch eine Jury, die die anonym eingereichten Kompositionen bewertete und zu geeigneten Programmen zusammenstellte.³⁹⁹

Das erste Abonnementkonzert des *Vereins zur Förderung zeitgenössischer Musik* fand bereits am 16. Oktober 1928 im Kleinen Saal der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien statt, in dessen Rahmen wie weiter oben ausführlicher dargestellt Hertha Vogl vier Lieder Max Kojetinskys zum Vortrag brachte.⁴⁰⁰ Bis zum Jahresende folgten noch drei weitere Konzerte am selben Ort, in denen Rosa Weißgärber-Price wie ebenfalls bereits erwähnt je drei Lieder von Robert Kuppelwieser sowie des deutschen Komponisten Harry Ziem (Stimme des Abends, Tief von fern, Der Einsame) dem Publikum präsentierte:

An einem zweiten Abend [hörte man] Lieder von Harry Ziem und Robert Kuppelwieser, deren Eigenart noch halb im Gestrigen und halb im Zeitgenössischen wurzelt. Rosa Weißgärber sang diese Lieder mit feinem Verständnis.⁴⁰¹

Weiters brachten in diesen Konzerten Lore von Irinyi drei Lieder von Wolfram von Ehrenfels (*Und immer wieder, Abendgespräch, Fromm*) sowie zwei Ensemblelieder von Otto Modler (*Kommet ihr Hirten, Da Jesus in den Garten ging*), außerdem Friedrich Oswald vier Lieder von Anton Reichel (*Wunder, Ich sah Dich, Freund, Die Mutter, Bruder Augustin*)⁴⁰² und Arnold Pauli je zwei Lieder von Toni Faschinka (*Der schwarze Ritter, Der Krieger*) und Arnold Haslinger (*Erdgeist, Du sollst mich lieb haben*) zur Aufführung. Insgesamt erklangen also in diesen vier Konzerten des Jahres 1928 22 zeitgenössische Lieder, davon 20 aus der Feder österreichischer Musikschafter.

Am Tag des dritten Abonnementkonzerts, am 2. Dezember 1928, wurde in der *Reichspost* bereits folgender Aufruf getätigt:

Für die nächsten Abonnementkonzerte sind einzureichen: Lieder für Sopran und großes Orchester, sowie Kammerorchester-, Kammermusik-, Klavierwerke und Lieder.⁴⁰³

399 Vgl. Ebda.

400 Ankündigung in *Neue Freie Presse*, 14. 10. 1928, Rubrik *Konzertnachrichten*, S. 18. Zum Konzert selbst siehe weiter oben Abschnitt *Art der Veranstaltungen. Kammermusikabende*.

401 -ron. in *Neues Wiener Journal*, 14. 11. 1928, Rubrik *Konzerte*, S. 12.

402 Anton Reichel (1877 Graz–1945 Wien), Kunsthistoriker und Komponist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_R/Reichel_Anton.xml (Zugriff 15. 11. 2020).

403 *Reichspost*, Sonntag, 2. 12. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik*, S. 16.

Inwieweit dieser Einladung Folge geleistet wurde und ob bzw. welche Kompositionen auf diese Initiative hin möglicherweise entstanden sind, wäre interessanter Gegenstand zukünftiger Recherchen.

Verein für Neue Musik

Schließlich ist noch der *Verein für Neue Musik* zu nennen, dessen Name möglicherweise nicht sofort erkennen lässt, dass es sich bei dieser Vereinigung um die österreichische Sektion der *Internationalen Gesellschaft für Neue Musik* (IGNM) handelte. Diese im August 1922 von Rudolf Réti und Egon Wellesz in Salzburg gegründete Gesellschaft hatte im Jahr 1928 ihren Sitz mittlerweile in London und Edward Dent zum Präsidenten.⁴⁰⁴ Ihr ausgesprochenes Ziel war „[...] die vorurteilslose Förderung junger Komponisten ohne Rücksicht auf deren Nationalität und Zugehörigkeit zu einer ästhetischen Richtung [...]“ sowie „[...] die Konstituierung des internationalen Gedankens, der internationalen Zusammenarbeit aller an der neuen Musik Interessierten.“⁴⁰⁵ Die Präsidentschaft des in Wien ansässigen *Vereins für Neue Musik* hatte Julius Bittner inne. Mitglieder waren unter anderen Alban Berg, Ernst Krenek, Paul A. Pisk und Anton von Webern, aber auch Robert Heger, Paul von Klenau und Friedrich Wührer, die insgesamt eine sehr progressive musikalische Richtung vertraten.

Das Wort neu hat hier seine tiefere Bedeutung. Man will nicht nur neue Kompositionen, sondern immer wieder eine neue Musik.⁴⁰⁶

Obwohl der Verein mit der Ausrichtung von Musikfesten für seine Mitglieder sehr rührig war, zeichnete er im Jahr 1928 in den Sälen der Gesellschaft der Musikfreunde Wien und des Wiener Konzerthauses nur für ein einziges Konzert verantwortlich, nämlich für jenes am 25. April, in dessen Rahmen die Uraufführung von Max Brands *Hebräische[n] Balladen*, fünf Ensembleliedern auf Texte von Else Lasker-Schüler, stattfand. Dieses Konzert wurde an anderer Stelle bereits ausführlich behandelt,⁴⁰⁷ doch können die weiter oben zitierten Kritiken von Paul A. Pisk und Josef Reitler vor dem Hintergrund der jeweiligen Vereinszugehörigkeit der beiden Autoren an dieser Stelle möglicherweise noch besser eingeordnet werden.

404 Vgl. Karin Wagner, *Hugo Kauder (1888–1972). Komponist – Musikphilosoph – Theoretiker. Eine Biographie*, Wien et al. 2018. S. 37.

405 Haefeli, *Internationale Gesellschaft für Neue Musik*, S. 35 f.

406 Iron., *Das Wiener Musikparlament*, S. 11.

407 Siehe Abschnitt *Kammermusikabende*.

Österreichischer Komponistenbund

Der im Jahr 1913 gegründete *Österreichische Komponistenbund* hatte im Dezember des Jahres 1927 seine Statuten geändert und gliederte sich ab diesem Zeitpunkt in eine Sektion für ernste und eine Sektion für heitere Musik. Nicht zuletzt die Programmierung der RAVAG-Konzerte hatte diese Trennung der Mitglieder deutlich werden lassen und vor allem die Komponist:innen ernster Richtung hatten sich zu wenig repräsentiert gefühlt. Mit einer eigenen Sektion innerhalb des Österreichischen Komponistenbunds erhofften sie sich größere Präsenz im Musikleben und den Medien ihrer Zeit.⁴⁰⁸ Rudolf Siczynski wurde als Präsident des neu organisierten Dachverbands wiedergewählt, Joseph Marx, der seit 1926 bereits Vorstandsmitglied der AKM war, zu seinem Vizepräsidenten bestellt.⁴⁰⁹

* (Österreichischer Komponistenbund.) Die bereits seit längerer Zeit innerhalb der Organisationen der österreichischen schaffenden Tonkünstler vorhandenen Einigungsbestrebungen haben zu einem erfreulichen und für das Musikleben bedeutamen Ergebnis geführt. Die Vereinigung schaffender Tonkünstler Österreichs ist nämlich korporativ dem Österreichischen Komponistenbunde beigetreten. Der Österreichische Komponistenbund, der nunmehr die umfassendste Organisation dieser Art darstellt, hat in seiner am 7. Dezember 1927 stattgefundenen außerordentlichen Hauptversammlung einen neuen Vorstand gewählt, der sich wie der Komponistenbund selbst in eine Sektion für ernste und in eine für heitere Musik gliedert. Diesem Vorstande gehören an: als Präsident Hofrat Dr. Rudolf Siczynski, als Vizepräsidenten Hofrat Professor Dr. Josef Marx und Hofrat Dr. Richard Glück, als Vorstandsmitglieder Alban Berg, Dr. Hans Gál, Dr. Wilhelm Grosz, Professor Robert Heger, Dr. Karl Weigl, Dr. Egon Wellesz, Karl M. Jäger, W. A. Jurek, Ludwig Brechtl, Dr. Ludwig Rochlitz, Josef Koscher, Silvester Schieder. Zur Propagierung der Werke von Mitgliedern und zur Veranstaltung von Konzerten wurde ein Propagandakomitee gebildet, dem außer vier Vorstandsmitgliedern noch Dr. Pisl, Professor Spörr, Dr. Fohringer, A. Grünfeld und R. M. May angehören. Ferner wurde eine Musikkommission eingesetzt, welcher die Beurteilung der für die Ravag eingesendeten Werke obliegt, und zu deren Mitgliedern unter andern die namhaftesten Dirigenten zählen.

Abb. 10: Notiz zum Österreichischen Komponistenbund, *Neues Wiener Tagblatt*, 13. 2. 1928, Rubrik *Theater und Kunst* S. 7.

408 Vgl. Krones (Hg.), *Österreichischer Komponistenbund 1913–2013*. Wien 2013, S. 21–22.

409 Laut Krones waren weitere Vorstandsmitglieder der Sektion ernste Musik: Alban Berg, Hans Gál, Wilhelm Grosz, Robert Heger, Karl Weigl und Egon Wellesz. Ebda., S. 22.

Obwohl der *Österreichische Komponistenbund* seine Tätigkeit als Veranstalter laufend ausbaute, trat er in den Sälen der Gesellschaft der Musikfreunde im Jahr 1928 mit nur einem einzigen Konzert in Erscheinung. Bei diesem Kammermusikabend, der am 4. April 1928 im Kammermusiksaal des Musikvereins stattfand, standen allerdings auch Konzertlieder auf dem Programm: *Vier Gesänge mit Streichquartett* von Walther Klein, welche die Sopranistin Else Weigl-Pazeller begleitet vom *Sedlak-Winkler-Quartett* zur Aufführung brachte.

Der „Österreichische Komponistenbund“ veranstaltete einen Kammermusikabend mit Werken von Siegl, Lustgarten, Pisk und Bloch. Seinen eigentlichen Gewinn bedeuten aber nur die „Vier Gesänge mit Streichquartett“ von dem Wiener Walter [sic!] Klein. Namentlich das dritte Stück, „Das Schweigen spricht“, ist ebenso tief ergreifend in der zwingenden Größe des Ausdrucks wie in dem Reichtum seiner harmonischen und kontrapunktischen Gestaltung. Ich glaube, daß aus Stücken dieser Art eine aus modernem Geist erwachsende Romantik entstehen könnte.⁴¹⁰

Journalisten- und Schriftstellerverein ‚Concordia‘

Der im Jahr 1859 „[...] als Standesvertretung mit dem Ziel, journalistische und literarische Freiheit zu ermöglichen [...]“ gegründete *Journalisten- und Schriftstellerverein ‚Concordia‘* veranstaltete vor allem in den Wintermonaten regelmäßig Gesellschaftsabende, die als Feste „[...] des Austauschs [...]“ verstanden wurden und in der Wiener Gesellschaft großen Anklang fanden.⁴¹¹

Am ersten Weihnachtsfeiertag fand im Großen Musikvereinssaal ein Gesellschaftsabend der „Concordia“ statt, der von einem überaus eleganten Publikum besucht war, das an dem reichhaltigen und ausgezeichnet zusammengestellten vornehmen Programm lebhaften Gefallen fand.⁴¹²

Neben diesem Abend vom 25. Dezember 1928 hatte ein weiterer bereits am 29. Februar ebenfalls in den Sälen der Gesellschaft der Musikfreunde stattgefunden. Diese beiden Veranstaltungen wurden jeweils „[...] durch eine Akademie eröffnet, die ernste und

410 a. r. in *Der Tag*, 22. 4. 1928, Rubrik *Konzerte*, S. 8.

411 <https://concordia.at/geschichte-der-concordia/> (Zugriff 14. November 2019) sowie *Neues Wiener Journal*, 16. Dezember 1928, Rubrik *Tagesneuigkeiten*. *Der erste Gesellschaftsabend der ‚Concordia‘*, S. 25.

412 *Illustrierte Kronen-Zeitung*, 28. 12. 1928, Rubrik *Notizen*. *Gesellschaftsabend der ‚Concordia‘*, S. 9.

heitere Vorträge berühmter Künstler [...]“ bot,⁴¹³ darunter Gesangseinlagen, Tanzvorführungen, Kammermusik und humoristische Darbietungen. Im Anschluss an diese im Jahr 1928 von dem Wiener Journalisten Julius Stern verantworteten künstlerischen Programme, wurden die Räumlichkeiten zum Tanz freigegeben. „[...] Nun erst begann der allgemeine Tanz, zu dem die „Midnight Colibris Amateurs-Band“ bis in die frühen Morgenstunden unermüdlich aufspielte [...]“,⁴¹⁴ wie man beispielsweise am 7. März in der *Neuen Freien Presse* darüber lesen konnte. Im Rahmen dieser künstlerischen Vielfalt erklangen bei einem *Heiteren Gesellschaftsabend* am 29. Februar 1928 drei nicht näher bezeichnete Konzertlieder, dargeboten von Kammersängerin Wanda Achsel-Clemens und Erich Meller am Klavier. Am 25. Dezember wiederum brachte die Sopranistin Margit Angerer, am Klavier begleitet von Erich Wolfgang Korngold, *Zueignung* von Richard Strauss und die erst kürzlich von ihr uraufgeführte Komposition *Was Du mir bist* von Korngold selbst zur Aufführung.⁴¹⁵

Darüber hinaus hatte der *Journalisten- und Schriftstellerverein ‚Concordia‘* am 3. Jänner im Großen Saal des Wiener Konzerthauses ein Festkonzert zugunsten seiner sozialen Tätigkeitsfelder veranstaltet,⁴¹⁶ in dessen Rahmen Maria Olszewska drei Lieder von Hugo Wolf zu Gehör brachte, während Jan Kiepura das Publikum mit Arien von Verdi, Puccini und Liszt erfreute. „[...] Es erübrigt sich, solche Künstler zu rühmen; das enthusiastierte Publikum feierte sie [...]“, schrieb *Die Stunde* am 5. Jänner.⁴¹⁷

Vereine zur Förderung einzelner Komponisten: Kamillo-Horn-Bund und Gesellschaft zur Förderung Ignaz Herbst'scher Musik

Neben jenen Vereinen und Gesellschaften, die sich generell die Förderung der zeitgenössischen Musik oder bestimmter Strömungen innerhalb derselben zum Ziel gesetzt hatten, existierten auch solche mit sehr speziellen Ausrichtungen. Dazu gehören zunächst jene, die sich zur Unterstützung einzelner Komponist:innen gebildet hatten, wie die weiter oben bereits erwähnte *Gesellschaft zur Förderung Ignaz Herbst'scher Musik*

413 *Neues Wiener Journal*, 16. 12. 1928, Rubrik *Tagesneuigkeiten*. *Der erste Gesellschaftsabend der „Concordia“*, S. 25.

414 *Neue Freie Presse*, 7. 3. 1928, Rubrik *Vergnügungsanzeiger*. *Zweiter Gesellschaftsabend der „Concordia“*, S. 8 f.

415 Diese Uraufführung hatte nur wenige Tage zuvor, nämlich am 9. Dezember 1928 im Rahmen einer Lesung der Textdichterin Eleonore van Straten-Sternberg im Kleinen Saal des Wiener Konzerthauses stattgefunden. Siehe auch Abschnitt *Veranstalter:innen*.

416 Bereits bei der Gründung des Vereines wurde als Zweck die „Soziale Unterstützung der Mitglieder“ angegeben, im Jahr 1872 wurde ein Pensionsfonds und 1917 eine Witwenkasse etabliert. Siehe <https://concordia.at/geschichte-der-concordia/> (Zugriff 14. 11. 2019).

417 *Die Stunde*, 5. 1. 1928, Rubrik *Theater*. *Festkonzert der Concordia*, S. 6.

oder der *Kamillo-Horn-Bund*. Sowohl Ignaz Herbst als auch Kamillo Horn gehörten 1928 bereits zur älteren Komponistengeneration – Ignaz Herbst war 51, Kamillo Horn 68 Jahre alt – und hatten sich sowohl als Musikschafter als auch als Lehrer einen Namen gemacht.⁴¹⁸ Dennoch oder gerade deswegen waren beide oben genannte Vereinigungen laufend im Interesse der beiden Komponisten tätig, und in den Sälen der Gesellschaft der Musikfreunde Wien veranstalteten sie im Jahr 1928 insgesamt drei Konzertabende. Während die *Gesellschaft zur Förderung Ignaz Herbst'scher Musik* gemeinsam mit dem *Deutschösterreichischen Autorenverband* einen *Autorenabend* im Februar 1928 veranstaltet hatte, in dessen Rahmen neben Werken von Ignaz Herbst auch einige anderer Komponisten zur Aufführung gebracht wurden,⁴¹⁹ organisierte der *Kamillo-Horn-Bund* zwei Kompositionsabende, die ausschließlich Werken des namensgebenden Komponisten gewidmet waren, darunter zahlreiche Konzertlieder. Am 18. Februar gelangten wie weiter oben bereits ausgeführt insgesamt zwölf Lieder von Kamillo Horn zur Aufführung.⁴²⁰ Die Sopranistin Hansi Marik und der Bariton Anton Tausche sangen *Gesegnet sei die Stunde, Du bist die Luft, in der ich lebe, Kommst du, Frühling?, Ihr armen Astronomen, Das Lied, O laß mein Haupt mich lehnen, O wärest Du doch die stille Nacht, Ein Blick, Dein Herz war wie der bleiche Mond* und *Treue Herzen*, für die Kamillo Horn auch als Textdichter verantwortlich zeichnete und darüber hinaus selbst am Klavier begleitete. Dazu kamen noch die Gesänge *Trost* und *Greift zum Becher*, für die Texte von Wittenbauer und Leuthold vertont wurden.⁴²¹ Beim zweiten Konzert, das am 7. November 1928 stattfand, standen sechs Lieder auf Texte verschiedener Dichter auf dem Programm. Die Altistin Emilie Rutschka interpretierte die Gesänge *Abendstimmung* (J. Petsch), *Als der Mond* und *Mit Dir* (H. v. Skoda), *Wie ein Lied entsteht* (W. Ressel), *Ein Ton erklingt* (v. Wurmb) und *Thusnelda* (F. Klopstock). Auch diesmal übernahm der Komponist die Klavierbegleitung selbst.⁴²²

Kamillo Horn, noch immer von einem schützenden „Bund“ umringt, geht unbeirrt seinen Wiesenweg, auf welchem die kleinen lyrischen Blüten sprießen, aber auch jene reifere Frucht tragenden Sträucher, durch die jetzt schon ein leiser Herbstwind streicht. [...] Emilie Rutschka, Ivetta Prix-Zahornaczky, Herta Appel, Dr. Herbert Prix, Professor Ferdinand Steil und ein

418 Kamillo (Camillo) Horn (1860 Reichenberg/Böhmen–1941 Wien), Komponist, Musiker, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_H/Horn_Camillo.xml (Zugriff 15. 11. 2020). Zu Ignaz Herbst siehe Abschnitt *Deutschösterreichischer Autorenverband*.

419 Siehe Abschnitt *Deutschösterreichischer Autorenverband*.

420 Siehe Abschnitt *Kompositions- oder Komponistenabende*.

421 AGMW, Mikrofilm, Programmzettel 16. 1.–31.3. 1928.

422 AGMW, Mikrofilm, Programmzettel 16. 10.–30. 12. 1928.

Frauenchor des Sängerbundes „Dreizehnlinden“ waren die getreuen Helfer des mit gewohnter Herzlichkeit gefeierten Komponisten.⁴²³

Vereine mit religiösem Hintergrund

Obwohl für das zeitgenössische österreichische Konzertlied in seiner Gesamtheit nur in geringem Ausmaß relevant, sollen im Folgenden drei Vereine kurz behandelt werden, die mit ihrer deutlichen Positionierung innerhalb religiöser Kontexte für Teile der österreichischen Bevölkerung im Jahr 1928 von Bedeutung waren und deshalb Beachtung verdienen. Ihre Veranstaltungen fanden zwar mehrheitlich abseits des regulären Konzertbetriebs statt, dennoch können zumindest zwei davon im Untersuchungszeitraum in den Sälen der Gesellschaft der Musikfreunde bzw. des Wiener Konzerthauses durch Vorankündigungen, Programmzettel und Kritiken belegt werden.

Verein zur Förderung jüdischer Musik und Jugendverein „Erez Israel“ Bereits im Februar 1920 war in Wien eine *Gesellschaft zur Erforschung und Förderung jüdischer Musik* unter der wissenschaftlichen Leitung von Erwin Felber, einem „[...] durch seine Studien über orientalische und exotische Musik bekannten Forscher [...]“⁴²⁴, mit dem Ziel einer „[...] planmäßigen Bearbeitung der jüdischen Sakralmusik [...]“⁴²⁵ ins Leben gerufen worden. Wenige Jahre später, 1924, übersiedelte der Cellist, Komponist und Musikwissenschaftler Joachim Stutschewsky, Mitglied u. a. des *Wiener Streichquartetts*, nach Wien und engagierte sich an seinem neuen Lebensmittelpunkt aktiv für die zeitgenössische jüdische Musik und deren Aufführung. Nach Jascha Nemtsov war Stutschewsky sogar „[...] der mit Abstand wichtigste Vermittler der Neuen Jüdischen Schule [...],“⁴²⁶ einer vom Synagogengesang und Volksmusik losgelösten „[...] jüdischen Kunstmusik [...]“⁴²⁷. Dieses Engagement führte schließlich im Herbst 1928, zusätzlich von Erwin Felber und dem Pianisten und Komponisten Juliusz Wolfsohn unterstützt, zur Gründung des *Vereins zur Förderung jüdischer Musik*,⁴²⁸ dessen erklärtes Ziel es war „[...] ein genaues Bild von der Produktion der neuzeitlichen jüdischen Musik [...] weitesten Kreisen der Bevölkerung [...]“⁴²⁹ zu vermitteln. Allerdings war damit vorwiegend das jüdische Publikum gemeint und die

423 Josef Reitler in: *Neue Freie Presse*, 26. 11. 1928, Rubrik *Feuilleton. Konzerte*, S. 3.

424 *Wiener Morgenzeitung*, 8. 2. 1920, S. 8.

425 Dr. K. M., in: *Wiener Morgenzeitung*, 26. 10. 1919, Rubrik *Bühne und Kunst. Für die jüdische Musik*, S. 7.

426 Jascha Nemtsov, *Enzyklopädisches Findbuch zum Archiv der „Neuen Jüdischen Schule“*, Wiesbaden 2008, S. 34.

427 Max Graf, *Moderne jüdische Musik*, in: *Der Tag*, 18. 3. 1928, S. 8.

428 Nemtsov, *Enzyklopädisches Findbuch*, S. 34.

429 Joachim Stutschewsky, *Pflege und Förderung jüdischer Musik*, in: *Die Stimme*, 11. 10. 1928, S. 9.

Veranstaltungen wurden, da dem Verein zu Beginn nur sehr eingeschränkt finanzielle Mittel zur Verfügung standen, hauptsächlich in Kooperation mit jüdischen Institutionen organisiert. Nach Nemtsov war in Wien die zionistische Bewegung, der auch der *Jugendverein „Erez Israel“* zugeordnet werden konnte, „[...] die wichtigste soziale Basis für die nationale jüdische Musik [...]“. ⁴³⁰ Nicht zuletzt diese Fokussierung auf jüdische Zuhörer:innen und das Versäumnis, sich auch um die Erschließung von nicht-jüdischem Publikum zu bemühen macht Nemtsov dafür verantwortlich, dass „[m]it der späteren Vertreibung und Ermordung der Juden in weiten Teilen Europas [...] auch die jüdische Musikkultur spurlos aus dem Kulturleben [verschwand]“. ⁴³¹ Was die Programmgestaltung selbst angeht, so sahen sich diese Vereine als den Geschmack des Publikums „[...] bildende und erzieherische Institution[en...], die das Verständnis neuer jüdischer Musik befördern sollten. Neben der rein künstlerischen Ambition wurden die Programme auch und vor allem unter einem aufklärerischen Aspekt gestaltet.“ ⁴³²

Als *Zweites hebräisches Konzert aus den Kompositionen Prof. Artur Wolfs* wurde der vom *Jugendverein „Erez Israel“* veranstaltete Abend, der am 19. Februar 1928 im Großen Saal des Wiener Konzerthauses stattfand, in der Tagespresse angekündigt. ⁴³³ Grete Koller-Geyer, Hans Schwestka, Rena Pfiffer, Margarethe Slezak sowie Oberkantor Gerson Margulies brachten, am Klavier begleitet von Carl Lafite, insgesamt zwanzig Gesänge weltlichen als auch geistlichen Inhalts zur Aufführung. Nur wenige Tage später, am 29. Februar 1928, fand im Großen Musikvereinsaal ein Konzert des *Vereins zur Förderung jüdischer Musik* statt, bei dem Nina Suchestow begleitet vom Hakoah-Orchester unter der Leitung von Walter Hahn Gesänge von Joseph Achron und dem Dirigenten selbst zur Aufführung brachte. Obwohl dieses Konzert sowohl von Josef Reitler in der *Neuen Freien Presse* als auch von Max Graf in *Der Tag*, dort sogar sehr ausführlich, besprochen wurde, fanden weder die Gesänge noch die Solistin Erwähnung. ⁴³⁴

Verband Katholischer Schriftsteller und Schriftstellerinnen

Mit dem „Verband Katholischer Schriftsteller und Schriftstellerinnen Österreichs“ hatten sich eine Reihe christlich/katholischer Schriftsteller/innen auf Betreiben kirchlich-konservativer Kreise ihre eigene Vereinigung geschaffen, „um den bei der

430 Nemtsov, *Enzyklopädisches Findbuch*, S. 34 f.

431 Ebda., S. 34.

432 Ebda., S. 36

433 *Der Tag*; 14. 2. 1928, *Zweites hebräisches Konzert*, S. 7.

434 Vgl. Josef Reitler in: *Neue Freie Presse*, 23. 4. 1928, *Feuilleton. Konzerte*, S. 2 und Max Graf, *Moderne jüdische Musik*, in: *Der Tag*, 18. 3. 1928, S. 8.

Concordia abgelehnten katholischen AutorInnen eine soziale Absicherung bieten zu können“, doch letztendlich ging es dem Verband um die Durchsetzung des politischen Katholizismus, was sich auch in der Mitgliedschaft von mehr als einem Drittel Geistlicher zeigte, und weniger um eine Standesvertretung für Schriftsteller.⁴³⁵ Präsident dieser als Veranstalter sehr aktiven Vereinigung war im Jahr 1928 der Dichter, Philosoph, Historiker, Soziologe, Maler und Musiker Richard Kralik.⁴³⁶ Unter seiner Ägide fanden in der Fastenzeit dieses Jahres zwanzig Vortragsabende statt, an denen Werke „[...] von mehr als vierzig lebenden und verstorbenen Schriftstellern, in verschiedenen Sälen Wiens, zum Vortrag gebracht [wurden].“⁴³⁷ Von einigen dieser Abende erschienen Rezensionen, aus welchen hervorgeht, dass auch immer wieder Vertonungen von Texten der Vereinsmitglieder zur Aufführung gelangt waren. So sang Hilde Tomeček-Hofmann am 25. Februar 1928 im Festsaal des Wiedner Gemeindehauses eine nicht bekannte Anzahl an Liedern von Hans Hafner nach Texten von Josef Trigler.

Triglers Lieder, von Hans Hafner vertont, von Konzertsängerin Hilde Tomecek-Hofmann prächtig gesungen, vollendeten den Genuß.⁴³⁸

Im selben Konzert brachte Hilde Tomeček-Hofmann auch einige Vertonungen von Gedichten von Christine Anger-Nilius zu Gehör, die in der Rezension dem Komponisten Mathias v. Kralik zugeschrieben wurden.

[...] Lieder, von Matthias [sic!] v. Kralik vertont, gleichfalls von Frau Tomecek gesungen, waren die Krönung des Abends: „Sankt Franziskus an die Vöglein“, „Maiengrüße“ sollten irgendwie in jedem Hause gesungen werden können, so wunderlieblich erquicken sie Sinn und Seele.⁴³⁹

Bei dieser Zuordnung dürfte es sich aber um einen Schreibfehler des Rezensenten gehandelt haben, findet man doch im Nachlass der Schwester Richard Kraliks, der damals bereits als Komponistin arrivierten Mathilde Kralik, diese in der Kritik angeführten

435 Marianne Baumgartner, *Der Verein der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen in Wien (1885–1938)*, Wien et al. 2015, S. 135.

436 Richard Kralik eig. Kralik von Meyrswalden (1852 Eleonorenhain/Böhmen–1934 Wien). Schriftsteller, in: *ÖBL*, <https://www.biographien.ac.at/oeb1?frames=yes> (Zugriff 14. 11. 2020).

437 *Reichspost*, 22. 2. 1928, Rubrik *Katholische Dichtung in Österreich. Zwanzig Vortragsabende des Verbandes katholischer Schriftsteller*, S. 9.

438 *Reichspost*, 13. 3. 1928, Rubrik *Tagesbericht. Autorenabende*, S. 4.

439 Ebda.

Lieder. Dass die Komponistin ihre Vertonungen an diesem Abend unter einem Pseudonym an die Öffentlichkeit gebracht hätte, scheint eher unwahrscheinlich.⁴⁴⁰

Über einen weiteren Abend aus dieser Vortragsreihe, der am 1. März 1928 im Vortragssaal des österreichischen Handelsmuseum stattgefunden hatte, wurde ebenfalls in der *Reichspost* ausführlich berichtet. In dieser Rezension wurde auf von Ilse Stephaner und Ludwig Christen gesungene Vertonungen von Texten von Rolf Kindermann und Franz Parzer Bezug genommen, jedoch ohne die jeweiligen Komponist:innen zu nennen.⁴⁴¹

Volksbildung

Bereits im Jahr 1893 entstand „[...] auf Initiative einzelner liberaler, sozialreformistisch eingestellter, zum Teil auch antiklerikal-freisinnig gesinnter bürgerlicher Honoratioren – vorwiegend Schul- und Hochschullehrer – [...]“⁴⁴² der *Wiener Volksbildungsverein in der Reichshaupt- und Residenzstadt* als einer von mehreren ähnlichen Vereinen, die in den Kronländern des Habsburgerreiches Volksbildungsarbeit leisteten. Nur zwei Jahre später, 1895, wurden die ersten ‚volkstümlichen‘ Universitätsvorträge der Universität Wien‘ ins Leben gerufen, denen die Gründung der „[...] ersten Volkshochschule der Monarchie [...]“, dem ‚Volksheim‘ in Wien Ottakring im Jahr 1901 folgte.⁴⁴³ 1909 eröffnete das ‚Volksbildungshaus Margareten‘ in der Stöbergasse und 1910 schließlich die ‚Urania‘ im ersten Wiener Gemeindebezirk.⁴⁴⁴ Finanziell getragen wurden diese Einrichtungen in Wien vor allem vom Mäzenatentum des „[...] jüdisch-liberalen Bildungs- und Besitzbürgertum[s]“.⁴⁴⁵ War das Ziel der Volksbildungseinrichtungen in Zeiten der Monarchie vor allem die Demokratisierung und Popularisierung des bis dato einer Elite vorbehaltenen Wissens, so begannen nach Ende des Ersten Weltkriegs die geistigen Führer der Volksbildung ihre Bildungsziele zu hinterfragen und über veränderte und neu adaptierte Bildungsangebote zu diskutieren.⁴⁴⁶

440 ONB Mus, Mathilde Kralik, *6 Lieder für ein- oder mehrstimmigen Gesang und Klavier* nach Texten von Christine Anger-Nilius, datiert mit 6. 3. 1924 bis 14. 3. 1928, darin *Maiengrüße*, datiert mit 6. 3. 1924 und *St. Franziskus an die Vöglein*, ohne Datumsangabe; Signatur Mus.Hs.24916 MUS MAG.

441 *Reichspost*, 6. 3. 1928, Rubrik *Tagesbericht. Autorenabende*, S. 6.

442 Thomas Dostal, *Bildung zu „Volkstum und Heimat“ in der österreichischen Volksbildung der Zwischenkriegszeit*, Diss. phil. Universität Wien, Wien 2017, S. 9.

443 Ebda.

444 Ebda., S. 14.

445 Ebda., S. 11.

446 Für eine ausführliche Darstellung dieser inhaltlichen Diskussionen siehe Dostal: *Bildung zu „Volkstum und Heimat“*, Kapitel 1 *Wellen und Richtungen*, S. 9 ff.

Volkshochschulhaus

Wiener Urania

Volkshochschul-Kurse

Winterhalbjahr 1928/29 4. Oktober 1928 bis 7. Februar 1929

300 KURSE aus folgenden Gebieten:

<p>Aus den Wissenschaften.</p> <p>Philosophie, Religion und Leben. Gegenläufige Entwicklungstheorie in Philosophie und Pädagogik. Lebensfragen. Charakterprobleme. Existenzprobleme. Sozialprobleme. Kulturprobleme. Lebensfreude und Lebenslust. Was hat die Seele der Welt? (Kurt Hiller). (Kurt Hiller). Nietzsche. Religionen der Welt.</p> <p>Literatur. Literaturgeschichte. Drama und Theater. Goethe. Faust. Dichterverständnis. Die Literatur von heute. Bücher der Zeit. Weltliteratur.</p> <p>Latin.</p> <p>Nordlandskunde. Walden. Arktische Kunst und Literatur. Dänische Literatur.</p> <p>Math. Einführung in Arithmetik und Algebra. Die Kombinatorik.</p> <p>Kunstbetrachtung und Kunstgeschichte. (Jahresliche Veranstaltungen) Die Kunst der Gegenwart und der Zukunft. Skulptur. Architektur. Plastische Kunst.</p> <p>Wanderkunde, Geschichte, Wirtschaftsleben. Wirtschafts- und Kulturgeschichte. Geschichte und Gegenwart (1789 bis 1918). Wirtschaften. Volkswirtschaftliche.</p> <p>Natur. Wissenschaft. Biologie. Botanik. Astronomie. Vorträge. Vorträge über die Welt. Radio.</p> <p>Mathematik. Körper. Analytische und darstellende Geometrie. Trigonometrie. Rechnen mit dem Rechenrechner.</p>	<p>Fremde Sprachen. Englisch. Französisch. Italienisch. Spanisch. Russisch. Türkisch. Griechisch. Ungarisch. (Für die berufliche Ausbildung. Aufsteigerhöherer Dienstleistungen.)</p> <p>Elementarkurse. Schriftliche Rechnen. Rechenübungen. Geometrie.</p> <p>Für den Beruf.</p> <p>Stenographie. Einführungskurs. Selbstunterricht. Engl. Stenographie.</p> <p>Ausführliche Kurse. Buchhaltung. Kostenrechnung. Rechnen. Pencil- und Buchführung.</p> <p>Gartenbau.</p> <p>Kunstpflege und Handfertigkeit.</p> <p>Vortragskunst.</p> <p>Malpflege. Malerei. Porzellan. Keramik und Steinbildhauerei. (Für Künstlerinnen.)</p> <p>Wege zur bildenden Kunst. Zeichnen. Malen und Bildhauerei. Vorbereitung in Verbindung mit der Berufsausbildung der bildenden Künstlerinnen.</p> <p>Zeichnen und Malen. Zeichnungskunst. Zeichnungstechnik. Skulptur und Bildhauerei. Malerei. Entwurfstechnik. Photographieren. Kunst- und Bildhauerei. Skulptur. Bildhauerei. Skulptur.</p> <p>Kunsthandwerk. Kunstgewerbe. Keramikarbeiten. Webarbeiten. Holzarbeiten. Textilarbeiten. Tischarbeiten. Tischarbeiten.</p> <p>Photographie.</p>	<p>Körperliche Übungen.</p> <p>Moderne Turnen.</p> <p>Tanzen.</p> <p>Sportliche Gymnastik.</p> <p>Volkslieder.</p> <p>Bewegungssport.</p> <p>Kurse für Frauenbildung.</p> <p>Neuzeitliche Hausführung.</p> <p>Kochkurse.</p> <p>Sänglingspflege.</p> <p>Krankheitspflege.</p> <p>Kinderschulung.</p> <p>Weibliche Kunsthandarbeit.</p> <p>Selbsthilfe der Frau. (Wäsche. Kinderarbeiten. Webarbeiten.)</p> <p>Körperliche Übungen. (Mehrfach Turnen. Gymnastik. Leichtes Gymnastik Turnen.)</p> <p>Jugendlehrgänge.</p> <p>Für Jugendliche im Alter von 15 bis 20 Jahren. In Verbindung mit dem zehnjährigen Schulunterricht. (Jugendliche Kursteilnehmerinnen.)</p> <p>Lebensfragen.</p> <p>Was der Vortragsunterricht lernt.</p> <p>Lebensfragen für Mädchen.</p> <p>Das Ich und die Welt. (Kunstunterricht.)</p> <p>Lebende Malerei.</p> <p>Sprechtechnik und Sprechchor.</p> <p>Sänglingsgruppe.</p> <p>Volkslieder.</p> <p>Kinderschulung.</p> <p>Sänglingspflege.</p> <p>Neuzeitliche Hausführung.</p> <p>Moderne Turnen für Mädchen.</p>
---	--	---

Ausführliche Kursverzeichnisse unentgeltlich!

VORTRAGSSTÄTTEN:

<p>I. Bezirk</p> <p>Uraniagebäude, Mitternachts Zweiteilige Stubenstraße 8 (Sonder-Neuzeitgebäude)</p> <p>Belegstelle 14</p> <p>(Landsaal, Unterrichtsgebäude-Kathol.)</p> <p>Petersplatz 9 (Landsaal, Hotel-Bezirk)</p>	<p>IV. Bezirk</p> <p>Preyergasse 24 (Landsaal, Kathol. Bürgerhäuser)</p> <p>Wallergasse 16 (Landsaal, Mädchen-Vollständiger)</p>	<p>IX. Bezirk</p> <p>Zweiteilige Altkarnernd (Bürgerhäuser 23, Sonder-Neuzeitgebäude)</p> <p>Geiselgasse 5 (Kathol.)</p>
<p>III. Bezirk</p> <p>Zweiteilige Conditoren (Kathol. Bürgerhäuser 2, Kathol. Bürgerhäuser)</p> <p>Bochergasse 15 (Landsaal, Sonder-Gründungsgebäude)</p> <p>Petersgasse 10 (Landsaal, Altkarnernd-Vollständiger)</p>	<p>VI. Bezirk</p> <p>Zweiteilige Mariabühl (Kathol. Bürgerhäuser 11, Sonder-Neuzeitgebäude)</p>	<p>XV. Bezirk</p> <p>Preyergasse 10 (Landsaal, Mädchen-Vollständiger)</p>
	<p>VIII. Bezirk</p> <p>Zweiteilige Teichbühl (Altkarnernd 20, Sonder-Neuzeitgebäude)</p>	<p>XVIII. Bezirk</p> <p>Scheibnergasse 63 (Landsaal, Vollständiger)</p>

Einschreibungen: Beginn 22. September. Für alle Kurse bis zur Stelle im Unterrichtsgebäude. (Kathol. Unterrichtsgebäude von 8 bis 10 Uhr. Beginn 9 bis 11 Uhr. Rechnen für die berufliche Ausbildung in den verschiedenen Gebieten von IV., VI., VIII., IX. und XV. Bezirk). (Kathol. Unterrichtsgebäude von 8 bis 10 Uhr und 4 bis 6 Uhr.)

Teilnehmergebühren: von 5 40 bis 5 25 — 5 und bei Turnen bei Kursteilnehmerinnen 10 bis 15 (Einmal). (Kathol. Unterrichtsgebäude zum unentgeltlichen Besuch der ersten Kurse). ab 1. September. (Kathol. Unterrichtsgebäude von 8 bis 10 Uhr. Beginn 9 bis 11 Uhr und 4 bis 6 Uhr.)

Plakatdruck „Eibemühl“, IX., Berggasse 31

Abb. 11: Urania Volkshochschulcourse 1928/29 (Österreichische Nationalbibliothek/Wien, Signatur PLA16315323)

[...] Wir wollen Lücken der Bildung ausfüllen und Bildungselemente in Beziehung setzen, wir wollen den Menschen geistig bereichern und ihm dadurch zu innerer Freiheit verhelfen, auf daß er den Sinn den Lebens und seine Zusammenhänge zu ahnen und an dem Großen, das menschlicher Geist erdacht, an den Schönheiten der Natur und Kunst Anteil zu nehmen und sich als Teil seines Volkes und der Menschheit zu erfassen vermag. [...] ⁴⁴⁷

In diesem Kontext wurden die Künste, sowohl in der theoretischen als auch in der praktischen Auseinandersetzung, sei es hörend, betrachtend respektive analysierend oder sei es in der aktiven Gestaltung und Ausübung, verstärkt in das Bildungsangebot integriert. Nach Dostal wurde als Bildungsziel eine „[...] harmonische Verknüpfung von Denken und Fühlen [...]“ angestrebt. ⁴⁴⁸

Besonders der Bildungskanon der Urania, „[...] die als bürgerliche Einrichtung vor allem bürgerliche Kreise ansprach [...]“ ⁴⁴⁹ sollte vor allem der „[...] Persönlichkeitsbildung und der Persönlichkeitsentfaltung [...]“ ⁴⁵⁰ dienen und vor diesem Hintergrund scheint es auch nicht verwunderlich, dass ein Großteil der Musikveranstaltungen der Wiener Volksbildungseinrichtungen an diesem Ort stattfand. ⁴⁵¹ Dennoch weist Stephan Ganglbauer in seinem Beitrag zur musikalischen Erwachsenenbildung in Wien darauf hin, dass „[...] ein erheblicher Teil der Konzerte eindeutig nicht in erster Linie zu Zwecken musikalischer Volksbildung veranstaltet [wurde, sondern] in mindestens demselben Maße [...] viele davon als Einnahmequellen fungierten [...]“. ⁴⁵² Dies macht Ganglbauer übrigens auch für die anderen Wiener Volksbildungshäuser geltend, um dennoch später darauf hinzuweisen, dass „[m]it der Veranstaltung von Programmen, die so oder ähnlich auch von den etablierten Konzertveranstaltern, in erster Linie Musikverein und Konzerthaus, geboten wurden, deren Besuch aber vielen verwehrt war – nicht allein wegen der vergleichsweise hohen Eintrittspreise – eine zweifellos sehr wichtige Aufgabe [...]“ erfüllt wurde. ⁴⁵³

447 Die Tätigkeit des Wiener Volksbildungsvereines im Vereinsjahr 1919/20, in: *Volksbildung. Monatschrift für die Förderung des Volksbildungswesens in Österreich*, 2. Jg., Juli–August 1921, Heft 10–11, 344. Zitiert nach Dostal, S. 25.

448 Ebda., S. 25 f.

449 Hans Altenhuber, *Universitäre Volksbildung in Österreich 1895–1937. Zur Geschichte der Erwachsenenbildung*. Bd I, Wien 1995, S. 106.

450 Ebda., S. 25 f.

451 Vgl. Stefan Ganglbauer, *Auf Seitenpfaden zur Neuen Musik. Musikalische Erwachsenenbildung in Wien bis 1945*, in: Christian Stifter (Hg.), *Spurensuche. Zeitschrift für Geschichte der Erwachsenenbildung und Wissenschaftspopularisierung*. 15. Jahrgang, Heft 1–4/2004, Wien 2004, S. 96–115, hier S. 97.

452 Ebda., S. 96.

453 Ebda., S. 98.

Das Musikprogramm

Was nun die Konzerte des Jahres 1928 betrifft, die in den Räumlichkeiten der Urania sowie des Volksheimes und des Wiener Volksbildungsvereines stattgefunden hatten, so stützen sich sämtliche Angaben im Folgenden auf die Veröffentlichungen in den *Verlautbarungen des Volksbildungshauses Wiener Urania*,⁴⁵⁴ in den *Mitteilungen des Wiener Volksbildungsvereines*, in *Der neue Pflug* sowie auf jene Programmzettel, die im Österreichischen Volkshochschularchiv in Boxen vorliegen.⁴⁵⁵ Dies bedeutet auch, dass trotz der Fülle der vorhandenen Quellen die Zahlen zu den Veranstaltungen möglicherweise nur ungefähre sind, manche exakten Abhaltungstermine und Konzertprogramme nicht mehr rekonstruiert werden können bzw. detaillierte Informationen bezüglich Anzahl und Titel der aufgeführten Kompositionen nicht zu eruieren waren.

Wie in den weiter unten eingefügten Diagrammen ersichtlich, war die Anzahl der für das Konzertlied relevanten Veranstaltungen in der Urania selbst wesentlich größer als im Volksheim Ottakring sowie den Volkshochschulen Margareten und Leopoldstadt zusammen. Dies mag nicht zuletzt daran gelegen haben, dass sich die Urania auch als „[...] Haus der Musik [...]“ verstand,⁴⁵⁶ dessen Zielgruppe vor allem bürgerliche Kreise waren, während das Volksheim Ottakring seinen Schwerpunkt auf Bildungsarbeit für den großen Anteil an Hörer:innen aus der Arbeiterschaft legte.⁴⁵⁷ Dennoch soll gerade in diesem Zusammenhang nicht unerwähnt bleiben, dass bei einer *Hugo-Wolf-Feier* rund um den 25. Todestag des Komponisten, in deren Rahmen an die 20 Lieder von Hugo Wolf zur Aufführung gelangten, im Volksheim Ottakring 238 und in der Volkshochschule Leopoldstadt 162 Besucherinnen und Besucher verzeichnet wurden.⁴⁵⁸

27 Liederabende in den Bezirken, davon neun mit Konzertliedern zeitgenössischer österreichischer Musikschaffender auf dem Programm, standen 63 in der Urania, davon 31 mit zeitgenössischen österreichischen Liedkompositionen, gegenüber. Die Gesamtbilanz der für das Konzertlied relevanten Musikveranstaltungen des Jahres liest sich also beachtlich, fanden doch in zehn Monaten 90 Konzerte statt, in denen Liedkompositionen auf dem Programm standen. In knapp der Hälfte davon, nämlich in 44 gelangten zeitgenössische Lieder zur Aufführung und in 40 davon Konzertlieder lebender österreichischer Komponist:innen. Somit waren die Wiener

454 ÖVA, *Verlautbarungen des Volksbildungshauses Wiener Urania* 1928, 19. Jg. Nr. 1–Nr. 47.

455 ÖVA, Box Urania Wien 1914–1938; Programmzettel (Vortragsprogramme, Urania Film Programme, Liedertexte; B-VHO Box 16 Mappe 178–184; Mitteilungen des Wiener Volksbildungsvereines der Jahre 1927 bis 1929).

456 Vgl. Wilhelm Petrasch, *Die Wiener Urania. Von den Wurzeln der Erwachsenenbildung zum lebenslangen Lernen*, Wien et al. 2007, S. 182.

457 Vgl. Altenhuber, *Universitäre Volksbildung*, S. 106.

458 ÖVA, B-VHO Box 16, Mappe 180.

Volksbildungseinrichtungen insgesamt und die Urania im Besonderen als Veranstalter von für das Konzertlied relevanten Abenden um einiges aktiver als die Konzertbüros der Gesellschaft der Musikfreunde und der Wiener Konzerthausgesellschaft, die im gleichen Zeitraum nur für 49 dieser Konzerte verantwortlich zeichneten. Der Anteil an Veranstaltungen mit zeitgenössischen österreichischen Liedkompositionen ist mit etwa je fünfzig Prozent bei allen drei Veranstaltern nahezu ident.

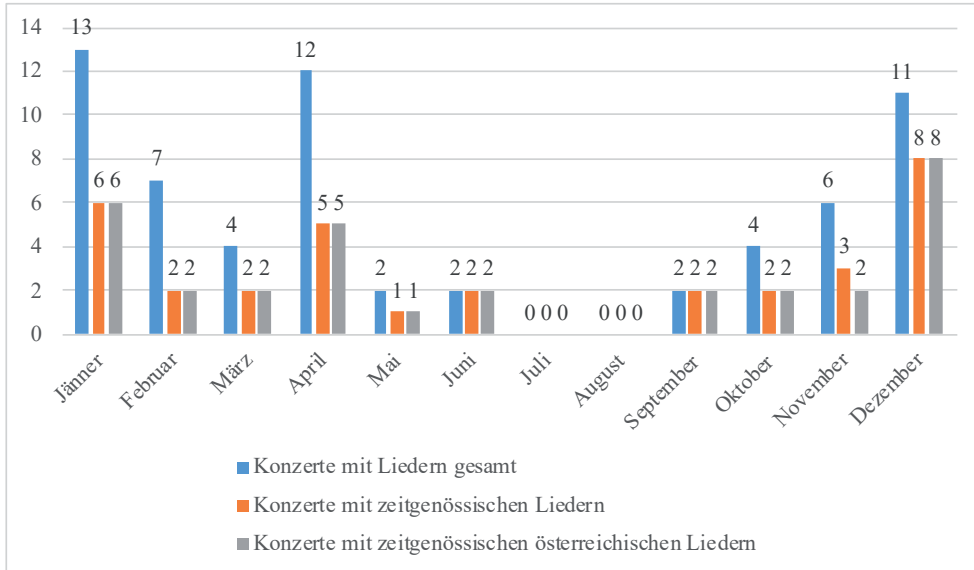


Diagramm 14: Konzerte mit Liedern in der Urania 1928

Für das Musikprogramm in den Volksbildungseinrichtungen waren die jeweiligen Musikreferenten zuständig. Dies waren 1928 beispielsweise Paul A. Pisk im Volkshaus Ottakring und Kurt Roger in der Volkshochschule Margareten,⁴⁵⁹ welche bei ihren vielfältigen Begabungen andernorts auch selbst als Komponisten in Erscheinung traten. Ob sie möglicherweise in die Programmgestaltung in Absprache mit ihren Vorgesetzten, den Leitern der künstlerischen Programme, auch persönliche Schwerpunkte einbringen oder lebende Komponist:innen fördern konnten, kann zum jetzigen Zeitpunkt nicht beurteilt werden. Faktum ist aber, dass beide Referenten im Rahmen ihrer Vortragstätigkeit sehr wohl Musikströmungen und Kompositionen der Gegenwart berücksichtigten und aktiv behandelten.

459 Zu Kurt Roger vgl. *Jahresbericht für das 42. Geschäftsjahr des Wiener Volksbildungs-Vereins. Vom 1. Oktober 1927 bis 30. September 1928*, S. 13.

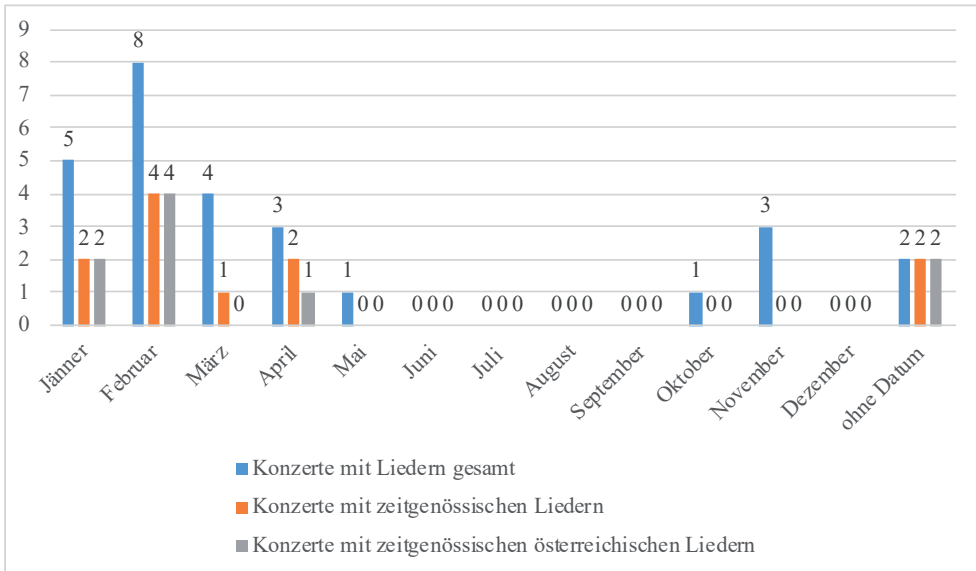


Diagramm 15: Konzerte mit Liedern in Volksheim und Volkshochschulen 1928

Ähnlich wie im Wiener Konzerthaus und der Gesellschaft der Musikfreunde machten als Liederabende, Lieder- und Balladenabende sowie Lieder- und Arienabende angekündigte Programme einen großen Anteil der für das Konzertlied relevanten Veranstaltungen aus. Waren es in der Urania, soweit dies zu rekonstruieren war, insgesamt 22 dieser Abende, in denen an die 200 Konzertlieder zur Aufführung gelangten, so konnten 14 dieser Veranstaltungen mit zumindest 60 aufgeführten Konzertliedern in den Bezirken eruiert werden.⁴⁶⁰ In 14 davon standen über 40 zeitgenössische Kompositionen auf dem Programm, in immerhin zehn davon wurden mindestens 32 zeitgenössische österreichische Lieder zu Gehör gebracht. Dazu kamen noch je ein Opern- und Balladenabend mit drei zeitgenössischen Kompositionen, eine davon aus der Feder eines lebenden österreichischen Komponisten, und ein ‚Lieder- und Duettenabend‘, bei dem allerdings ausschließlich Gesänge aus dem 19. Jahrhundert ins Programm aufgenommen wurden.

In den wenigen kammermusikalischen oder größer besetzten Konzerten waren Konzertlieder und somit auch zeitgenössische österreichische ebenfalls kaum

⁴⁶⁰ Da die Quellenlage für die Veranstaltungen von Volksheim und Volkshochschulen deutlich lückenhafter ist als für die Veranstaltungen in der Urania und oftmals nur die Veranstaltungstitel ohne detaillierte Programmgestaltung recherchiert werden konnten, können verlässliche und exakte Zahlen von aufgeführten Liedern nicht angegeben werden.

vertreten. Beachtenswert ist ein als *Musikabend* betitelttes Konzert, das am 23. Dezember im Klubsaal der Urania stattgefunden hatte und für das als ausführende Musiker:innen „Marianne Halbritter (Gesang), Felix Lenz (Violine), Komponistin Irma von Halácsy (Klavier)“ angegeben wurden.⁴⁶¹ An diesem Abend erklangen auch einige Konzertlieder Halácsys, darunter *Zwei Gesänge*, sowie die Einzelkompositionen *Das Krönelein*, *Der Faun*, *Das Heim* und *Reigenlied*.⁴⁶² Dieses Konzert war übrigens das einzige in der Urania im Jahr 1928, an dem Werke einer Komponistin zur Aufführung gelangten, sieht man von der weiter unten genannten Veranstaltung *Ernst und Scherz in Wort und Lied* mit Vertonungen von Sarolta Rettich-Pirk ab.⁴⁶³ Im Dezember wurde im Großen Saal der Urania schließlich noch eine vorweihnachtliche Veranstaltung mit dem Titel *Weihnachtslegenden* konzipiert, die den Rahmen für einige zeitgenössische österreichische Konzertlieder bot und bei der sogar die Wiener Sängerknaben und das Urania-Orchesterauftraten. Unter der Leitung von Josef Mayer-Aichhorn⁴⁶⁴ brachte Erika Rokyta an diesem Abend Carl Lafites *Vier geistliche Gesänge* (*Die kleine Mutter*, *Maria im Garten*, *Das Bildstöckel* und *Altes Weihnachtslied*) zur Aufführung, die der Komponist selbst am Klavier begleitete.⁴⁶⁵

Darüber hinaus standen in der Urania noch insgesamt fünf Kompositionsabende auf dem Programm,⁴⁶⁶ in denen zeitgenössische österreichische Konzertlieder zur Aufführung gebracht wurden. Die genaue Anzahl bzw. die Titel dieser Kompositionen konnten aufgrund der Quellenlage nicht vollständig rekonstruiert werden, für mindestens 21 Konzertlieder gibt es allerdings detaillierte Angaben. Im Volksheim Ottakring wurden diese Abende durch die Fachgruppe für Musik erst ab dem Studienjahr 1929/30 eingeführt, mit dem Ziel, dass im Rahmen dieser Konzerte „[...] erklärtermaßen Wiener Komponisten aller Richtungen Vorführungen aus eigenen Werken veranstalteten, wodurch den Fachgruppenmitgliedern Gelegenheit geboten werden sollte, die zeitgenössische Produktion aus nächster Nähe kennenzulernen.“⁴⁶⁷

461 ÖVA, *Verlautbarungen des Volksbildungshauses Wiener Urania*, 15. 12. 1928, 19. Jg. Nr. 45, S. 9.

462 Ebda.

463 Sarolta (von) Rettich-Pirk, eig. Karoline von Krippel (1865 Wien–1948 Wien), Sopran, Gesangspädagogin, in: Kutsch et al., *Großes Sängerlexikon*, S. 3903 sowie Abschnitt „*Höhere Töchter*“ – *Komponistinnen im Wiener Musikleben 1928*.

464 Josef Mayer-Aichhorn (1890 Wien–1976 Wien), Kapellmeister und Komponist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Mayer-Aichhorn_Josef.xml (Zugriff 18. 11. 2020).

465 ÖVA, *Verlautbarungen des Volksbildungshauses Wiener Urania*, 15. 12. 1928, 19. Jg. Nr. 45, S. 7.

466 Siehe Abschnitt *Dichte der Veranstaltungen. Kompositions- oder Komponistenabende*.

467 Ganglbauer, *Auf Seitenpfaden zur Neuen Musik*, S. 104.

Literarische Veranstaltungen mit Musik

Wiederholt begegnete man im Jahr 1928 in den Veranstaltungen der Volksbildung Präsentationsformen, die literarische und musikalische Darbietungen kombinierten und in dieser Form in den Sälen der Gesellschaft der Musikfreunde oder des Wiener Konzerthauses äußerst selten zu finden waren. Zwar standen auch an den beiden letztgenannten Orten Rezitationsabende auf dem Programm, doch inkludierten diese kaum von den Vortragenden selbst geschaffene Dichtungen. Im Gegensatz dazu waren als Rezitationsabende angekündigte Veranstaltungen in der Volksbildung meist Programme, die sich entweder dem Schaffen einzelner zeitgenössischer Dichter:innen widmeten oder Kompositionen und verschiedene Textsorten zu bestimmten Themen gegenüberstellten.

Im Rahmen jener Dichterlesungen wurden wiederholt Vertonungen einzelner Texte zu Gehör gebracht, welche oftmals von lebenden österreichischen Komponist:innen geschaffen wurden. Insgesamt waren dies im Jahr 12 Veranstaltungen, die den Rahmen für diese Kompositionen boten (siehe Anhang VIII). Den Anfang machte am 19. Februar in der Urania der *Vortragsabend Schriftsteller Otto Brandt*, bei dem die beiden Gedichtvertonungen *Sternschnuppe* und *Mondnacht* von Alfred Farda, gesungen von L. Reishofer mit dem Komponisten am Klavier, zur Aufführung gelangten.⁴⁶⁸ Im Herbst folgten Abende, die Alfred Grünewald (16. und 23. September), Franz Josef Zlatnik (7. Oktober), Max Roden (5. Dezember) und Ottokar Kernstock (9. Dezember) ins Zentrum stellten, und auch bei diesen Gelegenheiten erklang eine nicht unerhebliche Zahl an zeitgenössischen Liedern: Am 23. September sang Robert von Almásy, begleitet von Margit Székely, seine eigenen Vertonungen Grünewald'scher Texte.⁴⁶⁹ Am 10. Oktober bot Rudolf Petioky eine nicht näher ausgeführte Anzahl an Liedern von Humbert Geyer dar, denen Texte von Franz Josef Zlatnik zugrunde lagen.⁴⁷⁰ *Erwartung*, *Haus meiner Träume* und *Sommerlied* waren die Titel dreier Gesänge von Carl Lafite sowie *Dem Ewiglebendigen*, *Kreis im Kreis* und *An L.* von Carl Frühling nach Texten von Max Roden, die am 5. Dezember erklangen.⁴⁷¹

Thematisch gestaltete Programme konnten in den Bezirken mehrmals im Februar, wie zum Beispiel *Der Karneval in der Musik* (Musik, Dichtung und Tanz) mit Carl Lafites *Tanzlied der Stella*, und in der Urania gleich an zwei aufeinanderfolgenden Abenden im April gehört werden: So fand am 1. April *Ernst und Scherz in Wort und Lied* statt, bei dem Sarolta Rettich-Pirk aus eigenen Gedichten las und eigene Kompositionen sowie jene des sie am Klavier begleitenden Komponisten Rolf Bitt

468 ÖVA, *Verlautbarungen des Volksbildungshauses Wiener Urania*, 11. 2. 1928, 19. Jg. Nr. 7, S. 10.

469 ÖVA, *Verlautbarungen des Volksbildungshauses Wiener Urania*, 15. 9. 1928, 19. Jg. Nr. 32, S. 8.

470 ÖVA, *Verlautbarungen des Volksbildungshauses Wiener Urania*, 29. 9. 1928, 19. Jg. Nr. 34, S. 8.

471 ÖVA, *Verlautbarungen des Volksbildungshauses Wiener Urania*, 1. 12. 1928, 19. Jg. Nr. 43, S. 11.

vortrag.⁴⁷² Am 2. April stand ein *Literarisch-musikalischer Abend* auf dem Programm, in dessen Rahmen zwei Lieder von Felix Rosenthal (*Spinnerin* und *Menuett*)⁴⁷³ von Rosa Myrbach mit Anny Newald-Grasse am Klavier dargeboten wurden.⁴⁷⁴

Schließlich boten noch Veranstaltungen der Fachgruppe für Literatur des Volksheimes Ottakring den Rahmen für die Aufführung von Liedern von Béla Laszky (*Grabsteine*, *Vorstadtlegende*, *Elisabeth* und *Alte Ballade*)⁴⁷⁵ am 25. Februar, Richard Strauss (*Wiegenlied*) und Franz Mittler (*Volksweise*) am 15. April sowie im Rahmen einer *Literaturfeier für C. F. Meyer* von Siegmund von Hausegger (aus: *Lieder und Gesänge für 1 Singstimme und Klavier: Nr. 7 Die Abendwolke*), Robert Friedmann (*Unruhige Nacht*)⁴⁷⁶ und Richard Strauss (*Im Spätboot*).

Musikvermittlung

Ein besonderer Aspekt im Zusammenhang mit den Visionen und Zielsetzungen der musikalischen Volksbildung war nicht nur die Ermöglichung der Teilhabe der Arbeiterschaft am kulturellen Leben des Bürgertums, sondern vor allem der Wunsch, die Heranbildung eines ‚proletarischen Komponisten‘ zu fördern. Bereits anlässlich der Gründungsversammlung des *Vereines für volkstümliche Musikpflege* im Jahr 1919 wurde dies deutlich geäußert und somit das übergeordnete Ziel der musikalischen Volksbildung umrissen:

Auf dem Gebiet der musikalischen Produktion hat aber die Arbeiterschaft bisher überhaupt noch nichts geleistet, das ist völliges Neuland für sie. Wir haben Arbeiterdichter, wir haben berühmte Maler, die aus dem Arbeiterstande gekommen sind, Bildhauer usw., aber wir haben keinen einzigen schöpferischen Musiker von Bedeutung, der proletarisch geboren und erzogen worden wäre.⁴⁷⁷

472 ÖVA, *Verlautbarungen des Volksbildungshauses Wiener Urania*, 24. 3. 1928, 19. Jg. Nr. 13, S. 9 f.

473 Felix Rosenthal (1867 Wien–1936 Wien), Pianist, Pädagoge, Musikschriftsteller, Komponist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_R/Rosenthal_Felix.xml (Zugriff 19.11. 2020).

474 Ebda., S. 10.

475 (Julius) Bela Lásky (1867 Nyitra/Ungarn, heute Slowakei–1935 Wien), Komponist, Pianist, Kapellmeister, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_L/Laszky_Bela.xml (Zugriff 19. 11. 2020).

476 Robert Friedmann (1888 Wien–nach 1939 Birmingham/GB), Pianist, Komponist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_F/Friedmann_Robert.xml (Zugriff 19. 11. 2020).

477 Stern, Josef Luitpold (Hg.), *Soziale Kunst. Das Programm des Vereines für volkstümliche Musikpflege in Wien. Vortrag, gehalten in der gründenden Hauptversammlung vom 18. Mai 1919 von Ebbo Kroupa*, Wien 1919, S. 11.

Diese Erneuerung und Weiterentwicklung der Musik durch die Arbeiterschaft wäre aber eine Notwendigkeit, da „[...] alle, auch die unbedingtesten Modernen unter uns, eingestandener- oder uneingestandenermaßen auf den neuen Messias [warten], der uns wieder emporführt zu den lichten Höhen der Kunst, auf denen Beethoven wandelte.“⁴⁷⁸ Dieses Ziel, so Kroupa weiter, könne nur über die Demokratisierung der musikalischen Ausbildung erreicht werden. Durch die Förderung der breiten Masse sollte es in Folge zu einigen wenigen herausragenden Spitzenleistungen kommen und somit der Weg für eine Komponistin oder einen Komponisten aus Arbeiterkreisen bereitet werden.⁴⁷⁹ Neben Instrumentalunterricht gaben darüber hinaus das Urania-Orchester sowie der Urania-Chor Interessierten die Möglichkeit, Musik am eigenen Leib als Nachschaffende zu erleben. Auch im Volksheim Ottakring wurden die Hörer:innen von der Leitung der Volkshochschule Wien Volksheim eingeladen, sich selbst musikalisch zu betätigen:

Volksheimler!⁴⁸⁰

Die theoretischen und praktischen Musikkurse unserer Volkshochschulen haben einen großen Teil der Hörer schon dazu befähigt, sich selbst musikalisch zu betätigen. So wie wir voriges Jahr den sangesfreudigen Mitgliedern die Gelegenheit gegeben haben, sich im Chor der Volkshochschule Wien Volksheim zu gemeinsamer Arbeit zusammenzuschließen, wollen wir heuer auch den Instrumentalisten durch ein **Volksheim-Orchester** die Gelegenheit bieten, innerhalb der Volkshochschule zu musizieren. Der Weg zum Musikverständnis und zur Freude an der Musik führt nicht nur über das Hören, sondern auch über das Selbstmusizieren. [...]⁴⁸¹

478 Ebda, S. 9.

479 Vgl. Ebda, S. 11.

480 Der Begriff „Volksheimler“ wurde laut Wilhelm Filla von den Hörerinnen und Hörern des Volksheims Ottakring mit Stolz und gerne in der Öffentlichkeit getragen. Dies beruhte auf einer hohen emotionalen Bindung und Identifikation mit dem Volksheim Ottakring als dem ersten Ort, der ausschließlich der Volksbildung diene und somit einerseits eine „[...] breite und vielfältige Volksbildungsarbeit außerhalb öffentlicher Gebäude [...]“ ermöglichte und andererseits den Besucherinnen und Besuchern als Kommunikationszentrum abseits von Gasthäusern und Brantweinstuben diene. Vgl. Wilhelm Filla, *Wissenschaft für alle – ein Widerspruch? Bevölkerungsnaher Wissenstransfer in der Wiener Moderne. Ein historisches Volkshochschulmodell*, Innsbruck et al. 2001, S. 82.

481 ÖVA, Volkshochschule Volksheim Ottakring, Box 16, Mappe 180.

Kurse und Vorträge

Eine besondere Rolle in der volksbildnerischen Musikausbildung spielten nicht zuletzt die im Jahr 1925 etablierte *Musikgemeinde* in der Urania sowie die bereits seit 1905 bestehende *Fachgruppe für Musik* des Volksheimes Ottakring.⁴⁸² Diese Spezialgruppen stellten in der hierarchischen Abstufung der Bildungsangebote von „[...] wissenschaftlichen Einführungskursen [...]“ über „[...] Weiterbildungskurse [...]“ die höchste Stufe dar und gestatteten „[...] ein für damalige Verhältnisse beträchtliches Maß an selbstbestimmtem und selbstorganisiertem Lernen [...]“.⁴⁸³ Die Fachgruppe für Musik des Volksheimes Ottakring beispielsweise hatte laut ihrer Geschäftsordnung die Aufgabe, „[...] denjenigen Hörern der Volkshochschule, welche sich die elementaren Kenntnisse auf dem Gebiet der Musikwissenschaft bereits erworben haben, die Möglichkeit zu geben, sich im Hören und Beurteilen des musikalischen Kunstwerkes weiter zu üben und zu vervollkommen.“⁴⁸⁴ Dies sollte durch „[...] Vortrags-, Diskussions- und Musikabende, an welchen Kunstwerke aller Zeitpochen und Richtungen besprochen werden, deren Aufführung unmittelbar bevorsteht [...] oder die in der Fachgruppe selbst zur Vorführung durch Künstler gelangen [...]“⁴⁸⁵ erreicht werden. Oftmals wurden Musiker:innen eingeladen, um bestimmte Kompositionen darzubieten oder die Vortragenden und Teilnehmenden trugen selbst aktiv musizierend zum Unterricht bei. Die präsentierten Stücke wurden immer wieder auch mehrmals wiederholt – in Anlehnung an die Praxis des Schönberg'schen *Vereins für musikalische Privataufführungen* –, um ein besseres Kennenlernen und vertieftes Verständnis zu fördern.⁴⁸⁶ Die Obmänner und Obfrauen dieser Spezialgruppen waren angesehene Wissenschaftler:innen oder Musiker:innen. So stand der Musikgemeinde der Urania laut einer Ankündigung in den Verlautbarungen des Volksbildungshauses Urania im Schuljahr 1927/28 Wilhelm Fischer, ein seit 1910 regelmäßig als Volksbildner tätigen Musikwissenschaftler, vor.⁴⁸⁷ Die Leitung der Fachgruppe Musik des Volksheimes Ottakring hatte Paul Josef Frankl, Komponist und später Professor der

482 Vgl. Ganglbauer, *Auf Seitenpfaden zur Neuen Musik*, S. 100 ff.

483 Ebda., S. 101.

484 Ebda.

485 Ebda.

486 Ebda., S. 104.

487 ÖVA, *Verlautbarungen des Volksbildungshauses Wiener Urania*, 19. Jg. Nr. 1, 1. 1. 1928, S. 18. Wilhelm Fischer (1886–1962), promovierter Musikwissenschaftler, der ab 1928 eine Professur an der Universität Innsbruck innehatte, war seit 1910 regelmäßig zunächst lange Jahre in Wien und nach seiner Übersiedlung nach Innsbruck an der dortigen Urania volksbildnerisch tätig. Vgl. Wilhelm Filla, *Wissenschaft für alle – ein Widerspruch? Bevölkerungsnaher Wissenstransfer in der Wiener Moderne. Ein historisches Volkshochschulmodell*, Innsbruck et al. 2001, S. 398.

an der Musikakademie, inne,⁴⁸⁸ davor, bis zum Studienjahr 1923/24, hatte Paul A. Pisk diese Funktion übernommen.⁴⁸⁹ In welchem Ausmaß in diesen Gruppen vertiefte Auseinandersetzung mit zeitgenössischer Musik generell und mit zeitgenössischen österreichischen Liedkompositionen im Besonderen stattfand, kann aufgrund der Quellenlage derzeit nicht genau festgestellt werden. Laut Wilhelm Filla bot die Musikgemeinde der Urania eher ein „[...] konventionell-konservatives Programm, das auf die Moderne in der Musik verzichtete [...]“⁴⁹⁰ während die Fachgruppe für Musik des Volksheimes Ottakring laut Stephan Ganglbauer der Musik der Gegenwart offener gegenüberstand.⁴⁹¹ Und im Jahresbericht des Wiener Volksbildungsvereines für das 43. Geschäftsjahr, also das Studienjahr 1928/29, wurde für die Fachgruppe für Musik sogar explizit folgendes festgehalten:

In einer Reihe von Einzelvorträgen, für welche außer den beiden Fachgruppenreferenten Dr. Paul Frankl und Dr. Kurt Roger, die Herren Hugo Kauder, Prof. Specht und Univ.-Doz. Egon Wellesz gewonnen wurden, kamen vor einer interessierten Hörschaft Probleme und Erscheinungen der Musik der Gegenwart zur Behandlung.⁴⁹²

Diese unterschiedlichen Einstellungen spiegelten sich auch im Kurs- und Vortragsangebot des Kalenderjahres 1928 wider, in welchem sowohl zur Gattung Lied als auch zu zeitgenössischer oder ‚Neuer Musik‘ in der Urania gleichwie im Volksheim Ottakring und der Volkshochschule Margareten einige Vorträge und Kurse besucht werden konnten (siehe Anhang IX). So wurde zum Beispiel für Freitag, 13. Jänner 1928 in der Urania eine Veranstaltung des Kurses *Das romantische Lied* angekündigt, der den dritten Teil eines aus insgesamt vier Vortragsserien zu je sechs Unterrichtseinheiten bestehenden ‚Volkstümlichen Universitätskurs[es]‘ zum Thema *Das deutsche Lied* darstellte. Der Vortragende war der bereits oben genannte Wilhelm Fischer. Im Februar 1928 begann schließlich der vierte und letzte Teil dieses Lehrzyklus *Das moderne Lied*. Dieser „[...] kürzere Kurs [...]“ wurde von Viktor Junk abgehalten,⁴⁹³ der zumindest

488 Paul Josef Frankl (1892 Brunn/Mähren–1976 Wien), Komponist, Musikwissenschaftler und Pädagoge, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_F/Frankl_Paul.xml (Zugriff 19. 11. 2020).

489 Filla, *Wissenschaft für alle*, S. 380.

490 Ebda., S. 336.

491 Vgl. Ganglbauer, *Auf Seitenpfaden zur Neuen Musik*, S. 102.

492 ÖVA, Wiener Volksbildungs-Verein, *Jahresbericht über das 43. Geschäftsjahr. Vom 1. Oktober 1928 bis 30. September 1929*. B. Fachgruppen. 5. Fachgruppen für Musik, S. 12.

493 ÖVA, *Verlautbarungen des Volksbildungshauses Wiener Urania*, 18. 2. 1928, 19. Jg. Nr. 8, S. 5.

im November dieses Jahres auch als Komponist in Erscheinung getreten war.⁴⁹⁴ Der Lehrinhalt wurde folgendermaßen angekündigt:

Mit diesem Vortragszyklus gelangt die Entwicklungsgeschichte des deutschen Liedes zum Abschluß. Mehr als in einer anderen Teilgruppe ist hier die Beschränkung auf das Hervorragendste und stilistisch Epochale nötig und die Auswahl aus der hier in die Hunderte gehenden Persönlichkeiten und den in die Hunderttausende gehenden Werken geboten. In den sechs Vorträgen, die möglichst durch Beispiele illustriert werden sollen, kommen, ohne enge Abgrenzung auf bestimmte Vortragsstunden, ausführlicher zur Sprache: von den verstorbenen Komponisten Mendelssohn, Brahms, Cornelius, Reger, Wolf, Mahler; von den lebenden Richard Strauss, Pfitzner, und anderen modernen (Streicher, Marx, Joseph Haas u. a.).⁴⁹⁵

Ob es bis zur Erörterung der lebenden Musikschaftenden gekommen ist und falls ja, welche exemplarisch ausgewählt wurden, kann auf Basis der verfügbaren Quellen nicht mehr eruiert werden. Fest steht jedenfalls, dass außer dem Termin im Februar noch zwei weitere Abhaltungstermine im März angekündigt wurden, dieser Kurs aber danach nicht mehr in den *Verlautbarungen* Erwähnung findet.⁴⁹⁶ Auch die Musikwissenschaftlerin Hertha Vogl,⁴⁹⁷ die im Jahr 1928 außerdem als Sängerin von Liedern von Max Kojetinsky zu hören war,⁴⁹⁸ war wiederholt als Vortragende in der Wiener Urania zu Gast, unter anderen mit der dreiteiligen Vortragsserie *Die Tonkunst unserer Zeit in ihren Meisterleistungen und deren Schöpfern*.⁴⁹⁹ Gleich der erste dieser drei Vorträge widmete sich der *Lyrrik (Liedkomposition)*. Im Rahmen dieser Serie sollte „[...] nach Möglichkeit eine gedrängte Übersicht über das musikalische Schaffen der Gegenwart [...]“⁵⁰⁰ geboten werden. „[...] Insbesondere finden Berücksichtigung die lebenden Meister Strauß, Pfitzner, Marx, Schmidt und Bittner, sowie Schönberg und die Vertreter der neuesten Musik.“⁵⁰¹ Auch in diesem Fall konnte noch nicht geklärt

494 Siehe Abschnitt *Der Deutschösterreichische Autorenverband*.

495 ÖVA, *Verlautbarungen des Volksbildungshauses Wiener Urania*, 18. 2. 1928, 19. Jg. Nr. 8, S. 5.

496 ÖVA, *Verlautbarungen des Volksbildungshauses Wiener Urania*, 25. 2. 1928, 19. Jg. Nr. 9 sowie 3. März 1928, 19. Jg. Nr. 10.

497 Hertha Vogl, Schülerin von Guido Adler, trat im Jahr 1927 als Verfasserin des Beitrags *Zur Geschichte des Oratoriums in Wien von 1725 bis 1740* in *Studien zur Musikwissenschaft* in Erscheinung.

498 Siehe Abschnitt *Verein zur Förderung zeitgenössischer Musik*.

499 ÖVA, *Verlautbarungen des Volksbildungshauses Wiener Urania*, 17. 11. 1928, 19. Jg. Nr. 41, S. 6.

500 Ebda.

501 Ebda.

werden, welche Musikschaffenden als „[...] Vertreter der neuesten Musik [...]“⁵⁰² in den Fokus der Betrachtungen gerückt wurden und ob das zeitgenössische Konzertlied respektive zeitgenössische vokale Ausdrucksformen berücksichtigt wurden.

Hybride ‚Uraniavorträge mit Musik‘

Eine besondere Präsentationsform stellten die ‚Uraniavorträge mit Musik‘ dar,⁵⁰³ die sich seit ihrer Einführung großer Beliebtheit erfreuten und daher nie als einzelne Veranstaltung, sondern stets als Aufführungsserie geplant wurden. Die Kombination von „[...] Musik, Lichtbildern und Film, Gesangsbeispielen, szenischen Darstellungen und Tanzeinlagen [...]“⁵⁰⁴ hatte sich als gute Einnahmequelle erwiesen und bot die Möglichkeit, vielfältige Themen abzuhandeln. Neben Länder- und Unterhaltungsvorträgen waren für die vorliegende Arbeit vor allem die musikbiografischen Vorträge von Interesse. Diese waren 1928 zur Hälfte dem Jahresregenten Franz Schubert gewidmet, die übrigen galten weiteren Wiener Künstlern wie Josef Strauß, Carl Michael Ziehrer und Alexander Girardi, allesamt Vertreter des ‚Wiener volkstümlichen Genres‘. Zwar boten sie dem zeitgenössischen österreichischen Konzertlied kein Forum, ließen aber in ihren Beschreibungen durchaus erkennen, welches Bild des Spannungsfeldes Wien – Volkstümlichkeit – Biedermeierlichkeit – Lied transportiert wurde. Paul A. Pisk merkte dazu in einer Rezension über den Vortrag *Das Wien der Schubert-Zeit* durchaus kritisch an:

Der Vortrag, dessen Uraufführung von Direktor Jäger geschmackvoll gelesen wurde, versucht, ein Bild der damaligen Zeit zu geben; aber er ist für das Kleinbürgertum gedacht und bringt deshalb immer wieder Spießärisches und Philisterhaftes, was den volksbildnerischen Wert dieser Veranstaltung deutlich mindert.⁵⁰⁵

Trotz allem kann zusammenfassend festgestellt werden, dass die Wiener Volksebildungseinrichtungen sowohl im Rahmen ihrer künstlerischen Veranstaltungen als auch im Bildungsangebot Musik der österreichischen Gegenwart durchaus berücksichtigten und damit „[...] viel für das Verständnis neuer Klangformen bei einem Publikum, dem ansonsten zu großen Teilen der Zugang zur Musik überhaupt versperrt

502 Ebd.

503 „Im Mittelpunkt der musikalischen Darbietungen der Wiener Urania standen schon seit langem die Wiederholungsvorträge mit Musik, die ab Mai 1927 ‚Uraniavorträge mit Musik‘ genannt wurden.“ In: Petrasch, *Die Wiener Urania*, S. 184.

504 Petrasch, *Die Wiener Urania*, S. 184.

505 Paul A. Pisk in: *Arbeiter-Zeitung*, 24. 11. 1928, Rubrik *Kunst und Wissen*. *Urania*, S. 8.

geblieben wäre [...]“ leisteten.⁵⁰⁶ Dass dabei die eher moderat innovativen Kompositionen in der Programmierung überwogen und die Avantgarde kaum berücksichtigt wurde, ist durchaus mit den anderen großen Konzertveranstaltern und deren Einstellungen zu zeitgenössischer Musik vergleichbar.

Ausführende Musiker:innen

An die 360 Sänger:innen waren im Jahr 1928 in den Sälen des Wiener Musikvereins, des Wiener Konzerthauses, der Volksbildung sowie in den Musiksendungen des Wiener Senders der RAVAG als Liedinterpret:innen zu hören gewesen, begleitet von etwa 160 Pianist:innen, von einigen Kammermusikformationen und nicht zuletzt von den großen Wiener Orchestern. Zusätzlich zu jenen Informationen, die aus der vorgenommenen Erhebung zum Konzertleben hervorgehen, wie beispielsweise Angaben zur Häufigkeit der Auftritte, Affinität zu und Spezialisierung auf ein bestimmtes Repertoire oder Hinweise zur wiederholten Zusammenarbeit bestimmter Künstler:innen an bevorzugten Veranstaltungsorten, schien es angebracht, darüber hinaus auch biografische Informationen einzuholen. Versucht wurde neben den Lebensdaten Angaben zu Ausbildung und Berufsausübung als Indikatoren für eine hauptberufliche künstlerische Tätigkeit zu eruieren, immer im Bewusstsein, dass die Grenze zwischen Haupt- und Nebenberuf, gerade was musikalische Tätigkeiten anbelangt, nicht exakt zu ziehen ist.⁵⁰⁷

Da eine detaillierte Recherche zu den einzelnen Künstler:innen den Rahmen dieser Arbeit um ein Vielfaches gesprengt hätte, wurde dieses Vorhaben auf jene beschränkt, die im Jahr 1928 zumindest ein Lied eines oder einer lebenden österreichischen Musikschaffenden zur Aufführung gebracht hatten. Auch diese Recherche musste sich mit jenen Daten begnügen, die relativ einfach zugänglich waren. Als Quellen dienten Lexika wie das *Große[s] Sängerlexikon* von Kutsch und Riemens, das hauptsächlich Sänger:innen mit Theaterengagements und mehrheitlich internationaler Karriere erfasst, sowie das *Österreichische Musiklexikon online*, das aber gerade im Zusammenhang mit ausführenden Musiker:innen und vor allem in Bezug auf den weiblichen Anteil wenig ergiebig war. Daher wurden ergänzend Nachschlagewerke wie *biografiA – Lexikon österreichischer Frauen*,⁵⁰⁸ das *Lexikon verfolgter Musiker und*

506 Ganglbauer, *Auf Seitenpfaden zur Neuen Musik*, S. 113.

507 Eine ausführliche Darstellung der Schwierigkeiten sowohl bei der Definition des Begriffs „Berufsmusiker_in“ als auch bei der Abgrenzung von haupt- und nebenberuflicher Tätigkeit bietet Schinko, Georg, *Annäherungen an den Musikerberuf in Österreich (ca. 1900–1938)* in: *ÖZG – Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*, 24. Jg. Heft 1., Innsbruck et al. 2013, S. 150–171.

508 Ilse Korotin (Hg.), *biografiA. Lexikon österreichischer Frauen*, Bd. 1–4, Wien et al. 2016.

Musikerinnen der NS-Zeit,⁵⁰⁹ 210 österreichische Komponistinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart⁵¹⁰ sowie die Archiv-Datenbank der Wiener Staatsoper⁵¹¹ herangezogen. Darüber hinaus wurden noch Verzeichnisse aus der Zwischenkriegszeit selbst berücksichtigt wie *Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungsanzeiger* des Jahres 1928⁵¹² und das *Deutsche Musiker-Lexikon* aus dem Jahr 1929. Und schließlich konnte auch Georg Hauer's *Der Club der Wiener Musikerinnen. Frauen schreiben Musikgeschichte* zu einzelnen Personen erhellend beitragen.⁵¹³ Insgesamt konnten auf diese Weise Informationen zu etwa zwei Drittel jener Musikerinnen und Musiker, die Konzertlieder ihrer Gegenwart dargeboten hatten, gewonnen werden. Dennoch bleibt ein Teil dieser lebendigen Künstler:innenszene im Dunkeln, eine ausführliche Beschäftigung damit wäre wünschens- und lohnenswert.

Geschlecht und Profession

Wurde weiter oben davon gesprochen, dass im Jahr 1928 etwas mehr als 350 Sänger:innen – berücksichtigt man auch den künstlerischen Nachwuchs – an den vorangehend beschriebenen Veranstaltungsorten sowie im Radio zu hören gewesen waren, so wird bei genauer Durchsicht der gesammelten Daten rasch deutlich, dass die Mehrheit davon weibliche Ausführende waren. Nun mag dies zwar noch in den weiterhin wirksamen bürgerlichen Traditionen begründet liegen, die „[...] im Zusammenhang mit weiblichem Musizieren zuallererst an den Gesang und zwar mit einer deutlichen Vorliebe für die hohe Stimme [...]“⁵¹⁴ denken ließen, doch da es sich bei der vorliegenden quantitativen Untersuchung nicht um musikalische Aktivitäten im privaten Salon, sondern um jene im öffentlichen Raum, meist mit kommerziellem Hintergrund handelte,⁵¹⁵ so scheint es doch bemerkenswert, dass knapp

509 Claudia Maurer Zenck, Peter Petersen (Hg.), *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, Hamburg 2006, <https://www.lexm.uni-hamburg.de/content/index.xml>.

510 Eva Marx, Gerlinde Haas (Hg.), *210 Österreichische Komponistinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Biographie, Werk und Bibliographie*, Salzburg et al. 2001.

511 <https://archiv.wiener-staatsoper.at/>.

512 In diesem Verzeichnis wurden zwar nur jene Personen angeführt, die als Haus- oder Wohnungsinhaber:in aufschienen, dafür aber mit genauer Berufsangabe. *Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger: nebst Handels- u. Gewerbe-Adressbuch für d. k. k. Reichshaupt- u. Residenzstadt Wien u. Umgebung*. Erschien jährlich von 1859–1942. <https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/titleinfo/2459437>.

513 Georg Hauer, *Der Club der Wiener Musikerinnen. Frauen schreiben Musikgeschichte*, Wien 2003.

514 Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt/Main et al. 1991, S. 77.

515 Zur Konstruktion von Geschlecht und Handeln im (musikalischen) Raum siehe u. a. Rebecca Grotjahn, *Alltag im Innenraum: Die ‚Höhere Tochter‘ am Klavier – Innenraum, Außenraum, Geschlechterraum*, in: Stefan Keym, Katrin Stöck (Hg.), *Musik-Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen Bd. 3, Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert: Verlage –*

über 240 Sängerinnen etwa 120 Sängern gegenüberstanden (siehe Diagramm 17). In der Gruppe jener Kunstschaffenden, die zeitgenössische österreichische Konzertlieder dargeboten hatten, war dieser Überhang sogar noch deutlicher: 111 Sängerinnen hatten sich diesem Repertoire gewidmet, von den Sängern hatten dies nur 36 getan. Ob diese ‚weibliche Übermacht‘ im Arbeitsfeld Konzertgesang ausschließlich eine Frage der persönlichen Neigung war oder an den eingeschränkten beruflichen Möglichkeiten im Musiktheaterbetrieb lag, kann im Nachhinein nicht verlässlich beantwortet werden. Zieht man aber in Betracht, dass einerseits bis heute in den Ensembles der Opernhäuser die Anzahl an Engagements für Sänger wesentlich größer ist als für Sängerinnen⁵¹⁶ und dass dies andererseits die berühmte Wiener Sängerin und Gesangspädagogin Marianne Brandt bereits im Jahr 1909 brieflich beklagt hatte,⁵¹⁷ so kann dieser Aspekt durchaus eine Rolle für die weibliche Dominanz im Konzertwesen gespielt haben. Vermutlich dürften auch die Kriegsjahre ihren Tribut unter den Sängern gefordert haben, schreibt doch Elsa Bienenfeld im Zusammenhang mit Besetzungsproblemen an der Wiener Staatsoper:

Der fürchterliche Mangel an jungen Tenoristen und Baritonisten, an denen [sic!] nicht nur die Wiener (und gar die Berliner) Oper, sondern alle Opern der Welt leiden, ist wohl mit eine Folge des Krieges, in dem jene Jahrgänge abgeschossen wurden, die heute und noch für Jahre hinaus den Sängernachwuchs liefern müssten.⁵¹⁸

Konservatorien – Salons – Vereine – Konzerte, Leipzig 2011, S. 431–441 oder Beate Angelika Kraus, *Der Konzertsaal als „temple de l’art“ – ein Raum für Mademoiselle und Madame?*, in: ebda, S. 412–430.

- 516 Auch ein flüchtiger Blick in die aktuellen Ensemble- und Gästelisten von Wiener Staats- und Volksoper zeigt, dass in der aktuellen Spielsaison 2019/20 an der Wiener Staatsoper 93 Sänger im Vergleich zu 84 Sängerinnen Arbeit gefunden haben, an der Wiener Volksoper werden 82 Sänger und nur 64 Sängerinnen angeführt.
- 517 Marianne Brandt schrieb am 22. März 1909 an die Wiener Klavierprofessorin Eugenie Leschetizky: „Sehr geehrte Frau Professor, die Theater Verhältnisse sind jetzt in Österreich und Deutschland so schlecht, daß Hunderte von ausgebildeten Sängern und Sängerinnen ohne Engagement sind, weil eben kein Platz ist für alle! Ich habe deshalb auch schon seit drei Jahren keine Schülerin mehr angenommen zur Ausbildung für die Bühne und ich nehme auch keine mehr. Ich Sorge mich um meine Schülerinnen, und habe auch früher jede gut untergebracht. Aber dann kommt die neue Misere, wenn die Mädchen höhere Gagen haben wollen, da nehmen die Direktoren wieder jüngern, billigen Nachschub und es kommt unter Tausenden nur Eine oder die Andere ganz außerordentlich begabte zu einer wirklich guten Versorgung. [...]“ Wiener Stadt- und Landesbibliothek, Teilnachlass Marianne Brandt, Signatur ZPH 1459.
- 518 Elsa Bienenfeld (E. B.) in: *Neues Wiener Journal*, 11. 4. 1928. Rubrik *Theater und Kunst. Operntheater*. S. 12.

Darüber hinaus darf nicht unberücksichtigt bleiben, dass es Sängerinnen noch in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts, sei es durch die Theaterleitung oder die Ehemänner, nicht gestattet wurde, nach ihrer Eheschließung Engagements auf der Opernbühne anzunehmen. Eine Berufsausübung auf der Konzertbühne als „[...] geschlechtsneutralem Raum [...]“ war aber mit Zustimmung des Ehegatten weiterhin möglich.⁵¹⁹

Zu bestimmen, welche dieser Personen als Berufssänger:innen bezeichnet werden könnten, hat sich, wie weiter oben bereits dargestellt, als sehr schwierige Aufgabe erwiesen. Unter Berücksichtigung der erhobenen Angaben zu Ausbildung und Berufsausübung ergab sich folgendes Bild: Für 22 Sängerinnen konnten Opernkarrieren nachgewiesen werden und für 28 Karrieren als Konzertsängerin, die oftmals auch international verliefen. Bei diesen 50 Künstlerinnen kann man davon ausgehen, dass sie für ihre sängerischen Aufgaben entsprechend entlohnt wurden und das vorgetragene Repertoire bewusst gewählt hatten oder dieses zumindest mitbestimmen konnten. 13 weitere Sängerinnen dieser Gruppe waren darüber hinaus zu dieser Zeit auch als Gesangspädagoginnen tätig, teilweise parallel zu einer erfolgreichen Karriere als Konzertsängerin wie beispielsweise die am *Neuen Wiener Konservatorium* lehrende Ella Firbas,⁵²⁰ oder im Anschluss an eine gefeierte künstlerische Tätigkeit wie die Koloratursopranistin Bella Alten.⁵²¹ Die Datenlage für die männlichen Sänger erwies sich als etwas günstiger: von den am zeitgenössischen österreichischen Liedrepertoire interessierten Sängern hatten 24 nachweislich eine Karriere im Opernbetrieb, während neun hauptberuflich als Konzertsänger und fünf darüber hinaus eine pädagogische Tätigkeit ausübten.

Aus diesen Ausführungen darf allerdings nicht automatisch geschlossen werden, dass die übrigen Sängerinnen, über die keine weiterführenden Informationen zu finden waren, nur nebenberuflich auf dem Konzertpodium tätig gewesen waren. Viele davon absolvierten ihre Ausbildung auf privater Basis, für die oftmals nur lückenhafte Dokumentationen angefertigt oder diese gar gänzlich unterlassen wurden. Auch über die Form der Berufsausübung, sofern diese nicht an einem Musiktheaterbetrieb

519 Vgl. Kraus, *Der Konzertsaal als „temple de l’art“ – ein Raum für Mademoiselle und Madame?*, in: Keym und Stöck (Hg.), *Musik – Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen*, Leipzig 2011, S. 412–430, hier S. 416; Raika Simone Maier, Kapitel *Berufsätigkeit versus Frauenbild*, S. 252 f. in: *„Lernen, Singen und Lehren“*, Neumünster 2017 sowie Beatrix Borchard, *The Concert Hall as a Gender-Neutral Space. The Case of Amalie Joachim, née Schneeweis*, in: Natasha Loges; Laura Tunbridge (Hg.), *German Song Onstage. Lieder Performance in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, Bloomington, Indiana 2020, S. 132–153, hier S. 133.

520 Ella (eig. Gabriele) Firbas (1893 Wien–1993 Wien), Alt, Gesangspädagogin, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_F/Firbas_Ella.xml (Zugriff 19. 11. 2020).

521 Bella Alten (1877 Zaxaczewo, heute Jaraczewo/Polen–1962 London), Koloratursopran, in: Kutsch et al., *Großes Sängerlexikon*, S. 71 f.

stattfand, scheint es heute nahezu unmöglich, verlässliche Auskünfte zu erhalten.⁵²² Und versucht man schließlich, in *Adolph Lehmann's allgemeinem Wohnungsanzeiger*, in dem neben der Adresse auch die Berufstätigkeit angeführt wurde, Nachweise zu finden, so muss bedacht werden, dass in diesem Verzeichnis nur jene Personen erfasst wurden, die als Wohnungs- oder Hausinhaber:innen fungierten. Somit wurden in der Aufzeichnung weitere Familienmitglieder, egal ob männlich oder weiblich, nicht berücksichtigt und sind deshalb für die Nachwelt nicht mehr fassbar. Dennoch lässt sich aus den vorliegenden Daten zumindest ablesen, dass der Anteil an hauptberuflichen Kunstschaffenden, die zeitgenössisches österreichisches Liedrepertoire darboten, bei den Sängern bei nahezu 100 Prozent und bei den Sängerinnen bei knapp 50 Prozent lag (siehe Diagramm 17). In welchem Ausmaß hauptberuflich tätige Interpret:innen Einfluss auf Programmgestaltung und Stückauswahl hatten bzw. ob die übrigen möglicherweise nebenberuflich tätigen Sänger:innen in gleicher Weise respektiert und ihren stimmlichen Besonderheiten entsprechend eingesetzt wurden, müsste von Fall zu Fall rekonstruiert werden. Dies könnte sich allerdings zusammen mit der Frage nach den sich daraus ergebenden Konsequenzen für das zeitgenössische österreichische Liedrepertoire als interessanter Untersuchungsgegenstand entpuppen. Fakt ist jedenfalls, dass jene Sängerinnen, die die häufigsten Auftritte mit zeitgenössischem österreichischem Liedrepertoire im Jahr 1928 aufweisen konnten, sämtlich nachweislich hauptberuflich tätig waren und zumindest österreichweit eine ausgezeichnete Reputation hatten. Dies waren allen voran die Konzertsängerinnen Erika Rokyta, Josefina Stransky und Marianne Mislap-Kapper, von denen weiter unten noch die Rede sein wird.

Anders war das Verhältnis von Pianistinnen und Pianisten. In dieser Gruppe überwogen die männlichen Musiker deutlich: von den insgesamt knapp 160 Künstler:innen waren lediglich 35 Frauen, also etwas weniger als ein Viertel. Diese Bilanz verschlechterte sich sogar noch etwas in den Konzerten mit zeitgenössischen österreichischen Liedern: nur 22 Pianistinnen traten in diesem Kontext vors Publikum, während 119 Männer als Liedbegleiter mit diesem Repertoire reüssierten. Einen Beitrag zu dieser Verschiebung mag auch geleistet haben, dass eine nicht unerhebliche Anzahl von Komponisten – bis auf eine Ausnahme sämtlich männlich – wiederholt selbst den Klavierpart bei Aufführungen ihrer Konzertlieder

522 So schreibt auch Georg Schinko, dass die Volkszählung von 1934 für Wien 2.662 weibliche Musikerinnen, Musiklehrerinnen und Kapellmeisterinnen gegenüber 6.004 männlichen auswies, im Jahr 1934/35 allerdings nur für etwa eine von dreißig Frauen ein Musikerberechtigungsschein ausgestellt worden war. Schinko schließt daraus, dass daher der Großteil der in der Volkszählung erfassten Frauen als Musiklehrerinnen oder Kapellmeisterinnen tätig waren. Vgl. Schinko, *Musikerberuf in Österreich*, S. 167, Fußnote 7.

übernahmen und oft nur für diesen speziellen Programmpunkt im Rahmen einer Veranstaltung auftraten.⁵²³

Beim Vergleich der Gesamtanzahl der Sänger:innen und Pianist:innen mit jener Gruppe, die zeitgenössische österreichische Konzertlieder zur Aufführung gebracht hatte, fällt auf, dass sich vergleichsweise mehr Pianist:innen mit diesem Repertoire auseinandergesetzt hatten als Sänger:innen (siehe Diagramm 18). Auch für diese Beobachtung könnte die Mitwirkung von männlichen Komponisten als Liedbegleiter eine mögliche Erklärung liefern genauso wie die Tatsache, dass die Pianist:innen hauptsächlich im Rahmen von Recitals zum Einsatz kamen und in dieser musikalischen Präsentationsform, wie weiter oben ausgeführt, zeitgenössische österreichische Konzertlieder gut vertreten waren. Für Sänger:innen hingegen boten sich neben den Liederabenden weitere Auftrittsmöglichkeiten mit ensemble- und orchesterbegleiteten Gesängen und vor allem bei letzteren war der Anteil an zeitgenössischem Repertoire sehr gering.

Von den aktivsten Pianisten waren einige gefragte Liedbegleiter mit oftmals internationaler Konzerttätigkeit wie Otto Schulhof oder Franz Mittler, einige waren hauptberuflich als Solokorrepetitoren an der Wiener Staatsoper beschäftigt wie Erich Meller oder Ferdinand Foll oder einige gingen einer Lehrtätigkeit am *Neuen Wiener Konservatorium* bzw. an der *Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst* nach wie Carl Lafite oder Arthur Barenfeld.⁵²⁴ Doch auch unter den 22 Pianistinnen, die mit zeitgenössischem österreichischem Repertoire in Erscheinung traten, befand sich eine nicht unerhebliche Anzahl, für die Belege einer hauptberuflichen künstlerischen Tätigkeit gefunden werden konnten. Von den lokalen Kräften waren beispielsweise Erna Gál,⁵²⁵ Susi Narbeshuber⁵²⁶ und Margit Székely⁵²⁷ erfolgreiche und gefragte Pianistinnen und Liedbegleiterinnen, während sich Maria Brossement⁵²⁸ darüber hinaus

523 Stephan Ganglbauer schreibt beispielsweise über die Komponistenabende im Volksheim Ottakring: „Aus einem Schimmelbrief vom 20. Jänner 1937 geht hervor, dass die Komponisten, die ihre Werke aufgeführt wissen wollten, selbst Interpretinnen und Interpreten hierfür finden mussten. Tatsächlich spielten sie dann auch oft selbst.“ In: Ganglbauer, *Auf Seitenpfaden zur Neuen Musik*, S. 104.

524 Vgl. Petrasch, *Die Wiener Urania*, S. 182.

525 Erna (eig. Ernestine) Gál (1899 Wien–1995 Milton Keynes/GB), Pianistin, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_G/Gal_Geschwister.xml, (Zugriff 20. 11. 2020).

526 Susanne Narbeshuber (1904 Gmunden–?) nach ihrer Heirat 1928 trat sie untern dem Namen Susanne Dreßler-Narbeshuber auf und übersiedelte zu ihrem Ehemann, einem Glasfabrikanten, nach Gablonz (Jablonec/CZ), Pianistin. Vereinzelte Informationen und Hinweise zu dieser Künstlerin sind in folgenden Publikationen zu finden: Claudia Friedel, *Komponierende Frauen im Dritten Reich: Versuch einer Rekonstruktion von Lebensrealität und herrschendem Frauenbild*, Münster et al, 1995; Joanna Subel, *Musikabende im Breslauer Haus von Charlotte Kraeker-Dietrich und Dr. Herbert Dietrich in den Jahren 1929–1944*, in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*, Leipzig 2012, Heft 13, S. 245–271 sowie Georg Hauer, S. 258 ff.

527 Siehe Abschnitt *Musikalische Partnerschaften*. Margit Székely – Robert von Almásy.

528 Maria Brossement, eig. Maria Theresia, geb. Siegmann (1866 Wien–1956 Wien), Gesangspädagogin, Korrepetitorin, Komponistin, in: Marx und Haas S. 431 f.

als erfolgreiche Gesangspädagogin einen hervorragenden Ruf erarbeitet hatte und außerdem als Komponistin reüssierte.

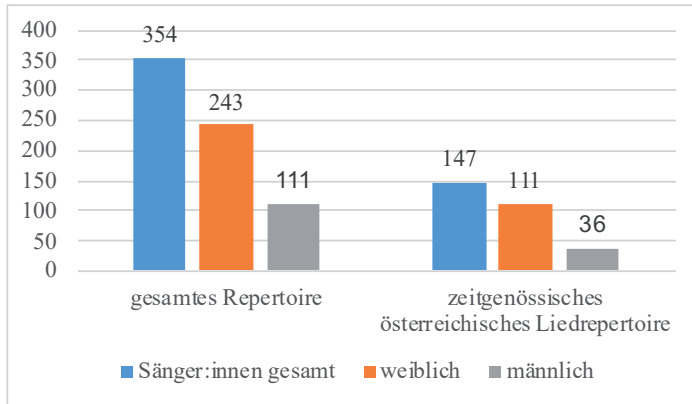


Diagramm 16:
Sänger:innen 1928 –
Aufschlüsselung nach
Geschlecht und
Repertoire

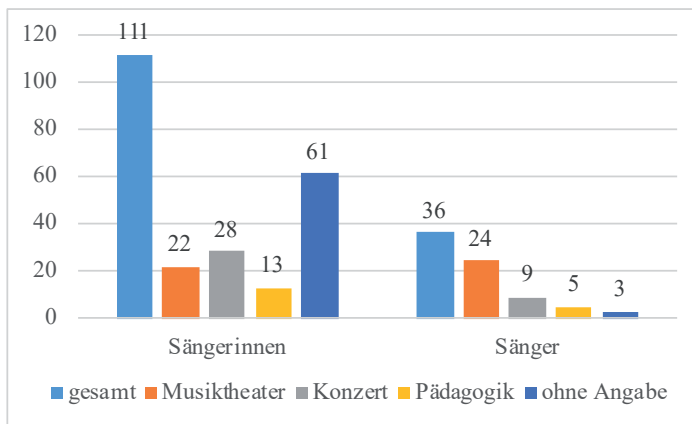


Diagramm 17:
Sänger:innen 1928 –
Aufschlüsselung nach
Art der Berufstätigkeit und
Repertoire

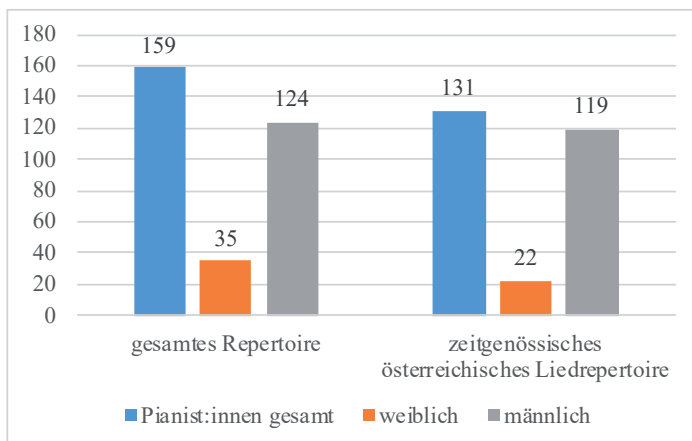


Diagramm 18:
Pianist:innen 1928 –
Aufschlüsselung nach Ge-
schlecht und Repertoire

In den Kammermusikensembles waren schließlich weibliche Ausübende nur noch sehr selten vertreten. Dies dürfte nicht zuletzt daran gelegen haben, dass die meisten der männlichen Musiker einander aus ihrem beruflichen Umfeld als Orchestermusiker kannten und sich an ihrem Arbeitsplatz zu Ensembles formierten, während Frauen Arbeitsstellen im Orchester und die damit verbundenen Netzwerke noch lange verwehrt bleiben sollten. 1928 waren daher in öffentlichen Konzerten nur selten gemischte Ensembles wie das *Auber-Trio* oder das *Schlenk-Lechner-Quartett* zu hören.⁵²⁹ Allerdings traten immerhin zwei ausschließlich mit Musikerinnen besetzte Ensembles in Erscheinung, obzwar im vorliegenden Untersuchungszeitraum nicht im Zusammenhang mit zeitgenössischen österreichischen Konzertliedern. Dies waren das *Alberdingk-Quartett*, zu dem sich Erny Alberdingk-Walter,⁵³⁰ Lilly Sieber, Dora Streicher und Luitgard Wimmer zusammengefunden hatten, sowie das *Kolbe-Quartett*,⁵³¹ dem Margarethe Kolbe-Jüllig, Herta Schachermeier, Dora Streicher und Lucie Weiss angehörten. Beide Ensembles setzten sich mehrheitlich aus an der Wiener Musikakademie ausgebildeten Musikerinnen zusammen, für die das Quartettspiel neben ihrer solistischen Tätigkeit weitere Erwerbs- und Auftrittsmöglichkeiten eröffnete.⁵³²

Die im Zusammenhang mit zeitgenössischen österreichischen Konzertliedern im Jahr 1928 aktivsten Formationen waren allerdings jene um die Geiger Hugo

529 Zu den wenigen gemischten Ensembles gehörten im Jahr 1928 beispielsweise das *Auber-Trio*, mit Rocsyka Reway, Violine, Salomon Auber, Cello und Maria Auber, geb. Drda-Losenevic, Klavier, vgl. *Radio Wien*, 14. 12. 1928, S. 38 sowie das *Schlenk-Lechner Quartett* mit Helene Schlenk-Lechner, 1. Violine, Heinrich Graefer, 2. Violine, Fritz Nowatschek, Viola und Paul Grümmer, Cello. Vgl. https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_L/Lechner_Schwestern.xml (Zugriff 6. 7. 2020)

530 Erny Alberdingk-Walter (1892 Klosterneuburg/NÖ–1961 Wien), Geigerin, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_A/Alberdingk-Walter_Erny.xml, (Zugriff 18. 1. 2020) sowie http://www.kultur-klosterneuburg.at/Bereiche/Dokumentation/ONLINE/BEDEUTENDE_KLBGer/ALBERDINGK/Index.html, (Zugriff 18. 1. 2020) sowie *DML*, Sp.10 sowie Josef Reitler in: *Neue Freie Presse*, 10.12. 1928, Rubrik *Feuilleton. Konzerte*, S. 2.

531 Vgl. *DML*, Sp. 732.

532 Beatrix Borchard widmet sich diesem Thema sowie der sozialen Stellung des Quartettspiels in der urbanen Musikkultur im Berlin der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ausführlicher in ihrem Beitrag *Öffentliches Quartettspiel als geschlechtsspezifische „Raumgestaltung“?* In: Keym/Stöck (Hg.), Leipzig 2011, S. 385–399. Obwohl sich die vorliegende Untersuchung auf eine andere Stadt sowie auf einen anderen Zeitraum, nämlich auf die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts bezieht, dürften sich die Auftrittsmöglichkeiten von Streicherinnen im Wiener Musikleben der 1920er-Jahre nicht wesentlich geändert haben.

Gottesmann (*Gottesmann-Quartett*),⁵³³ Fritz Sedlak (*Sedlak-Winkler-Quartett*)⁵³⁴ und Rudolf Kolisch (*Wiener-Streichquartett*),⁵³⁵ über die weiter unten ausführlicher zu lesen sein wird.

Spitzenreiter:innen und Repertoire

Nicht nur die beeindruckende Anzahl an Ausführenden, die im Jahr 1928 in den diversen Konzertsälen und Aufführungsorten sowie im Radio Wien mit Konzertliedern zu hören gewesen waren, sondern auch die Häufigkeit der Auftritte, die einzelne Künstlerinnen und Künstler ebendort absolvierten, verdient Beachtung. Von Interesse ist weiters, ob jene Musikschaftenden mit den meisten Auftritten auch jene waren, die sich dem zeitgenössischen österreichischen Liedrepertoire am intensivsten gewidmet hatten bzw. welchen Stellenwert dieses in ihren Programmen im Vergleich zu Konzertliedern der Jahresregenten Franz Schubert und Hugo Wolf hatte. Der Frage, welchen Anteil die Interpret:innen am Erfolg oder Misserfolg eines Stückes gehabt haben könnten, wird ebenfalls nachgegangen.

Sänger:innen

Für die Ermittlung der Spitzenreiter des Jahres 1928 unter den Sängerinnen und Sängern wurden aus den über 140 Künstler:innen, die sich mit zeitgenössischem österreichischen Liedrepertoire auseinandergesetzt hatten, jene ausgewählt, die im Jahr 1928 mindestens dreimal in den oben analysierten Veranstaltungsorten sowie auf Radio Wien in Erscheinung getreten waren und bei mindestens zwei dieser Gelegenheiten zeitgenössisches Repertoire dargeboten hatten. Daraus ergab sich eine Schnittmenge von 17 Persönlichkeiten, welche ein breites Spektrum an Arbeitsfeldern und beruflichen Situationen abbildet. Darunter sind prominente, an der Wiener Staatsoper beheimatete Sängerinnen wie Lotte Lehmann,⁵³⁶ Maria Gerhart oder Hans Duhan, ebenso wie heute unbekannte Künstler, über die keine Informationen mehr zu finden waren, wie Lore von Irinyi,⁵³⁷ Wilhelm Löffler oder Hellmuth Gunthmar.

533 Hugo Gottesmann (1896 Wien–1970 Fort Wayne/USA), Geiger und Bratschist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_G/Gottesmann_Hugo.xml (Zugriff 18. 1. 2020) sowie Karin Wagner, *Kauder*, S. 40.

534 Friedrich (Fritz) Franz Sedlak (1895 Wien–1977 Wien), Geiger und Dirigent, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Sedlak_Brueder.xml (Zugriff 18. 1. 2020) sowie Karin Wagner, *Kauder*, S. 41.

535 Rudolf Kolisch (1896 Klamm am Semmering/NÖ–1978 Watertown, Mass./USA), Geiger, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Kolisch_Rudolf.xml (Zugriff 8. 3. 2020).

536 Lotte Lehmann (1888 Perleberg/Mark Brandenburg–1976 Santa Barbara, CA/USA), Sopran, in: Kutsch et al., *Großes Sängerlexikon*, S. 2666 f.

537 Siehe Abschnitt *Spezialist:innen für zeitgenössische österreichische Konzertlieder. Maria Mansfeld und Lore von Irinyi*.

Sängerinnen, die sich noch am Anfang einer erfolgreichen Karriere befanden, wie Josefine Stransky oder Erika Rokyta, sind in dieser Aufstellung genauso vorhanden wie Künstler wie Franz Steiner, der im Jahr 1928 bereits auf eine langjährige, erfolgreiche Laufbahn als Konzertsänger zurückblicken konnte. Alle von ihnen können als lokale Ausübende bezeichnet werden, waren sie doch überwiegend in Wien geboren und ausgebildet worden, hatten später ihre künstlerische Heimat in Wien gefunden und schließlich auch ihren Lebensmittelpunkt dorthin verlegt. Insgesamt ist die Anzahl der heimischen Künstler:innen des Jahre 1928 beeindruckend, waren doch bei einer Gesamtzahl von etwa 360 Sängerinnen und Sängern nur 37 Gäste aus dem Ausland zu verzeichnen, von jenen, die zeitgenössisches österreichisches Repertoire dargeboten hatten, waren es gar nur neun. Trotz der oben genannten persönlichen Unterschiede wiesen sie sämtlich eine Gemeinsamkeit auf: nämlich eine besondere persönliche Affinität und Eignung zum Liedgesang. Darüber hinaus verfügten sie über die nötigen stimmlichen Mittel und entsprechende Kunstfertigkeit, die eine qualifizierte künstlerische Auseinandersetzung mit diesem besonderen Repertoire ermöglichten.

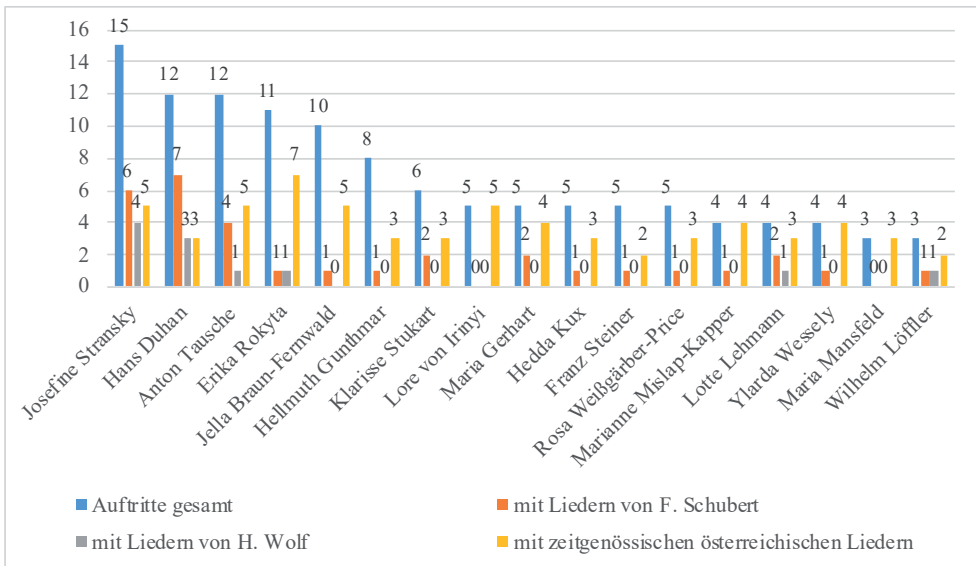


Diagramm 19: Spitzenreiter:innen unter den Sängerinnen und Sängern 1928

Spezialist:innen für Liedgesang und heimische Prominenz

Wählt man die Anzahl der Auftritte alleine in den oben genannten Konzertsälen sowie auf Radio Wien als Kriterium für eine Reihung, so wird diese von der Sopranistin Josefine Stransky mit 15 Konzerten angeführt, knapp gefolgt von den beiden Bariton Anton Tausche und Hans Duhan mit je 12 Konzerten. Alle drei traten in

verschiedenen Konzertarten und unterschiedlichen Besetzungen auf, dennoch waren die Anteile an Liederabenden und somit auch die Anzahl an dargebotenen (Einzel-)Kompositionen beachtlich. So konnte das Publikum Hans Duhan im Jahr 1928 in acht Recitals und mit insgesamt über 170 Konzertliedern hören. Josefine Stransky und Anton Tausche boten je sechs Solorecitals und brachten übers Jahr je etwa 120 Lieder zur Aufführung.

Nun gab es unter den vielen Ausführenden einige, die nicht nur durch die Häufigkeit ihrer Auftritte aus der großen Menge herausragten, sondern auch dadurch, dass sie in einem Großteil ihrer Auftritte Kompositionen lebender österreichischer Musikschafter zu Gehör brachten. Allen voran ist in dieser Kategorie die Sopranistin Erika Rokyta zu nennen, die bei einer Gesamtzahl von elf Konzerten in den oben genannten Aufführungsstätten sowie auf Radio Wien in acht ihrer Programme zeitgenössische Kompositionen berücksichtigte und im Jahr 1928 insgesamt etwa 78 Konzertlieder zur Aufführung brachte.

Trotz der gemeinsamen Affinität zum Liedgesang war doch jedes einzelne künstlerische Profil speziell und in mancher Hinsicht besonders. Darüber hinaus differierte auch das im Untersuchungszeitraum dargebotene Repertoire oftmals erheblich, wie an den exemplarischen Darstellungen im Folgenden deutlich gemacht werden soll: Josefine Stransky, die stellvertretend für alle Sängerinnen mit insgesamt hoher Auftrittszahl stehen kann, Erika Rokyta als Repräsentantin jener, die im Jahr 1928 ihren Repertoireschwerpunkt auf zeitgenössische österreichische Kompositionen gelegt hatten, und Hans Duhan, als gefragter Schubert-Interpret und Vertreter der heimischen Sängerprominenz. Für alle diese Künstler:innen stellt sich schließlich auch die Frage nach ihrer Bedeutung als Vermittler:innen zeitgenössischer österreichischer Liedkompositionen sowie nach ihrem möglichen Anteil am Erfolg dieses Repertoires.

Josefine Stransky (1899 Wien–1979 Wien)

Die Wiener Sopranistin Josefine Stransky, die im April des Jahres 29 Jahre alt geworden war und deren Karriere als Konzertsängerin erst wenige Jahre zuvor begonnen hatte,⁵³⁸ trat in den oben genannten Konzertsälen sowie auf Radio Wien insgesamt fünfzehnmal in Erscheinung und integrierte in knapp der Hälfte ihrer Auftritte, nämlich in insgesamt sieben Konzerten, 47 Konzertlieder zwölf lebender österreichischer Komponist:innen. In Lieder- und Arienabenden, zwei ‚Modernen Abenden‘ sowie in zwei ‚Kammerabenden‘ und einem ‚Komponistenabend‘ brachte sie klavierbegleitete

538 Vgl. Kutsch et al., *Großes Sängerlexikon*, S. 4566.

Nr. 22. — 23. Oktober 1932.

Wiener Salonblatt.

14

Am 28. Juni 1855 als Tochter Ihrer Exz. des k. u. k. GRAT Grafen Kolomán Széchényi und der Gräfin Karoline geb. Gräfin Grüne geboren, vermählte sich die Gräfin im Alter von 21 Jahren mit Seiner Exz. Markgrafen Alexander Pallavicini. Um die Dahingegangene trauern tief betrubt ihr Gemahl, mit welchem sie in 56jähriger glücklichster Ehe verbunden war, und ihre beiden Söhne Markgraf Alfons Carl Pallavicini und dessen Gemahlin Markgräfin Maria geb. Gräfin Wenckheim sowie Markgraf Alexander Pallavicini jun. Ihr ältester Sohn Markgraf Carl Pallavicini, welcher der öst.-ung. Botschaft in London zugeteilt war, erlag 1900 in Melton in England den Folgen eines Sturzes bei einem Jagdritt. Die Verblichene genoß die besondere Freundschaft der verewigten Kaiserin Elisabeth und nahm eine hervorragende Stellung in dem Wiener gesellschaftlichen Leben ein. Eine Frau höchster Qualitäten und werktätigen Wohlthätigkeitsinnes, stellte sie noch im Vorjahre das prachtvolle Palais am Josefsplatz für einen wohlthätigen Zweck zur Verfügung. Ein Schlaganfall schwächte die Gesundheit Ihrer Exzellenz und der Tod erlöste sie von langem, in christlicher Demut ertragenem Leiden. Die Beisetzung fand unter großer Teilnahme am 10. in der Familiengruft zu Jamnitz statt.

Seine Exz. der k. u. k. GRAT und ung. Kultusmin. a. D. Dr. Kuno Graf Klebelsberg erlag am 11. d. M. in einem Budapester Sanatorium im Alter von 57 Jahren den Folgen eines Paratyphus. Der Verblichene hatte seine ganze reiche Persönlichkeit in den Dienst der kulturellen Entwicklung Ungarns gestellt.

Am 9. v. M. entschlief nach längerem schwerem Leiden Gräfin Marie Wilczek in ihrem 88. Lebensjahre. Gräfin Wilczek, durch ihre Frömmigkeit und Wohlthätigkeit bekannt und beliebt, wurde von ihren tieftrauernden Nefen und Nichten Grafen Wilhelm Wilczek, Exz. Gräfin Julius Ambrózy geb. Gräfin Anna Wilczek, Grafen Friedrich Wilczek, der verw. Gräfin Utz Zedtwitz geb. Gräfin Iphigenie Wilczek und von den dankbaren Dorfbewohnern in die Familiengruft zu Felső-Szemeréd zur letzten Ruhe geleitet.

Gräfin Nelly Finck v. Finckenstein verw. Gräfin Botho Eulenburg geb. Little a. d. H. Lyttleton aus Delaware (U. S. A.) ist, tief betrauert von ihrem Gemahl Grafen Hans Finck v. Finckenstein, im 50. Lebensjahre gestorben.

Sekt Rat a. D. Graf Friedrich Montecuccoli verschied zu Wien im 58. Lebensjahre.

Am 23. v. M. erlag zu Buenos Aires Theodor Freiherr Korb v. Weidenheim, Rittm. d. Res. des k. u. k. HRRgts. Nr. 16, Inh. des Mil.-Verd.-Kr., der silb. u. bronz.



Die Arien- und Liedersängerin Josefina Stránský, deren gepflegte Gesangskunst und Gestaltungskraft berechtigtes Aufsehen erregt.

Photo Fayer, Wien, I., Opernring 1.

Auf der Rückreise nach Wien erlag der Großindustrielle, Rittm. a. D. Freiherr Constantin Chiari am 10. d. M. in Triest im Alter von 56 Jahren einem Schlaganfall.

Die Freiherrl. v. Sternbach'sche Familie wurde durch drei Todesfälle, die sich kurz nacheinander ereigneten, in tiefe Trauer versetzt. Im September verschied in Innsbruck Freiherr Johann v. Sternbach, tief betrauert von seiner Gemahlin Freifrau Marie geb. Gräfin Sternbach und acht Kindern. Am gleichen Tage entschlief zu Innsbruck Freifrau Erna v. Sternbach, Witwe nach Freiherrn Walter v. Sternbach, im 58. Lebensjahre, um die zwei Kinder trauern. Einige Tage später starb in Mühlau b. Innsbruck Freifrau Johanna v. Sternbach verw. v. Liphard geb. v. Wall im 79. Lebensjahre, die Gemahlin weiland des Freiherrn Guido v. Sternbach.

Freiherr Hans Marenzi wurde am 13. d. M., auf seinem Motorrad fahrend, bei Adelsberg von einem Autobus niedergestoßen und erlag zu Triest im Alter von 36 Jahren einer Operation.

Grat Hermann Keyserling: Südamerikanische Meditationen.

Grat Hermann Keyserling: Südamerikanische Meditationen. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart. Keyserlings zwölf südamerikanische Meditationen reihen sich würdig seinen früheren Werken an. Sie sind ein apokalyptischer Reigen von erschütternder Eindringlichkeit, in dessen Ablauf zahllose bunte Schleiher fallen und zahllose unerwartete Wahrheiten vor den überraschten Augen erscheinen. In der Monolithenreihe des Keyserlingschen Oeuvre nehmen die südamerikanischen Meditationen eine Sonderstellung ein: Sie sind weder eine Fortsetzung des Reisetagebuches, des faustischen Weltspazieranges, noch

Payer, Schmutzer & Co.
Leichenbestattung

Zentrale: XII., Migazziplatz 4

Telephon R-33-5-60 Serie

R-31-403

R-31-443

Abb. 12: „Die Arien- und Liedsängerin Josefina Stránský, deren gepflegte Gesangskunst und Gestaltungskraft berechtigtes Aufsehen erregt.“ In: *Wiener Salonblatt* Nr. 22, 23. 10. 1932, S. 14.

Lieder von Josef Brauneis,⁵³⁹ Alexander Burgstaller, Josef G. Daninger, Lio Hans, Marcell Lorber, Richard Maux, Max Oberleithner,⁵⁴⁰ Paul A. Pisk, J. R. Schefbeck, Theodor Streicher,⁵⁴¹ Josef Teutscher und Leopold C. Welleba sowie des Wahlösterreichers Richard Strauss zur Aufführung. Gleichzeitig präsentierte sich die junge Sängerin auch als Interpretin von Liedern von Franz Schubert, Hugo Wolf, Johannes Brahms, Robert Schumann, meist begleitet von Erich Meller, sowie orchesterbegleiteter Lieder von Gustav Mahler. In einer Schubert-Feier des Wiener Schubertbundes, die aus dem Wiener Konzerthaus von der RAVAG übertragen wurde und somit einen durchaus prominenten Rahmen bot, trat sie ebenso mit klavierbegleiteten Sololiedern des Jahresregenten in Erscheinung wie in einer ähnlichen Veranstaltung des „[...] Wissenschaftliche[n] Klub[s] in Wien [...]“ im Wiener Musikverein.⁵⁴² In der Volkshochschule Leopoldstadt gestaltete sie wiederum im Rahmen einer *Hugo-Wolf-Feier* elf Lieder dieses Komponisten.

Insgesamt präsentierte Josefine Stransky ihrem Publikum etwa 120 Konzertlieder, hauptsächlich begleitet von Erich Meller, wobei sich der Anteil jener aus der Feder lebender österreichischer Komponist:innen (47) mit jenem der von Franz Schubert (26) und Hugo Wolf (19) geschaffenen Lieder in etwa die Waage hielt. Lieder von Josef G. Daninger stellten einen kleinen Schwerpunkt dar, da Josefine Stransky in jedem ihrer beiden ‚Modernen Abende‘ eine Gruppe integrierte und insgesamt acht seiner Kompositionen zur Aufführung brachte.⁵⁴³ Übers Jahr gesehen blieb Josefine Stransky in ihrer Repertoireauswahl bei deutschsprachigen Konzertliedern, mit welchen sie den Bogen vom 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart spannte, und dies anscheinend auch mit einer gewissen Selbstverständlichkeit.

Inwieweit die zeitgenössischen Kompositionen von der Sopranistin selbst ausgewählt wurden oder ob dies auf Empfehlung von oder mit Hilfestellung der veranstaltenden Konzertdirektionen Elite und Gutmann Knepler geschah, die beide dem zeitgenössischen Musikschaffen sehr offen gegenüberstanden, kann vorerst noch nicht

539 Josef Brauneis (1873 Ried im Innkreis/OÖ–1948 Wien), Komponist, Organist, Lehrer, in: *Österreichische Nationalbibliothek, Verzeichnis der künstlerischen, wissenschaftlichen und kulturpolitischen Nachlässe in Österreich*, https://data.onb.ac.at/nlv_lex/perslex/B/Brauneis_Josef.htm (Zugriff 21. 11. 2020).

540 Max (Heinrich Edler von) Oberleithner (1868 Mährisch-Schönberg–1935 Šumperk/CZ), Komponist und Dirigent, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_O/Oberleithner_Max.xml (Zugriff 21.11. 2020)

541 Theodor Streicher (1874 Wien–1940 Wetzelsdorf bei Graz/Stmk), Komponist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Streicher_Familie.xml (Zugriff 21. 11. 2020).

542 AGMW, Mikrofilm, Programmzettel 16. 10.–30. 12. 1928.

543 Am 21. 4. 1928 gelangten im Musikverein *Veilchen, unter Gras versteckt, Mein Herz schmückt sich mit dir, Hochsommernacht und Juni* sowie am 18. 12. 1928 im Konzerthaus *Die drei alten Schwestern, Der Sommerfaden, Marienwürmchen* und *Alte Heimat* zur Aufführung.

beantwortet werden. Auch ob Josefine Stransky, die dank ihrer Heirat mit dem um 20 Jahre älteren und renommierten, an der Wiener Universität lehrenden Neurologen und Psychiater Erwin Stransky „[...] im Mittelpunkt eines schöngeistigen, vielseitig interessierten Kreises [stand], der nicht nur für das Musikleben der Stadt von Bedeutung war [...],“⁵⁴⁴ persönliche Beziehungen zu lebenden österreichischen Komponistinnen und Komponisten pflegte und deshalb deren Werke zur Aufführung brachte bzw. ob ihre gesellschaftlichen Verbindungen zur Popularität der von ihr gesungenen Konzertlieder beitragen, könnte Gegenstand weiterer Untersuchungen sein.

Ihre Konzerte waren der Tagespresse jedenfalls stets eine Rezension wert, und übereinstimmend wurden Josefine Stranskys Ausdrucksfähigkeit, ihre wohlklingende, füllige, gut geführte Stimme sowie ihr Charme und ihre Natürlichkeit im Vortrag hervorgehoben. Darüber hinaus wurde wiederholt auch auf ihren Anteil am Erfolg der aufgeführten zeitgenössischen Kompositionen hingewiesen.⁵⁴⁵ Eine Kritik Hans Kappers in der *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung* mag als Beispiel dienen:

Josefine Stransky, an ihrem eigenen Liederabend in besonders günstiger stimmlicher Verfassung, nimmt vor allem durch eine Natürlichkeit der Auffassung eine holde Ungezwungenheit ein, wie sie bei Konzertsängerinnen nicht allzu oft anzutreffen ist. Das Organ hat an Fülle und Schlagkraft gewonnen, Ansatz und Atemführung, die zu loben sind, dürften noch weiterer Entwicklung fähig sein. Der Künstlerin, die auch ein fesselndes Programm zu bringen weiß, wurde ein verdienter, ins Gewicht fallender Erfolg zu teil.⁵⁴⁶

Erika Rokyta (1899 Krakau–1985 Wien)

Die im gleichen Jahr wie Josefine Stransky, nämlich 1899, in Krakau geborene Erika Rokyta wurde zunächst in Wien zur Musiklehrerin (Klavier und Gesang) ausgebildet, erhielt danach weiteren privaten Gesangsunterricht und debütierte schließlich 1925 mit einem Liederabend. In den 1930er-Jahren sollte sie zu einer der bedeutendsten Konzertsängerinnen im deutschen Sprachraum werden, die europaweit mit einem Repertoire, das sich vom Barock bis zur Musik ihrer Gegenwart erstreckte,

544 Kutsch et al., *Großes Sängerlexikon*, S. 4566.

545 Vgl. z. B. O. R. in *Reichspost*, 16. 1. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik*, S. 5 und 28. 4. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik*, S. 8 Josef Reitler in: *Neue Freie Presse*, 23. 1. 1928, Rubrik *Feuilleton Konzerte*, S. 2 sowie Andreas Weißenböck in *Reichspost*, 15. 3. 1928, Rubrik *Aus dem Rundspruchwesen*, S. 8.

546 Hans Kapper in: *Wiener Sonn- und Montags-Zeitung*, 30. 1. 1928, Rubrik *Musik*, S. 8.

reüssierte.⁵⁴⁷ Während sie im Jahr 1928 ihren einzigen Liederabend, der am 25. Todestag Hugo Wolfs im Kleinen Saal der Gesellschaft der Musikfreunde stattfand, den Jahresregenten Franz Schubert und Hugo Wolf widmete, brachte sie in acht weiteren Konzerten unterschiedlichster Art Lieder von 15 lebenden österreichischen Komponisten wie Max Ast, Alexander Burgstaller, Johann Nepomuk David,⁵⁴⁸ Rudolf Felber,⁵⁴⁹ Wilhelm Grosz, Karl Hudez, Viktor Junk, Carl Lafite, Erik Maschat, Paul A. Pisk, Hans Heinz Scholtys,⁵⁵⁰ Otto Siegl,⁵⁵¹ Richard Stöhr, Othmar Wetsch u. a., oftmals mit Carl Lafite am Klavier, zur Aufführung. Insgesamt präsentierte sie über 50 aktuelle Kompositionen, darunter zumindest eine Uraufführung, nämlich Karl Hudez' *Gesänge im alten Stil: Sinfonia e Canzoni für Sopran mit 3 Viol.*⁵⁵² Neben diesen Ensemblesängungen interpretierte sie außerdem weitere kammermusikalisch besetzte Vokalkompositionen wie zum Beispiel Lieder und Gesänge mit Streichquartettbegleitung von Othmar Wetsch (*Canticum, Zweierlei Meinung, Ein Traum und Gesang der Gräser*), wodurch sich ihr Repertoire zumindest im Untersuchungszeitraum von jenem Josefine Stranskys in diesem Punkt unterschied.

Durchaus bemerkenswert ist, dass die Künstlerin in einem von ihr gestalteten ‚Zeitgenössischen Abend‘ im Musiksalon Doblinger insgesamt 26 Lieder von einer Komponistin und elf Komponisten zu Gehör brachte, darunter möglicherweise auch die eine oder andere Erst- oder Uraufführung. Vergleicht man die im Jahr 1928 von den beiden Sopranistinnen gesungenen zeitgenössischen österreichischen Konzertlieder, so lässt sich feststellen, dass es bei keiner einzigen Komposition zu einer Überschneidung kommt, obwohl sich die beiden Sängerinnen stimmlich durchaus ähnlich gewesen sein dürften. Selbst in Bezug auf die Komponisten gab es bis auf Paul A. Pisk keine Gemeinsamkeiten, und auch von diesem wurden unterschiedliche Stücke dargeboten. Konnte man bei Josefine Stransky von einem Schwerpunkt hinsichtlich der Lieder von Josef G. Daninger sprechen, so waren dies bei Erika

547 Vgl. Kutsch et al., *Großes Sängerlexikon*, S. 3988 f.

548 Johann Nepomuk David (1895 Eferding/OÖ–1977 Stuttgart), Komponist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_D/David_Familie.xml (Zugriff 21. 11. 2020).

549 Rudolf Felber (1891 Göding, heute Hodonín/CZ–1978 Wien), Musikwissenschaftler und Musikkritiker, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_F/Felber_Rudolf.xml (Zugriff 21. 11. 2020).

550 Hans Heinz Scholtys (1900 Wien–1945 Enzenbach), Dirigent, Komponist, Sänger, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Scholtys_Hans.xml (Zugriff 21. 11. 2020).

551 Otto Siegl (1896 Graz–1978 Wien), Komponist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Siegl_Otto.xml (Zugriff 21. 11. 2020).

552 Siehe Abschnitt *Art der Veranstaltungen. Kammermusikabende*.

Rokyta eindeutig Kompositionen Othmar Wetchys. An zwei Abenden, davon einer ein Komponistenporträt mit dem Titel *Lieder und Gesänge von Othmar Wetchy*, präsentierte die Künstlerin insgesamt 14 Lieder, darunter auch die oben genannten Gesänge mit Streichquartettbegleitung.⁵⁵³

Ähnlich wie im Falle Josefine Stranskys wurden die zahlreichen Auftritte Erika Rokytas regelmäßig rezensiert. Neben der Schönheit ihrer Stimme sowie ihrer ausgezeichneten Technik und Gesangskultur wurde in zahlreichen Kritiken die Bereitschaft der Sängerin, sich in die Kompositionen hineinzusetzen und die künstlerische Persönlichkeit ganz in den Dienst eines Werkes zu stellen, hervorgehoben. Sie schien instinktiv dem musikalischen Gehalt der Lieder gerecht zu werden und dürfte darüber hinaus zu inniger Gestaltung fähig gewesen sein.⁵⁵⁴ In der *Reichspost* wurde diese Begabung folgendermaßen beschrieben:

Aber gerade darin liegt die Eigenheit und Stärke der Künstlerin: ein getreuer Spiegel des Kunstwerkes zu sein. Ist diese Objektivität, die auf die Ausdrucksgeste (meist die Eitelkeit kleiner Persönlichkeiten) fast ganz verzichtet und doch ganz im Ausdruck des rein Künstlerischen lebt, die in der Melodie nur die musikalisch funktionierende Stimme darbietet und doch den Gefühls- und Stimmungshintergrund mitsuggeriert, Natur oder strenge Selbstzucht? Wohl beides. Möglich ist sie nur auf Grund einer stimmlichen, technischen und ästhetischen Vollendung und Ausgeglichenheit, wie sie, stets an sich arbeitend, Erika Rokyta von Fall zu Fall überzeugender dartut.⁵⁵⁵

553 Die Titel jener Kompositionen, deren Darbietung belegt werden kann, lauten: *Abseits, Regen, Nach einem Bilde von Böcklin, So regnet es sich langsam ein, Erlöst, Laß mich in deinem stillen Auge ruh'n, Gebet, Jauchze mein Herz, Canticum, Zweierlei Meinung, Ein Traum, Gesang der Gräser*. AGMW, Mikrofilm, Programmzettel 16. 1.–31. 3.

554 Vgl. z. B. O. R. in: *Reichspost*, 27. 2. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Liederabende*, S. 5.

555 A. K. in: *Reichspost*, 4. 12. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Zeitgenössischer Abend Erika Rokyta*, S. 8.

Hans Duhan (1890 Wien–1971 Wien)



Stamm.Säng. Hans Duhan - Mitgl. d. Staatsoper ¹⁵

Abb. 13: Hans Duhan (Österreichische Nationalbibliothek/Wien, Signatur Pb 580.555-F.159)

Der 1890 in Wien geborene und an der Musikakademie seiner Heimatstadt sehr umfassend ausgebildete Bariton Hans Duhan war im Jahr 1928 als Künstler bereits gut etabliert und österreichweit äußerst populär. Er hatte seine künstlerische Heimat bereits 1914 an der Wiener Hofoper, später Wiener Staatsoper, gefunden, war dort 1926 zum Kammersänger ernannt worden und sollte dem Ensemble insgesamt 40 Jahre angehören.⁵⁵⁶ Im Rahmen seines Engagements an der Wiener Staatsoper war Hans Duhan wiederholt in Uraufführungen zu hören gewesen. So hatte er zuletzt auch im Oktober bzw. Dezember 1927 in den österreichischen Erstaufführungen der kontrovers aufgenommenen und viel diskutierten Opern *Das Wunder der Heliane* von Erich Wolfgang Korngold und *Jonny spielt auf* von Ernst

Krenek die Rollen des *Schwertrichters* in ersterer und jene des *Violinvirtuosen Daniello* in letzterer kreierte.⁵⁵⁷

Neben seiner Bühnenkarriere hatte sich der Künstler auch als Konzertsänger, insbesondere als Schubert-Interpret einen Namen gemacht und als weltweit erster Sänger 1928 die drei großen Schubert Zyklen *Die schöne Müllerin*, *Winterreise* und *Schwanengesang* auf Schallplatte aufgenommen. Diese besondere Affinität spiegelte sich auch in den Konzertauftritten des Jahres 1928 wider: von den zwölf Konzerten in den oben genannten Konzertsälen sowie auf Radio Wien waren fünf den Liederzyklen Franz Schuberts gewidmet, wobei *Die schöne Müllerin* und *Winterreise* je zweimal und *Schwanengesang* einmal zur Aufführung gelangten. Auch bei der Schubertfeier der österreichischen Bundesregierung, die am 24. November 1928 in der Gesellschaft der Musikfreunde abgehalten wurde, trat Hans Duhan prominent in Erscheinung und gestaltete, begleitet von Ferdinand Foll am Klavier, zehn Lieder des Jahresregenten.

556 Vgl. Kutsch et al., *Großes Sängerlexikon*, S. 1247 f. sowie *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_D/Duhan_Hans.xml (Zugriff 22. 11. 2020).

557 Vgl. <https://archiv.wiener-staatsoper.at/performances/30886> sowie <https://archiv.wiener-staatsoper.at/performances/29001> (Zugriff 1. 2. 2020).

Während bei dieser Feier neben Hans Duhan auch die deutsche Sopranistin Elisabeth Schumann eingeladen wurde, Lieder von Franz Schubert zu interpretieren, wurde die Gedenkfeier anlässlich des 25. Todestages von Hugo Wolf am 22. Februar 1928 im Wiener Konzerthaus ausschließlich von Hans Duhan gestaltet. Abermals von Ferdinand Foll am Klavier begleitet, sang er 18 Lieder von Hugo Wolf.

Neben dieser intensiven Auseinandersetzung mit den Kompositionen Franz Schuberts trat Hans Duhan im Jahr 1928 zumindest dreimal als Interpret zeitgenössischer österreichischer Konzertlieder vors Publikum. So war er am 5. März mit sechs Liedern von Joseph Marx in dessen Portraitkonzert in der Sendungsreihe *Österreichische Komponisten* auf Radio Wien zu hören⁵⁵⁸ und interpretierte wenig später einige Lieder des jungen Wieners Georg Jokl am 28. März in dessen Komponistenabend.⁵⁵⁹ Schließlich integrierte er in seinem eigenen Liederabend im Oktober des Jahres den Liederzyklus *Der liebe Augustin* seines ehemaligen Orgel- und Klavierlehrers an der Musikakademie, Ferdinand Rebay. Durch die Programmierung dieses Zyklus als letzte Liedergruppe des Abends, an dem weiters noch ausgewählte Lieder von Robert Schumann und Richard Wagner sowie je eine Einzelkomposition von Alexander Gretschaninow, P. I. Tschaikovsky und Edvard Grieg zu hören gewesen waren,⁵⁶⁰ wurden Ferdinand Rebays „[...] sehr wienerische[n] Dichtungen und Kompositionen [...]“⁵⁶¹ äußerst prominent platziert und in den Fokus gerückt.

Obwohl also in diesem Gedenkjahr zeitgenössische österreichische Konzertlieder nur einen geringen Teil des von Hans Duhan dargebotenen Repertoires ausmachten, scheint die Beschäftigung damit, ähnlich wie bei Josefine Stransky und Erika Rokyta, dennoch etwas Selbstverständliches und fester Bestandteil seiner künstlerischen Tätigkeit gewesen zu sein.⁵⁶² Dass er zwei Jahre später der Sänger der Uraufführung von Ernst Kreneks Zyklus *Reisebuch durch die österreichischen Alpen*, der unter dem Einfluss des Schubert-Jahres 1929 entstanden war, sein sollte, scheint diese Offenheit für ‚Novitäten‘ zu unterstreichen.⁵⁶³

558 *Radio Wien*, 5. 3. 1928, 4. Jg. Nr. 23, S. 809.

559 Georg Jokl (1896 Wien–1954 New York), Komponist und Pianist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_/Jokl_Brueder.xml (Zugriff 22. 11. 2020). Zum Komponistenabend siehe Kritik von -ron. in *Neues Wiener Journal*, 5. 4. 1928. Rubrik *Theater und Kunst. Neue Komponisten*, S. 12.

560 AGMW, Mikrofilm, Programmzettel 1. 4.–15. 10. 1928.

561 Alfred Rosenzweig in: *Der Tag*, 15. 11. 1928, Rubrik *Bühne und Kunst. Solistenkonzerte*, S. 9.

562 Z. B. gestaltet Hans Duhan am 11. 12. 1927 einen Abend „Zeitgenössische Komponisten“ im Wiener Konzerthaus, bei dem Lieder von Eduard Chiari, Richard Trunk, Hans Heinz Scholtys, Erich Zeisl, Max von Oberleithner und Max Kowalski auf dem Programm standen. Vgl. <https://www.konzerthaus.at/datenbanksuche>, Suchbegriff: Hans Duhan 1927 (Zugriff 21. 11. 2020).

563 Dass Ernst Krenek Hans Duhan, den Schubert-Interpreten seiner Zeit, als Sänger für die Uraufführung seines *Reisebuches durch die österreichischen Alpen* gewählt hatte, könnte nicht nur mit Duhans

Insgesamt dürfte der in Kunst und Politik gut vernetzte⁵⁶⁴ Hans Duhan eine sängerische Ausnahmeerscheinung gewesen sein, die sowohl auf der Opernbühne als auch im Konzertsaal reüssierte und von Publikum, Kritik und Musiker:innenkreisen gleichermaßen hochgeschätzt wurde. Sogar der durchwegs kritische Ernst Krenek war in seinen Erinnerungen rückblickend voll des Lobes:

Dieser Duhan (ich erwähnte ihn im Zusammenhang mit *Jonny*) war ein unglaublicher Mann von phänomenaler Musikalität. Ich ging das *Reisebuch* nur einmal in Wien mit ihm durch, einige Tage, bevor ich nach Leipzig fuhr. Als er am Tag des Konzerts dort eintraf, verzichtete er auf eine weitere Probe und zog es vor, im Hotelfoyer zu sitzen, zu trinken und nach schönen Frauen auszuschaun. Nichtsdestoweniger war seine Darbietung tadellos, besaß unfehlbare musikalische Intelligenz und zeigte ein wunderbares Verständnis der Ausdrucksqualitäten des Werkes. [...] Ich habe im Lauf der Jahre viele gute Sänger gehabt, aber keinen, der so gut war wie Duhan.⁵⁶⁵

In der Tagespresse konnte man stets von hoher Musikalität, außerordentlichem Stilempfinden und geschmackvoller Ausdrucksfähigkeit, hochkultiviertem Organ, zarter Leichtigkeit und hingebungsvoller Werktreue lesen.⁵⁶⁶ Diese Attribute wurden nicht nur im Zusammenhang mit Hans Duhans Interpretationen von Liedern Franz Schuberts oder Hugo Wolfs, sondern auch mit jenen von zeitgenössischen Kompositionen verwendet, welche anscheinend bereits dadurch, dass sich dieser Künstler mit ihnen auseinandersetzte, Aufwertung erfuhren. Dass sich Hans Duhan im Jahr 1928 auf das Repertoire der, wie sie auch heute noch bisweilen genannt wird, ‚gemäßigten Moderne‘ beschränkte,⁵⁶⁷ wurde gelegentlich auch als Versäumnis empfunden:

außergewöhnlichen künstlerischen Qualitäten zusammenhängen, sondern auch als Strategie des Komponisten gewertet werden, den Rückbezug seines neugeschaffenen Zyklus auf Franz Schubert noch deutlicher zu unterstreichen und ihn in eine Reihe mit dessen Zyklen zu stellen.

564 So war Hans Duhan, der ab 1932 eine Professur für Operndramatik an der Musikakademie innehatte, in den Jahren 1934–1938 Vertreter der Gruppe Kunst beim Bundeskulturrat; Beziehungen zur Heimwehr wurden ihm ebenfalls nachgesagt. Vgl. https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_D/Duhan_Hans.xml (Zugriff 3. 2. 2020).

565 Krenek, *Im Atem der Zeit*, S. 916.

566 Vgl. z. B. O. R. in: *Reichspost*, 5. 3. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik*, S. 5, Paul A. Pisk in: *Arbeiter-Zeitung*, 12. 3. 1928, Rubrik *Theater, Musik und Bild. Gesangskonzerte*, S. 6 sowie, 14. 4. 1928, Rubrik *Kunst und Wissen. Solistenkonzerte*, S. 8. Außerdem: anonym in *Neues Wiener Journal*, 23. 10. 1928, S. 12 und Alfred Rosenzweig in: *Der Tag*, 15. 11. 1928, Rubrik *Bühne und Kunst. Solistenkonzerte*, S. 9.

567 Guido Adler ordnete in seinem Aufsatz *Musik in Österreich* aus dem Jahr 1929 die zeitgenössischen Komponistinnen und Komponisten in verschiedene Gruppen ein und stufte diese je nach Grad

„Wann wird Duhan endlich einmal seine große gestaltende Kunst in den Dienst moderner und nicht pseudomoderner Lyrik stellen? [...]“, schrieb beispielsweise Alfred Rosenzweig im November des Jahres.⁵⁶⁸

Spezialistinnen für zeitgenössische österreichische Konzertlieder

Ob man von allen drei Sängerinnen, die im Folgenden Erwähnung finden sollen, zu Recht als Spezialistinnen für zeitgenössische österreichische Konzertlieder sprechen kann, müsste noch genauerer Überprüfung standhalten. An diesem Punkt der Recherche erhalten sie aber jene Bezeichnung, da diese Künstlerinnen im Jahr 1928 in jedem ihrer Auftritte an den oben genannten Veranstaltungsorten sowie im Radio dieses Repertoire integriert hatten und sich dadurch von den übrigen Sänger:innen deutlich abhoben.

Maria Mansfeld (1899 Wien–?) und Lore von Irinyi (?–?)

Zunächst handelt es sich dabei um die ebenfalls 1899 in Wien geborene Sopranistin Maria Mansfeld, von der weiter oben bereits ausführlicher die Rede war und die im Rahmen von drei Auftritten, darunter einem ‚Modernen Liederabend‘ Gesänge von sieben lebenden österreichischen Komponist:innen dargeboten hatte.⁵⁶⁹ Als Tochter des Dirigenten Moritz Mansfeld hatte sie eine umfassende private Ausbildung in Klavier und Gesang erhalten, nahm darüber hinaus Theorieunterricht bei Richard Stöhr und war im Jahr 1928 noch als Gesangsstudentin von Hans Enders an der Wiener *Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst* eingeschrieben.⁵⁷⁰ In Kritiken wurde sie als hochmusikalische und kultivierte Sängerin beschrieben, die es verstand, den Stimmungen der Kompositionen gerecht zu werden.⁵⁷¹

Weiters geht es um Lore von Irinyi, die gelegentlich als Sopran, mehrheitlich aber als Mezzosopran bezeichnet wurde und die sich im Rahmen von fünf Konzerten mit sechs zeitgenössischen österreichischen Komponist:innen auseinandergesetzt hatte: Wolfram von Ehrenfels, Joseph Marx, Otto Modler, Franz Schreker und Adalbert

ihrer „Radikalität“ ab. Dieses Narrativ wurde bis zum heutigen Tag in gewisser Weise aufrechterhalten. Eine ausführlichere Bezugnahme auf Guido Adlers Einschätzung siehe Abschnitt *Eine Frage der Generation?*, vgl. Guido Adler, *Musik in Österreich*, in: Guido Adler (Hg.), *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. 16. Band, Wien 1929, S. 3–31.

568 Alfred Rosenzweig in: *Der Tag* am 15. 11. 1928, Rubrik *Bühne und Kunst. Solistenkonzerte*, S. 9.

569 Siehe Abschnitt *Dichte der relevanten Veranstaltungen*. Diese Komponistinnen und Komponisten waren Grete Zieritz, Hans Enders, Hans Gál, Fritz Reidinger, Erwin Scholz, Richard Stöhr und Fritz Wieser.

570 Kutsch et al., *Großes Sängerlexikon*, S. 2894 f.

571 Vgl. z. B. Paul A. Pisk in: *Arbeiter-Zeitung*, 15. 2. 1928, Rubrik *Kunst und Wissen. Gesangskonzerte*, S. 10 sowie O. R. in: *Reichspost*, 27. 2. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Liederabende*, S. 5.

Skocic. Mehrmals trat sie im Untersuchungszeitraum mit Liedern von Walter Tschoepe bzw. im Zusammenhang mit dem Dirigenten und Begründer des *Vereines zur Förderung Zeitgenössischer Musik* Hans Eichinger in Erscheinung.⁵⁷² Abgesehen von einigen wenigen Konzertankündigungen und Kritiken, in der Lore von Irinyi als „[...] warmfühlende, hervorragend stimmbegabte und feinsinnige Interpretin [...]“ mit „[...] blühender Stimme und klarem Ausdruck [...]“ beschrieben wurde,⁵⁷³ waren in den weiter oben angeführten Nachschlagewerken und Quellen keine weiteren Angaben zu dieser Künstlerin sowie zu deren Karriereverlauf zu finden.

Marianne Mislap-Kapper (1900 Wien–1978 London)

Als dritte ist die Mezzosopranistin Marianne Mislap-Kapper zu nennen, die bis auf fünf Lieder von Franz Schubert und zwei von Johannes Brahms in vier Auftritten in Konzerthaus, Musikverein und Radio Wien im Jahr 1928 ausschließlich zeitgenössisches, auch internationales Repertoire zu Gehör gebracht hatte. Auch über diese Künstlerin ließen sich nur sehr wenige biografische Angaben finden, doch konnte auf Basis von vorerst noch stichprobenartiger Recherche in der Archivdatenbank des Wiener Konzerthauses über die Jahre 1925 bis 1937 sowie durch Funde in der Tagespresse des Jahres 1928 bereits ein künstlerisches Profil rekonstruiert werden, das im Zusammenhang mit zeitgenössischem österreichischem Liedrepertoire aufhorchen lässt. Die kurze Darstellung im Folgenden möge als Anreiz zu weiterer Forschung dienen.

Marianne Mislap-Kapper gehörte ebenfalls der gleichen Generation an wie Josefina Stransky und Erika Rokyta, hatte aber, laut Eintrag im *Deutschen Musiker-Lexikon* von 1929,⁵⁷⁴ ihre Karriere als Konzertsängerin nach privater Gesangsausbildung etwas früher als die anderen beiden, nämlich bereits 1921, begonnen. Betrachtet man das von ihr, nicht nur im Jahr 1928, gesungene Repertoire, so scheint sie eine besondere Rolle als Vermittlerin zeitgenössischer österreichischer Konzertlieder gespielt zu haben.

Insgesamt dürfte die Künstlerin in musikalischer Hinsicht sehr weltoffen gewesen sein und sich mit einem breiten Spektrum des Liedrepertoires ihrer Gegenwart

572 AGMW, Mikrofilm, Programzettel 1. 4. bis 15. 10. 1928 und 16. 10. bis 30. 12. 1928 sowie *Radio Wien*, 12. 10. 1928, 5. Jg. Nr. 2, S. XI. Außerdem z. B.: O. R. in: *Reichspost*, 12. 4. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Gesangskonzerte*, S. 9 und ebda, 20. 6. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Komponistenabende*, S. 10 sowie Josef Reitler in: *Neue Freie Presse*, 26. 11. 1928, *Feuilleton. Konzerte*, S. 3.

573 O. R. in *Reichspost*, 12. 4. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Gesangskonzerte*, S. 9 und 20. 6. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Komponistenabende*, S. 10.

574 Vgl. *DML*, Sp. 941.

ist und fragt, wo die Kinder seien, meint die Mutter: „Meinet halben am Isenstein!“ Darob erschrickt der Vater sehr, denn dort ist es gar nicht geheuer und voller Angst machen sich die Eltern auf den Weg, um die Kinder zu suchen.

Zweites Bild: Im Walde. Die Kinder müssen neue Erdbeeren suchen, weil sie unbekümmert genascht hatten. Darüber bricht die neblige Nacht herein. Das Sandmännchen kommt und sie schlafen unter der Tanne ein, unter der sie Schutz gesucht hatten. Engel steigen hernieder und behüten ihren Schlaf.

Drittes Bild: Das Knusperhäuschen. Frühmorgens weckt das Taumännchen die Kinder. Beide haben von den Engeln geträumt. Die Nebel verziehen sich und erstaunt sehen sie das Knusperhäuschen. Sie glauben, die Engel hätten das Häuschen gebracht, und beginnen daran zu knuspern. Da kommt die Knusperhexe zum Vorschein und versucht die Kinder ins Haus zu locken. Gretel, die Besonnenere, mißtraut

der zuckerfreundlichen Alten, aber sie geht zum Schein auf die Lockungen der Hexe ein. Diese steckt Hänsel in den Stall und streut ihm Mandeln und Rosinen vor. Aufmerksam folgt Gretel allem, was die Hexe tut, und merkt sich, wie jene sie selbst mit einem Wacholderbusch entzaubert, damit Gretel für sie arbeiten könne. Hänsel stellt sich schlafend. Die Hexe will Gretel dazu bringen, sich in den Backofen zu bücken, um sie dann hineinzustoßen und zu Lebkuchen zu machen. Voll Freude tanzt die Hexe auf einem Besenstiel ums Haus. Während dann die Hexe Hänsel wieder füttert, stellt sich Gretel hinter sie, ergreift den Wacholderbusch und entzaubert den Bruder. Sie stellt sich dumm und läßt sich von der Hexe vormachen, wie sie sich in den Ofen hocken müsse. Kaum ist die Hexe im Ofen, werfen die Kinder die Ofentür zu und die Hexe muß selber zu Lebkuchen werden. Der Ofen stürzt ein, die Lebkuchen entpuppen sich als verzauberte Kinder. Endlich kommen die Eltern und schließen die Kinder in ihre Arme.



Zum Abend „Österreichische Komponisten“ am Freitag, den 28. Juni

A. Petschnig:

Im Nebel

Seltsam im Nebel zu wandern!
Einsam ist jeder Busch und Stein,
Kein Baum kennt den andern,
Jeder ist allein.

Voll von Freuden war nur die Welt,
Als noch mein Leben licht war.
Nun, da der Nebel fällt,
Ist keiner mehr sichtbar.

Wahrlich, keiner ist weise,
Der nicht das Dunkel kennt,
Das unentriinbar und leise
Von allem ihn trennt.

Seltsam im Nebel zu wandern!
Leben ist Einsamsein,
Kein Mensch kennt den andern,
Jeder ist allein.

Hermann Hesse

Lio Hans:

Helle Nacht

Weich küßt die Zweige
Der weiße Mond,
Ein Flüstern wohnt
Im Laub, als neige,
Als schweige sich der Hain zur Ruh –
Geliebte, du! –

Der Weiber ruht und
Die Weide schimmert,
Ihr Schatten flimmert
In seiner Flut und
Der Wind weint in den Bäumen.
Wir träumen... träumen...

Die Weiten leuchten
Beruhigung.
Die Niederung
Hebt bleich den feuchten
Schleier hin zum Himmelssaum.
O hin... O Traum...

Richard Dehmel

L. Welleba:

Ich bin von den fahrenden Toren

Ich bin von den fahrenden Toren,
Die Leben und Liebe verloren,

Ein spielendes, törichtes Kind.
Wo andere glücklich gelandet,
Da ist mein Schifflein gestrandet
Bei friedlichen Wellen und Wind.

Sich frühe neigt der Sonne Lauf,
Am Himmel steigt der Mond herauf,
Es füllt sich sacht das Sternenzelt,
Sie sind erwacht, in jener Welt.

H. Greif

Herm. Grädener:

Spanisch

Gestern noch schwur er,
Nur mich zu lieben,
Heut mit der Blondem
Tändelt er drüben.

Spät noch im Düstern
Kamen sie flüstern,
Mutter, und trieben
Zärtlichen Scherz,

Mutter, im Mondlicht
Hab' ich's gesehen,
Jegliches Wörtlein
Konnt' ich verstehen:

Daß er mich lasse,
Daß er mich hasse,
Weh mir, vergehen
Werd ich vor Schmerz.

Fluch' ihm, o Mutter,
Fluch' ihm Verderben,
Daß er nicht leben
Könne, noch sterben;

Fieberschmachtet,
Wahnsinnmachtet,
Stückweis' in Scherben
Brech ihm das Herz.

Em. Geibel

Paul A. Pisk:

Lilie der Auen

Lilie der Auen!
Herrin im Rosenhag!
Gib, daß ich mich ireue,
Daß ich mich erneue,
An deinem gudenreichen
Krönungstag.



Konzertsängerin Marianne Mislak-Kapper
singt am 28. Juni in Radio-Wien
(Aufn. Hermann Brühlmeyer)

So irr' ich annoch in den Landen,
Dort suchend, wo andere fanden,
An Leben und Liebe vorbei,
Und tief in der Seele ein Sehnen,
Im Auge verhaltene Tränen — —
Und draußen der blühende Mai.

Peter Sturmbusch

H. Geyer:

Novemberstimmung

Die Flur umher es kalt durchweht,
Wo nirgend mehr ein Blümlein steht,
Im Wald zerstiebt das welke Laub,
Die ich geliebt, sind alle Staub.

Abb. 14: Liederworte zu „Österreichischer Komponistenabend“ am 28. 6. 1929,
Foto: Marianne Mislak-Kapper in *Radio Wien*, 5. Jg. Nr. 38, 21. 6. 1929, S. 653.

auseinandergesetzt haben. So integrierte sie 1928 beispielsweise in die Programme ihrer beiden Liederabende im Wiener Konzerthaus, einer davon ein ‚Moderner Abend‘, Kompositionen von Joseph Achron, Béla Bartók, Manuel de Falla, Paul Hindemith, Alexander Krein, Joan Manén, Sergej Prokofjew, Ottorino Respighi und Pjotr Iljitsch Tschaikowski, darunter auch einige österreichische Erstaufführungen. Daneben gelangten Lieder der zeitgenössischen österreichischen Komponisten Alfons Blümel, Carl Lafite, Franz Mittler, Fritz Egon Pamer, Paul A. Pisk, Leopold Welleba und Othmar Wetsch ebenfalls zur Aufführung. Doch auch in Konzerten außerhalb dieser Veranstaltungsorte machte sich die Künstlerin laut Tagespresse für das Schaffen lebender österreichischer Komponist:innen stark. So berichtet eine Rezension Anfang des Jahres von einem *Kompositionsabend Trude Kandl*, bei dem Marianne Mislap-Kapper Lieder und Arien der Komponistin vorgetragen hatte.⁵⁷⁵ Wenig später folgten Ankündigungen und Kritiken zu einem *Kompositionsabend Fritz Egon Pamer*, der am 16. Jänner 1928 im Musiksalon Doblinger stattgefunden hatte,⁵⁷⁶ sowie einem weiteren Konzert ebendort, wahrscheinlich Ende März, mit Liedern von Max Ast, Fritz Egon Pamer und Kurt Tenner.⁵⁷⁷ Darüber hinaus trat die Künstlerin auch an eher ungewöhnlichen Orten wie der *Burggartenbühne* vors Publikum, wo sie am 14. Juni des Jahres in einem Symphoniekonzert mit dem Titel *Wiener Meister Lieder* von Franz Mittler, Fritz Egon Pamer, Leopold Welleba und Othmar Wetsch zur Aufführung brachte⁵⁷⁸ und auch in einem vom *Verein zur Förderung jüdischer Musik* veranstalteten Abend, worüber Josef Heller in *Der Tag* am 23. Dezember ausführlich berichtete, wirkte „[...] die bekannte Konzertsängerin Marianne Mislap-Kapper [...]“⁵⁷⁹ mit und gestaltete Bearbeitungen jüdischer Volkslieder für Gesang und Klavier, u. a. von Wilhelm Grosz. Schließlich scheint Marianne Mislap-Kapper Ende Mai/Anfang Juni sogar selbst einen *Komponistenabend* veranstaltet zu haben, in dessen Rahmen sie Lieder von Lise Maria Mayer⁵⁸⁰ und Josef Rinaldini dargeboten hatte.⁵⁸¹ Insgesamt fanden durch Marianne Mislap-Kapper im Jahr 1928 Konzertlieder von 14 zeitgenössischen österreichischen Komponist:innen den Weg an die Öffentlichkeit. Besondere Affinität schien sie dabei zum Schaffen von Fritz Egon Pamer und Franz

575 O. R. in: *Reichspost*, 5. 1. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Neue Kompositionen*, S. 9. Ort und exaktes Datum des Konzerts konnten nicht eruiert werden.

576 Ankündigung in: *Reichspost*, 10. 1. 1928, Rubrik *Mitteilungen aus dem Publikum*, S. 8.

577 O. R. in: *Reichspost*, 4. 4. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Komponisten*, S. 9.

578 Ankündigung in: *Neues Wiener Journal* am 14. 6. 1928, Rubrik *Theater und Kunst. Burggartenbühne*, S. 13.

579 Josef Heller in: *Der Tag*, 23. 12. 1928, Rubrik *Bühne und Kunst. Konzerte*, S. 10.

580 Lise Maria, eig. Elise Maria, Mayer (1894 Wien–1968 Wien), Komponistin, Dirigentin, Klavierpädagogin, in: Marx und Haas, S. 264 f.

581 O. R. in: *Reichspost*, 20. 6. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Komponistenabende*, S. 10.

Mittler gehabt zu haben, deren Lieder sie 1928 fünf- bzw. viermal in ihre Programme aufgenommen hatte. Sogar für ihren einzigen Auftritt in einer ‚Akademie‘ auf Radio Wien wählte sie je ein Lied dieser beiden Musikschaffenden.

Vor allem die Verbindung zu Franz Mittler, ihrem bevorzugten Klavierbegleiter, war eine langjährige und künstlerisch intensive. Allein für das Jahr 1928 konnten sechs gemeinsame Konzerte, darunter zwei Liederabende, mit jeweils unterschiedlichem Programm erhoben werden. In vier davon sang sie einige seiner Lieder, nicht zuletzt die bereits weiter oben erwähnten *Zigeunerlieder* sogar als Uraufführung.⁵⁸² Wann genau diese Partnerschaft begonnen hatte, ließ sich noch nicht genau erheben, doch muss dies wohl zwischen 1921, dem Jahr der Rückkehr Franz Mittlers nach Wien und 1925, dem Jahr des ersten im Wiener Konzerthaus dokumentierten Konzerts der beiden, gewesen sein. In der Zeit von Februar 1925 bis Mai 1937 sollten Marianne Mislap-Kapper und Franz Mittler alleine an diesem Veranstaltungsort 19 gemeinsame Abende gestalten, diese vorwiegend zeitgenössischem österreichischem Liedrepertoire widmen und somit Musikschaffenden zur Etablierung im Konzertleben verhelfen, wie dies beispielsweise bei Erich Zeisl der Fall war.⁵⁸³ Bemerkenswert ist auch die Tatsache, dass Marianne Mislap-Kapper regelmäßig Lieder von Komponistinnen zur Aufführung brachte.⁵⁸⁴

Was diese enge Verbindung mit Marianne Mislap-Kapper für Franz Mittlers eigene Kompositionen bedeutete, wäre auch wert, genauer beleuchtet zu werden. Fest steht, dass ihr der Komponist das eine oder andere Lied gewidmet hatte, so zum Beispiel *Manchmal träum' ich ...* nach einem Text von F. Ehrmann.⁵⁸⁵ Auch scheinen die oben bereits mehrmals erwähnten *Zigeunerlieder* besonders für die Stimme der Sängerin geeignet gewesen zu sein bzw. dürfte Franz Mittler Marianne Mislap-Kapper als Interpretin dieser Gesänge besonders geschätzt haben. Nicht nur, dass er ihr diese Kompositionen Anfang 1928 zur Uraufführung anvertraute, sondern auch, dass er sie als Interpretin der orchesterbegleiteten Version dieser Gesänge in zumindest einem dokumentierten Orchesterkonzert im Sommer desselben Jahres besetzen konnte und wollte, spricht für obige Annahme.⁵⁸⁶ Beendet wurde diese Verbindung abrupt im März 1938, als die Machtergreifung Adolf Hitlers beide in die Emigration trieb,

582 Siehe Abschnitt *Dichte der relevanten Veranstaltungen*.

583 Vgl. Karin Wagner, *Fremd bin ich ausgezogen. Eric Zeisl. Biografie*, Wien 2005, S. 109.

584 Über die Jahre waren darunter Lio Hans, Frida Kern, Trude Kandl, Lise Maria Mayer u. a.

585 Wagner, *Fremd bin ich ausgezogen*, S. 110.

586 So konnte man im *Neuen Wiener Journal* am 9. 9. 1928 auf S. 27 in der Rubrik *Bühne und Kunst* folgende unbezeichnete Kurzkritik lesen: „Aus Bad Ischl wird uns berichtet: Das letzte Symphoniekonzert des Ischler Kurorchesters brachte als Novität ‚Drei Zigeunerlieder‘ von Franz Mittler, der seine, von reicher Melodie und Temperament erfüllten Gesänge selbst dirigierte. Der Komponist und seine ausgezeichnete Interpretin holten sich einen großen Erfolg.“

Franz Mittler über Zwischenstationen in die USA und Marianne Mislap-Kapper nach Großbritannien.⁵⁸⁷ Einer der letzten gemeinsamen Auftritte von Marianne Mislap-Kapper und Franz Mittler fand am 10. Jänner 1938 auf Radio Wien statt: *Aus neuem Liedschaffen* war der Titel einer 30-minütigen Sendung, der durchaus auch als künstlerisches Motto von Marianne Mislap-Kapper verstanden werden kann.

Die Auftritte Marianne Mislap-Kappers im Untersuchungszeitraum wurden in der Tagespresse regelmäßig und oftmals ausführlich besprochen. Betont wurden neben der schönen, süßen, durchgebildeten Stimme auch ihre temperamentvolle, durchdachte und „profilierende“ Vortragskunst, genauso wie ihre verständnisvolle Auffassung und ihre ausdrucksvolle, kultivierte und fein phrasierende Gesangskunst. Darüber hinaus hob man ihre sympathische und charmante Persönlichkeit lobend hervor.⁵⁸⁸ Eine gute Zusammenfassung ihrer künstlerischen Qualitäten, die den von ihr dargebotenen Gesängen zu Erfolg verhelfen, dürfte folgende Rezension bieten:

Marianne Mislap-Kapper gab mit fünf Wiederholungen und vier Zugaben beinahe ein Doppelkonzert; die großen Fortschritte, welche sie im letzten Jahre gemacht hat, rechtfertigen diesen starken Erfolg. Jede Phrase, jeder Satz haben nun ihren sinngemäßen Ausdruck, sehr hübsch gelingt alles Schalkhafte, das Pianissimo klingt stets bedeutsam, da diese Sängerin nun hervorragend die Kunst der halben Töne, der diskreten Andeutung von Hintergründen beherrscht. [...] ⁵⁸⁹

Spezialistinnen für Avantgarde – Verbindungen zu Arnold Schönberg
Während also die Mehrheit der Sänger:innen, die im Jahr 1928 in Wien zeitgenössisches österreichisches Liedrepertoire dargeboten hatten, lokale Musikausübende waren, so wurden vor allem für die gesanglichen Soloparts von Kompositionen, die der Avantgarde zuzuordnen waren, Gäste aus dem Ausland eingeladen. Im Jahr 1928 waren dies die beiden aus Deutschland stammenden Sopranistinnen Margot Hinnenberg-Lefèbre und Marianne Rau-Hoeglauer sowie die in Breslau geborene Marya Freund, ebenfalls Sopran, die um diese Zeit ihren Lebensmittelpunkt bereits längst nach Paris verlegt hatte. Da diese Künstlerinnen jeweils nur für ein bzw. zwei

587 Siehe Kritik in *London Information of the Austrian Socialists in Great Britain*, 1942, Heft 18, S. 6.

588 Vgl. Elsa Bienenfeld, in: *Neues Wiener Journal*, 20. 12. 1928, Rubrik *Theater und Kunst. Musik*, S. 13, Josef Heller in: *Der Tag*, 27. 1. 1928, Rubrik *Bühne und Kunst. Konzerte*, S. 6, Hedwig Kanner in: *Der Morgen*, 17. 12. 1928, Rubrik *Konzerte*, S. 9, O. R. in: *Reichspost*, 4. 4 1928, Rubrik *Theater Kunst und Musik. Komponisten*, S. 9 sowie 20. 6. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Komponistenabende*, S. 10.

589 O. R. in: *Reichspost*, 30. 1.1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Liederabende*, S. 4 f.

unmittelbar hintereinander angesetzte Programme nach Wien gekommen waren, scheinen sie in der oben angeführten Darstellung der Spitzenreiter:innen nicht auf, sollen aber gerade wegen ihrer Einzelstellung dennoch Erwähnung finden. Alle drei Sängerinnen traten nicht zuletzt als Interpretinnen Arnold Schönberg'scher Kompositionen in Erscheinung und sollen entsprechend der chronologischen Abfolge der Konzerte vorgestellt werden. Als vierte darf schließlich Erika Wagner als lokale Künstlerin, die sich zu einer Spezialistin für Schönbergs *Pierrot lunaire* entwickelt hatte, nicht unerwähnt bleiben.

Margot Hinnenberg-Lefèbre (1901 Düsseldorf-Oberkassel–1981 Berlin)

Nach ihrem Gesangsstudium in Köln und Berlin verdankte die junge Sängerin ihren internationalen künstlerischen Durchbruch Arnold Schönberg, der „[...] als sie in Berlin 1926 bei der Einführung [...] in seine Meisterklasse an der dortigen Akademie das Sopransolo in dessen fis-moll-Quartett sang [...], von ihrer Interpretation so begeistert [war],“⁵⁹⁰ dass er ihr Folgeauftritte in ganz Europa verschaffte und sie immer wieder als Solistin für seine Vokalkompositionen vorschlug. In weiterer Folge sollte sie eine Karriere als gefragte Interpretin für Musik der Gegenwart begründen, mit großem Engagement für dieses Repertoire eintreten und ihr Wissen darüber auch im Rahmen von Meisterkursen an junge Sängerinnen und Sänger weitergeben.⁵⁹¹

Auch die beiden Wiener Konzerte mit dem *Wiener Streichquartett* und dem Pianisten Eduard Steuermann im Februar 1928, von denen je eines im Wiener Musikverein und eines im Wiener Konzerthaus stattfanden, waren eine Nachwirkung dieser ersten Begegnung mit Arnold Schönberg, und es ist daher nicht verwunderlich, dass an beiden Abenden zwei seiner Kompositionen auf dem Programm standen. Am ersten Abend war dies eben jenes fis-Moll-Streichquartett gefolgt von „*Das Buch der hängenden Gärten*“ von Stefan George für eine Singstimme und Klavier op. 15 im Rahmen des zweiten Konzerts.⁵⁹² Ebenfalls am ersten Abend gelangten die der Sängerin gewidmeten *Zeitungsausschnitte* Hanns Eislers zur österreichischen Erstaufführung sowie vier Lieder aus Modest Mussorgskys Zyklus *Detskaya (Kinderstube)*, die die Sängerin laut

590 Vgl. Kutsch et al., *Großes Sängerlexikon*, S. 2084 f.

591 „Sie wurde vor allem durch ihr Eintreten für die moderne Musik bekannt und wirkte bei mehreren Ur- und Erstaufführungen zeitgenössischer Werke mit. So sang sie den Liederzyklus „Zeitungsausschnitte“ von Hanns Eisler, der damals großes Aufsehen erregte, die „Lyrischen Gesänge“ von Franz Schreker, Auszüge aus der fragmentarischen (und nie vollendeten) Oper „Salambo“ des Zwölfton-Komponisten Josef Matthias Hauer und wirkte bei der Ausstrahlung der ersten Funkoper *Malpopita* von Walter Goehr 1931 mit.“ In: Kutsch et al., *Großes Sängerlexikon*, S. 2084–2085 sowie H. H. Stuckenschmidt, *Margot – Bildnis einer Sängerin*, München 1981, S. 42.

592 Siehe Abschnitte *Kammermusikabende* und *ITHMA. Internationale Theater- und Musikagentur*.

Programmblatt in russischer Sprache dargeboten haben dürfte.⁵⁹³ In der Wiener Tagespresse fand die Leistung der Sängerin allerdings kaum Erwähnung, wie auch beide Konzerte von den Rezensent:innen sehr wenig beachtet wurden. Einzig Hedwig Kanner zollte Margot Hinnenberg-Lefèbre für ihre Darbietung Respekt, obwohl sie der „[...] ultramoderne[n]“ Komposition selbst sehr kritisch respektive ablehnend gegenüberstand.⁵⁹⁴ Viele Jahre später schrieb der Ostberliner Kritiker und Margot-Hinnenberg-Lefèbre-Bewunderer Ernst Krause:

Als Hanns Eisler 1926 seine „Zeitungsausschnitte“ Margot Hinnenberg-Lefèbre widmete und zur Uraufführung übergab, wußte er, was er tat. Vermutlich hätte ihr dies keine andere in dieser faszinierenden Mischung von Schläue, Witz und Instinktsicherheit nachgesungen.⁵⁹⁵

Da das Wiener Publikum im Jahr 1928 die Qualitäten der jungen Sängerin in ihrer Fülle möglicherweise noch nicht erkannt hatte, soll eine Charakterisierung Dietrich Fischer-Dieskaus anlässlich des 80. Geburtstags der Künstlerin das oben entworfene Bild abrunden:

Margot [...] stellt einen ziemlich einzigartigen Typus der Interpretin dar; eine (frühe) Sängerin der klassischen Moderne, die aus dem Vollen schöpft. Mit überlegener Musikalität und rigorosem stimmlichen Einsatz verstand sie es, ein musikalisches Vokabular dem Hörer plausibel zu machen, der sonst vielleicht ratlos sich abgewendet hätte. Es ist ihr zu einem guten Teil zu danken, daß sich seither ein selbstverständlicheres Mitvollziehen komplizierter Tonsysteme als möglich herausstellte. Wodurch? Durch ein Künstlertum, dem gleichsam im Vornhinein zur zweiten Natur wurde, was andere mühsam studierten. Sie hat im Wortsinn interpretiert; eine unverstandene Sprache einleuchtend gemacht. Dafür sei ihr, der vorbildlichen Mittlerin, immer gedankt.⁵⁹⁶

593 Siehe www.konzerthaus.at/datenbanksuche Sonntag, 26. 2. 1928, 19:30 Schubert-Saal (Zugriff 11. 2. 2020).

594 Hedwig Kanner in: *Der Morgen. Das Wiener Montagblatt*, 27. 2. 1928, Rubrik *Musik vom Sonntag. Philharmoniker – Komponierte Zeitungsausschnitte*, S. 9.

595 Zitiert nach Stuckenschmidt, *Margot*, S. 69.

596 Ebda., S. 69 f.

Marya Freund (1876 Breslau–1966 Paris)

Als Marya Freund im Oktober 1928 nach Wien kam, um gemeinsam mit der französischen Pianistin Marthe Morhange einen Liederabend zu geben, hatte sie bereits eine langjährige erfolgreiche internationale Karriere als Konzertsängerin hinter sich. Ihr Ruf als ausgezeichnete Interpretin deutscher Lieder sowie als führende Sängerin moderner Musik konnte seit vielen Jahren als gefestigt bezeichnet werden. Nicht zuletzt aufgrund letzterer Expertise wurde sie eingeladen, für das Sonderheft *Gesang der Musikblätter des Anbruch* einen Beitrag über die vokalen Anforderungen der neuen Musik zu schreiben.⁵⁹⁷ Nach Kutsch und Riemens galt sie als eine der bevorzugten Sängerinnen Arnold Schönbergs, hatte sie doch 1913 die Partie der Waldtaube in dessen *Gurre-Lieder[n]* kreiert. Später übernahm sie diese Partie sowohl bei der Leipziger als auch bei der französischen Erstaufführung, die erst 1927 in Paris folgte, und machte sich außerdem um Aufführungen von *Pierrot lunaire* in französischer Sprache verdient.⁵⁹⁸ Schönberg blieb sie während ihrer gesamten Laufbahn verbunden und galt nach H. H. Stuckenschmidt vor Margot Hinnenberg-Lefèbre als beste Interpretin der Werke dieses Komponisten. Ihr Wissen um dessen Schaffen gab sie auch höchst engagiert als Lehrende weiter.⁵⁹⁹

In ihrem Wiener Liederabend kombinierte sie Lieder von Franz Schubert mit drei frühen Liedern von Arnold Schönberg (*Der Wanderer op. 6/8*, *Traumleben op. 6/1* und *Am Wegrand op. 6/6*) sowie einigen von Claude Debussy und Emanuel Chabrier. Laut den Wiener Rezensionen verstand es die Künstlerin hervorragend, zwischen den verschiedenen Tonsprachen zu changieren. Der von Elsa Bienenfeld als „[...] die in Paris lebende Pionierin deutscher und besonders auch moderner Musik [...]“⁶⁰⁰ bezeichneten Künstlerin wurde in zahlreichen Kritiken eminentes Gesangskönnen, Empfindungskraft, Stilempfinden und Feingefühl zugeschrieben.⁶⁰¹ Die knappe Charakterisierung der Sängerin in der *Wiener Zeitung* dürfte ihre besonderen Qualitäten gut zusammenfassen:

597 Marya Freund, *Nicht die Technik ist schwer, sondern der Stil*, in: Hans Heinsheimer; Paul Stefan (Hg.), *Gesang*, Musikblätter des Anbruch, X. Jg., Nov./Dez. 1928, Heft 9/10, S. 394–395.

598 Vgl. Laura Tunbridge, *The Song Cycle*, Cambridge 2010, S. 120. Auch Ernst Krenek schreibt in seinen Erinnerungen über eine Begegnung in Paris im ‚Salon‘ Madame Clemenceaus mit „[...] der Sängerin Marya Freund, die in einer ernsthaften und gewissenhaften Weise sehr viel für die moderne Musik tat, soweit das in Paris möglich war.“ In: Krenek, *Im Atem der Zeit*, S. 798.

599 Stuckenschmidt, *Margot*, S. 19.

600 Elsa Bienenfeld in: *Neues Wiener Journal*, 3. 11. 1928, Rubrik *Theater und Kunst*. *Liederabend Marya Freund*, S. 10 f.

601 Ebda. sowie Max Graf in: *Der Tag*, 11. 11. 1928, Rubrik *Bühne und Kunst*. *Konzerte*, S. 16.

Marya Freund ist eine Sängerin hoher Intelligenz, deren Sopran im Piano sein Bestes gibt. Die besondere musikalische Sicherheit der Künstlerin ermöglicht es ihr, als überzeugter und überzeugender Anwalt moderner Liedkunst aufzutreten.⁶⁰²

Marianne Rau-Hoeglauer (1898 München–?)

Als Marianne Hoeglauer in München geboren absolvierte die Koloratursopranistin ihre Gesangsstudien in Dresden und Berlin, bevor sie 1926 Hermann Rau heiratete und sich in Leipzig niederließ. Im *Deutschen Musiker-Lexikon* von 1929 sind Konzerttournéeen vermerkt, Konzertkritiken und Radioauftritte vor allem rund um ihren Lebensmittelpunkt lassen bis etwa 1938 eine Rekonstruktion einiger ihrer künstlerischen Aktivitäten zu, danach verlaufen sich ihre Spuren.⁶⁰³

Über ihren Auftritt mit dem *Wiener Streichquartett*, der am 14. April 1928 im Wiener Musikverein stattgefunden hatte und bei dem Schönbergs *Herzgewächse op. 20 für hohen Sopran, Celesta, Harmonium und Harfe* zur Aufführung gelangte, wurde an anderer Stelle bereits ausführlich geschrieben.⁶⁰⁴ Laut Rezensionen in der Tagespresse dürfte Marianne Rau-Hoeglauer jedenfalls über einen sehr großen Tonumfang verfügen haben, wobei vor allem die hohe Lage besonderen Glanz und Strahlkraft aufwies. Darüber hinaus wurden der Künstlerin sichere Musikalität und Gestaltungskraft attestiert.⁶⁰⁵ Wann und ob die Sängerin Arnold Schönberg persönlich begegnet ist, warum sie für das Wiener Konzert engagiert wurde und in welchem Ausmaß sie sich in weiterer Folge mit zeitgenössischer Musik auseinandergesetzt hat, kann aufgrund der Quellenlage zum jetzigen Zeitpunkt noch nicht aufgeklärt werden.

Erika Wagner (1890 Zabeln/Lettland–1974 Zürich)

Die 1890 in Zabeln, im heutigen Sabile in Lettland geborene Erika Wagner hatte nach einer entsprechenden Ausbildung ab etwa 1912 in Wien ihre künstlerische Heimat als Schauspielerin gefunden und diese Tätigkeit auf der Bühne als auch im Film viele Jahre lang ausgeübt. Parallel dazu hatte sie, da sie auch musikalisch war, ihre Stimme ausbilden lassen und war seit Beginn der 1920er-Jahre gelegentlich als Lied- und Operettensängerin aufgetreten. Über private Verbindungen zu Smaragda Eger-Berg

602 R. B. in: *Wiener Zeitung*, 11. 11. 1928, Rubrik *Theater und Kunst. Konzerte*, S. 11.

603 *DML*, Sp. 1115.

604 Siehe Abschnitt *Kammermusikabende*.

605 Vgl. Paul A. Pisk in: *Arbeiter-Zeitung*, 7. 5. 1928, Rubrik *Kunst und Wissen. Neue Kammermusik*, S. 8 sowie Anton Webern: Brief an Arnold Schönberg am 24. 4. 1928, zitiert nach Anja Göbel, *Der Blaue Reiter – Schönberg und Kandinsky im Wandel der Zeit. Berührungspunkt zwischen Musik und Malerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Hamburg, 2013, S. 120.

und in Folge zu Alban und Helene Berg kam Erika Wagner in Kontakt mit moderner Musik und Arnold Schönbergs *Verein für musikalische Privataufführungen*. Sehr bald konnte sie dort ihre vielfältigen vokalen Ausdrucksmöglichkeiten einbringen und sollte rasch zur Spezialistin für Arnold Schönbergs *Pierrot lunaire* avancieren und mit diesem Werk zwischen 1921 und 1933 in über 20 Konzerten in ganz Europa gastieren.⁶⁰⁶ Auch im Untersuchungszeitraum trat sie zweimal als Sprecherin in diesem Werk vors Publikum, einmal zu Jahresbeginn im Wiener Musikverein und einmal etwas später auf Radio Wien.⁶⁰⁷ In den Rezensionen wurde positiv vermerkt, dass Erika Wagner den Sprechpart „[...] überlegen beherrscht[e]“⁶⁰⁸ und „[...] vorbildlich wiedergab [...]“⁶⁰⁹ oder, wie ein sehr poetischer Kritiker vermerkte:

Erika Wagner sprach die Worte. Sie ließ sich tragen und flog, mondtrunken, wie Pierrot, auf den Wellenkämmen der reichen Schönbergischen Musik dahin.⁶¹⁰

Pianist:innen

Die Anzahl der für das Jahr 1928 erhobenen Pianist:innen war deutlich geringer als jene der Sänger:innen, dafür war aber der Anteil jener, die auch zeitgenössisches österreichisches Repertoire gespielt hatten, deutlich höher. Aus diesem Grund wurden zur Ermittlung der Spitzenreiter:innen sämtliche Liedbegleiter:innen des Jahres 1928 berücksichtigt und es wurde rasch offensichtlich, dass der Markt von fünf Künstlern dominiert wurde. Dies waren allen voran Erich Meller mit 108 Auftritten, gefolgt von Carl Lafite mit 31, Otto Schulhof mit 27, Ferdinand Foll mit 20 und Franz Mittler mit 19 Auftritten. Im Gegenzug hatte dies zur Folge, dass eine große Anzahl nur jeweils sehr wenige Auftritte im Untersuchungszeitraum an den oben genannten Veranstaltungsorten sowie im Radio aufwies. Daher wurden für die Erstellung einer Reihung nur jene berücksichtigt, für die mindestens vier Auftritte ebendort belegt werden konnten, und dies ergab schließlich eine Schnittmenge von zwölf Pianisten und drei Pianistinnen. Die weitere Vorgangsweise war ident mit jener im Zusammenhang mit den Sängerinnen und Sängern: Die Gesamtzahl der Auftritte pro Künstler:in wurde erhoben, weiters in wie vielen Konzerten davon Lieder von Franz

606 Vgl. *LexM*, https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00005589 (Zugriff 19. 2. 2020).

607 AGMW, Mikrofilm, Programmzettel 16. 1.–31. 3. 1928 sowie *Radio Wien*, 2. 11. 1928, 5. Jg. Nr. 5, S. V.

608 Paul A. Pisk in: *Arbeiter-Zeitung*, 21. 1. 1928, Rubrik *Kunst und Wissen. Neue Kammermusik. Schönberg Pierrot Lunaire*, S. 8–9.

609 Otto König in: *Arbeiter-Zeitung*, 15. 11. 1928, Rubrik *Aus der Radiowoche. Kritiken*, S. 11.

610 –sp– in *Freiheit!*, 7. 11. 1928. Rubrik *Für den Radiohörer. Rückschau und Kritik*, S. 6.

Schubert bzw. von Hugo Wolf auf dem Programm standen und schließlich die Anzahl an Aufführungen, in denen zeitgenössisches österreichisches Liedrepertoire dargeboten wurde. Bis auf Ferdinand Foll, der außer in einem Lieder- und Arienabend Lotte Lehmanns diese bei einer Arie von Erich Wolfgang Korngolds Oper *Das Wunder der Heliane* begleitet hatte und somit für die letzte Kategorie der vorliegenden Statistik nicht zu berücksichtigen war, blieben die anderen vier Pianisten weiterhin dominierend. Die künstlerischen Profile Erich Mellers als jenes Liedbegleiters mit den meisten Auftritten, Carl Lafites als Experte für das Liedschaffen Franz Schuberts sowie Franz Mittlers als jenes mit der größten Affinität zum zeitgenössischen österreichischen Liedrepertoire sollen im Folgenden genauer in den Blick genommen werden. Für alle drei Künstler spielte das Arbeitsfeld Liedbegleitung eine zentrale Rolle und stellte dennoch jeweils nur eine von mehreren Facetten ihrer künstlerischen Tätigkeit dar.

Unter den Künstler:innen mit den meisten Auftritten finden sich auch drei Pianistinnen, nämlich Margit Székely mit neun Abenden, Liesl Haag und Hermine Lischke mit je vier. Während Liesl Haag bei allen vier Konzerten zeitgenössisches österreichisches Liedrepertoire dargeboten hatte, war dies bei Margit Székely sowie bei Hermine Lischke nur jeweils einmal der Fall gewesen. Auffallend ist, dass diese drei Pianistinnen – und dies gilt für den Großteil der im Jahr 1928 aufscheinenden Liedbegleiterinnen – sämtliche ihrer Konzerte entweder mit demselben Sänger oder derselben Sängerin gestaltet hatten und diese darüber hinaus oftmals auch eng an einen bestimmten Komponisten oder an eine bestimmte Komponistin gebunden waren. Daraus könnte man schließen, dass es für männliche Pianisten einfacher war, berufliche Netzwerke aufzubauen, dass sie daher viel öfter Gelegenheit hatten mit einer Vielzahl an Kunstschaffenden, Agenturen, Veranstaltern und Kulturfunktionären in Kontakt zu kommen und deshalb nicht auf die enge Zusammenarbeit mit einzelnen Sängerpersönlichkeiten angewiesen waren. Für Pianistinnen waren hingegen persönliche Beziehungen und längerfristige musikalische Partnerschaften wesentlich, um zu Engagements und Auftritten zu gelangen.

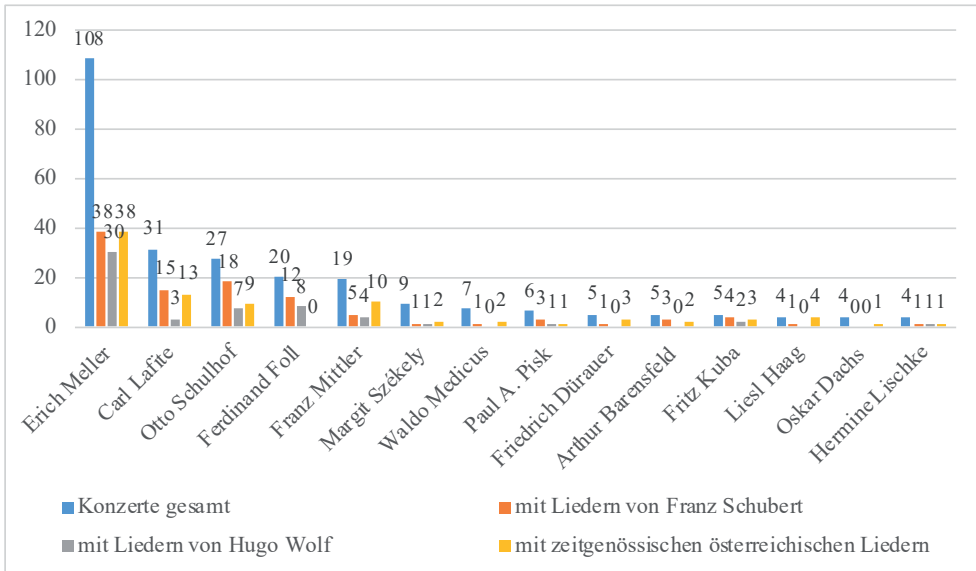


Diagramm 20: Spitzenreiter:innen unter den Pianist:innen 1928, Anzahl Konzerte gesamt – mit Liedern von Schubert – mit Liedern von Wolf – mit zeitgenössischem österreichischem Repertoire

Erich Meller – Sängerknabe, Kapellmeister, Solokorrepetitor (1890 Wien–1941 St. Martin im Mühlkreis)



Abb. 15: Erich Meller (Österreichische Nationalbibliothek/Wien Signatur Pb 580.555-F.575)

Der 1890 in Wien geborene Erich Meller kam bereits in jungen Jahren als Sängerknabe der Hofmusikkapelle in Wien mit dem Instrument Stimme und dessen Ausdrucksmöglichkeiten in Berührung. Ab seinem 14. Lebensjahr studierte er Klavier an der Wiener Musikakademie und belegte darüber hinaus Musiktheorie bei Robert Fuchs und Franz Schreker. Seine Karriere als Berufsmusiker begann er allerdings als Schlagwerker bei den Wiener Philharmonikern, um bereits 1914 als Solokorrepetitor an die Wiener Hofoper zu wechseln. Nach einer Saison als Erster Kapellmeister am Stadttheater Budweis kehrte er 1919 an die Wiener Staatsoper als Korrepetitor zurück und sollte diesem Haus in dieser Funktion bis 1937 treu bleiben. Parallel dazu entwickelte sich eine internationale Karriere als Liedbegleiter, die

Erich Meller mit zahlreichen, oft prominenten Sängerinnen und Sängern seiner Zeit zusammenarbeiten ließ.⁶¹¹

Im Jahr 1928 war Erich Meller in den untersuchten Aufführungsorten 108 Mal in für das Konzertlied relevanten Veranstaltungen vors Publikum getreten und hatte dabei nicht weniger als 114 Sänger:innen begleitet. Sowohl in den großen Konzertsälen, wo er in diesem Kalenderjahr über 40 Liederabende begleitete, als auch auf Radio Wien schien Meller omnipräsent gewesen zu sein. Von Schülerkonzerten über Nachmittagsakademien, von ‚Kammerabenden‘ bis zu Gedenkveranstaltungen der Bundesregierung, überall wurde der Künstler angefragt und dürfte meistens zugesagt haben. Nicht zu finden war der Name Erich Meller allerdings im Zusammenhang mit Veranstaltungen der Volksbildung, sieht man von einer *Hugo-Wolf-Feier* in der Volkshochschule Leopoldstadt bzw. vom Rundfunk als volksbildnerische Einrichtung ab.

In 38 dieser Auftritte standen Lieder lebender österreichischer Komponisten auf dem Programm, gleich oft wie Lieder des Jahresregenten Franz Schubert. Berücksichtigt man die hohe Anzahl an Sänger:innenn, die Erich Meller im Untersuchungszeitraum begleitet hatte, so ist nicht davon auszugehen, dass er in die Programmgestaltung in größerem Ausmaß involviert war, sondern die Auswahl eher den Solist:innen überließ. Eine Ausnahme mag Josefina Stransky gewesen sein, mit der er über das Jahr verteilt immerhin neun gemeinsame Auftritte, davon vier Liederabende und einen ‚Modernen Abend‘ gestaltet hatte. Diese Zusammenarbeit dürfte auch eine langjährige gewesen sein, doch ob sich daraus eine intensive musikalische Partnerschaft entwickelte, kann zum jetzigen Zeitpunkt nicht beantwortet werden. Das gemeinsam musizierte Repertoire jedenfalls hatte seinen Schwerpunkt eindeutig auf Liedern von Franz Schubert, Johannes Brahms, Richard Strauss und vor allem Hugo Wolf. Was das zeitgenössische österreichische Konzertlied angeht, so brachte Erich Meller 1928 über 140 Konzertlieder von 36 lebenden österreichischen Musikschaffenden zur Aufführung, wohl nicht zuletzt wegen der Tatsache, dass es für eine nicht unerhebliche Anzahl an Sänger:innen eine Selbstverständlichkeit war, zeitgenössisches Repertoire in ihre Programme zu integrieren.

Während in den Rezensionen der Tagespresse die pianistischen Leistungen generell viel knapper gewürdigt wurden als die vokalen, wurde Erich Meller dennoch wiederholt als ausgezeichnet, ja sogar „[...] genialischer [...]“ Begleiter bezeichnet.⁶¹² Dass ihm die Zeitung *Freiheit!* im Dezember 1928 sogar ein Portrait mit dem

611 Vgl. *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_M/Meller_Erich.xml (Zugriff 12. 2. 2020).

612 Vgl. Paul Pisk in: *Arbeiter-Zeitung*, 14. 4. 1928, Rubrik *Kunst und Wissen. Solistenkonzerte*, S. 8 sowie –ron. in: *Neues Wiener Journal*, 14. 11. 1928, Rubrik *Theater und Kunst. Konzerte*, S. 12.

Titel *Der treue Begleiter von Radio Wien. Ein Besuch bei Professor Erich Meller* widmete, das dem Radiopublikum einen Künstler, den es mehrmals pro Woche hören konnte, näherbringen sollte, kann durchaus als weiteres Indiz für seine Popularität interpretiert werden.⁶¹³ Abgesehen davon, dass Erich Meller in diesem Interview mit einer gewissen Überheblichkeit davon sprach, dass er seit der Gründung der RAVAG 1922 in etwa 250 Abenden an die 400 Sängerinnen und Sänger ebendort begleitet hätte, aber „[...] die meisten davon scheiden gesehen [habe], ohne dass ein nachhaltiger Eindruck [ihm] von ihnen verblieb [...],“⁶¹⁴ so geben doch einige weitere Äußerungen Einblick in sein Selbstverständnis als Liedbegleiter. Nach einem Nebensatz, in dem Meller auf seine eigene kompositorische Tätigkeit vergangener Jahre hinweist, für die er nunmehr keine Zeit mehr habe, beschreibt er seine Aufgabe als Liedbegleiter folgendermaßen:

Was ich mache, ist eine Art von Grundsteinlegung. Ich möchte gerne jedem singenden Künstler Grundstein sein, und darum bemühe ich mich auch, nie einem Sänger meine Meinung aufzuzwingen, wenn er von der Richtigkeit der seinigen überzeugt ist. Im Gegenteil: Ich fühle mich in sein Wesen ein und will ihn stützen, wenn er allein nicht mehr zu gehen vermag. So fasse ich mein Amt auf. Das nenne ich die Kunst des Begleitens. Nicht die Seele des Sängers, aber sein Atem zu sein, das ist meine Aufgabe.⁶¹⁵

Diese Bereitschaft zur einfühlsamen Rücksichtnahme, das Vermögen, auf die Bedürfnisse der singenden Künstlerinnen und Künstler einzugehen, hohe Musikalität und hervorragende pianistische Fähigkeiten gepaart mit einer großen Repertoirekenntnis sowie möglicherweise einer außergewöhnlichen Begabung fürs Prima-vista-Spielen dürften für den Erfolg Erich Mellers als Liedbegleiter des ‚klassischen‘ bis moderat modernen Liedrepertoires verantwortlich gewesen sein.

613 -fp- in: *Freiheit*, 3. 12. 1928, *Der treue Begleiter von Radio Wien. Ein Besuch bei Professor Erich Meller*, S. 6.

614 Ebda.

615 Ebda.

Carl Lafite – Organist, Komponist, Kulturfunktionär, Musikschriftsteller
(1872 Wien–1944 Wien)



Abb. 16: Carl Lafite (Österreichische
Nationalbibliothek/Wien
Signatur Pb 580.555-F.412)

Eine Generation älter als Erich Meller war der in Wien geborene Carl Lafite, der an der Musikakademie seiner Heimatstadt Orgel und Komposition studiert hatte, bevor er für einige Jahre als Musiklehrer nach Olmütz ging. Nach seiner Rückkehr nach Wien im Jahr 1889 arbeitete er als Organist, leitete verschiedene Chöre, war darüber hinaus als Musikkritiker für Wiener Tageszeitungen tätig und wurde schließlich als Gründungsmitglied des *Neuen Wiener Konservatoriums* ab 1910 dort in der Lehre verpflichtet. Nach zehnjähriger Tätigkeit als Generalsekretär der Gesellschaft der Musikfreunde Wien wurde er 1922 deren Direktionsmitglied. Parallel zu diesen vielfältigen Aufgaben baute sich Carl Lafite eine Karriere als gefragter Liedbegleiter und den Ruf eines Schubert-Kenners auf und war in diesen beiden Arbeitsfeldern im Untersuchungszeitraum auch schon bestens etabliert.⁶¹⁶

Im Jahr 1928 war Carl Lafite in den besagten Aufführungsstätten 31 Mal in für das Konzertlied relevanten Veranstaltungen zu hören, darunter in 16 Liederabenden und zwei ‚Modernen Abenden‘, bei denen er insgesamt 25 Sängerinnen und Sänger begleitet hatte. Entsprechend seinem Ruf als Schubert-Experte waren von jenen 15 Konzerten, in denen Lieder des Jahresregenten auf dem Programm standen, acht Abende ausschließlich dem Schaffen Franz Schuberts gewidmet. Sechs davon gestaltete er mit den von ihm sehr geschätzten Wiener Sängern Viktor Heim und Oskar Jölli.⁶¹⁷ Vor allem mit Viktor Heim verband ihn eine langjährige Zusammenarbeit im „[...] Dienste Schuberts [...]“⁶¹⁸, die auch in der Presse ihren Niederschlag fand. So schrieb beispielsweise Josef Reitler in der *Neuen Freien Presse*:

616 Vgl. *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_L/Lafite_Familie.xml (Zugriff: 13. 2. 2020).

617 Carl Lafite, *Das Schubertlied und seine Sänger*. Wien et al. 1928, S. 97.

618 V. T. in *Reichspost*, 7. 3. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Schubertabend*, S. 8.

Viktor Heim und Carl Lafite gaben wieder eine ihrer berühmten Schubertiaden, worüber nur zu berichten wäre, daß das künstlerische Verhältnis der Konzertgeber untereinander wie zu ihrem Komponisten ein unvermindert inniges und verständnisvolles geblieben ist.⁶¹⁹

Und auch auch in der *Reichspost* konnte man Ähnliches lesen:

In Professor Lafite fand er (i. e. Viktor Heim, Anmerkung JK) einen Begleiter, dessen pianistisches Können mit seinem musikalischen Feingefühl gleichen Schritt hält. Es ist eine wahre Freude, die beiden trefflichen Künstler im Dienste Schuberts zu hören.⁶²⁰

Im Jahr 1928 gestaltete Carl Lafite mit Oskar Jölili⁶²¹ je zwei Aufführungen der Zyklen *Die Schöne Müllerin* und *Winterreise* und mit Viktor Heim *Schubertiaden* oder Abende wie *Schubert und seine Freunde* oder *Das Schubertlied und seine Sänger*, passend zu dem Band, den Lafite 1928 unter dem gleichen Titel veröffentlicht hatte. Abgesehen von seiner Begeisterung für das Vokalwerk Schuberts sowie die genaue Kenntnis desselben vermittelt diese Schrift Carl Lafites aus heutiger Sicht recht rigide Ansichten, welches Liedrepertoire für Sänger und welches für Sängerinnen angemessen sei und warum. So war er überzeugt,

[...] daß Schuberts Wesen, ungeachtet seines süßen melodischen Gehalts, den Männern unendlich mehr zu bieten hat als den Frauen, während es zu allen Zeiten Schumann- und Brahms-sängerinnen gegeben hat. Und wenn man den Gegenstand näher betrachtet, so bemerkt man, daß ja ein großer Teil der Schubertschen Liederwelt auch wirklich speziell für männlichen Gebrauch erschaffen ist [...].⁶²²

Dennoch räumte Lafite ein, dass es unter den Frauen „[...] zu jeder Zeit zahlreiche, ganz hervorragende Schubertsängerinnen gegeben [habe]“.⁶²³ In dieser seiner Repertoire-Einteilung ordnete er in weiterer Folge den größten Teil der Lieder

619 Josef Reitler in: *Neue Freie Presse*, 26. 3. 1928, Rubrik *Feuilleton. Konzerte*, S. 1 ff.

620 V. T. in: *Reichspost*, 7. 3. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Schubertabend*, S. 8.

621 Oskar Jölili (1897–Freitod 1945?), Bariton, Konzertsänger, 1941–1944 Direktor der Volksoper Wien, damals „Opernhaus der Stadt Wien“ genannt. In: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_V/Volksoper.xml (Zugriff 28. 11. 2020).

622 Lafite, *Das Schubertlied und seine Sänger*, S. 99.

623 Ebda., S. 105.

Hugo Wolfs sowie Ludwig van Beethovens ebenfalls den Männern zu, während er der Ansicht war, dass Lieder von Robert Schumann, „[...] der in der Seele der Frauen las, wie in einem offenen Buch [...],“⁶²⁴ Peter Cornelius „[...] der eigenen etwas femininen Psyche bedingungslos nachgehend [...],“⁶²⁵ Hans Pfitzners „[...] Liederwelt [...]“ sowie Max Regers *Schlichte Weisen* und *Kinderlieder* als auch „[...] Gustav Mahlers tief im Volkstümlichen wurzelnde Lyrik [...]“⁶²⁶ geeignetes Repertoire für Sängerinnen darstellen würden. Richard Strauss schließlich würde „[...] in seiner Fülle und Vielseitigkeit sein Interesse auf beide Geschlechter gleichmäßig [verteilen].“⁶²⁷

Ob Carl Lafite diese Ansichten auch in der Zusammenarbeit mit den von ihm begleiteten Sängerinnen und Sängern vertrat, in welchem Ausmaß er Einfluss auf die Programmgestaltung in seiner Funktion als Liedbegleiter, vielmehr aber noch in jener als Generalsekretär der Gesellschaft der Musikfreunde genommen hatte und somit zur Kanonbildung und Entwicklung aufführungspraktischer Traditionen beigetragen hat, wäre interessanter Gegenstand weiterer Untersuchungen. Festzustellen ist allerdings, dass in keiner der Buchrezensionen aus dem Jahr 1928 auf diese Repertoirezuteilung Bezug genommen wurde und sie somit möglicherweise eine der Zeit entsprechende Haltung vermittelte.

Was nun den Beitrag Carl Lafites in der Vermittlung des zeitgenössischen österreichischen Liedrepertoires im Jahr 1928 angeht, so gelangten mit ihm als Begleiter über 73 Konzertlieder von 19 lebenden österreichischen Musikschaaffenden – gegenüber 180 Liedern von Franz Schubert – zur Aufführung. Einen guten Teil der Lieder machten allerdings seine eigenen Kompositionen aus, etwa 20 in acht verschiedenen Veranstaltungen, bei denen er größtenteils nur als Gastbegleiter auftrat. Zusammenfassend kann also festgehalten werden, dass sich Carl Lafite im Schubert-Gedenkjahr vorrangig als Experte für Kompositionen und Aufführungspraxis des Jahresregenten präsentierte denn als Spezialist für zeitgenössisches Liedrepertoire, obwohl er diesem offensichtlich sehr offen gegenüberstand.⁶²⁸

624 Lafite, *Das Schubertlied und seine Sänger*, S. 100.

625 Ebda., S. 101.

626 Ebda.

627 Ebda.

628 Dass Carl Lafite sein Status als Schubert-Autorität sehr wichtig war und dass er diesen auch geschätzt und geschützt wissen wollte, lässt sich auch aus folgender Kurzmeldung schließen: „Professor Karl Lafite legt Wert auf die Feststellung, daß er mit dem in der Baker-Revue vorkommenden Schubert-Bild in keinen wie immer gearteten Zusammenhang gebracht werden darf.“ In: *Arbeiter-Zeitung*, Sonntag, 4. 3., Rubrik *Theater, Musik und Bild. Schubert und die Baker-Revue*, S. 11. (Gemeint ist die Revue der afroamerikanischen Sängerin und Tänzerin Josephine Baker, die im Februar 1928 in Wien gastiert hatte. Anm. JK)

Franz Mittler – Pianist, Komponist, humoristischer Literat
(1893 Wien–1970 München)



Abb. 17: Franz Mittler, (Österreichische Nationalbibliothek/Wien Signatur 201.028-B)

1893 in Wien geboren und somit der jüngste der drei in diesem Abschnitt vorgestellten Liedbegleiter erhielt Franz Mittler eine umfassende musikalische Ausbildung in Wien bei Theodor Leschetizky in Klavier sowie bei Richard Heuberger und Carl Prohaska in Komposition und setzte diese ab 1918 in Köln fort. Nach einem kurzen Engagement als Dirigent in Gera kehrte Franz Mittler 1921 nach Wien zurück und etablierte sich rasch als gefragter Liedbegleiter. 1938 sollte er in die Emigration getrieben werden und in den USA als Verleger sowie als Mitglied des *First Piano Quartet[s]* Erfolg haben, bevor er 1964 seinen Wohnsitz wieder nach Europa, genauer gesagt, nach Bayern verlegte.

Im Untersuchungszeitraum 1928 absolvierte er 31 Auftritte, darunter 10 Liederabende, die vor allem im Wiener Konzerthaus

stattgefunden hatten. Während Lieder der Jahresregenten Franz Schubert und Hugo Wolf nur fünf- bzw. viermal mit je 22 bzw. 27 Liedern auf den Programmen standen, so wurden zeitgenössische österreichische Lieder an 13 Abenden zu Gehör gebracht. Dies waren neben einigen seiner eigenen Kompositionen, die vorwiegend als einzelne Lieder integriert wurden, an die 30 Gesänge von 13 lebenden österreichischen Musikschaaffenden.⁶²⁹ Eine besondere Rolle spielte in diesem Zusammenhang seine musikalische Partnerschaft mit Marianne Mislap-Kapper, mit der er im Jahr 1928 sechs gemeinsame Auftritte absolvierte und dabei hauptsächlich zeitgenössisches österreichisches Repertoire zur Aufführung brachte.⁶³⁰

Im Gegensatz zu Erich Meller und Carl Lafite wurde Franz Mittler in der Tagespresse regelmäßig gewürdigt und seine „[...] künstlerisch gestaltende[r] Lied-

629 Diese Musikschaaffenden waren: Max Ast, Alfons Blümel, Louis Dité, Karl Goldmark, Carl Lafite, Joseph Marx, Lise Maria Mayer, Fritz Egon Pamer, Paul A. Pisk, Oskar Posa, Josef Rinaldini, Robert Stolz, Kurt Tenner, Leopold C. Welleba, Othmar Wetchy.

630 Eine ausführliche Darstellung siehe Abschnitt *Spezialistinnen für zeitgenössisches österreichisches Repertoire*.

begleitung [...]“ zur Sprache gebracht.⁶³¹ So wurde er als idealer, meisterhafter und feinfühligler Begleiter bezeichnet, der sich stets „[...] als Meister delikaten Klavierklangs, treffendster Charakteristik im kleinsten Detail und fortreibender Rhythmik [...]“ präsentierte.⁶³²

Musikalische Partnerschaften

Margit Székely – Robert von Almássy

Eine jener Pianistinnen, die in der Aufstellung der Liedbegleiter:innen mit den meisten für das Konzertlied relevanten Auftritten berücksichtigt werden konnte, ist die an sechster Stelle gereichte Margit Székely.⁶³³ Es ist durchaus bemerkenswert, dass sie 1928 nahezu alle Konzerte gemeinsam mit dem Opernsänger Robert von Almássy absolviert hatte und diese hauptsächlich in der Wiener Urania bzw. auf Radio Wien stattgefunden hatten. Nur ein einziges Mal scheint Margit Székely als Begleiterin von Madeleine Jeanmonod auf, als diese in einer Sendung von Radio Wien zwei französische Bergeretten interpretiert hatte. Was das zeitgenössische österreichische Liedrepertoire angeht, so war dieses im Jahr 1928 allerdings in keinem der Konzerte mit Margit Székely vertreten, sah sich der Bassist Almássy doch eher als Balladensänger und dem dramatischen Gesang verbunden. Einzig in einem dem Dichter Ottokar Kernstock gewidmeten Abend in der Urania gelangte eine nicht näher bezeichnete Anzahl an Kernstock-Vertonungen von Robert von Almássy selbst zur Aufführung.⁶³⁴ Margit Székely ist eine jener Künstlerinnen, über die bis dato keine biographische Informationen in den oben genannten Nachschlagewerken zu finden waren.

631 O. R. in: *Reichspost*, 4. 4. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Komponisten*, S. 9.

632 O. R. in: *Reichspost*, 30. 1. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Liederabende*, S. 4 sowie Paul A. Pisk in: *Arbeiter-Zeitung*, 12. 3. 1928, Rubrik *Theater, Musik und Bild. Gesangskonzerte*, S. 6, r (Josef Reitler) in *Neue Freie Presse*, 18. 3. 1928, Rubrik *Theater- und Kunstnachrichten, Konzerte*, S. 18 und O. R. in *Reichspost*, 20. 6. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Komponistenabende*, S. 10.

633 Über Margit Székely konnten bis dato nur wenige Informationen gesammelt werden. So lässt eine „Feier anlässlich des 70. Geburtstages“, die am 23. März 1965 im Kammersaal des Wiener Musikvereins stattgefunden hatte, darauf schließen, dass die Künstlerin wohl 1895 geboren wurde. Konzert, Margit Székely (musikverein.at) (Zugriff 12. 12. 2020). Außer den Belegen für ihre künstlerische Tätigkeit im Jahr 1928 konnten für die 1930er-Jahre einige Kritiken ausgehoben werden, die sie als Begleiterin von Sänger:innen, Geiger:innen sowie als mitwirkende Pianistin bei Kammermusikensembles wie dem *Kolbe-Quartett* vorstellten. Vgl. *Wiener Salonblatt*, 20. 12.1930, Rubrik *Kunst, Konzerte und Vorträge*, S. 17, 8. 5. 1932, Rubrik *Kunst, Konzerte und Vorträge*, S. 14, 4. 12.1932, Rubrik *Kunst, Konzerte und Vorträge*, S. 13, 26. 2. 1930, Rubrik *Kunst, Konzerte und Vorträge*, S. 15, 6. 5. 1943, Rubrik *Kunst, Konzerte und Vorträge*, S. 11 und 1. 7. 1943, Rubrik *Kunst, Konzerte und Vorträge*, S. 10.

634 Laut Eintrag im *Deutschen Musiker-Lexikon* von 1929 war der 1904 geborene Bassist auch kompositorische tätig und führte folgende Werke an: Orchesterlieder *Mutter*; Liederzyklen *Renatos Gesang; Vendetta*; Opern: *Die beiden Freier, Che*. In: *DML*, Sp. 14.

Dass sie in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek als Komponistin von sieben der Altistin Isolde Riehl gewidmeten Liedern⁶³⁵ sowie von vier Bänden von *Radio-Kinderlieder[n]*⁶³⁶ aufscheint, sei als interessantes Detail am Rande vermerkt. In den zeitgenössischen Kritiken wurde sie jedenfalls mit Regelmäßigkeit sehr positiv rezensiert, ihr „[...] verständnisvolles Eingehen auf die Intentionen des Sängers [...]“ wurde genauso gewürdigt wie die „[...] vorzügliche[r] Beherrschung der Technik [...] und [...] erforderliche musikalische Einfühlung und Anschmiegsamkeit [...]“. ⁶³⁷ Man bezeichnete Margit Székely darüber hinaus als meisterhafte Pianistin, „[...] die mit diskretester, aber vollendeter Kunst die Stimme führte und unterstützte.“ ⁶³⁸ In Summe sind ihre Kritiken also den Rezensionen von Erich Mellers Liedbegleitung sehr ähnlich.

Liesel Haag – Ylarda Wessely – Sigmund Weisz

Eine engere künstlerische Verbindung, zumindest im Untersuchungszeitraum, schienen auch die dramatische Sopranistin Ylarda Wessely und die Pianistin Liesl Haag gehabt zu haben, traten sie doch insgesamt dreimal in der Gesellschaft der Musikfreunde sowie im Konzerthaus gemeinsam auf. Da in allen drei Konzerten auch Kompositionen von Sigmund Weisz auf dem Programm standen, dürfte dies eine zusätzliche Verbindung dargestellt haben genauso wie möglicherweise jene mit dem *Deutschösterreichischen Autorenverband*, der als Veranstalter zweier Konzerte, in denen Liesl Haag mitwirkte, fungierte. Insgesamt brachten diese beiden Künstlerinnen 18 Lieder von Sigmund Weisz und zwei weitere von Kurt Hennig, beide lebende österreichische Komponisten, zur Aufführung. Dass vor allem die Sängerin und der Komponist in einer engeren künstlerischen Verbindung gestanden haben dürften, lässt sich nicht nur aus der Anzahl der aus seiner Feder stammenden aufgeführten Lieder schließen, sondern auch daraus, dass in Rezensionen darauf hingewiesen wurde, dass die Kompositionen Sigmund Weisz' für die Stimme Ylarda Wesselys sehr gut

635 Margit Székely, *Sieben Lieder*, ohne Datumsangabe, ONB MUS F117. Riehl. 1369 MUS MAG.

636 ONB MUS Signatur MS52407-4^o/1 bis MS52407-4^o/4. Weiters gelangten Im Rahmen der in Fußnote 635 genannten Feier ausschließlich Vokalkompositionen aus der Feder von Margit Székely zur Aufführung. Dies lässt vermuten, dass sie ihre kompositorische Tätigkeit über einen längeren Zeitraum ausgeübt hatte und für sie einen wesentlichen Teil ihrer künstlerischen Arbeit darstellte. Vgl. Konzert, Margit Székely (musikverein.at).

637 Andreas Weissenböck in: *Reichspost*, 30. 10. 1928. Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Opernsänger Robert von Almásy*, S. 8 sowie 21. 4. 1928. Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Gesangskonzerte*, S. 9.

638 Anonym in: *Wiener Sonn- und Montagszeitung*, 5. 11. 1928. Rubrik *Lieder- und Balladen-Abend von Robert von Almásy*, S. 9.

geeignet und ihren Qualitäten entsprechend angelegt seien.⁶³⁹ Da die Lieder vorwiegend in Kompositionsabenden dargeboten wurden, woraus sich schließen lässt, dass es sich um aktuelle Kompositionen handelte, dürfte dies entweder für eine gezielte Auswahl einer den Liedern entsprechenden Sängerin, wohl aber eher umgekehrt für ein Verfassen der Lieder im Hinblick auf eine bestimmte Stimme sprechen.

Während Ylarda Wessely also zumindest in den Konzertkritiken Erwähnung fand und man so zu einem ersten Eindruck der Sängerin gelangen konnte, so wurde Liesl Haag in keiner einzigen Rezension namentlich erwähnt und auf ihre künstlerische Leistung weder in positiver noch negativer Weise Bezug genommen. In den gängigen Nachschlagewerken ist sie ebenfalls ein unbeschriebenes Blatt, sodass sich weder sagen lässt, ob sie eher am Anfang einer Karriere stand, wie es sich bezüglich Ylarda Wessely vermuten lässt,⁶⁴⁰ ob und welche Ausbildung sie genossen hatte und wie ihr weiteres Leben, beruflich oder privat, verlaufen ist.

Hermine Lischke – Annemarie Lischke

Als dritte Pianistin ist Hermine Lischke zu nennen, die im Untersuchungszeitraum gemeinsam mit Annemarie Lischke drei thematisch gestaltete Radiokonzerte gestaltete: *Verklungene Weisen der Romantik*, *Meister des Musikdramas im Liede* und *Goethe in der Liedkomposition*.

In welchem Verwandtschaftsverhältnis diese beiden Künstlerinnen gestanden hatten, konnte vorerst nicht erhoben werden. Obwohl ihren drei didaktisch aufbereiteten Konzerten Einführungsvorträge bekannter Wissenschaftler oder Musiker vorangestellt wurden,⁶⁴¹ fand keines der drei Programme rezensierende Erwähnung in der Tagespresse.

639 Vgl. - s - in: *Illustrierte Kronen-Zeitung*, 6. 1. 1928. Rubrik *Was uns unsere Leser schreiben*. 42. *Autorenverbandskonzert*, S. 12.

640 So wird in einer Kritik vom „[...] volltönende[n] Gesang der für die Zukunft vielversprechenden Opernsängerin Ylarda Wesselys [...]“ gesprochen, in einer anderen von einer eminenten Begabung. -ron. in *Neues Wiener Journal*, 15. 3. 1928. Rubrik *Theater und Kunst. Konzerte. Nikolai Mal-ko. – Kompositionsabende. – Alberdingk-Quartett – Sängerinnen und Instrumentalisten*, S. 12. Mitte der 1930er-Jahre ist Ylarda Wessely dann auf einer Besetzungsliste am Nationaltheater München zu finden. http://www.kna-club.com/kna/kna-archiv/q_kna-concert04.html (Zugriff 17. 2. 2020).

641 Diese Vortragenden waren der Musikwissenschaftler Wilhelm Fischer, der Komponist und Musikkritiker Andreas Weißenböck und der Priester und Historiker Vinzenz O. Ludwig.

Musiker:innenkreise

Neben diesen engeren musikalischen Partnerschaften zweier Künstler:innen gab es gerade für das zeitgenössische österreichische Konzertlied und seine avantgardistischen Formen relevante Musiker:innenkreise, die sich vor allem rund um bestimmte Kammermusikformationen etablierten. Im Untersuchungszeitraum waren dies vor allem das *Wiener Streichquartett* oder auch *Kolisch-Quartett* des Geigers Rudolf Kolisch,⁶⁴² das von Hugo Gottesmann gegründete gleichnamige *Gottesmann-Quartett* sowie das von Fritz Sedlak und Wilhelm Winkler ins Leben gerufene *Sedlak-Winkler-Quartett*.

Rund um das *Wiener Streichquartett (Kolisch-Quartett)* und Arnold Schönberg

Das 1922 von Rudolf Kolisch gegründete *Wiener Streichquartett* machte sich ab 1927 auch international einen Namen und trat mit Uraufführungen von Kammermusikwerken Arnold Schönbergs, Alban Bergs, Anton Weberns und anderen prominent in Erscheinung. Erweitert wurde dieses Quartett regelmäßig um den Pianisten Eduard Steuermann, der dann auch stets die Liedbegleitung übernahm, falls, so wie beispielsweise bei Hanns Eislers *Zeitungsausschnitten*, klavierbegleitete Gesangsliteratur auf dem Programm stand. Die künstlerische Nähe zu Arnold Schönberg und den ihn umgebenden Musiker:innen rührte nicht zuletzt von Rudolf Kolischs Zeit als dessen Kompositionsschüler sowie der Mitgliedschaft in dessen *Verein für musikalische Privataufführungen* her. Darüber hinaus war Arnold Schönberg seit 1924 mit Kolischs Schwester Gertrude verheiratet und somit kamen auch private Bande ins Spiel.

So standen auch im Untersuchungszeitraum an ensemblebegleiteten vokalen Kompositionen mit dem *Streichquartett Nr. 2 op. 10 in fis-Moll, Herzgewächse op. 20* und *Pierrot lunaire* ausschließlich von Arnold Schönberg geschaffene Werke auf den Konzertprogrammen. Abgesehen von den im Abschnitt *Spezialistinnen für Avantgarde* dargestellten Künstlerinnen waren es 1928 noch die Sopranistin Ružena Herlinger, die sich auch in ihrer weiteren Karriere sehr für die moderne Musik engagieren sollte,⁶⁴³ und die Pianistin Erna Gál, die mit diesem Ensemble auftraten.

642 Rudolf Kolisch gründete dieses Kammermusikensemble 1922, das bis 1927 unter dem Namen *Wiener Streichquartett* auftrat. Nach einer Neuformierung im Jahr 1927 wurde zwar der Name *Kolisch-Quartett* eingeführt, in den Konzertprogrammen und Rezensionen des Jahres 1928 allerdings noch nicht durchgehend berücksichtigt. Vgl. Eintrag „Rudolf Kolisch“ in: *LexM*, https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00001294 sowie Eintrag ‚Kolisch-Quartett‘ in <https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/DE/Themen/kolisch-quartett.html> (Zugriff 29. 11. 2020).

643 Ružena Herlinger (1893 Tabor–1978 Montreal): „Nach ersten Auftritten zu Beginn der zwanziger Jahre in Wien kam sie in Kontakt zu dem Kreis um Arnold Schönberg und wandte sich nun in besonderer Weise der Präsentation moderner Musik zu. So veranlaßte sie Alban Berg zur

Erna Gál, die 1899 in Wien geborene Schwester des Komponisten Hans Gál, war dem *Wiener Streichquartett* als Schülerin von Eduard Steuermann sowohl beruflich wie auch privat als Rudolf Kolischs Lebenspartnerin verbunden. Laut Österreichischem Musiklexikon dürfte Erna Gál bei der Aufführung von Arnold Schönbergs *Herzgewächsen* im April 1928 mitgewirkt haben.⁶⁴⁴ Bis zu ihrer Emigration im Jahr 1938 arbeitete die Pianistin in Wien als Klavierpädagogin, Liedbegleiterin sowie als private Korrepetitorin an der Wiener Staatsoper und im Radio.⁶⁴⁵

Rund um das *Gottesmann-Quartett*

Der Geiger und Bratschist Hugo Gottesmann, bis 1933 Orchestermitglied des *Wiener Sinfonie Orchesters*,⁶⁴⁶ hatte das nach ihm benannte Quartett bereits im Jahr 1919 gegründet und mit diesem seinen Repertoireschwerpunkt ebenfalls auf zeitgenössische Kammermusik gelegt. Im Jahr 1928 gelangten in Konzerten mit diesem Ensemble Lieder mit Streichquartettbegleitung der lebenden österreichischen Komponisten Max Ast, Hugo Kauder, Felix Petyrek, Paul A. Pisk, Carl Prohaska, Othmar Wetzy sowie des Wahlwieners Max Springer zur Aufführung. Besonders zu Hugo Kauder bestand eine enge Bindung, hatte dieser doch dem Quartett bis zum Jahr 1922 als Bratschist angehört und diesem Ensemble einige seiner Kammermusikstücke zur Uraufführung anvertraut oder sogar gewidmet.⁶⁴⁷ Daher verwundert es auch nicht, wenn im Jahr 1928 zwei seiner Ensemble-Lieder von dieser Formation aufgeführt wurden.⁶⁴⁸ Als Sängerin trat bei dieser Gelegenheit die Altistin Yella Braun-Fernwald in Erscheinung, die mit diesem Quartett im Untersuchungszeitraum zweimal, davon einmal auf Radio Wien musizierte, aber durchaus auch dem Musiker:innenkreis rund um Arnold Schönberg zugeordnet werden könnte.

Die 1894 in Wien geborene Yella Braun von Fernwald, wie ihr Name ursprünglich lautete, hatte nach einer Gesangsausbildung bei Rosa Papier-Paumgartner und

Komposition der Kantate ‚Der Wein‘, die sie in der Uraufführung des Werks am 4. 6. 1930 in Königsberg (Ostprien) vortrug. Sie gastierte regelmäßig in Wien, wo sie bei einem Liederabend mit französischen Liedern von Maurice Ravel am Klavier begleitet wurde. [...] Neben zeitgenössischen Werken brachte sie auch Lieder des klassischen Repertoires zum Vortrag, besonders Lieder von Schubert und Brahms.“ In: Kutsch et al., *Großes Sängerlexikon*, S. 2049.

644 Erna Gál (1899 Wien–1995 Milton Keynes/GB), Pianistin, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_G/Gal_Geschwister.xml (Zugriff 18. 2. 2020)

645 Michael Fend: Erna Gál, in: *LexM*, https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexmperson_00004622, (Zugriff 18. 2. 2020).

646 Ab 1933 wurde der Name in *Wiener Symphoniker* umgewandelt. In: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_W/Wiener_Symphoniker.xml (Zugriff am 18. 2. 2020).

647 Wagner, *Hugo Kauder*, S. 40 f.

648 Siehe Abschnitt *Kammermusikabende*.

im Anschluss an ein zweijähriges Opernengagement in Wuppertal ab 1924 eine sehr erfolgreiche Karriere als Konzertsängerin begründet. Yella Braun-Fernwald war darüber hinaus regelmäßig im Radio zu hören, 1928 beispielsweise insgesamt sieben Mal. Laut Kutsch und Riemens war auch diese Künstlerin eine Vorkämpferin für die Musik der Moderne und hatte besonderes Engagement für die Kompositionen von Arnold Schönberg und Egon Wellesz gezeigt. Als Lebenspartnerin des Musikwissenschaftlers und Kritikers Paul Stefan floh sie mit diesem 1939 ins Exil, kehrte aber nach dessen Tod im Jahr 1952 wieder nach Österreich zurück.⁶⁴⁹

Rund um das *Sedlak-Winkler-Quartett*

Fritz Sedlak, in den Jahren 1922 bis 1965 Mitglied, Konzertmeister und später Vorstand der *Wiener Philharmoniker*, gründete sein Kammermusikensemble im Jahr 1923 und brachte damit zahlreiche Kompositionen, zum Beispiel von Franz Ippisch oder Hugo Kauder, zur Uraufführung. Das *Sedlak-Winkler-Quartett* galt als eines der beliebtesten Streichquartette im Wien der Zwischenkriegszeit und war darüber hinaus eines der ersten, das regelmäßig im Radio zu hören war.⁶⁵⁰

Für das zeitgenössische österreichische Konzertlied war das Ensemble im Jahr 1928 insofern interessant, als es instrumentalbegleitete Lieder und Gesänge von Othmar Wetsch und Karl Hudez zur (Ur-)Aufführung brachte. Mit der Solistin dieser Kompositionen, Erika Rokyta, war die Zusammenarbeit im Untersuchungszeitraum intensiv, fanden doch immerhin vier gemeinsame Konzerte in der Gesellschaft der Musikfreunde und auf Radio Wien statt. Aber auch Else Weigl-Pazeller,⁶⁵¹ die erste Ehefrau des Wiener Komponisten Karl Weigl, war in diesem Konzertjahr mit dem *Sedlak-Winkler-Quartett* aufgetreten und brachte streichquartettbegleitete Gesänge von Walther Klein im Kammersaal des Wiener Musikvereins zur Aufführung.

Singende und komponierende Gesangspädagog:innen

Wie bereits weiter oben erwähnt, befanden sich unter den Sänger:innen, die im Jahr 1928 als Interpret:innen zeitgenössischer österreichischer Konzertlieder in Erscheinung traten, auch einige, die parallel zu ihrer oder im Anschluss an ihre künstlerische auch eine gesangspädagogische Tätigkeit in Wien ausübten bzw. in späteren Jahren,

649 Kutsch et al., *Großes Sängerlexikon*, S. 576.

650 *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Sedlak_Brueder.xml (Zugriff 18. 2.2020) sowie Wagner, *Hugo Kauder*, S. 41.

651 Elsa (eig. Elisabeth Paula Helena) Pazeller (1881 Baden bei Wien–1943), Sopran, Konzertsängerin, Gesangspädagogin, in: *Städtische Sammlungen Baden, Rollett-Museum*, <https://rollett-museum.at/wp-content/uploads/2017/09/Nr.-20-Die-Badener-Familie-Pazeller-B%C3%A4cker-Lehrer-Musiker.pdf> (Zugriff 29. 11. 2020).

teils auch im Ausland, ausüben sollten. Auf Einzeldarstellungen soll in diesem Rahmen verzichtet werden, doch wird aus den Aufstellungen (siehe Anhänge XII und XIII), die die beiden beschriebenen Gruppen getrennt darstellen, deutlich ersichtlich, in welcher stilistischen Bandbreite deren Auseinandersetzung mit Kompositionen lebender österreichischer Musikschafter stattfand. So finden sich wiederholt Lieder in den Programmen, die noch dem *Fin de Siècle* zuzuordnen waren, wie etwa Gesänge von Wilhelm Kienzl oder Joseph Marx,⁶⁵² oder andere, deren Entstehungszeit trotz innovativer Gestaltung gut 20 Jahre zurücklag. Zu diesen sind beispielsweise Arnold Schönbergs *Streichquartett op. 10* mit Solosopran oder seine *Fünfzehn Gedichte aus „Das Buch der hängenden Gärten“* aus den Jahren 1908/09 zu zählen.⁶⁵³ Im selben Zeitraum traten diese Interpreten zumindest siebenmal mit Ur- oder österreichischen Erstaufführungen, davon teilweise einige Eigenkompositionen, vor ihr Publikum.

Geht man davon aus, dass jede Unterrichtstätigkeit bis zu einem gewissen Grad von der eigenen künstlerischen Erfahrungswelt geprägt wird, so könnte man den Schluss wagen, dass zumindest für die angeführten Gesangslehrenden die Beschäftigung mit zeitgenössischem Liedrepertoire sowie die Offenheit für Neues auch einen Teil ihrer Unterrichtsgestaltung dargestellt haben könnte. Berücksichtigt man, dass Lehrende neben fachlichem Können auch Haltungen und Einstellungen weitergeben, könnten sie in diesem Zusammenhang als ausführende Künstler:innen für ihre Schüler:innen als Vorbild gedient haben. In besonderem Maße dürfte dies vor allem für Gesangspädagog:innen wie zum Beispiel Kamilla Pálffy-Waniek, Hans Enders oder Sarolta Rettich-Pirk, die auch kompositorisch tätig waren, gegolten haben. Daher darf die Vermittler:innenrolle dieser in Doppel- oder Mehrfachfunktion tätigen Musikschaftern sowie deren Wirkmacht als Multiplikator:innen in der Verbreitung von zeitgenössischen österreichischen Konzertliedern nicht unterschätzt werden.

Versucht man abschließend die in diesem großen Kapitel *Spielräume – Akteur:innen* vorgestellten Informationen in wenigen Sätzen zusammenzufassen, so ist zunächst festzuhalten, dass der Anteil an professionellen Musiker:innen, die im Untersuchungszeitraum zeitgenössisches österreichisches Liedrepertoire dargeboten hatten, sehr hoch war und die Beschäftigung mit diesen Kompositionen nicht ausschließlich musikalisch ambitionierten Liebhaber:innen überlassen blieb. Zeitgenössische österreichische Lieder in die Programme zu integrieren, dürfte zum guten Ton der

652 Vgl. Klaus Hinrich Stahmer, *Kaiserzeit und Fin de Siècle. Die K. u. K. Monarchie*, in: Bauni et al., *Reclams Liedführer*, S. 537–567, hier S. 543 sowie *Kaiserzeit – Fin de Siècle – Jugendstil*, S. 612–630, hier S. 614.

653 Vgl. Stahmer, *Kaiserzeit und Fin de Siècle. Die K. u. K. Monarchie: Schönberg*, in: ebda, S. 602–612, hier S. 606 ff.

Kunstausbildung gehört haben und schien durchwegs eine Selbstverständlichkeit gewesen zu sein. Gelegentlich dürften persönliche Beziehungen hinsichtlich der Auswahl der Stücke eine Rolle gespielt haben, insgesamt waren diese Kompositionen aber lebendiger Teil des gängigen Gesangsrepertoires. Dass die meisten der Ausführenden, die sich intensiver mit dem Liedrepertoire ihrer Gegenwart auseinandergesetzt hatten, in den Jahren zwischen 1895 und 1900 geboren wurden und sich somit eher am Anfang einer künstlerischen Karriere befanden, scheint durchaus bemerkenswert und lässt die Frage aufkommen, ob die Beschäftigung mit der Gegenwart möglicherweise der künstlerischen Jugend vorbehalten war.

Die Rolle, ja sogar die Verantwortung von Konzertdirektionen, die teilweise bestimmte Musikschaffende oder musikalische Strömungen der Gegenwart förderten, sowie jene der Interpreten in der Vermittlung von zeitgenössischem österreichischem Repertoire darf nicht unterschätzt werden, war doch oft die Qualität der Ausführung einer Komposition verantwortlich für deren Erfolg oder Misserfolg. Dies dürfte der Sängerin Marya Freund offensichtlich bewusst gewesen sein, als sie im Oktober 1928 schrieb:

Nur wir, die Interpreten, können aus der neuen Musik zeitgenössische Musik machen, wenn wir Zeit, Zeit und Liebe zu den Werken, Glauben an die Komponisten und die Hoffnung haben, daß das Unverständliche bald verstanden wird.⁶⁵⁴

Schließlich darf die Bedeutung der Gesangslehrenden als Multiplikator:innen durch eine etwaige Einbindung zeitgenössischer Kompositionen in die Unterrichtspraxis nicht übersehen werden. In welchem Ausmaß diese Integration in der täglichen gesangspädagogischen Praxis tatsächlich stattfand, kann an dieser Stelle nicht beantwortet werden, doch belegen die Programme der Schüler:innenkonzerte zumindest, dass eine Auseinandersetzung mit diesem Repertoire nicht nur Teil der Ausbildung an staatlichen Institutionen war, sondern auch von Lehrenden im privaten Sektor als angebracht erachtet wurde. Diese pädagogische Haltung konnte sicherlich zu Offenheit für Neues und zu einem selbstverständlichen Umgang der Auszubildenden mit Ungewohntem beigetragen haben. Dies dürfte insbesondere dann der Fall gewesen sein, wenn Gesangslehrende in ihren Rollen als Ausführende dieses Repertoire auf Konzertbühnen interpretierten und dadurch für ihre Schüler:innen Vorbildwirkung hatten oder sogar selbst komponierend in Erscheinung traten.

654 Freund, *Nicht die Technik ist schwer*, S. 395.

SCHREIBZONEN – SCHREIBEN VON LIEDERN

Betrachtet man Musikausübung, in unserem Fall das Singen von Konzertliedern, als eine Form von Kommunikation zwischen künstlerischen Individuen mit der sie umgebenden Gesellschaft sowie der Gegenwart, in der sie leben und auf welche sie reagieren, so stehen die in den vorangehenden Abschnitten dargestellten *Klanglichen Realisationen* und *Akteur:innen* irgendwo in der Mitte dieser Kommunikationskette und fungieren als Vermittler:innen zwischen Musikschaaffenden und Publikum. Als logischer nächster Schritt in diesem Austausch bietet sich daher im Folgenden die Beschäftigung mit den anderen Praktiken Komponieren und Rezensieren an. Der Abschnitt *Schreiben von Liedern* stellt die Komponist:innen sowie auch ihr Schaffen in den Mittelpunkt, während im Abschnitt *Schreiben über Lied und Liedgesang* der Versuch unternommen wird, die in den Rezensionen und Reflexionen vertretenen Haltungen, Einschätzungen und Ansichten herauszufiltern und mit dem musikalischen Schaffen in Beziehung zu setzen.

Etwa 180 lebende österreichische Komponist:innen waren dem Wiener Konzert- und Radiopublikum im Jahr 1928 begegnet und mindestens eines ihrer Lieder konnte zumindest bei einer der zahlreichen Gelegenheiten gehört werden. Auf Basis der untersuchten Quellen ist die Darbietung von etwa 450 zeitgenössischen österreichischen Liedern zu belegen. Die tatsächliche Zahl dürfte aber um einiges höher gewesen sein, da nicht jedes einzelne Konzertprogramm zur Gänze rekonstruiert werden kann. Eine Gesamtdarstellung dieses ungemein kreativen Potenzials würde – wie schon so oft in dieser Forschungsarbeit formuliert – den Rahmen der vorliegenden Schrift um ein Vielfaches sprengen. Im Folgenden wird daher der Versuch unternommen, durch wechselweise Fokussierung auf übergreifende Themen und exemplarische Einzeldarstellungen diesem künstlerischen Kaleidoskop ansatzweise gerecht zu werden. Komponisten und Werke, denen bereits ausführliche Forschungsarbeiten gewidmet wurden, sollen im Rahmen dieser Arbeit nicht nochmals umfassend behandelt werden. Stattdessen können bislang weniger bekannte und erforschte Persönlichkeiten oder Kompositionen in den Vordergrund rücken.

Wenn man ernsthaft daran denkt, die zahlreichen wiederentdeckten Konzertlieder in das aktuelle Konzert- und Unterrichtsrepertoire zu integrieren, dann dürfte es nicht genügen, Kompositionen lediglich aufzustöbern und das Notenmaterial zugänglich zu machen. Ergänzende detaillierte Beschreibungen der stimmtechnischen und musikalischen Anforderungen als Einstiegshilfe für die Auseinandersetzung mit unbekannter Literatur sowie zur Klärung von Besetzungsfragen sind erfahrungsgemäß für die sängerische und gesangspädagogische Praxis äußerst hilfreich. Deshalb wird jeder thematische Schwerpunkt durch die Ableitung eines ‚Vokalprofils‘ einer

Komposition, die möglichst zeitnah zum Untersuchungszeitraum geschaffen wurde, abgerundet. Diese Darstellungen sollen im Sinne eines mikrohistorischen Zugangs als *pars pro toto* die Ausführungen der jeweiligen Abschnitte unterstreichen und illustrieren.

Exkurs ‚Vokalprofil‘

Der Begriff Vokalprofil und die damit verbundene methodische Vorgangsweise hat ihren Ursprung in der historischen Musikwissenschaft und wird dort verwendet, um durch die genaue Betrachtung des in Zeiten vor Tonaufnahmen gesungenen Repertoires bestimmter Sänger:innen Auskunft über deren „[...] je spezifische künstlerische Physiognomie [...],“⁶⁵⁵ das heißt deren Vokalprofil, zu erhalten.⁶⁵⁶ Nach Thomas Seedorf wird dieses „[...] von einer Vielzahl unterschiedlicher Kriterien bestimmt [...],“⁶⁵⁷ die er wie folgt beschreibt:

Zu diesen Eigenheiten gehören unter anderem der Gesamtambitus und die Tessitura (der zentrale Tonbereich eines Sängers), die Bevorzugung spezifischer Gesangstile (etwa *Parlando* oder *Kantilene*), die Vorlieben für bestimmte Figurationen in melismatischen Passagen, aber auch für bestimmte Vokale und Vokal-Konsonantenverbindungen und nicht zuletzt stimmliche Ausdauer.⁶⁵⁸

Wenn also auf Basis eines spezifischen Repertoires die stimmlichen Charakteristika bestimmter Sänger:innen rekonstruiert werden können, sich weiters nach Saskia Maria Woyke, Katrin Losleben, Stephan Mösch und Anno Mungen „[d]er Begriff Vokalprofil [auch] im Sinne eines Arbeitsinstruments [anbietet]“⁶⁵⁹ und sich

655 Daniel Brandenburg; Thomas Seedorf (Hg.), *Per ben vestir la virtuosa*. Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern, Schliengen 2011, S. 8.

656 Neben Thomas Seedorfs grundsätzlichen Überlegungen zum Konzept des Vokalprofils erwiesen sich die Arbeit von Rebecca Grotjahn „*A complete nest of nightingales in her throat*“. *Angelica Catalani und die Stimme(n) des Stars*, in: Brandenburg, Seedorf (Hg.), „*Per ben vestir la virtuosa*“, S. 162–176 und in: Beatrix Borchard, *Pauline Viardot-García. Fülle des Lebens*, S. 122–215, als produktive Anregungen genauso wie das eigene Erproben dieses Konzepts in: Judith Kopecky, „*So schön habe ich mir Ihre Stimme nicht vorgestellt*“. *Helene Nahowska als Sängerin*, in: Daniel Ender; Martin Eybl; Melanie Unseld, (Hg.), *Erinnerung stiften. Helene Berg und das Erbe Alban Bergs*, Wien 2018, S. 31–49.

657 Brandenburg und Seedorf, *Per ben vestir la virtuosa*, S. 17.

658 Ebd., S. 8.

659 „Ein Vokalprofil wird mithin in der Regel auf philologischen Grundlagen basieren, die freilich großer Variabilität unterliegen. Zu den wichtigen Quellen können Partiturohandschriften ebenso gehören wie historische Einzelstimmen des Orchesters, Verzierungen und sonstige Eintragungen in Sänger-Klavierauszügen, Beschreibungen einer Stimme, Aufzeichnungen, die auf Lehrtraditionen schließen lassen, Besetzungslisten und Ähnliches. [...] Zu fragen und zu erproben ist,

als Methode „[...] an einer Spurensuche nach der Gesangsstimme im Hinblick auf die Aufführung als vergangenem Phänomen [orientiert],“⁶⁶⁰ so liegt der Umkehrschluss nahe, dass die Ableitung eines Vokalprofils aus einer Komposition Hinweise auf die ideale stimmliche Besetzung für zukünftige Aufführungen geben kann. Aus gesangspädagogischer Perspektive können aus jedem Notenbild Rückschlüsse gezogen werden, wie eine Gesangsstimme grundsätzlich angelegt sein sollte und über welche Fertigkeiten die Sänger:innen bereits verfügen müssten, um eine Komposition angemessen ausführen und interpretieren zu können. Basierend auf diesen Überlegungen wurde für diese Arbeit das Konzept ‚Vokalprofil‘ für seine Anwendung im gesangspädagogischen Kontext im Sinne eines vokalen Anforderungsprofils weiterentwickelt und folgende Parameter für dessen Ableitung herangezogen:

- Musikalische Umsetzung des Textes
- Artikulation
- Länge der Komposition
- Grundtempo
- Phrasenlänge
- Tessitura und ihr Kernbereich
- Spitzentöne und wie sie erreicht werden
- Randtöne im tiefen Bereich und deren Einbettung in den Instrumentalpart
- Dynamische Bandbreite
- Rhythmische Gestaltung
- Tonsprache
- Verhältnis Gesangsstimme und Instrumentalpart

Diese Faktoren geben nicht nur Auskunft über die erforderlichen musikalischen und stimmtechnischen Fertigkeiten, über welche die ausführenden Sänger:innen verfügen sollten, sondern erlauben auch eine Zuordnung zu Stimmgattung, Stimmfach und Ausbildungsstufe und können somit als Hilfestellung bei Besetzungsfragen dienen. Darüber hinaus könnten diese Anforderungsprofile auch in Retrospektive Hinweise darauf geben, warum manche Kompositionen sowohl zu ihrer Entstehungszeit als auch über die Jahre hinweg besonders häufig gesungen und rezipiert wurden und manche weniger.

inwieweit eine angemessene Quellenkompilation undauswertung zumindest die Annäherung an performativ evozierte Materialität von Singstimmen ermöglicht.“ In: Saskia Maria Woyke; Katrin Losleben; Stephan Mösch; Anno Mungen (Hg.), *Singstimmen. Ästhetik. Geschlecht. Vokalprofil*, Würzburg 2017, S. 10.

660 Ebda., S. 11.

„Hitparade 1928“ – Netzwerke und Aufführungsmöglichkeiten

Während im Abschnitt über die Ausführenden bereits dargestellt wurde, welcher Anteil dem zeitgenössischen österreichischen Liedrepertoire in den Programmen jener Künstler:innen, die dieses überhaupt berücksichtigt hatten, zugestanden wurde, so soll an dieser Stelle zunächst ein Vergleich der im Jahr 1928 am öftesten aufs Programm gesetzten Komponist:innen zusätzliche Informationen liefern, bevor konkreter auf die Gesänge eingegangen wird. Für die untenstehende Darstellung wurde erhoben, wie oft Musikschafter in für das Konzertlied relevanten Veranstaltungen in den im Kapitel über das Wiener Konzertleben dargestellten Aufführungsorten sowie auf Radio Wien programmiert wurden. Aufgrund dieser Zahlen wurde eine Reihung erstellt und für die untenstehende Grafik jene Komponisten ausgewählt (in diesem Falle waren es tatsächlich nur männliche), die im Untersuchungszeitraum öfter als zehnmals aufs Programm gesetzt worden waren. Die ausgewiesenen Zahlen beziehen sich auf die Häufigkeit der Veranstaltungen unabhängig von der Anzahl der in die Programme aufgenommenen Gesänge einzelner Musikschafter.

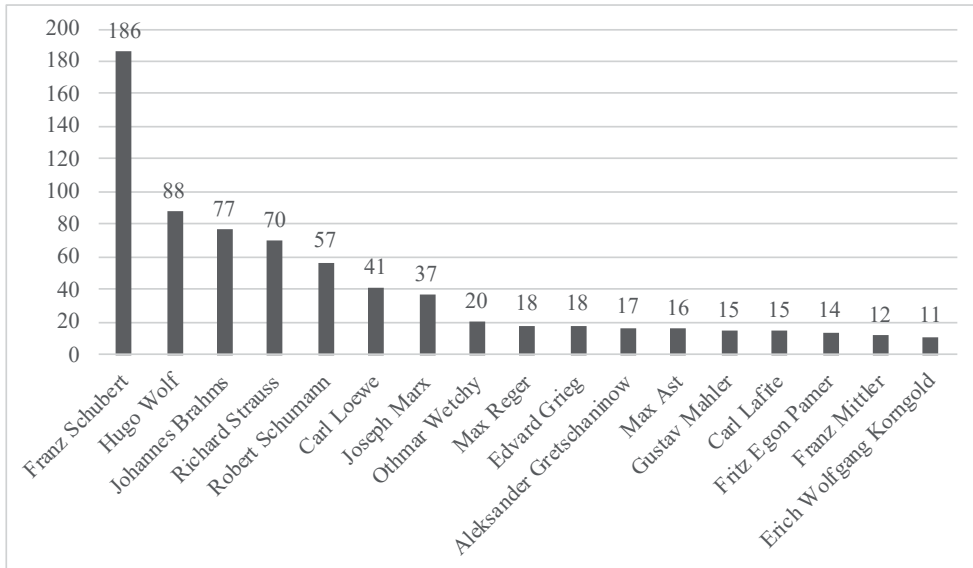


Diagramm 21: Gesamtanzahl der Programmierungen der Komponisten in für das Konzertlied relevanten Veranstaltungen des Jahre 1928

Dass Franz Schubert ganz vorne in der Reihung zu finden ist, mag zwar nicht überraschen, waren seine Lieder doch bereits in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts

in Wien sehr gern gehörtes Repertoire⁶⁶¹ und sind bis heute fester Bestandteil des traditionellen Liederkanons. Dass seine Kompositionen aber mehr als doppelt so oft auf dem Programm standen wie jene des an zweiter Stelle gereihten Hugo Wolf, ist sicherlich auch auf die zahlreichen Gedenkfeiern und Jubiläumsveranstaltungen sowie die damit verbundene Schubert-Euphorie zurückzuführen. Man könnte daraus auch schließen, dass es im Schubert-Gedenkjahr für jede:n Sänger:in, die oder der etwas auf sich hielt, quasi zum guten Ton gehörte, zumindest ein Lied von Franz Schubert darzubieten. Hugo Wolf als zweiter Jahresregent war zwar offensichtlich für die Ausführenden ebenfalls von Bedeutung, geriet aber aufgrund der auch von Seiten der Stadt- wie Bundesregierung stark geförderten Fokussierung auf Franz Schubert etwas in den Hintergrund. Mit Johannes Brahms und Robert Schumann dominieren weitere Komponisten des 19. Jahrhunderts, die ebenfalls bis heute aus dem gängigen Liedrepertoire nicht wegzudenken sind, während Carl Loewe, dessen Balladen 1928 noch relativ beliebt waren, mittlerweile etwas aus der Mode gekommen sein dürfte.

Sucht man nach den lebenden österreichischen Komponist:innen (siehe Diagramm 21) und tut man dies aus der Sicht ihrer Zeitgenoss:innen und nicht aus dem musikhistorischen Blickwinkel, so fällt auf, dass ein guter Teil der auf den vorderen Rängen repräsentierten Musikschaffenden das österreichische Musikleben in vielfältigen Arbeitsfeldern bereicherte und in durchaus einflussreichen künstlerischen und kulturpolitischen Funktionen tätig war. Wenn nun im folgenden Abschnitt die daraus resultierenden oder möglicherweise karrierefördernden Netzwerke knapp thematisiert werden, so soll dies in keiner Weise als versteckte Bewertung der künstlerischen Leistungen verstanden werden. Dennoch ist unabhängig von der Qualität der einzelnen Kompositionen sowie der professionellen Reputation dieser Personen davon auszugehen, dass es für sie einfacher war, ihre Lieder im Wiener Konzertleben unterzubringen als für weniger gut vernetzte Musikschaffende. Somit hatten sie auch bessere Möglichkeiten, ihre Erfolge zu perpetuieren und dadurch wiederum ihre Positionen weiter zu festigen. Ohne jede einzelne Biografie im Detail erforscht zu haben, scheinen bei den Komponisten Netzwerke, die sie im Rahmen ihrer Ausbildung sowie während ihrer beruflichen Tätigkeiten aufbauen konnten, von Bedeutung gewesen zu sein, während die Komponistinnen, die ihre musikalische Ausbildung teilweise auf privater Basis absolviert hatten, eher auf familiäre und gesellschaftliche Verbindungen sowie auf Frauennetzwerke zurückgreifen mussten.

661 Vgl. Chanda VanderHart, *Die Entwicklung des Kunstliedes im Wiener Konzertleben zwischen 1848 und 1897. Vergessene Komponistinnen und Komponisten*, Diss. phil., Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Wien 2016, S. 72.

Dirigenten, Pädagogen und Kunstfunktionäre – Strauss, Marx, Ast, Lafite

Als erster lebender Komponist rangiert der Wahlwiener und ehemalige Direktor der Wiener Staatsoper, der 1864 in München geborene Richard Strauss, zwar hinter Johannes Brahms, aber noch vor Robert Schumann bereits an vierter Stelle. In 70 Veranstaltungen gelangten zumindest die gleiche Anzahl seiner Lieder zur Aufführung, wahrscheinlich aber deutlich mehr, da nicht mehr für sämtliche Veranstaltungen die genaue Programmgestaltung ermittelt werden kann. Obwohl die dargebotenen Lieder ein breites Spektrum umfassten, muss doch bedacht werden, dass der Großteil der Lieder Richard Strauss' vor 1905 entstanden war. Auch jene beiden Lieder, die im Jahr 1928 am häufigsten zu hören gewesen waren, *Freundliche Vision* mit 15 und *Zueignung* mit 14 dokumentierten Aufführungen, stammen aus den letzten Jahren vor bzw. aus 1900, sind in ihrer Tonsprache in der Ästhetik des ‚Fin de Siècle‘ eingebettet und können daher eher als bedeutsamer Beitrag zu einem ‚musikalischen Jugendstil‘ gelten, wie diese Kompositionsweise von Kilian Sprau bezeichnet wird.⁶⁶² Auch die Zeitgenossen selbst rechneten diese Lieder einer vergangenen Ära zu. So bezeichnet beispielsweise Max Graf um die Jahrhundertwende entstandene Gesänge von Richard Strauss, Claude Debussy und Arnold Schönberg als „[...] Stimmungslieder mit jener Vorliebe für das Kostbare, Seltene, Nervöse und Raffinierte, welche für die damalige Generation charakteristisch gewesen ist [...]“ und fügt hinzu, dass „[...] Franz Schreker und Zemlinsky in Wien ähnliche Lieder geschrieben [hätten].“⁶⁶³

Stilistisch ähnlich einzuordnen ist wohl auch Joseph Marx, der als erster lebender österreichischer Komponist mit 37 Programmierungen in obiger Aufstellung auf Platz 7 zu finden ist. Der heute nahezu unbekannt Othmar Wetchny, von dem später noch die Rede sein soll, folgt mit deutlichem Abstand und 20 relevanten Veranstaltungen.

Der 1882 in Graz geborene Joseph Marx hatte im Jahr 1928 seinen Platz im Wiener Musikleben bereits gefunden und war darüber hinaus als Professor und ehemaliger Rektor der Wiener Musikakademie sowie als aktiv gestaltendes Mitglied des *Österreichischen Komponistenbundes* auch kulturpolitisch gut verankert. Seine Lieder, hier nicht nur die stilistische Parallele zu Richard Strauss, waren hauptsächlich in den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg entstanden, so auch das im Jahr 1928 meist gesungene *Hat dich die Liebe berührt* aus dem Jahr 1908 nach einem Text von Paul Heyse, ein großangelegtes, fast hymnisch anmutendes Orchesterlied für eine hohe Singstimme,

662 Vgl. Schamer, *Kaiserzeit und Fin de Siècle. Kaiserzeit – Fin de Siècle – Jugendstil: Strauss*, in: Bauni et al., *Reclams Liedführer*. S. 630–638, hier S. 631 f. sowie Nicole Rainer für *Nightingale Classics* in: <https://www.universaledition.com/richard-strauss-705/werke/zueignung-10390> (Zugriff 22. 2. 2020).

663 Max Graf in: *Der Tag*, 11. 11. 1928. Rubrik *Bühne und Kunst. Konzerte*, S. 16.

das insgesamt zehnmal dargeboten wurde. Unter den ausführenden Sopranistinnen fanden sich renommierte Sängerinnen, wie die an der Wiener Staatsoper engagierte Wanda Achsel-Clemens,⁶⁶⁴ genauso wie solche, die noch eher am Anfang ihrer Karriere standen wie beispielsweise die 1901 geborene Annie Michalski, lokale Kräfte widmeten sich diesem Stück ebenso wie Gäste aus dem Ausland, zum Beispiel die beiden Amerikanerinnen Mary Lewis-Bohnen und Renée Bullard.

Mit Max Ast und Carl Lafite und deren 16 bzw. 15 Programmierungen finden sich zwei weitere Komponisten der älteren Generation in der obigen Liste. Beide in den 1870er-Jahren geboren, hatten sie ähnlich wie Richard Strauss im Jahr 1928 ihren Platz in der Musikwelt gefunden, waren auch kulturpolitisch bereits gut verankert und im Wiener Kunstbetrieb durchaus einflussreich. Dass sie darüber hinaus in den Wiener Musiker:innenkreisen gut vernetzt waren, versteht sich von selbst. Neun der Veranstaltungen, in denen Lieder von Max Ast aufgeführt wurden, fanden auf Radio Wien statt, dem Ast damals als Programmdirektor vorstand. In zwei weiteren Konzerten trat Max Ast als Dirigent des *Wiener Sinfonie Orchesters* mit seinen Orchesterliedern *Und gegen Abend*, *Die Frau vor dem Spiegel* und *Es ist alles wie ein wunderbarer Garten* vor das Publikum, wovon die letzte Komposition eines seiner im Jahr 1928 am häufigsten dargebotenen Lieder war. Diese drei Gesänge waren 1927 sowohl in der Orchesterfassung als auch in einer Ausgabe für Stimme und Klavier beim weiter oben bereits erwähnten Wiener Verlag Albert J. Gutmann erschienen und mit einer Widmung an „Herrn Hofrat Dr. Marx in größter Wertschätzung“⁶⁶⁵ versehen – eine Wertschätzung, die sich auch in stilistischer Verwandtschaft ausdrückte.

664 Wanda Achsel-Clemens (1886 Berlin – 1977 Wien), Sopran, in: Kutsch et al., *Großes Sängerlexikon*, S. 8.

665 Max Ast, *Drei Lieder für eine Singstimme und Orchesterbegleitung*, Wien et al. 1927, ONB Mus Signatur MS92035-4.

Musikschriststeller und ehemaliges ‚Wunderkind‘ – Wetchy, Korngold

Abb. 18: Othmar Wetchy (Österreichische Nationalbibliothek/Wien Signatur 504.287-C)

Die Komponistenkarriere des deutlich jüngeren Othmar Wetchy, Geburtsjahrgang 1892, befand sich im Untersuchungszeitraum noch im Aufbau. Wetchy, der sich im *Deutschen Musiker-Lexikon* 1929 als Komponist und Musikschriststeller bezeichnete, hatte neben seiner Ausbildung an der Lehrerbildungsanstalt zwischen 1908 und 1917 auch musikalische Studien bei Franz Steinbauer, J. B. Förster und Leopold Reichwein betrieben und ab 1918 als Musikreferent bei verschiedenen Tageszeitungen gearbeitet. Etwa ab 1922 waren nach seinen eigenen Angaben diverse Kompositionen zur Uraufführung gelangt, teilweise unter Mitwirkung von im Wiener Musikleben bekannten Persönlichkeiten wie den Dirigenten Anton Konrath und Martin Spörr oder dem *Sedlak-Winkler-Quartett*.⁶⁶⁶ Darüber hinaus waren von seinen bis zu diesem Zeitpunkt

komponierten 100 Liedern erst 17 in Druck erschienen.

Umso bemerkenswerter mag es also erscheinen, dass es ein Vertreter der jüngeren Komponist:innengeneration bereits zu einer gewissen Beliebtheit in Sänger:innenkreisen gebracht hatte. Insgesamt gelangten im Jahr 1928 etwa 50 seiner Gesänge zur Aufführung, und die Bandbreite sowohl der Veranstaltungen als auch der Ausführenden, von arrivierten wie den Kammersänger:innen Gertrude Förstel und Franz Steiner bis zum künstlerischen Nachwuchs, war groß. Besonders oft, insgesamt acht Mal, wurde das im Jahr 1924 im Wiener Verlag Albert J. Gutmann veröffentlichte „[...] Bass-Lied [...]“⁶⁶⁷ *Nachtwandler*, nach einem Text von Gustav Falke, gesungen. Was für die Zeitgenoss:innen das Ansprechende an den Gesängen Othmar Wetchys gewesen sein könnte, beschreibt der Kritiker O. R. folgendermaßen:

Die Lieder von Otmar [sic!] Wetchy nehmen im modernen Liedschaffen einen eigenartigen Platz ein und können unter vielen anderen leicht erkannt werden. Daß sie auf das unbefangene Publikum den Eindruck entschieden wirksamer

666 Vgl. *DML*, Sp. 1564.

667 Vgl. ebda.

lyrischer Stimmung und Haltung machen, liegt wohl darin, daß ihr Ausgangspunkt die Melodie ist, diese wieder in einer Form, die der Deklamation folgt, ein auf höhere musikalische Stufe gehobenes Parlanto zur Vorstufe hat und daher sehr natürlich klingt. Dazu hat die Melodie gewöhnlich partienweise ihren Schwerpunkt in einem Tone, zu dem sie gern zurückkehrt. Die Quartan, Quinten, kleinen Terzen, in denen sie diatonisch verläuft, fügen sich organisch in die oft linienhaft andeutende, immer aber eine einheitliche Impression vermittelnde Begleitung.⁶⁶⁸

Dass Othmar Wetcy in den Jahren 1925/26 als Chefredakteur des *Musik-Bote[n]*, der Zeitschrift des Verlagshauses Doblinger, gewirkt hat, dürfte sich ebenfalls positiv auf die Aufnahme einige seiner Werke in das Verlagsprogramm ausgewirkt haben und somit deren Bekanntheit und vor allem Verfügbarkeit gefördert haben.

Im Zusammenhang mit musikalischen Netzwerken ist schließlich auch noch Erich Wolfgang Korngold zu nennen, ein Vertreter der um 1900 geborenen Komponist:innen, ehemaliges Wunderkind und 1928 bereits international gefeierter Opernkomponist. Berücksichtigt man die mediale Präsenz Erich Wolfgang Korngolds um diese Zeit, 1928 vor allem im musikalischen Richtungsstreit um Ernst Kreneks Oper *Jonny spielt auf*, und seinen hohen Bekanntheitsgrad, so mögen sich elf Programmierungen geradezu bescheiden ausnehmen. Diese stellen auch quasi nur die halbe Wahrheit dar, da für die oben angeführte Reihung ausschließlich programmierte Liedkompositionen berücksichtigt wurden. Insgesamt stand Erich Wolfgang Korngold auch in für das Konzertlied relevanten Veranstaltungen doppelt so oft auf dem Programm, allerdings mit Arien vor allem aus seinen Opern *Die tote Stadt* sowie der erst 1927 uraufgeführten *Das Wunder der Heliane*. Das meistgesungene seiner Lieder war interessanterweise das erst am 9. Dezember 1928 von Margit Angerer-Schenker und dem Komponisten am Klavier uraufgeführte *Was Du mir bist* nach einem Text von Eleonore van der Straten. In knapp mehr als zwei Wochen kam es insgesamt noch weitere dreimal zum Vortrag, jedes Mal begleitete Erich Wolfgang Korngold das Lied selbst. Die Bandbreite der Veranstaltungen, in denen diese Komposition erklang, ist beachtlich und illustriert die Verquickung von gesellschaftlichen und musikaffinen Kreisen in Wien: die Uraufführung fand im Rahmen einer Lesung der Dichterin Eleonore van der Straten-Sternberg am 9. Dezember im Wiener Konzerthaus statt, der Reinerlös dieser Veranstaltung floss einem wohltätigen Zweck zu und „[...] Tout Vienne hatte sich an diesem Abend eingefunden [...]“.⁶⁶⁹ Am 17. Dezember gelangte

668 O. R. in: *Reichspost*, 9. 3. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Kompositionsabende*, S. 9.

669 L. v. H in: *Wiener Salonblatt*, 23. 12. 1928. Rubrik *Kunst. Vortragsabend der Gräfin Eleonore van der Straten-Sternberg*, S. 13–14.

das Lied in einem Liederabend der Sopranistin Renée Bullard ebenfalls im Wiener Konzerthaus⁶⁷⁰ zur Aufführung, bevor es wenige Tage später Teil des künstlerischen Programms des Gesellschaftsabends des *Journalisten- und Schriftstellervereines Concordia* im Wiener Musikverein war.⁶⁷¹ Schließlich fand seine vierte Aufführung auf Radio Wien in einer dem Komponisten gewidmeten Sendung mit dem Titel *Meisterabend Erich Wolfgang Korngold* statt.⁶⁷² Im Jahr 1928 noch als Einzelkomposition vorgestellt, sollte dieser Gesang mit den im darauffolgenden Jahr entstandenen Vertonungen zweier Gedichte von Karl Kobald *Mit dir zu schweigen* und *Welt ist stille eingeschlafen* zu *Drei Lieder für Sopran und Klavier op. 22* zusammengefasst werden, die in aller Kürze als drei in großer lyrischer Linie angelegte innig-schwärmerische, fest im tonalen Bezugssystem verankerte Liebeslieder beschrieben werden können.

War im Zusammenhang mit den vorderen Rängen in der Gesamtreihung bis jetzt nur von Komponisten die Rede, so stellt sich die Frage wie oft im Jahr 1928 Konzertlieder, die von Komponistinnen geschaffen wurden, auf die Programme gesetzt wurden und an welcher Stelle der Reihung sich diese Künstlerinnen wiederfinden. Für die untenstehende Darstellung wurden ausschließlich die Programmierungen lebender österreichischer Musikschaffender im Wiener Konzertleben des Jahres 1928 berücksichtigt.⁶⁷³ Es handelt sich dabei um etwa 180 Musikschaffende, wobei mehr als 100 nur jeweils einmal an den oben genannten Veranstaltungsorten oder auf Radio Wien auf dem Programm standen, darunter auch acht der zehn aufgeführten Wiener Komponistinnen. Drei Mal waren im Jahr 1928 Gesänge von Lio Hans, eigentlich Lili Hutterstrasser-Scheidl, erklingen, weswegen sie auch als erste und einzige jener elf Komponist:innen, die mit drei Programmierungen innerhalb des Untersuchungszeitraums aufscheinen, noch an 25. Stelle in die Darstellung aufgenommen wurde.

Bevor nun der nächste Abschnitt die im Jahr 1928 programmierten Wiener Komponistinnen ins Zentrum stellen wird, soll die Erstellung eines Vokalprofils der Komposition *Nachtwandler* von Othmar Wetty als meistgesungenes, zeitnah zum Untersuchungszeitraum komponiertes Konzertlied den Abschluss dieses Kapitels bilden.

670 <https://konzerthaus.at/datenbanksuche>, Suchbegriff Renée Bullard (Zugriff 25. 2. 2020).

671 AGMW, Mikrofilm, Programmzettel 16. 10.–30. 12. 1928.

672 Vgl. *Neue Freie Presse*, 27. 12. 1928, Rubrik *Wiener Radio-Programm*, S. 12.

673 Die einzige Ausnahme stellt Fritz Egon Pamer dar, der 1900 geboren bereits im Alter von 23 Jahren durch Selbstmord aus dem Leben geschieden war und dennoch ein reiches Œuvre hinterlassen hatte. Da seine Kompositionen darüber hinaus im Jahr 1928 häufig auf den Programmen zu finden waren, wurde er in der vorliegenden Arbeit weiterhin zu den zeitgenössischen österreichischen Komponisten gezählt.

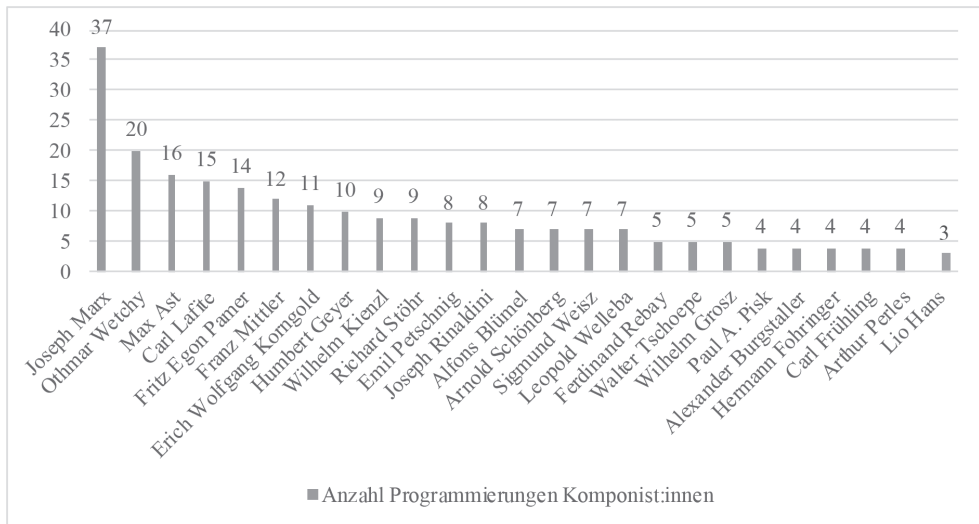


Diagramm 22: Spitzenreiter:innen unter den zeitgenössischen österreichischen Komponist:innen 1928

Das für diese Analyse verwendete Notenmaterial ist der in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek verfügbare Klavierauszug, der 1924 im Verlag Albert Gutmann erschienen war.⁶⁷⁴

Vokalprofil I: Othmar Wetechy *Nachtwandler*
(Text: Gustav Falke)⁶⁷⁵

Othmar Wetechy bezeichnete die als Einzelausgabe verlegte balladeske Komposition *Nachtwandler* als ‚Bass-Lied‘, und tatsächlich wurde dieses Stück im Jahr 1928 auch ausschließlich von tiefen Männerstimmen zur Aufführung gebracht.⁶⁷⁶ Das humoristische Gedicht von Gustav Falke, das von Othmar Wetechy im Wortlaut unverändert übernommen wurde, hatte bereits 1901 als textliche Grundlage für eines der *Brettlieder* von Arnold Schönberg gedient.⁶⁷⁷ Überhaupt reihte sich Othmar Wetechy mit

674 ONB MUS Signatur MS7645-4^o/4, 14 MUS MAG.

675 Gustav Falke (1853 Lübeck–1916 Groß Borstel/Hamburg).

676 Dies waren in alphabetischer Reihenfolge die Baritone oder Bassisten Rudolf Bandler, Hellmuth Gunthmar, Ernst Reitter, Franz Steiner, Anton Tausche, Elemér von John und Emmerich Albert Weill.

677 Vgl. http://archive.schoenberg.at/compositions/werke_einzelsicht.php?werke_id=461&herkunft=allewerke, (Zugriff 5. 3. 2020).

der Wahl dieses Textes in die lange Reihe von Komponisten ein, die bereits zu Lebzeiten des Dichters vielfach dessen Lyrik vertont hatten. Wird davon gesprochen, dass es an die 500 Vertonungen von Falkes Texten gibt, so sind darunter auch jene so bekannter Musikschaffender wie Max Reger, der alleine bereits 17 Mal zu diesen Gedichten gegriffen hatte, oder Richard Strauss und Alma Mahler, aber auch von Künstlern um Arnold Schönberg wie Alban Berg oder Anton Webern. Während ein guter Teil der Gedichte Falkes von Marek Zybura als impressionistisch beschrieben wird und sich Falke bei diesen an seinen zeitgenössischen Vorbildern Richard Dehmel, Paul Heyse und vor allem an seinem Förderer Detlef Liliencron orientierte, beherrschte der Dichter gleichzeitig auch den volkstümlichen Ton in der Tradition von Eduard Mörike, Theodor Storm und Emanuel Geibel, in welchem auch das gewählte Gedicht verfasst ist.⁶⁷⁸

Nachtwandler (Text: Gustav Falke)

Trommler, laß dein Kalbfell klingen,
 Und, Trompeter, blas darein,
 Daß sie aus den Betten springen,
 Mordio Michel, Mordio! schrei'n,
 Tuut und trumm, tuut und trumm,
 Zipfelmützen rings herum.

Und so geh ich durch die hellen,
 Mondeshellen Gassen hin,
 Fröhlich zwischen zwei Mamsellen,
 Wäscherin und Plätterin:
 Links Luischen, rechts Marie,
 Und voran die Musici.

Aber sind wir bei dem Hause,
 Das ich euch bezeichnet hab,
 Macht gefälligst eine Pause,
 Und seid schweigsam wie das Grab!
 Scht und hm, scht und hm,
 Sachte um das Haus herum.

678 Vgl. Marek Zybura, Artikel *Gustav Falke*, in: Walther Killy; Wilhelm Kühlmann (Hg.), *Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschsprachigen Kulturraumes*, Berlin 2011, S. 1484 sowie F. Schoene-mann, *Gustav Falke, Eine Studie*, in: *PMLA*, Vol. 31, Nr. 3 (1916), S. 466–480.

Meine heftige Henriette
 Wohnt in diesem kleinen Haus,
 Lärmen die wir aus dem Bette,
 Kratzt sie uns die Augen aus.
 Scht und hm, scht und hm,
 Sachte um das Haus herum.

Lustig wieder, Musikanten!
 Die Gefahr droht nun nicht mehr;
 Trommelt alle alten Tanten
 Wieder an die Fenster her!
 Tuut und trumm, tuut und trumm,
 Zipfelmützen rings herum.

Ja, so geh ich durch die hellen,
 Mondeshellen Gassen hin,
 Fröhlich zwischen zwei Mamsellen,
 Wäscherin und Plätterin:
 Links Luischen, rechts Marie,
 Und voran die Musici.⁶⁷⁹

Während Arnold Schönberg die ‚Musici‘ tatsächlich durch die, neben dem Klavier, um Piccolo-Flöte, Trompete und kleine Trommel erweiterte Besetzung erklingen ließ, entschied sich Othmar Wetschy für musikalische Allegorien, wie beispielsweise jene der Trommel in der linken Hand der Klavierbegleitung in den Takten 1 und 2 sowie 9 und 10, um die im Text erwähnten Musikanten klanglich darzustellen.

Mäßig bewegt.

1. Tromm - ler, laß dein Kalb - fell klin - gen
 5. Lu - stig wie - der, Mu - si - kan - ten,

mf

Abb. 19: Othmar Wetschy, *Nachtwandler* Takt 1 und 2⁶⁸⁰

679 O. J. Bierbaum (Hrsg.), *Deutsche Chansons (Brettli-Lieder)*, Berlin et al. 1900, S. 75–76.

680 Transkription von Anna Hurch nach ONB MUS Signatur MS7645-4^o/4, 14 MUS MAG, S. 3.

Formal ist die Komposition dreiteilig angelegt, wobei die beiden ersten Strophen den ersten Teil bilden, die dritte und vierte Strophe den Mittelteil und die Strophen fünf und sechs als *Da capo* den ersten Teil musikalisch identisch wiederholen. Der Text wurde dem erzählenden Charakter entsprechend syllabisch und ohne Wiederholungen einzelner Worte oder Phrasen vertont, weshalb die musikalische Umsetzung mit 26 Takten pro Teil sehr kompakt ausfällt. Durchgehend im marschierenden 4/4-Takt gehalten, der auch seine Entsprechung im durchgehend vierhebigen Trochäus findet, werden Tempoveränderungen durch häufige Angaben, insgesamt elf an der Zahl, wie *mäßig bewegt*, *etwas langsamer*, *rascher*, *wieder langsamer*, *viel langsamer* u. ä. erreicht. Diese Tempobezeichnungen gelten oftmals nur für vier Takte, korrelieren allerdings stets mit dem Textgehalt wie beispielsweise *viel langsamer* für die Passage „macht gefälligst eine Pause“ oder *lebhafter* bei „meine heft'ge Henriette wohnt in diesem kleinen Haus“ und *rasch* bei „Lärmen die wir aus dem Bette, kratzt sie uns die Augen aus.“ Somit können sie durchaus als Hinweise des Komponisten für eine lebendige Interpretation verstanden werden, komplizierte Taktwechsel bleiben durch diese Vorgangsweise ausgespart.

Abb. 20: Othmar Wetchy, *Nachtwandler*, 4. Strophe Takt 5–8

In b-Moll verfasst und mit einem Tonumfang der Singstimme, der über eine Dezime nur an einer einzigen Stelle bis zum *es*¹ hinausgeht und sich ansonsten auf den Bereich *B – d*¹ beschränkt, ist die Tessitura für die vom Komponisten avisierte Stimmgattung Bass zwar geeignet, für Baritone allerdings sogar ideal.⁶⁸¹ Wollte man dieses Lied

681 Im *Lexikon der Gesangsstimme* wird, damit die bis Ende des 19. Jahrhunderts für ausgebildete Stimmen komponierte (Opern-)Literatur gut bewältigt werden kann, für die Gattung Bariton der Stimmumfang *A – g*¹ angegeben, für die Stimmgattung Bass mit *F – f*. Vgl. Ann-Christine Mecke; Martin Pfeleiderer; Bernhard Richter und Thomas Seedorf (Hg.), *Lexikon der Gesangsstimme. Geschichte. Wissenschaftliche Grundlagen. Gesangstechniken. Interpretieren*, Laaber 2016, S. 62 f. sowie S. 66 f.

trotz der Gattungsangabe des Komponisten von einer Sängerin interpretieren lassen, so würde diese Komposition auch für Mezzosopranistinnen sehr gut passen.⁶⁸²

Die Singstimme bewegt sich im *Parlando* meist in angenehmer Mittellage, größere Tonsprünge sind nur sehr selten zu bewältigen und die wenigen vorhandenen führen stets abwärts. Das gesamte Stück hindurch ist die Gesangslinie stets in die Klavierbegleitung eingebettet und wird meist in der Oberstimme mitgespielt, wodurch die Sänger:innen bei Modulationen und chromatischen Wechseln im Mittelteil deutlich unterstützt werden. Aber auch die rhythmische Gestaltung der Singstimme findet sich identisch in der Klavierbegleitung wieder, sodass auch in diesem Bereich die Interpret:innen gut geführt werden können. Die Atemphrasen erstrecken sich maximal über vier Takte, sodass zwar die atemtechnischen Grundlagen gelegt sein sollten, aber die Fähigkeit zu einer ausgefeilten Atemführung noch nicht vonnöten ist, um das Stück lebendig gestalten zu können.

Insgesamt ist gut nachzuvollziehen, dass sich dieses Stück großer Beliebtheit erfreute, da es einerseits gesangstechnisch nicht allzu hohe Anforderungen stellt, für die Sänger:innen sehr angenehm zu singen ist, aber mit der entsprechenden Ausdrucksfreude und humoristischem Gestaltungswillen publikumswirksam präsentiert werden kann.

„Höhere Töchter“⁶⁸³ – Komponistinnen im Wiener Musikleben 1928

Der berufliche Wettbewerb zwischen Mann und Frau ist nicht allein eine Wirtschafts-, sondern auch eine Machtfrage.⁶⁸⁴

Mit dieser Feststellung eröffnete die in der politischen Frauenbewegung aktive Marlerin Illy Kjær ihren im Mai 1927 publizierten Aufsatz *Konkurrentinnen*, um weiter auszuführen, dass Frauen in jenen Berufsfeldern, „[w]o es sich nicht um Massenarbeit

682 Der Stimmumfang entsprechend der Gesangsliteratur bis Ende des 19. Jhdts. wird für ausgebildete Mezzosopranen mit $g-h^2$ angegeben. Ebda., S. 419.

683 „Höhere Töchter“ ist eine Bezeichnung für junge Frauen und Mädchen aus Familien des Großbürgertums und des niederen Adels im 19. Jahrhundert, die für ein Leben, das sich hauptsächlich im privaten Bereich entfalten sollte, erzogen wurden, und trifft in diesem Kontext auch auf die im Folgenden darzustellenden Komponistinnen zu. Darüber hinaus wurde dieser Begriff für die Überschrift dieses Kapitels auch in Bezugnahme auf Rebecca Grotjahns Aufsatz „Alltag im Innenraum: Die ‚Höhere Tochter‘ am Klavier – Innenraum, Außenraum, Geschlechterraum“ gewählt. Vgl. Grotjahn, *Alltag im Innenraum: Die ‚Höhere Tochter‘ am Klavier – Innenraum, Außenraum, Geschlechterraum*. S. 431–441 in: Keym, Stöck (Hg.), *Musik-Stadt*, Leipzig 2011.

684 Kjær, Illy, *Konkurrentinnen*, in: *Die moderne Frau*, Heft 12, 15. 5. 1927, S. 4–5, hier S. 4.

handelt, [...] meist größere Mengen an Energie verwenden [müssen], um sich durchzusetzen und um dann häufig vor dem Resultat zu stehen, daß auch bei gleichwertigen Leistungen die männliche Konkurrenz immer siegreich ist.“⁶⁸⁵ Und obwohl Mädchen im Jahr 1928 bereits bessere Ausbildungsmöglichkeiten zur Verfügung standen und der Hochschulzugang für Frauen in Österreich bereits vor der Jahrhundertwende freigegeben worden war, beklagt sie, dass im Bereich der Kunst Frauen zwar auf der Bühne die Möglichkeit hätten, ihre darstellerischen Begabungen unter Beweis zu stellen, schöpferische Neigungen und Talente aber weiterhin noch benachteiligt würden und außerdem „[...] die Fabel von der weiblichen Minderwertigkeit und dem Mangel an genialer, produktiver Begabung [...]“ zur Rechtfertigung dieses „[...] krassen Unrechts [...]“ herangezogen würde.⁶⁸⁶ Doch selbst ein abgeschlossenes Studium würde Frauen vor solcher Diskriminierung nicht schützen, sondern im Gegenteil zu besonderem Konkurrenzdenken seitens der Männer verleiten, wenn in deren Domäne vorgedrungen wird.

Nun kann davon ausgegangen werden, dass auch jene zehn Wiener Komponistinnen, deren Gesänge im Jahr 1928 an den oben genannten Veranstaltungsorten sowie im Radio zumindest einmal aufs Programm gesetzt wurden, mit den von Illy Kjäer beschriebenen Herausforderungen zu kämpfen hatten. Welche Faktoren, abgesehen von ihrer künstlerischen Begabung, aber dazu beigetragen haben könnten, dass sie dennoch als Komponistinnen reüssieren konnten, soll im Folgenden kurz erörtert werden. Berücksichtigt werden Irma von Haláscy, Lio Hans respektive Lili Hutterstrasser-Scheidl, Trude Kandl, Rosa Kiesling, Mathilde Kralik von Meyrswalden, Lise Maria Mayer, Johanna Müller-Hermann, Kamilla Pálffy-Waniek, Sarolta von Rettich-Pirk und Vilma von Webenau. Nicht in diese Gruppe inkludiert wird Grete Zieritz, da sie, obwohl in Wien geboren, bereits im Jahr 1917 ihren Lebensmittelpunkt nach Berlin verlegt hatte und dort wesentliche Impulse für ihre kompositorische Tätigkeit erhalten sollte. Da weiters über Trude Kandl und Rosa Kiesling so gut wie keine biografischen Details zu eruieren waren,⁶⁸⁷ gelten die weiter unten

685 Kjäer, Illy, *Konkurrentinnen*, in: *Die moderne Frau*, Heft 12, 15. 5. 1927, S. 4.

686 Ebda., S. 4 f.

687 Obwohl Konzerte mit Kompositionen von Trude Kandl bzw. Auftritte als Pianistin aus dem Jahr 1928 belegt werden können, konnten die Lebensdaten bislang nicht recherchiert werden. Wollte man spekulieren, so könnte es sich bei Trude Kandl um jene Gertrude (Trude) Kandl handeln, die 1896 in Wien als Tochter des jüdischen Arztes Leopold Kandl geboren wurde und im Mai 1942 in das Ghetto Izbica deportiert und anschließend ermordet wurde. Dies könnte auch der Grund für die verlorene Lebensspuren sein. siehe <https://www.geni.com/people/Gertrud-Kandl/6000000031623713991> (Zugriff 10. 4. 2020). Neben dem weiter oben erwähnten Kompositionskonzert, in dem Marianne Mislav-Kapper eine nicht näher bezeichnete Anzahl an Liedern der Komponistin zur Aufführung brachte, ergab eine stichprobenartige Recherche im

getroffenen Aussagen für die übrigen acht Wiener Komponistinnen. Über die Lebensgeschichten der beiden letztgenannten Künstlerinnen mehr zu erfahren, wäre allerdings wünschenswert.

Herkunft und Ökonomie

Vergleicht man die in unterschiedlichem Ausmaß verfügbaren biografischen Daten der Komponistinnen, so kann als augenscheinlichste Gemeinsamkeit die durchgehend gut situierte Herkunft genannt werden. Die Künstlerinnen stammten entweder aus Industriellen- oder Kaufmannsfamilien, wie Mathilde Kralik, Lili Hutterstrasser-Scheidl und Lise Maria Mayer, hatten hochrangige Diplomaten oder Beamten als Väter, wie Vilma von Webenau, Johanna Müller-Hermann oder Sarolta Rettich-Pirk, oder wuchsen als Arztochter in einem bildungsbürgerlichen Milieu auf wie Irma von Halácsy. Oftmals gehörten diese Familien der ‚zweiten Gesellschaft‘ an,⁶⁸⁸ eine Ausnahme bildet möglicherweise Kamilla Pálffy, die gräfliche Vorfahren zu haben schien. Sämtliche Familien verfügten über ausreichende finanzielle Mittel und konnten diesen Wohlstand auch nach dem Ersten Weltkrieg noch erhalten. Ökonomisch waren die meisten Komponistinnen, zumindest im Untersuchungszeitraum, durch ihr Erbe oder durch eine standesgemäße Heirat abgesichert, außerdem schätzten die meisten der Ehemänner die künstlerischen Aktivitäten ihrer Frauen sehr und förderten diese oftmals aktiv.⁶⁸⁹ Einige der Komponistinnen waren auch pädagogisch tätig und bezogen daher auch aus dieser Tätigkeit Einkünfte. Einzig Irma von Halácsys wirtschaftliche Verhältnisse wurden nach dem Tod ihres Vaters dermaßen prekär, dass sie auf künstlerische Auftritte als Violonistin zugunsten einer intensiven Unterrichtstätigkeit verzichten musste.

Online-Zeitungsarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek ANNO Kritiken zu Konzerten mit Trude Kandls Kompositionen für die Zeit zwischen 1924 und 1934. Aus dem Jahr 1928 selbst stammt eine Kritik aus *Wort der Frau* vom 21. 2. 1928, zu einem ‚Novitätenabend‘, der am 13. 2. 1928 im ‚Frauenklub‘ vom *Verein der Musiklehrerinnen in Wien* veranstaltet worden war und in der es abschließend heißt: „Unter den aufgeführten Werken wollen wir besonders die sehr hübschen Kompositionen von Trude Kandl, Martha Linz und Maria Bach erwähnen, die sich im Reigen der Arbeiten bewährter Komponisten ehrenvollst behaupteten.“. Vgl. *Wort der Frau*, 21. 2. 1928, Rubrik *Theater und Kunst. Konzerte*, S. 6.

688 Zur ‚zweiten Gesellschaft‘ zählten neben Offizieren auch die geadelten Angehörigen der hohen Beamtschaft, der akademischen Berufe und der wirtschaftlich erfolgreichen Industrie.

689 Sowohl Lili Hutterstrasser-Scheidls Ehemann als auch jener von Lise Maria Mayer nahmen regen Anteil an den künstlerischen Aktivitäten ihrer Ehefrauen, und Johanna Müller-Martini konnte sich erst während ihrer ersten Ehejahre einem umfangreichen Musikstudium widmen. Vgl. Marx und Haas, S. 323 f., S. 264 f. und S. 280 f. sowie H. E. Heller, *Bei Lio Hans*, in: *Musikalischer Kurier*, 2. Jg. Nr. 1, S. 6–7.

Immerhin vier der Komponistinnen verwendeten Pseudonyme, die allerdings nicht verschleierten, dass es sich bei den Künstlerinnen um Frauen handelte, und eine weitere präsentierte ihre Werke unter ihrem vorehelichen Namen.⁶⁹⁰ So verschwanden sie zwar nicht als „[...] Geschlechtswesen hinter ihrem Produkt [...]“,⁶⁹¹ wie dies Freia Hoffmann in ihren Ausführungen formuliert, doch konnten sie so ihre eigene, respektive die Privatsphäre ihrer Familien schützen. Dass Frauen ihre musikalischen oder schriftstellerischen Werke unter oftmals männlichen Pseudonymen oder gar anonym publizierten, war ein weitverbreitetes Phänomen, das auf dem bürgerlichen Frauenbild des 18. und 19. Jahrhunderts beruhte.⁶⁹² Sowohl von Gesetzes wegen als auch ideologisch-philosophisch begründet wurde damals Frauen ausschließlich der private Raum als Wirkungsstätte zugeteilt. Es galt als unschicklich, sich öffentlich als Schaffende zu präsentieren. Im Geschlechterbild dieser Zeit schien Weiblichkeit mit Autorinnenschaft unvereinbar und folglich wurde „[...] Mittelmäßigkeit auf allen anderen Gebieten [...]“ als der gesellschaftlich vorgesehenen „[...] ausschließlichen Bestimmung als Haus- und Ehefrau [...]“ vorausgesetzt.⁶⁹³ Das Frauenbild zu Beginn des 20. Jahrhunderts war zwar bereits einem Wandel unterworfen und resultierte nicht zuletzt in einem gestärkten weiblichen Selbstbewusstsein, weshalb die Künstlerinnen nicht mehr so häufig wie 100 Jahre zuvor zu männlichen Pseudonymen griffen. Dennoch dürfte die Verwendung eines Pseudonyms den Künstlerinnen ermöglicht haben, gegenüber „[...] verklemmte[n] Reaktionen, falsche[n] Galanterien und autoritär-einfältige[n] Erziehungsversuchen [...]“ der zeitgenössischen Kritik die nötige Distanz zu wahren.⁶⁹⁴

Musikalische Ausbildung

Dem Großbürgertum diene das „[...] Musizieren [...] als Mittel der sozialen Distinktion und gleichzeitig zur Herstellung von Geschlechterrollen und -identitäten [...]“ schreibt Rebecca Grotjahn in ihrem Beitrag über die ‚Höhere Tochter‘.⁶⁹⁵

690 Lili Hutterstrasser, verheiratete Scheidl – Pseudonym Lio Hans; Johanna von Hermann, verheiratete Müller-Martini – Pseudonym Johanna Müller-Hermann; Irma von Halácsy – Pseudonym Maria Jerstaedt; Karoline Krippel – Künstlername Sarolta Pirk, verheiratete Rettich von Wildenhorst, nach Eheschließung Künstlername Sarolta Rettich-Pirk; Lise Maria Mayer, verheiratete Gaberle, verwendete stets ihren vorehelichen Namen.

691 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 21.

692 Auch Männer publizierten oftmals unter Pseudonymen, aber aus gänzlich anderen Gründen als Frauen. Eine ausführliche Darstellung dieses Phänomens ist beispielsweise bei Susanne Kord nachzulesen. Vgl. Susanne Kord, *Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700–1900*. Stuttgart et al. 1996.

693 Ebda., S. 41.

694 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 21.

695 Grotjahn, *Alltag im Innenraum: Die ‚Höhere Tochter‘ am Klavier – Innenraum, Außenraum, Geschlechterraum*, in: Keym und Stöck (Hg.), *Musik-Stadt*, S. 431–441, hier S. 432.

Später führt die Autorin weiter aus, dass „[d]as Klavierspiel der Mädchen und jungen Frauen [...] der Präsentation von Besitz und Bildung im ‚Salon‘ [diente] – demjenigen Raum der bürgerlichen Wohnung, der als Schnittstelle zwischen familiärer Innen- und gesellschaftlicher Außenwelt fungiert.“⁶⁹⁶ Auch in den Elternhäusern der meisten Komponistinnen spielte Musik eine große Rolle und die Kinder wurden früh auf diesem Gebiet gefördert. Diese offene Einstellung zur Musik und zur musikalischen Ausbildung konnte vielfach bereits in der Eltern-, ja sogar Großelterngeneration der Künstlerinnen festgestellt werden. Oftmals hatten bereits die Mütter Gesangs- und Klavierunterricht erhalten, die Väter spielten Streichinstrumente oder liebten es, wie im Falle von Johanna Müller-Hermann, die Kinder in „[...] Quadrill und Rundtänzen [...]“ zu unterweisen.⁶⁹⁷ Lili Hutterstrasser-Scheidl und Vilma Webenau konnten sogar Komponistinnen oder Komponisten in der engeren Verwandtschaft vorweisen.⁶⁹⁸ Hausmusik und intellektuelle Zirkel trugen zur geistigen und künstlerischen Stimulation bei. Mehrheitlich wurden die musikalischen Neigungen bereits in frühen Jahren durch Privatunterricht gefördert und je deutlicher die Begabung erkennbar wurde, umso renommierter wurden die Lehrer. Oftmals zählten Künstler dazu, die als Orchestermusiker in der Hofoper tätig waren oder am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde lehrten, genauso wie bekannte Persönlichkeiten des Musiklebens wie beispielsweise Anton Bruckner (Mathilde Kralik), Alexander Zemlinsky (Vilma von Webenau), Arnold Schönberg (Vilma von Webenau), J. B. Foerster (Johanna Hermann, Lise Maria Mayer), Richard Stöhr (Lise Maria Mayer) oder Franz Schreker (Lise Maria Mayer). Immerhin drei der Komponistinnen konnten im Anschluss an den privaten Unterricht eine Ausbildung am *Neuen Wiener Konservatorium* (Sarolta Rettich – Gesang und Klavier, Mathilde Kralik – Komposition) oder an der *Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst* (Lise Maria Mayer – Kapellmeister) anschließen.

Berufstätigkeit und Netzwerke

Wie für ihre männlichen Kollegen waren auch für die Komponistinnen berufliche Netzwerke ein wichtiger Faktor, um die geschaffenen Kompositionen zur Aufführung bringen zu können. Allerdings fällt es bei den aktuell verfügbaren Informationen zu den einzelnen Künstlerinnen schwer, Angaben zu machen, die für alle Gültigkeit

696 Ebd.

697 Vgl. Marx und Haas, *210 Österreichische Komponistinnen*, S. 280.

698 So war Lili Hutterstrassers Cousin Carl Hutterstrasser unter dem Pseudonym Charles Vernay als Komponist von Vokalensembles in Erscheinung getreten und auch Vilma von Webenaus Großmutter väterlicherseits, Julie von Baroni-Cavalcabò hatte sich als Komponistin einen Namen gemacht. Vgl. Marx und Haas, *210 Österreichische Komponistinnen*, S. 323 bzw. S. 385.

haben. Es scheint jedenfalls so, als ob beispielsweise Lili Hutterstrasser-Scheidl, in deren Villa die führenden Persönlichkeiten des Wiener kulturellen Lebens regelmäßig zu Gast waren,⁶⁹⁹ bessere Verbindungen zu den kulturpolitischen Entscheidungsträgern gehabt hätte als Irma von Halácsy, die nach dem Tod ihres Vaters gemeinsam mit ihrer Mutter in eine Wohnung nach Mauer bei Wien zog und dort, fernab von den kulturellen Zentren, ihren Lebensunterhalt als Musikpädagogin bestritt. Die beiden Sängerinnen Kamilla Pálffy-Waniek und Sarolta Rettich-Pirk hatten wiederum die Möglichkeit, Ur- und Erstaufführungen ihrer eigenen Kompositionen selbst und auch gleich in größerem Rahmen vorzutragen,⁷⁰⁰ während es für andere Komponistinnen schwieriger war, die nötigen Musiker:innen zu engagieren. Sie beteiligten sich daher gerne an von Frauenvereinen veranstalteten Konzerten und erreichten häufig dort ihr erstes Publikum.⁷⁰¹

Aufnahme in die AKM, die österreichische Urheberverwertungsgesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger,⁷⁰² fanden außer Kamilla Pálffy-Waniek und Sarolta Rettich-Pirk, die sich übrigens beide auch als Schriftstellerinnen bezeichneten, die meisten der Komponistinnen in den Jahren 1919 bis 1929. Einzig Vilma von Webenau wurde erst vier Jahre vor ihrem Tod, 1949, Mitglied in dieser Interessensvertretung, konnte aber wie Mathilde Kralik, die neben ihrer Mitgliedschaft in zahlreichen Frauenverbänden auch als einzige der genannten Komponistinnen Aufnahme in den Österreichischen Komponistenbund gefunden hatte, ihre „[...] künstlerische Präsenz bis ins hohe Alter [...]“ aufrecht halten.⁷⁰³

Aufführungsdichte

Von acht der im Jahr 1928 programmierten Wiener Komponistinnen wurden deren Werke in den untersuchten Veranstaltungsorten sowie im Radio jeweils nur einmal dargeboten. Nur Kompositionen Johanna Müller-Hermanns, die zu diesem Zeitpunkt bereits seit zehn Jahren als Professorin für Musiktheorie am *Neuen Wiener Konservatorium* tätig gewesen war, waren zweimal und jene von Lio Hans sogar dreimal,

699 Marx und Haas, 210 *Österreichische Komponistinnen*, S. 323 f.

700 Kamilla Pálffy-Waniek brachte wie weiter oben bereits erwähnt ihren Zyklus *Lieder der Technik* im Rahmen ihres Liederabends im März 1928 im Wiener Konzerthaus zur Uraufführung und Sarolta Rettich-Pirk konnte im Rahmen ihres Programmes *Ernst und Scherz in Wort und Lied*, das im April 1928 in der Wiener Urania stattfand, vier ihrer Eigenkompositionen uraufführen.

701 So hatten beispielsweise sowohl Johanna Müller-Hermann, Mathilde Kralik, Lise Maria Mayer und Vilma Webenau Verbindungen zum *Neuen Wiener Frauenklub*. Andere Verbände waren der *Club der Wiener Musikerinnen* oder der *Verein der Musiklehrerinnen*, in denen u. a. Vilma Webenau aktiv war.

702 https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_A/AKM.xml (Zugriff 6. 7. 2020).

703 Marx und Haas, 210 *Österreichische Komponistinnen*, S. 243.

darunter eine Uraufführung, auf den Konzertprogrammen zu finden. Stellvertretend für die oben behandelte Gruppe von Wiener Künstlerinnen soll nun Lio Hans sowie eine ihrer uraufgeführten Kompositionen in den Fokus gerückt werden.



1920

Abb. 21: Lilli Hutterstrasser-Scheidl (Österreichische Nationalbibliothek/Wien
Signatur Pf 35.463:C(1))

Lio Hans, die eigentlich Amalia Caroline Anna Hutterstrasser hieß und Lili genannt wurde, wurde 1882 als Tochter des Blumen- und Schmuckfedernfabrikanten Eduard Hutterstrasser in Wien geboren und wuchs ohne Mutter in einem „[...] höchst kultur- und kunstbeflissenen Familienkreis [...]“ auf.⁷⁰⁴ Zu diesem gehörte unter anderem auch der Besitzer der Klavierfabrik Bösendorfer, Carl Hutterstrasser, der unter dem Pseudonym Charles Vernay auch als Komponist in Erscheinung trat. Als Doppelbegabung fiel es Lili Hutterstrasser zunächst schwer, sich zwischen Malerei und Musik zu entscheiden, doch zum Zeitpunkt der Veröffentlichung ihrer ersten Lieder im Verlag Doblinger im Jahr 1907 schien sie ihre endgültige Wahl getroffen zu haben. Sie absolvierte in Folge eine umfassende musikalische Ausbildung auf privater

704 Marx und Haas, 210 *Österreichische Komponistinnen*, S. 323.

Basis in Klavier- und Violinspiel, nahm Gesangsunterricht und widmete sich der Kompositions- und Instrumentationslehre mit folgender Begründung:

Nachdem gerade diese Fächer von Frauen bisher nur selten gepflegt wurden und diese im Konkurrenzkampfe mit dem Manne sich nur wenig Anerkennung in der Öffentlichkeit erringen konnten, ging all mein Streben – ernst und jahrelang – dahin, mich ganz besonders darin auszubilden.⁷⁰⁵

Nach ihrer Heirat mit dem Arzt Hans Scheidl im Jahr 1909 machte sie mit diesem „[...] ihre im Cottage-Viertel gelegene Villa zu einem Treffpunkt gesellschaftlich-kulturellen Lebens in Wien [...]“⁷⁰⁶ und nützte die dort geknüpften Kontakte für einen konsequenten Aufbau ihrer künstlerischen Karriere. Wie damals keine Seltenheit veröffentlichte die Komponistin ihre Werke unter einem Pseudonym, *Lio Hans*, das Lili Hutterstrasser-Scheidl nach Marx und Haas „[...] spätestens ab 1905 verwendete[...].“⁷⁰⁷

In ihrem Schaffen stellten Vokalkompositionen eindeutig einen Schwerpunkt dar, die Bandbreite reichte von klavier-, instrumental- und orchesterbegleiteten Gesängen bis zu Opern. Als Höhepunkt ihrer Bekanntheit und Präsenz im europäischen Musikleben kann sicherlich die Uraufführung von *Maria von Magdala* in der Wiener Volksoper im Dezember 1919 gelten, danach wurde es allerdings ruhiger um die Künstlerin. Kritisch zu betrachten ist auch ihre sich später offenbarende antisemitische Haltung sowie ihre Mitgliedschaft in der NSDAP, doch würde eine ausführliche Behandlung dieses Themas den hier gesteckten Rahmen sprengen.⁷⁰⁸

Im Jahr 1928 standen an den oben genannten Aufführungsorten Lieder von Lili Hutterstrasser-Scheidl insgesamt dreimal auf dem Programm, wobei die beiden Gesänge *Tanz der Geisha* und *Am heiligen See* am 27. Februar 1928 mit Orchesterbegleitung uraufgeführt wurden, um nur wenige Wochen später von Josefina Stransky in einem ihrer ‚Modernen Liederabende‘ mit Klavierbegleitung zum Vortrag gebracht zu werden.

Da im Bestand der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek die Entstehungszeit des Liedes *Am heiligen See* auf der Partitur mit 1924 angegeben wird,⁷⁰⁹ *Tanz der Geisha* aber ohne Angabe verblieben, ist, wurde für die Erstellung eines Vokalprofils erstere Komposition ausgewählt. Die Anmerkungen zum

705 In: *Die Theater- und Musikwoche* 1919/20, Nr. 34 zitiert nach Marx und Haas, S. 323.

706 Marx und Haas, *210 Österreichische Komponistinnen*, ebda.

707 Ebda., S. 324.

708 Ebda., S. 327.

709 ONB Musiksammlung, Signatur F208.Hutterstrasser-Scheidl. 56 MUS MAG.

Notentext im folgenden Abschnitt beziehen sich auf das in der Musiksammlung verfügbare Manuskript der Klavierfassung.⁷¹⁰

Vokalprofil II: Lili Hutterstrasser-Scheidl *Am heiligen See*
(Text: Ohotsuno Ozi, Alfa, deutsche Nachdichtungen von
F. Angermayer)⁷¹¹

Hatte sich Othmar Wetchy in der Wahl des Textdichters den Vorlieben zahlreicher Komponisten des deutschen Sprachraums seit der Jahrhundertwende sowie seiner Zeitgenossen angeschlossen, so tat dies Lili Hutterstrasser-Scheidl mit ihrem Griff zu japanischer Lyrik ebenfalls.

In Folge der Weltausstellungen, die ab 1851 regelmäßig in Europa stattgefunden hatten, war das Interesse an fremden Kulturen noch verstärkt worden⁷¹² und diesem wurde nicht zuletzt durch deutsche Nachdichtungen fremdsprachiger Lyrik Rechnung getragen. Japanische Kunst und Kultur erfreute sich besonders ab der Weltausstellung in Wien 1873 großer Beliebtheit und sollte als Thema für Vokalkompositionen nicht nur vor dem Ersten Weltkrieg, sondern auch in den Zwischenkriegsjahren präsent bleiben. Auch im Jahr 1928 konnte das Publikum einigen Gesängen nach japanischen Texten begegnen. Am häufigsten erklang das *Japanische Regenlied* von Joseph Marx, das bereits 1909 vertont worden war, daneben gelangten auch Julius Bittners *Japanische Lieder* für Altstimme und Orchester zur Aufführung. Aus der Feder der jüngeren Komponist:innengeneration stammten beispielsweise *Japanischer Frühling op. 3* von Wilhelm Grosz oder Grete Zieritz' zehnteiliger Zyklus *Japanische Lieder*.⁷¹³

710 ONB Musiksammlung, Signatur F208.Hutterstrasser-Scheidl53 MUS MAG.

711 Marx und Haas, 210 *Österreichische Komponistinnen*, S. 328.

712 Orientalismus und „Türkenmode“ hatten sich schon deutlich früher etabliert, denkt man beispielsweise an W. A. Mozarts *Die Entführung aus dem Serail* oder an G. Rossinis *L'Italiana in Algeri*. Vgl. dazu kulturgeschichtliche Darstellungen wie Walter Gebhard (Hg.), *Ostasienrezeption zwischen Klischee und Innovation. Zur Begegnung zwischen Ost und West um 1900*, München 2000 und Thomas Koebner; Gerhart Pickerodt (Hg.), *Die andere Welt. Kultur- und literaturgeschichtliche Studien zum Exotismus*. 2. Auflage, Hamburg 2000, oder musikbezogene Publikationen wie Thomas Betzwieser, *Exotismus und „Türkenoper“ in der französischen Musik des Ancien Régime* (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 21), Laaber 1993, Peter Revers, *Das Fremde und das Vertraute: Studien zur musiktheoretischen und musikdramatischen Ostasienrezeption*, Stuttgart 1997 oder Mervyn Cooke, *Britten and the Far East. Asian Influences in the Music of Benjamin Britten*, Woodbridge 1998.

713 Grete Zieritz wurde im Kapitel über die Wiener Komponistinnen nicht berücksichtigt, da sie einerseits in Graz aufgewachsen war, vor allem aber, da sie bereits im Alter von 19 Jahren ihren Lebensmittelpunkt nach Berlin verlegt hatte. Vgl. Rita Aigner, Art. Grete Edle von Zieritz in: Marx und Haas, S. 414–421. Weitere Komponist:innen dieser jüngeren Generation, die sich mit diesem Sujet beschäftigten, waren beispielsweise Egon Wellesz, *Kirschblütenlieder op. 8* aus dem Jahr 1911, Anton Reichel *Liebeslieder des Ostens op. 11* oder Maria Bach, *Japanischer Frühling* aus dem Jahr 1930.

Der Nachlass Lili Hutterstrasser-Scheidls, der sich in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek befindet, enthält drei Vertonungen japanischer Lyrik mit den Titeln *Am heiligen See*, *Tanz der Geisha* und *Die Bambusflöte*, die im Werkverzeichnis der Komponistin bei Marx und Haas zu *Drei japanische Gesänge* zusammengefasst wurden.⁷¹⁴ Aus den Manuskripten selbst geht dieser Sammeltitle nicht hervor.

Eine der Herausforderungen bei Übersetzungen von Lyrik in eine andere Sprache und deren Übertragung in eine andere kulturelle Umgebung liegt darin, stets den Sinn sowie die inhaltliche und kulturelle Bedeutung eines Textes adäquat zu erfassen und über Hintergrundwissen zu verfügen, das über die reine Sprachbeherrschung hinausgeht. Die Gedichtsammlung *Altjapanische Frühlingslieder* von Frank Lange aus dem Jahr 1884 war offensichtlich eine jener Übertragungen japanischer Lyrik, die diesen Anforderungen gerecht wurde und auf die daher zahlreiche Komponist:innen zurückgegriffen hatten. Noch beliebter waren allerdings die 1906 erschienenen *Japanische[n] Novellen und Gedichte* von Paul Enderling und die Sammlung *Japanischer Frühling* von Hans Bethge aus dem Jahr 1911.⁷¹⁵ Interessanterweise griff Lili Hutterstrasser-Scheidl nicht zu einer dieser gängigen und gefragten Übertragungen, sondern wählte eine Nachdichtung von Fred (eigentlich Alfred) Angermayer,⁷¹⁶ der die knappe Form des Originaltextes in ein vierstrophiges Gedicht nach mitteleuropäischer Tradition umgewandelt hatte. Die untenstehende Gegenüberstellung soll diese grundlegende Veränderung verdeutlichen.

714 Marx und Haas, 210 *Österreichische Komponistinnen*, S. 328

715 Für eine ausführlichere Behandlung der Übertragungsproblematik siehe Keiko Hasegawa, *Japanischer Frühling. Untersuchungen von Vertonungen japanischer Lyrik in deutschen Nachdichtungen im 20. Jahrhundert* Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2010, S. 22–25.

716 Alfred Anton [Antoine] Angermayer (1889 Mauthausen – 1951 Wien). Pseudonyme: Angermayer, Fred A.; Lynx; Theodor Greif; für eine ausführliche Darstellung siehe Uwe Baur und Karin Gradwohl-Schlacher (Hg.), *Literatur in Österreich 1938–1945. Handbuch eines literarischen Systems. Bd. 3: Oberösterreich*, Wien et al. 2014, S. 118–125.

Am heiligen See
(Übertragung F. Angermayer)

Am heiligen See von Iware,
Da gibt es ein lustiges Schneien
Die Kirschen blüh'n,
Die Herzen glüh'n,
Die Paare lustwandeln im Freien.

Am heiligen See von Iware,
Da gibt es ein wonniges Träumen.
Im dichten Grün,
zwei Menschen drin,
erschauern in Liebesträumen.

Am heiligen See von Iware,
Die Wildgänse ziehen in Scharen.
Die Lieb verglüht,
Vorbei das Lied,
Der Herbstwind kam gefahren.

Am heiligen See von Iware,
Schwimmt hin ein duftiger Schleier.
Und dichtgeballt
Der Nebel wallt
Zur Liebestotenfeier.

Am heiligen See
(Übertragung Paul Enderling)⁷¹⁷

Blüten schneien ...
ein Nebelschleier verhüllt den See.
Die Wildgänse schreien
am heiligen Weiher von Iware.
Dunkler Träume Schar
tanzt ihren Reihen;
mein Herz ist schwer:
wenn übers Jahr
die Wildgänse schreien,
hör' ich's nicht mehr.

Die musikalische Umsetzung dieses Textes, der von der Komponistin wortwörtlich vertont wurde, fiel mit je 26 Takten für die erste und dritte sowie je 23 Takten für die zweite und vierte Strophe entsprechend umfangreich aus. Ob dies auch in der Konzeption als orchesterbegleiteter Gesang begründet ist, lässt sich nicht belegen. Aufgrund des getragenen Tempos, der durchkomponierten musikalischen Form und der von der Komponistin angedachten langen sängerischen Phrasen erfordert das Lied jedenfalls die Besetzung mit einer bereits gut ausgebildeten Stimme, die über eine lyrische Legatofähigkeit, eine gute Atemführung und ausreichend sängerische

717 Vgl. *Japanische Novellen und Gedichte*. Verdeutscht und herausgegeben von Paul Enderling, Leipzig 1906.

Kondition verfügen sollte. Das Grundtempo wird mit *sehr ruhig* angegeben, und in diesem eröffnet auch die Gesangsstimme mit dem wiederkehrenden Textbaustein *Am heiligen See von Iware* die jeweiligen Strophen. Angaben wie *bewegter* oder *etwas bewegt* werden als Gestaltungshinweise für die weiteren Textpassagen angebracht, doch führt die Bezeichnung *wieder ruhig* regelmäßig am Ende der Strophen zum Ausgangstempo zurück und lässt den oben genannten Textbaustein tempomäßig, aber auch in seiner klanglichen Schlichtheit zu einem Ruhepol werden.

The image shows a musical score for the beginning of the second stanza of 'Am heiligen See'. It is written in 2/4 time. The vocal line is in the upper staff, starting with the instruction 'Wieder ruhig.' and the lyrics 'Am heil'gen See von I - wa - ré.' The piano accompaniment is in the lower staves, featuring a right hand with a melodic line and a left hand with a more rhythmic accompaniment. The piano part includes markings for 'expr.' and 'p'.

Abb. 22: Lio Hans, *Am heiligen See*, T. 26–T. 30, Anfang zweite Strophe

Die Tessitura der Gesangslinie, die ihren Kernbereich zwischen e^1 und e^2 aufweist und diesen nur gelegentlich bis zum g^2 bzw. a^2 in meist über die Dauer eines ganzen Takts gehaltenen Tönen überschreitet, spricht für eine Besetzung mit einem Mezzosopran oder unter Berücksichtigung der Tatsache, dass die beiden Aufführungen des Jahres 1928 jeweils von Sopranistinnen bestritten wurden, für eine Besetzung mit einem jugendlich-dramatischen Sopran.⁷¹⁸ Auch sind die Takte 59 bis 73, die entsprechend der düsteren Stimmung der dritten Strophe die Gesangslinie in ihren unteren Bereich von f^1 bis h führen, für eine Sopranstimme in ausgesprochen tiefer Lage. In dieser können ausschließlich dramatischere Soprane oder Mezzosoprane ihr Timbre, die gewünschte Klangfülle und Durchschlagskraft entwickeln, während leichtere Soprane an dieser Stelle, vor allem in der Orchesterfassung, Schwierigkeiten hätten.⁷¹⁹ Dies

718 Kloibers Definition des Stimmfachs *jugendlich-dramatischer Sopran* lautet: „Lyrische Sopranstimme mit größerem Volumen, die auch dramatische Höhepunkte gestalten kann“ und gibt den in der Gesangsliteratur erforderlichen Stimmumfang mit c^1 bis c^3 an, während er für Mezzosoprane einen Stimmumfang von g bis b^2 angibt. Vgl. Rudolf Kloiber, *Handbuch der Oper*, Erweiterte Neubearbeitung von Wulf Konold, Kassel 1985, S. 1041 f.

719 Die in der Musiksammlung der ONB unter der Signatur F208.Hutterstrasser-Scheidl57 MUS MAG verfügbaren Einzelstimmen für diese Komposition zeigen folgende Besetzung: Violine 1 (4x), Violine 2 (3x), Viola (2x), Violoncello (2x), Kontrabass (2x), je 1x besetzt Flöte 1 + 2,

scheint der Komponistin durchaus bewusst gewesen zu sein, hat sie doch für die besonders tiefen Töne eine alternative Ausführungsmöglichkeit durch Oktavieren in die höhere Lage eingetragen.

Abb. 23: Lio Hans, *Am heiligen See*, T. 51–54, Anfang vierte Strophe

Der gesamte Tonumfang reicht daher in der originalen Version (Mezzosopran) von $h-g^2$ und in der alternativen Ausführungsmöglichkeit (Sopran) von d^1-a^2 und umfasst also jeweils mehr als eineinhalb Oktaven. Innerhalb dieses Bereichs hat die Gesangsstimme regelmäßig Tonsprünge, die mehrheitlich in Aufwärtsrichtung geführt werden, zu bewältigen, was auch die Beherrschung des Lagenausgleichs als gesangstechnische Voraussetzung mit sich bringt.

Auch die selbständige Führung der Gesangslinie gegenüber dem Instrumentalpart setzt bereits ein höheres Ausbildungsniveau mit der damit verbundenen musikalischen Sicherheit voraus. Durchgehend im 2/4-Takt angelegt, beginnt das Stück im Instrumentalpart mit sehr ruhigen regelmäßigen Achtelbewegungen, zu denen ab Takt 13 in den Oberstimmen Achteltriolen hinzukommen. Stellenweise wird die Gesangslinie rhythmisch in diese Triolenbewegungen eingefügt, doch findet man aber auch Stellen wie beispielsweise ab Takt 2, in denen die Sängerin Vierteltriolen gegenüber Achteltriolen im Orchester ausführen muss. Insgesamt wird der Instrumentalpart von Strophe zu Strophe rhythmisch dichter, beispielsweise werden Quintolen oder Septolen in den Oberstimmen mit Vierteltriolen in den Unterstimmen kombiniert. Der daraus entstehende Klangteppich, der Schwerpunkte im Metrum verschwinden lässt, gestattet der Sängerin zwar Freiheiten in der Ausführung der

Piccoloflöte, Oboe, Englischhorn, Klarinette 1 + 2, Bassklarinette, Fagott 1 + 2, Horn 1 + 2 + 3, Trompete 1 + 2, Posaunen 1 + 2 + 3, Schlagwerk, Harfe 1 + 2, Celesta.

darüberliegenden getragenen Gesangslinie, verlangt aber auch nach musikalischer und rhythmischer Selbständigkeit und Unabhängigkeit.

Wieder ruhiger

Am heiligen See von I-wa-ré

pp

p expr.

Abb. 24: Lio Hans, *Am heiligen See*, T. 77–81, Anfang fünfte Strophe

Obwohl die Gesangslinie stets harmonisch in den Instrumentalpart eingebettet ist, sind diese Bezüge an den rhythmisch und klanglich besonders dichten Stellen nicht immer deutlich hörbar, sodass auch in dieser Hinsicht sängerisch selbstständige Führung und Gestaltung gefragt ist.

Bewegt.

Schwimmt hin ein duftiger Schleier Und

steigern

cresc. - -

p cresc. - -

Abb. 25: Lio Hans, *Am heiligen See*, T. 82–86

Die dynamische Bandbreite der Gesangsstimme reicht innerhalb der ersten Strophe von *piano* bis *mezzoforte*, in der zweiten von *piano* bis *forte*, die dritte Strophe bleibt wohl aufgrund der tiefen Lage durchgehend im *mezzoforte*, während die vierte schließlich von einem Strophenbeginn im *pianissimo* sich zu einem dynamisch verhaltenen Höhepunkt im *mezzoforte* entwickelt. Das bedeutet, dass bereits die Fähigkeit zur dynamischen Modulationsfähigkeit geschult worden sein sollte und besonders

klangliche Feinabstufungen im Bereich der unteren bis mittleren Lautstärke beherrscht werden sollten. Auch diese Anforderungen können im Regelfall von bereits gut ausgebildeten Stimmen besser erfüllt werden als von Sänger:innen der niederen Ausbildungsstufen.

Insgesamt schließt diese Komposition in ihrer durchkomponierten Form, inhaltlich durch die traditionelle Textübertragung von Angermayer sowie in der Behandlung der Gesangsstimme, an die Orchesterlieder aus der Zeit um 1900 an. Die Gestaltung einer polyrhythmischen Textur, der Einsatz von pentatonischen Klängen, das Verlassen eines tonalen Zentrums und das Experimentieren mit Klangfarben lassen allerdings die Auseinandersetzung der Komponistin mit den musikalischen Strömungen ihrer Gegenwart erkennen. Dieses Spannungsfeld stellt auch die ausführenden Sängerinnen vor Herausforderungen, die nur von gut ausgebildeten oder gar professionellen Stimmen bewältigt werden können.

‚Novitäten‘ – Ur- und Erstaufführungen des Jahres 1928

In den Rezensionen des Jahres 1928 wurde sehr oft von ‚Novitäten‘ und ‚neuen Liedern‘ gesprochen, ohne dass für die heutigen Leser:innen daraus eindeutig hervorgeht, ob es sich dabei um Ur- oder Erstaufführungen gehandelt hatte oder ob damit schlicht Kompositionen bezeichnet wurden, deren Entstehungszeit damals erst wenige Jahre zurücklag.⁷²⁰ Weiters ist davon auszugehen, dass auch in den Kompositionsabenden oder Portraitkonzerten die eine oder andere Ur- oder Erstaufführung stattgefunden hatte, ohne dass diese extra ausgewiesen wurde. Um sich diesbezüglich dennoch auf möglichst sicherem Boden bewegen zu können, sollen im folgenden Abschnitt nur jene Kompositionen als Ur- oder Erstaufführung berücksichtigt werden, die in Vorankündigungen bzw. auf den Programmzetteln explizit als solche deklariert wurden (siehe Anhang XIII).

Eine Frage der Generation?

Während also Franz Schubert, Hugo Wolf und Johannes Brahms an der Spitze der ‚Hitparade 1928‘ zu finden sind, so waren auch jene lebenden österreichischen Komponisten, die auf den vorderen Plätzen aufscheinen, noch vorwiegend der Ästhetik der Jahrhundertwende verbunden und gehörten allesamt einer älteren Generation, nämlich den Geburtsjahrgängen bis 1882, an.⁷²¹ Doch mit Othmar Wetchy, Fritz Egon

720 Vgl. z. B. O. R. in *Reichspost*, 5. 3. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Novitätenabend*, S. 5, Julius Korngold in *Neue Freie Presse*, 4. 7. 1928, Rubrik *Musik*, S. 8 f., oder Elsa Bienenfeld im *Neuen Wiener Journal*, 20. 12. 1928, Rubrik *Theater und Kunst. Musik*, S. 13.

721 Richard Strauss *1864, Carl Lafite *1872, Max Ast *1875 und Josef Marx *1882. Aber auch Lili Hutterstrasser-Scheidl *1885, Johanna Müller-Hermann *1868.

Pamer, Franz Mittler und Erich Wolfgang Korngold stehen bereits Künstler einer jüngeren, in den 1890er-Jahren geborenen Generation ebenfalls an vorderen Stellen. Sie komponierten zwar ebenfalls traditionsverbunden, hatten aber dennoch ihre eigene innovative Tonsprache entwickelt und wurden daher von ihren Zeitgenoss:innen als ‚gemäßigt modern‘ empfunden. So bezeichnete beispielsweise Guido Adler in seinem 1929 publizierten Aufsatz *Musik in Österreich* u. a. Erich Wolfgang Korngold, Fritz Egon Pamer, Lili Hutterstrasser-Scheidl und Johanna Müller-Hermann als „[k]onservativer und in sich gefestigter als die oben genannte Gruppe der Progressisten [...]“.⁷²² Andere, wie z. B. Franz Mittler, Carl Prohaska, Karl Hudez, Theodor Streicher, Walther Klein, verortete Adler „[i]m alten Stil mit gelegentlichen Blicken in die Neukunst.“⁷²³ Im folgenden Abschnitt soll nun untersucht werden, ob sich zwischen dem Grad der kompositorischen Avanciertheit und dem Lebensalter der Musikschaaffenden Zusammenhänge herstellen lassen bzw. ob im Zusammenhang mit den Ur- und Erstaufführungen des Jahres 1928 eine bestimmte Altersgruppe besonders hervorsteicht.

Wiederum konnten nicht für alle Personen weiterführende biografische Angaben oder zumindest die Lebensdaten gefunden werden. Genauso wenig war eine exakte Feststellung der Entstehungsdaten vieler Kompositionen möglich, da ein guter Teil bis heute nicht verlegt wurde und ausschließlich als Manuskript ohne Datumsangabe in der *Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek* sowie in der *Wiener Stadt- und Landesbibliothek* erhalten ist. Auch hier könnte die Aufarbeitung der in diesen beiden Sammlungen aufbewahrten musikalischen Nachlässe Aufschlussreiches ans Licht bringen.

Neben sechs Ur- und fünf Erstaufführungen vorwiegend deutscher Komponist:innen wurden für 26 Konzerte Ur- bzw. Erstaufführungen von 24 lebenden österreichischen Musikschaaffenden angekündigt. Gruppiert man diese Personen, von denen die älteste 63 und der jüngste 24 Jahre alt war, nach Lebensalter, so stellen die 30- bis 36-Jährigen die größte Untergruppe dar. Dazu gehören, in der Reihenfolge ihrer Geburtsjahrgänge, Othmar Wetchy, Richard Maux, Franz Mittler, Joseph Rinaldini, Johann Nepomuk David, Max Brand, Erich Wolfgang Korngold sowie Hanns Eisler. Doch auch die über 50-Jährigen sind mit Arnold Schönberg, Carl Lafite, Otto Klob und Arthur Perles gut repräsentiert, Sarolta Rettich-Pirk und Carl Frühling hatten sogar das 60. Lebensjahr bereits erreicht bzw. überschritten.

722 Guido Adler, *Musik in Österreich*, in: Guido Adler (Hg.), *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. Heft 16. Wien 1929. S. 29 f. Mit ‚Progressisten‘ meinte Adler Komponisten wie Arnold Schönberg, Felix Petyrek, Paul A. Pisk, Alban Berg, Anton Webern, Franz Salmhofer, Otto Siegl et al.

723 Ebda., S. 30.

Interessanterweise sind aus der Gruppe der über 40-Jährigen nur drei Kunstschafter:innen vertreten: die beiden Komponistinnen Lili Hutterstrasser-Scheidl (Pseudonym Lio Hans) und Kamilla Pálffy-Waniek sowie Alban Berg. Nun mag die geringe Anzahl in dieser Gruppe Zufall sein, könnte aber auch dafür sprechen, dass sich Frauen als Komponistinnen erst in einer späteren Lebensphase etablieren konnten als Männer. Über die über 40-jährigen männlichen Komponisten ließe sich hingegen spekulieren, dass sie in ihren weiteren musikalischen Arbeitsfeldern mittlerweile eine so erfolgreiche Karriere aufgebaut hatten, dass ihnen nicht mehr so viel Zeit für die kompositorische Tätigkeit blieb wie in jüngeren Jahren. Auch dieses Thema würde im Rahmen eines anderen Forschungsvorhabens weitere Beachtung verdienen.

Bemerkenswert ist schließlich, dass auch Gesänge von Franz Mixa, Manfred J. M. Nedbal und Karl Hudez, dreier junger, nach der Jahrhundertwende geborener Mittzwanziger, in Programme an den weiter oben behandelten Aufführungsorten bzw. im Radio integriert worden waren.

Neu oder neuartig – innovative Elemente

Man kann den Begriff des Neuen in der Musik nicht nur zeitlich fassen, indem man alle in der Gegenwart entstandenen Werke darunter versteht, sondern auch in der Weise, daß die Kunst so benannt wird, die ungewohnte Wege beschreitet.⁷²⁴

Diese Feststellung machte Paul A. Pisk am Anfang seines Aufsatzes *Neue Kammermusik* im Jänner 1928, um in Folge weiter auszuführen, was das Innovative, wohl aber auch für das Publikum Schwierige an der Musik von Arnold Schönberg und Anton Webern sei. Mit diesem Versuch einer Begriffsklärung, der Ausformulierung des „[...] Neuen in der Musik [...]“⁷²⁵ war Paul A. Pisk in diesen Jahren nicht alleine, im Gegenteil. Seit Paul Bekker 1919 den Begriff ‚Neue Musik‘ zunächst in einem Vortrag und später in schriftlicher Form eingeführt hatte und diesen im Zusammenhang mit Erneuerung und Modernisierung verstanden wissen wollte,⁷²⁶ stellten sich Komponist:innen, Musikschriftstell:innen und Interpret:innen regelmäßig die Frage, welche Kriterien eine Komposition zu erfüllen hatte, um als ‚neu‘ zu gelten. Dies dürfte bei dem Stilpluralismus dieser Tage nicht einfach gewesen sein, doch schien man sich darauf zu einigen, dass eine Komposition dann als ‚neu‘ oder ‚zeitgenössisch‘ bezeichnet werden könnte, wenn sie, um wieder mit Worten von Paul A. Pisk

724 Paul A. Pisk, *Arbeiter-Zeitung*, 21. 1. 1928, Rubrik *Kunst und Wissen*. *Neue Kammermusik*, S. 8.

725 Ebda.

726 Siehe Paul Bekker, *Neue Musik*, (Tribüne der Kunst und Zeit 6). Berlin 1919.

zu sprechen, ihren „[...] Ursprung unmittelbar im Erleben von heute hat und nicht in anderen schon bestehenden Werken.“⁷²⁷

Ob nun in all den oben angeführten Ur- und Erstaufführungen derart „[...] ungewohnte Wege [...]“⁷²⁸ beschritten wurden, kann allein aufgrund der unterschiedlichen Verfügbarkeit des Notenmaterials nicht beantwortet werden, doch soll der Versuch unternommen werden, querschnittartig innovative Elemente herauszufiltern. Diese Innovationen können die Wahl des zu vertonenden Textes oder die Auseinandersetzung mit Themen ihrer Zeit genauso betreffen wie eine bestimmte Kompositionstechnik, Besetzungsfragen oder die Art und Weise, wie das Instrument Stimme behandelt und integriert wurde.

Bezüglich der Entstehungszeit der Kompositionen lässt sich festhalten, dass die meisten der ur- bzw. erstaufgeführten Gesänge, für die Angaben erhoben werden konnten, hauptsächlich aus den Jahren 1924 bis 1927, die meisten davon tatsächlich aus dem Zeitraum 1926/27 stammen, also sehr zeitnah zum Zeitpunkt der öffentlichen Darbietung geschaffen wurden – und zwar von Vertreter:innen aller Altersgruppen. Einzige Ausnahmen stellen Arnold Schönbergs *Herzgewächse* op. 20, das bereits im Jahr 1911 kreiert worden war, sowie die Orchesterfassung von Alban Bergs *Sieben frühen Liedern*, die als Klavierlieder bereits aus den Jahren 1908/09 stammten, dar. Da nach Matthias Schmidt Schönbergs *Herzgewächse* bereits seit 1920 in einer Durckausgabe erhältlich war und Schönberg davon ausging, dass es daher seit damals Aufführungen gegeben haben musste, sprach er von dem Konzert am 17. April 1928 als Wiener Erstaufführung.⁷²⁹ Alban Berg wiederum gab im *Deutschen Musiker-Lexikon* des Jahres 1929 als Datum der Uraufführung den 18. März 1928 an, an dem zunächst drei dieser Lieder in der überarbeiteten Orchesterfassung auf Radio Wien zu Uraufführung gelangten. Die Erstaufführung der Gesänge in ihrer Gesamtheit fanden einige Monate später, im November 1928, im Wiener Musikverein statt.⁷³⁰

Wendet man sich nun vom Aspekt der Entstehungszeit zu den innovativen Elementen innerhalb der Kompositionen, so wird die Betrachtung der vertonten Texte an den Anfang gestellt. Während die meisten der Ur- und Erstaufführungen mit den

727 Robert Schollum, *Wiener Schule*, a. a. O., S. 298; Zitiert nach Ganglbauer, *Auf Seitenpfaden zur Neuen Musik*, S. 113. Eine ausführliche Erörterung dieses Diskurses würde an dieser Stelle den Rahmen sprengen, daher sein auf die Publikation Federico Celestini, Gregor Kokorz, Julian Johnson (Hg.), *Musik in der Moderne*, Wien et al. 2012 verwiesen und darin im Besonderen auf Christian Kaden, *Wie neu, als sie neu war, war die Neue Musik? Aspekte eines Modernisierungsprozesses*, S. 163–178.

728 Paul A. Pisk, *Arbeiter-Zeitung*, 21. 1. 1928, Rubrik *Kunst und Wissen*. *Neue Kammermusik*, S. 8.

729 Vgl. Schmidt, „*Herzgewächse*“ op. 20 auf <https://www.schoenberg.at/index.php/de/joomla-license/rherzgewaechsel-op-20-1911> (Zugriff 19. 4. 2020)

730 Vgl. *DML*, S. 85 sowie Schmierer, *Geschichte des Liedes*, S. 228.

ihnen zugrundeliegenden Texten im Geschmack der Zeit liegen und beliebte Sujets aufgreifen,⁷³¹ werden zwei Beispiele besonders hervorgehoben, da sie sich von den anderen insofern deutlich unterscheiden, als sie sich jeweils auf ihre besondere Art mit Themen der Zeit auseinandersetzen.

„[D]enn wie zu Schuberts Zeiten lassen sich auch heute noch nur zu guten Texten gute Lieder machen [...]“ schrieb Theodor W. Adorno in einem Aufsatz 1928, nachdem er zuvor die Besonderheit der von Arnold Schönberg vertonten Gedichte von Stefan George behandelt hatte.⁷³² Ob er auch die von Hanns Eisler vertonten *Zeitungsausschnitte* op. 11 als ‚gute Texte‘ bezeichnet hätte, kann an dieser Stelle nicht beurteilt werden, doch sticht dieser Komponist hinsichtlich einer innovativen Textwahl damit deutlich hervor. Ähnlich wie bereits Alban Berg in seinen *Fünf Orchesterliedern nach Ansichtskarten-Texten von Peter Altenberg* op. 4 oder wie Darius Milhaud in *Catalogue de Fleurs* op. 60, der Passagen aus einem Landmaschinenkatalog gewählt hatte, hatte Hanns Eisler für seinen Zyklus unter anderem einer Tageszeitung entnommene Heiratsannoncen vertont. Den zeitgenössischen Rezensent:innen war Eislers Anlehnung an die beiden früheren Kompositionen durchaus bewusst, doch dürfte für sie der sozialkritische Aspekt der *Zeitungsausschnitte* besonders innovativ gewesen sein. So merkte beispielsweise der Kritiker Alfred Rosenzweig an:

Eine Idee Darius Milhauds, der in seinem „Catalogue des Fleurs“ die sprachlich nüchterne Form der schematischen Aufzählung mit einer zarten, espritvollen Musik verbindet, ist hier ins Sozialkritische gewendet. Ausschnitte aus einer Vorstadtzeitung, das sind Ausschnitte aus dem Leben selbst, werden zum Liedtext. Und ähnlich wie Milhaud zieht Eisler aus der bewußten Vertonung des scheinbar Unvertonbaren starke Grotteskwirkungen.⁷³³

Während nach Klaus Hinrich Stahmer aus heutiger Sicht diese Textwahl „[...] eine Absage des Komponisten an die künstlerische Dignität von Gedichten als Liedgrundlage [...]“ darstellt,⁷³⁴ schreibt H. H. Stuckenschmidt in seinen Erinnerungen an seine Ehefrau Margot Hinnenberg-Lefèbre, Sängerin der Berliner Uraufführung, dass Eisler damit „[...] den Normalbürger provozieren [wollte, stattdessen] aber das Entzücken aller konventionsfeindlichen und links orientierten Leute [weckte].“⁷³⁵

731 Siehe auch Abschnitt *Modern oder à la mode*.

732 Wiesengrund-Adorno, *Situation des Liedes*, S. 369.

733 a.r. in *Der Tag*, 3. 3. 1928, Rubrik *Bühne und Kunst*. *Neue Musik. Komponierte Zeitungsausschnitte*, S. 6.

734 Vgl. Stahmer, *Zwischen den Weltkriegen. Deutschland und Österreich I (1918–1933)*, in: *Reclams Liedführer*, S. 688.

735 Stuckenschmidt, *Margot*, S. 18.

So wurde nicht nur die Aufführung in Berlin Ende 1927, sondern auch die Wiener Erstaufführung im Februar 1928 ein großer Erfolg, bei der, wie Alban Berg in einem Brief an Arnold Schönberg berichtete, „[...] fast alle [Lieder] wiederholt werden [mussten].“⁷³⁶

In ähnlicher Weise innovativ dürfte der von Kamilla Pálffy-Waniek nach eigenen Texten vertonte Zyklus *Lieder der Technik* gewesen sein. Zwar konnte das Notenmaterial bis dato noch nicht aufgefunden werden, doch lassen die Titel der einzelnen Lieder, *Fabriksstadt*, *Elektrizität*, *Die Telegraphenstange singt* und *Die Kette*, auf eine schriftstellerische und musikalische Auseinandersetzung mit damals aktuellen Technologien schließen, die auf diese Weise im Untersuchungszeitraum in keiner anderen Komposition zu finden war. Der Kritiker Josef Reitler beschreibt diesen Zyklus als einen, „[...] der mit knappen Strichen und hartem Ausdruck die Nüchternheit der rußgen Fabriksstadt, das Wunder der Elektrizität, die Mystik der Telegraphenstange besingt [...]“ und bescheinigt der Künstlerin, dass dies „[...] [j]edenfalls ein origineller Versuch, Technik und Physik romantisch zu betrachten und diese Betrachtung in unromantische Musik umzudeuten [...]“ gewesen sei.⁷³⁷ Dieser Tendenz, die reale Welt in Musik zu verhandeln, konnte man in den 20er-Jahren auf der Opernbühne zwar wiederholt begegnen, man denke beispielsweise an Ernst Kreneks *Jonny spielt auf*, Max Brands *Maschinist Hopkins* oder Kurt Weills *Der Zar lässt sich photographieren*, auf dem Gebiet des des Konzertlieds war diese Themenwahl allerdings äußerst selten. Als einige wenige Beispiele könnten Erich Zeisls *Der Briefmark* oder, blickt man über die Landesgrenzen, Benjamin Brittens *Calypso* angeführt werden.⁷³⁸ Dass Kamilla Pálffy-Waniek darüber hinaus auch als eine der Preisträger:innen des im Jahr 1928 von der Zeitschrift *Musikblätter des Anbruch* ausgeschriebenen Wettbewerbs für neue Opernlibretti hervorging und ihre Einreichung den Titel *Film am Sonnenhügel* trug, dürfte ihre Einzigartigkeit und ihren Mut zur Aktualität bestätigen.⁷³⁹ Dennoch wur-

736 Brief von Alban Berg an Arnold Schönberg vom 1. 3. 1928 zitiert nach Stuckenschmidt, *Margot*, S. 19.

737 Josef Reitler in: *Neue Freie Presse*, 26. 3. 1928, *Feuilleton. Konzerte*, S. 1.

738 Erich Zeisls Lied *Der Briefmark* nach einem Text von Joachim Ringelnatz entstand 1931, Benjamin Brittens Komposition *Calypso* nach einem Text von W. H. Auden stammt aus dem Zyklus *Cabaret Songs*, der in den späten 1930er- und frühen 1940er-Jahren komponiert wurde.

739 So konnte man im *Salzburger Volksblatt* über diese Prämierung Folgendes lesen: „Den von der Zeitschrift *Anbruch* ausgeschriebenen Preis von je 250 Mark für die besten Opernbücher erhielten die Wiener Gesangspädagogin Kamilla Pálffy-Waniek für ihr Libretto „Film am Sonnenhügel“ und Johann Fabricius, Oosterteek [sic!] (Holland) für das Opernbuch „Pateratero Puppenspieler“. Preisrichter waren Paul Becker, Robert Heger, Emil Hertzka, Ernst Krenek, Dr. Lothar Wallerstein, Franz Schreker und Paul Stefan.“ Unbezeichnet in: *Salzburger Volksblatt*, 28. 12. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Ein Preisausschreiben für Opernbücher*, S. 5.

den diese Tendenzen von Zeitgenoss:innen durchaus kritisch gesehen. So bemerkte Guido Adler in seinem Aufsatz *Musik in Österreich* dazu:

Die Beziehung zum Seelenleben wird sowohl in Vokal- wie in Instrumentalmusik von einzelnen außer acht gelassen und so wirkt dieses Verhalten abtötend auf den Ausdruck, ohne welchen Musik „ein tönendes Erz oder eine klingende Schelle“ ist. An Stelle der Dynamik eines lebenden Atems wird dort und da der Versuch gemacht, die Musik zu mechanisieren, Instrumentenmaschinen anzuvertrauen, ein Seitenstück zur „Verkinosierung“ der Dramen.⁷⁴⁰

Neben der Textwahl konnte sich aber auch in den gewählten Besetzungen oftmals der Wunsch nach Innovation, Experimentierfreudigkeit und die Suche nach neuen Klängen und Ausdrucksmöglichkeiten offenbaren, und dies quer durch die Generationen. So können in dieser Hinsicht die Komposition *Gesang Buddhas* für Baritonstimme und Bläserorchester des immerhin 60-jährigen Carl Frühling genauso wie die *Gesänge im alten Stil* für Sopran und drei Violen des erst 24-jährigen Karl Hudez mit ihrer ungewöhnlichen Instrumentenwahl durchaus als neuartig gelten, obwohl sie kompositionstechnisch laut einigen Kritiken eher traditionell gewesen sein dürften.⁷⁴¹ Während Frühlings Komposition als „feierlich-pastose Tonschwelgerei“⁷⁴² beschrieben wurde, erhielt jene von Hudez die Bezeichnung „[...] Stilkopie [...]“, die allerdings „[...] durch saubere Faktur und melodischen Reiz sehr bestach [...]“.⁷⁴³

Eine ungewöhnliche und daher neuartige Ensembleszusammensetzung hatte Arnold Schönberg bereits 1911 in seinen *Herzgewächse[n] op. 20* gewählt, als er die Sopranstimme von Celesta, Harmonium und Harfe begleiten ließ und sich die „[...] erlesenen Klangwirkungen der einzelnen Instrumente [...]“ zu Nutzen machte, wie Paul A. Pisk in einer Rezension anmerkte.⁷⁴⁴ Daneben, notierte Pisk weiter, trug nicht nur die Instrumentenwahl, sondern auch die geforderte Spielweise wie zum Beispiel

740 Adler, *Musik in Österreich*, S. 28.

741 In der Zwischenkriegszeit galt die Viola sowie ihre gedachten „Verzweigungen“ wie Viola d’amore oder die Fiedel als quasi ikonisches Instrument der Alten Musik und wurde von Ensembles und Musiker:innen, die Alte Musik aufführten, bevorzugt eingesetzt. Dieser Kontext dürfte bei der Besetzung der *Gesänge im alten Stil* eine Rolle gespielt haben. Vgl. dazu Harry Haskell, *The Early Music Revival. A History*, London 1988, S. 44 f. und S. 55 f. sowie Dieter Gutknecht, *Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik. Ein Überblick vom Beginn des 19. Jhdts. bis zum Zweiten Weltkrieg*, Köln 1993, S. 169–211.

742 Alfred Rosenzweig in *Der Tag*, 19. 3. 1928, Rubrik *Bühne und Kunst. Konzerte. Volkstümliches Symphoniekonzert*, S. 3.

743 Emil Petschnig in: *Neue Zeitschrift für Musik*, Mai 1928 (Heft 5). Rubrik *Austriaca*, S. 285.

744 Paul A. Pisk in: *Arbeiter-Zeitung*, 7. 5. 1928, Rubrik *Kunst und Wissen. Neue Kammermusik*, S. 8.

Flageolett und *Tremolo* der Harfe oder ein Tonumfang von drei Oktaven, in dem die Singstimme „[...] bis in die höchsten Register [...]“ geführt wird, zur Entstehung von „[...] ungeahnten Farben [...]“ bei.⁷⁴⁵

Max Brand kombinierte ebenfalls in seinen *Fünf Balladen* op. 10⁷⁴⁶ eine mittlere Singstimme mit Flöte, Oboe, Klarinette, Horn, Bratsche und Violoncello zu einer bis dahin noch nicht dagewesenen Formation und erzielte damit, laut einer Kritik im *Neuen Wiener Journal*, „[...] völlig neue Instrumentaleffekte [...]“.⁷⁴⁷ Darüber hinaus bediente er sich bei diesen Liedern auch einer neuartigen Kompositionstechnik, nämlich der Zwölftontechnik nach Arnold Schönberg. Brand verzichtet allerdings bei diesen ‚Zwölfton-Studien‘, wie er sie im Untertitel seiner handschriftlichen Partitur nennt, „[...] bei der Singstimme und der Begleitung auf die gebräuchlichen Akkorde und Tonreihen [...]“ und gewinnt nach Paul A. Pisk „[...] aus der eigenartigen Anordnung der Zwölftonreihe neues thematisches Material [...]“.⁷⁴⁸ Diese „[...] ganz neuen Wege [...]“ erzeugen aber dennoch „[...] Stimmung und Klangreiz [...]“ und ergeben Kompositionen, die als „[...] nicht eben bequeme, aber beachtenswerte Äußerungen eines Musikers, der etwas Neues zu sagen hat [...],“ bezeichnet werden können.⁷⁴⁹

Eng verbunden mit den oben genannten innovativen Elementen war auch der Einsatz der Gesangsstimme, der wiederholt neuartigen Stimmgebrauch in einem wesentlich größeren Tonumfang verlangte oder zumindest ein Abweichen von der im Abschnitt *Die ‚hohe Kunst‘ des Liedgesangs* ausführlich beschriebenen, damals gewünschten Stimmgebung im Liedgesang erforderlich machte. Tobias Janz spricht im Zusammenhang mit der Wiener Schule vom „[...] post-tonalen Singen [...]“ und versteht darunter, „[...] dass hier die Stimme eben nicht als menschliches Organ, sondern als ein tonales Instrument aus dem Haus der harmonischen Tonalität entlassen wird.“⁷⁵⁰ Eine dieser Erweiterungen des stimmlichen Ausdrucks war die melodramatische Gestaltung, die von den Stimmkünstler:innen einen „[...] zwischen

745 Paul A. Pisk in: *Arbeiter-Zeitung*, 7. 5. 1928, Rubrik *Kunst und Wissen*. *Neue Kammermusik*, S. 8.

746 Bei der Uraufführung wurde der Titel dieses Zyklus noch als *Hebräische Balladen* angegeben. Mit diesem Titel ist auch die in der Musiksammlung der Wienbibliothek archivierte handschriftliche Partitur versehen, allerdings wurde bereits mit Bleistift in Klammer „Biblische“ hinzugefügt. Die 1930 in der Universal Edition publizierte Ausgabe erhielt den Titel *Fünf Balladen* op. 10.

747 -ron. in *Neues Wiener Journal* am 17. 5. 1928, Rubrik *Theater und Kunst*. *Konzerte*. *Neue Musik*, S. 24

748 Paul A. Pisk in: *Arbeiter-Zeitung* am 7. 5. 1928, Rubrik *Kunst und Wissen*. *Neue Kammermusik*, S. 8.

749 Ebda.

750 Tobias Janz, „Befreiung der Stimme?“ *Dimensionen des Vokalen in Schönbergs Moses und Aron und Bergs Lulu*. In: Stephan Mösch (Hg.), *Komponieren für Stimme von Monteverdi bis Rihm*. Ein Handbuch, Kassel et al. 2017, S. 195–217, hier S. 197.

Sprechen und Singen changierenden Vokalstil [verlangte], der sich teils aus den musikalischen Erfordernissen der Gattung, teils aus der Tradition der Hoftheaterdeklamation gebildet hatte [...].⁷⁵¹ Obwohl im Musiktheater bereits seit Anfang des 19. Jahrhunderts immer wieder Melodramen zu finden waren, wurde das Melodram auf der Konzertbühne zunächst nicht sehr geschätzt. Allerdings erfreute es sich um die Jahrhundertwende größerer Beliebtheit und zahlreiche namhafte Komponisten beschäftigten sich mit dieser musikalischen Form. Möglicherweise angeregt durch Arnold Schönbergs Zyklus *Pierrot lunaire*, in welchem das Melodram des 19. Jahrhunderts maßstabsetzend in eine neue Vokalästhetik übertragen wurde und den Elisabeth Schmierer als „[...] Extremform des Liedes [...]“ bezeichnet,⁷⁵² widmete sich auch in den 1920er-Jahren eine nicht unerhebliche Anzahl von Komponist:innen diesem Genre. Auch der damals 56-jährige Carl Lafite hatte sich im Laufe seiner Karriere wiederholt damit auseinandergesetzt und brachte gegen Ende des Jahres 1928 zwei weitere Melodramen zur Uraufführung: *Einsiedel* nach einem Text von Conrad Ferdinand Meyer und *Der liebe Augustin* nach Franz Karl Ginzkey.

Eine weitere Möglichkeit zur Erweiterung des stimmlichen Ausdrucks „[...] betrifft die horizontale Dimension der Melodik der gesungenen Stimme [...],“ wobei „[...] große Intervallschritte, oft über Registergrenzen hinaus [...]“ bevorzugt werden und nach Janz auf diese Weise die Singstimme „[...] von den tonalen Fortschreitungsregeln und dem Dissonanz-Konsonanz-Gefälle [...]“ gelöst wird.⁷⁵³ Obwohl Tobias Janz in seiner Beschreibung explizit auf die Komponisten der Wiener Schule Bezug nimmt, so ergab die querschnittartige Sichtung des verfügbaren Materials, dass sich eine nicht unerhebliche Zahl von Musikschaaffenden, die nicht unmittelbar mit oben genannter Künstlergruppe und deren Stilistik in Zusammenhang gebracht werden, mit diesen Ausdrucksmöglichkeiten auseinandergesetzt hatten und durchaus experimentell damit umgegangen waren.⁷⁵⁴

Eine der im Jahr 1928 uraufgeführten Kompositionen, die sämtliche der oben erläuterten innovativen Elemente aufweist und darüber hinaus sehr zeitnah, nämlich im Jahr 1927, entstanden war, ist Max Brands Zyklus *Fünf Balladen op. 10*. Der erste Gesang daraus mit dem Titel *Mein Volk* wird im Folgenden stellvertretend für sämtliche Ur- und Erstaufführungen des Untersuchungszeitraumes dargestellt. Das Notenmaterial, auf das sich untenstehende Ausführungen beziehen, ist der 1930 bei der Wiener Universal Edition erschienene und von Erwin Stein eingerichtete Klavierauszug.

751 Für eine ausführlichere Darstellung vgl. Matthias Nöther, Eintrag *Melodram/Melodrama*, in: Mecke et al., *Lexikon der Gesangsstimme*, S. 408–410.

752 Schmierer, *Geschichte des Liedes*, S. 227.

753 Janz, *Befreiung der Stimme?*, S. 198.

754 Z. B. Friedrich Reidinger, Wilhelm Grosz, Lio Hans, Max Brand, Erich Zeisl, Grete Zieritz, et al.

Vokalprofil III: Max Brand *Mein Volk*
(Text: Else Lasker-Schüler)

Inspiriert durch die Wiener Uraufführung von Arnold Schönbergs Bläserquintett op. 26 begann Max Brand seine Arbeit an den *Biblischen Balladen* nach Texten von Else Lasker-Schüler im Jahr 1925. Zuvor hatte er einige Jahre als Kompositionsschüler Franz Schrekers in Berlin verbracht und sich erst seit Kurzem wieder in Wien niedergelassen. Nach Christian Scheib dürften die 1920er-Jahre, in deren zweiter Hälfte Max Brand sein 30. Lebensjahr vollendete, ein turbulentes Jahrzehnt für den Komponisten gewesen sein, in dem nicht nur „[...] die Konfrontation des Schreker-Schülers mit Schönbergs Zwölftonwerk [...]“, sondern auch „[d]ie Besinnung auf einerseits jüdische, andererseits linksradikale Positionen [...]“ wichtige Etappen auf dem Weg der nicht nur kompositorischen Selbstfindung dargestellt haben.⁷⁵⁵

Für die Autorin der Texte, die bis heute vorwiegend als Lyrikerin wahrgenommene Else Lasker-Schüler,⁷⁵⁶ stellte das erstmals 1905 veröffentlichte Gedicht *Mein Volk*, das Max Brand an den Anfang seines Liederzyklus gestellt hatte, laut Stefan Neumann ebenfalls die erste dezidierte Auseinandersetzung mit ihrer jüdischen Herkunft dar.⁷⁵⁷ Später wurde dieses Gedicht, das Hajo Jahn „[...] das wahrscheinlich erste deutsche expressionistische Gedicht [...]“⁷⁵⁸ nennt, gemeinsam mit 16 weiteren, in denen ebenfalls religiöse Inhalte und alttestamentarische Motive literarisch verarbeitet wurden, zu der Sammlung *Hebräische Balladen* zusammengefasst und schließlich 1913 publiziert. Bereits zu Lebzeiten der avantgardistischen Dichterin wurden deren Texte von zahlreichen Komponisten vertont, nicht zuletzt, da die Form ihrer Gedichte oft als liedhaft und deren Sprachbehandlung als musikalisch bezeichnet wurde und darüber hinaus Themen der Zeit zum Inhalt hatten.⁷⁵⁹ Auch

755 Christian Scheib, *Bühne Leben. Beobachtungen zum Theater des Lebens des Max Brand. ...die unstillbare Sehnsucht nach dem Theater ...*, in: Elisabeth Schimana (Hg.), *Maschinen für die Oper. Der Komponist Max Brand: Visionen, Brüche und die Realität*, Wien 2016. S. 9–37, hier S. 11 f.

756 Else Lasker-Schüler, 1869 Wuppertal – 1945 Jerusalem, siehe Stefan Neumann in: Hermann Korte (Hg.), *Kindler Kompakt: Deutsche Literatur, 20. Jahrhundert*, Heidelberg 2015, Eintrag 37 Else Lasker-Schüler.

757 Ebda.

758 Hajo Jahn, *Else Lasker-Schüler – Dichterin der deutschen Moderne. Flüchtling. Versöhnerin*. <https://kueko-berlin.de/2019/08/07/damals-wars-else-lasker-schueler/?print=print> (Zugriff 5. 6. 2020).

759 Karl Bellenberg spricht davon, dass zwischen 1904 und 2018 mehr als 1800 Kompositionen von mehr als 400 Komponist:innen geschaffen worden waren. Karl Bellenberg, *Else Lasker-Schüler. Ihre Lyrik und ihre Komponisten*, Berlin 2019.

die von Max Brand gewählte Gedichtsammlung *Hebräische Balladen* diene, zumindest auszugsweise, mehrfach als Textvorlage. So berichtete beispielsweise die *Neue Freie Presse* über das Musikfest Schwerin im Frühsommer 1928 und die dortige Uraufführung von Hans Eberts *Biblischen Balladen*, „[...] eine Folge von 19 Gesängen nach Gedichten von Else Lasker-Schüler „[...] für eine Singstimme, Oboe, Klarinette, Saxophon und Streichquintett“ [...].“⁷⁶⁰ Und obwohl die Kompositionen durchwegs positiv beschrieben wurden, so war es „[z]uletzt [...] die glücklich getroffene Stimmung der plastischen Verssprache, die Eindruck und Wirkung der Ebertschen Liedfolge entscheidet.“⁷⁶¹

Max Brand hatte für seinen Zyklus fünf dieser Balladen ausgewählt, *Mein Volk*, *Versöhnung*, *Boas*, *Sulamith* und *Jakob*, wobei die beiden ersten Gedichte von Karl Bellenberg als sehr persönliche Bekenntnisse der Dichterin beschrieben werden, die deren Einstellung zum jüdischen Volk und den für sie zentralen Gedanken der Versöhnung zum Ausdruck bringen.⁷⁶² Die drei weiteren Gedichte orientieren sich zwar am Bibeltext und den darin dargestellten Figuren, doch sind dies „[...] keine dichterische Nacherzählung[en]“, sondern repräsentieren die ganz eigene Sicht der Autorin „[...] auf ihre alttestamentarischen Figuren, die sie je in neue, z. T. modern anmutende Kontexte setzt [...].“⁷⁶³

Mein Volk (T.: Else Lasker-Schüler)

Der Fels ist morsch,
Dem ich entspringe
Und meine Gotteslieder singe...
Jäh stürz ich vom Weg
Und riesele ganz in mir
Fernab, allein über Klagegestein
Dem Meer zu.

Hab mich so abgeströmt
Von meines Blutes
Mostvergorenheit
Und immer, immer noch der Widerhall
In mir,
Wenn schauerlich gen Ost
Das morsche Felsgebein,
Mein Volk,
Zu Gott schreit.

760 Ferdinand Pfohl in *Neue Freie Presse*, Dienstag, 19. 6. 1928, Rubrik *Feuilleton. Vom Tonkünstlerfest in Schwerin*. S. 3.

761 Ebda.

762 Bellenberg, *Else Lasker-Schüler*, S. 64 f. Weiters ist bei Bellenberg auf Seite 130 nachzulesen, dass diese beiden Gedichte Else Lasker-Schülers zu jenen gehören, die seit ihrer Entstehung bis ins 21. Jahrhundert am häufigsten vertont worden sind. *Versöhnung* rangiert mit 35 Vertonungen an vierter, *Mein Volk* mit 22 Vertonungen an 13. Stelle im Ranking.

763 Ebda, S. 64.

Ähnlich wie Lilly Hutterstrasser-Scheidl, alias Lio Hans, und Othmar Wet chy hat auch Max Brand das gewählte Gedicht, das „[...] bereits zu Zeiten der Dichterin eines der meist veröffentlichten aus ihrem lyrischen Werk [war],“⁷⁶⁴ unverändert übernommen und den Text ohne wiederholende Einschübe oder Weglassungen sehr am Sprachrhythmus orientiert vertont. Die beiden Strophen des Gedichts, von denen die erste silbenmäßig mit 42 etwas kürzer ist als die zweite mit 45 und die sich aus sieben bzw. neun Versen zusammensetzen, wurden in 19 bzw. 15 Takten in durchkomponierter Form musikalisch umgesetzt.⁷⁶⁵ Ein kurzes fünftaktiges Zwischenspiel leitet von der ersten zur zweiten Strophe nicht nur formal, sondern auch farb- und tempomäßig über. Die beiden Sätze der ersten Strophe beginnen jeweils *heftig bewegt* mit einem musikalischen Aufschrei, um im Verlauf *etwas ruhiger* zu werden und abschließend in ein *ritardando* überzugehen, das zu Strophenende sogar in ein *sehr ruhig* und eine zartere Tongebung mündet. Der einzige, drängende Satz der zweiten Strophe führt durchgehend in einem bewegten Tempo zum Höhepunkt des Liedes, dem finalen dramatisch vertonten „[...] Schrei des Volkes Israel zu seinem Gott.“⁷⁶⁶ Dieser musikalische und emotionale Höhepunkt des Liedes bedeutet für die Singstimme sowohl von der Lage als auch von der Dynamik die exponierteste Passage, g^2 bzw. as^2 von *forte* über *fortissimo* bis zu einem *sforzato* auf dem letzten Wort ‚schreit‘. Insgesamt ist die Tessitura von c^1 bis as^2 für eine, wie vom Komponisten angegeben, mittlere Singstimme sehr gut geeignet, vorausgesetzt diese wurde bereits ausreichend geschult. Neben dem zu beherrschenden Tonumfang und der Flexibilität im Hinblick auf die zahlreichen Temporückungen wird von den ausführenden Sänger:innen auch Modulationsfähigkeit im Einsatz der Stimme verlangt sowie die Fähigkeit, ihr Instrument rasch auf die unterschiedlichen dynamischen Vorgaben einstellen zu können. So soll beispielsweise gleich der erste Einsatz im *forte* erfolgen, nach vier Tönen im zweiten Takt auf *mezzoforte* gewechselt werden, um im vierten Takt ins *piano* zu reduzieren und im fünften Takt wieder ins *mezzopiano* zurückzukehren, bevor der zweite Satz der ersten Strophe im siebenten Takt wieder mit einem *forte* auf dem Wort ‚jäh‘ beginnt. Abb. 26 illustriert nicht nur die geforderte dynamische Wandlungsfähigkeit der Singstimme, sondern zeigt auch die der Komposition zugrundeliegende Zwölftonreihe, die in der Gesangslinie in den ersten sechs Takten das erste Mal durchlaufen wird. Bedingt durch die Tonfolge der Grundreihe, aber auch durch die dem Text zugrundeliegenden Emotionen sind für die ausführenden Sänger:innen

764 Bellenberg, S. 70.

765 Für eine ausführliche literarische Analyse siehe Karl Bellenberg, Kapitel I *Das lyrische Werk Else Lasker-Schülers*, Abschnitt *Vokalprofil III: Max Brand, Mein Volk*, S. 70–78.

766 Bellenberg, S. 194.

The image shows a musical score for the vocal line of 'Mein Volk' by Max Brand, measures 1-7. The score is in 4/4 time and features dynamic markings (f, mf, p, mp) and tempo markings (Heftig bewegt, etwas ruhiger, ritardando, Tempo I). The lyrics are: 'Der Fels ist morsch, dem ich ent-sprin-ge und mei-ne Got-tes-lie-der sin-ge. Jäh'.

Abb. 26: Max Brand, *Mein Volk*, Singstimme T. 1–7

oftmals große Tonsprünge und damit verbunden häufige Lagenwechsel zu bewältigen. Besonders in der zweiten Gedichtstrophe, in der die Gesangsstimme zum dritten Mal durch die Grundreihe, diesmal allerdings im Krebsgang, geführt wird, werden die Intervalle immer größer, um vier Takte vor Schluss schließlich in einen Oktavsprung zu führen.

Neben der gesangstechnisch anspruchsvollen Aufgabe, die die Gesangslinie selbst darstellt, ist insgesamt hohe Musikalität und die Fähigkeit zur selbständigen Linienführung gefordert, bietet doch der Instrumentalpart nur wenig Unterstützung im Sinne einer herkömmlichen Begleitung. Zwar illustrieren die Klänge des Instrumentalensembles die Emotionen, die die Singstimme zum Ausdruck bringt, und bilden so mit ihr ein rundes Ganzes, doch sind darin nur sehr selten harmonische Anhaltspunkte zu finden. Um also das Stück auf qualitätsvolle Weise ausführen zu können, müssen die ausführenden Sängerinnen in der Lage sein, die harmonische Struktur des Stückes zu erkennen und sich in den jeweiligen Akkorden zurechtzufinden. Sich als Teil von Klängen zu verstehen und sich innerhalb dieser musikalisch bewegen zu können, ist darüber hinaus ebenfalls eine Grundvoraussetzung, die möglicherweise weniger eine Frage der Ausbildung denn eine des sängerischen Selbstverständnisses ist.

Obwohl Max Brand die Singstimme gesangstechnisch durchaus traditionell behandelt und einsetzt, so wird sie doch sehr instrumental geführt und, wie Tobias Janz es im Zusammenhang mit der Wiener Schule ausdrückt, „[...] aus dem Haus der harmonischen Tonalität entlassen [...]“.⁷⁶⁷ Dies führt zu Passagen, deren Expressivität und emotionale Intensität eine Erweiterung des stimmlichen Ausdrucks verlangen. So finden sich beispielsweise in Takt 5 und 6 akzentuierte Seufzerfiguren auf den Worten ‚Gottes – lieder – singe‘ bzw. in den Takten 14 bis 16 ‚Klage – ge – stein‘ dem

767 Janz, S. 197.

Meer – zu‘ (siehe Abb. 27) eine Kombination von Seufzerfiguren und Staccati, die allesamt mit kleinräumigen dynamischen Vorzeichen, *crescendo* und *decrescendo*, überschrieben sind. Sowohl die lyrische Linie als auch der Atemstrom werden bewusst unterbrochen, die daraus resultierenden klangmalerischen Effekte lassen die im Text verborgene Idee der Brüchigkeit des ‚Felsen[s]‘, des ‚Volkes Israel‘ hervortreten.

The image shows a musical score for a vocal piece. The top staff is the vocal line, written in treble clef with a key signature of one flat and a 3/4 time signature. It begins with the instruction 'sehr ruhig' and ends with 'pp'. The lyrics are 'Kla - ge - ge - stein - dem Meer - zu.' The bottom two staves are the piano accompaniment, written in bass clef. The piano part starts with a 'dim.' marking and features a complex harmonic structure with many accidentals. The score includes various dynamic markings like accents and hairpins, and articulation marks like staccato.

Abb. 27: Max Brand, *Mein Volk*, T. 14–16

Schließlich kann auch der Schlusston als lautmalerische Darstellung eines ersticken Schreis interpretiert werden, dessen Ausführung neben stimmtechnischen Fertigkeiten auch „Mut zum unschönen Stimmklang“ erfordert. Dieser emotionale und dynamische Höhepunkt wird einerseits durch einen abrupten Lagenwechsel aus der hohen in die mittlere Lage erzielt sowie durch eine letzte Steigerung vom *fortissimo* der letzten Takte zum *sforzato* der letzten Achtelnote, deren Wert durch das Artikulationszeichen *staccato* noch weiter verkürzt wird und somit die Entwicklung des Stimmklangs abrupt in einer Generalpause beendet.

Insgesamt ist die Auseinandersetzung mit dieser Komposition für musikalisch umfassend ausgebildeten Sängerinnen, die auch über eine entsprechende Gesangstechnik, Musikalität sowie über Erfahrung in der ausdrucksstarken Gestaltung von anspruchsvollen Texten verfügen, eine sehr lohnende Aufgabe.

„Moderne Abende“ – am Puls der Zeit aus Sicht der Zeitgenoss:innen

Vergleicht man die Komponist:innen, deren Werke im Jahr 1928 zu Ur- oder Erstaufführungen gelangten, mit jenen, deren Gesänge in die Programme der sieben „Modernen Abende“ aufgenommen worden waren,⁷⁶⁸ so finden sich bei einer Gesamtanzahl von 46 Musikschaftern nur vier, die in beiden Gruppen aufscheinen: Lio Hans, Richard Maux, Franz Mittler und Manfred Nedbal.

Dies mag zunächst verwundern, doch könnte dies durchaus im Zusammenhang mit der Programmstrategie der Konzertdirektionen, den Veranstaltern dieser „Modernen Abende“, stehen. Wiederholt konnte man in zeitgenössischen Kritiken und Aufsätzen lesen, dass zwar durchaus Publikumsinteresse an der Aufführung von noch nicht allzu oft gehörten Kompositionen, nach „Novitäten“, vorhanden war,⁷⁶⁹ doch führten sehr innovative Stücke wiederholt auch zu Überforderung und in Folge zu Ablehnung auf Hörerseite. Um dieser Reaktion entgegenzuwirken, wurden beispielsweise für Rundfunkkonzerte, in denen neue Musik auf dem Programm stand, wiederholt sowohl vom Radiopublikum als auch von Interpret:innen und Kritiker:innen „[...] populär gehaltene[n] Vorträge[n][...]“ gefordert, die die „[...] Hörer in die Eigenart des zeitgenössischen musikalischen Schaffens einführen [sollten], um es ihnen dadurch näher zu bringen.“⁷⁷⁰

Wie weiter oben ausführlich dargestellt, waren die Konzertdirektionen privatwirtschaftlich geführte Unternehmen, die neben allem Einsatz für die von ihnen betreuten Ausführenden und Komponist:innen selbstverständlich gewinnorientiert handeln mussten. In diesem Zusammenhang darf nicht unberücksichtigt bleiben, dass Konzertdirektionen auch dann Saalmieten oder zumindest Pönalen bezahlen mussten, wenn ein Konzert wegen Erkrankung der Künstler:innen oder aber auch wegen zu geringen Kartenvorverkaufs abgesagt werden musste.⁷⁷¹ Daraus könnte man den Schluss ziehen, dass bei der Veranstaltung von „Modernen Abenden“ zwar der oben erwähnten Neugierde und dem Wunsch des Publikums nach abwechslungsreichem Repertoire Rechnung getragen werden sollte, aber gleichzeitig in der

768 Siehe Anhang IV. Für diese Darstellung wurden nur jene Veranstaltungen berücksichtigt, die explizit als „Moderne Abende“ angekündigt bzw. in Programmheften so bezeichnet wurden. Von inhaltlicher Seite gäbe es eine deutlich höhere Anzahl von Solo-Recitals, die ausschließlich Kompositionen zeitgenössischer österreichischer Komponist:innen im Programm hatten.

769 Siehe auch Abschnitt *Diskurs: Gestaltung von „Programmfolgen“*.

770 Herbert Lichtenthal, *Der Rundfunkhörer und die neue Musik* in: *Radiowelt*, 7. 3. 1931, S. 293–294, zitiert nach Primus-Heinz Kucher; Rebecca Unterberger (Hg.), „Akustisches Drama“. *Radioästhetik, Kultur und Radiopolitik in Österreich 1924–1934*, Bielefeld 2013, S. 90.

771 Vgl. Barta und Fäßler, *Konzertdirektionen*, S. 38 f.

Programmwahl auf Kompositionen zurückgegriffen wurde, die sich in bereits erfolgten Aufführungen bewährt hatten. Dies könnte in weiterer Folge bedeuten, dass bei diesen Konzerten nicht unbedingt experimentelle kompositorische Zugänge erwartet wurden, dass aber die Zusammenstellung der Programme den Forschenden von heute Hinweise darauf geben könnte, welche Konzertlieder vom zeitgenössischen Konzertpublikum als modern im Sinne von zeitgemäß, ihrer Zeit entsprechend, empfunden und daher gerne einen ganzen Abend lang gehört wurden.

Modern oder *à la mode* – Themen und Sujets

Ähnlich wie im Abschnitt „*Neu* oder *neuartig* – innovative Elemente“ kann auch an dieser Stelle kein Anspruch auf Vollständigkeit der Darstellung erhoben werden, da das Notenmaterial nicht in allen Fällen auffindbar war. Die Kompositionen, in die Einsicht genommen werden konnte, waren stilistisch so unterschiedlich gestaltet, dass diese Pluralität wohl als ihrer Zeit entsprechend, einer Zeit der Umwälzungen, Verunsicherungen und Identitätskrisen, interpretiert werden könnte. Walther Howard versuchte 1928 diese Vielfalt in der Februar-Ausgabe der *Musikblätter des Anbruch* folgendermaßen zu erklären:

Jeder Stil macht drei wichtige Stadien durch. Das erste Stadium ist das des Aufkeimens. Das Aufblühen einer neuen Stellung der Menschen zum Leben. In diesem Stadium fühlen alle, die sich in frühere Stile eingelebt haben und vielleicht im letzterschiedenen formal noch stark verankert sind, ihre Zeit als stillos. Je mehr ein Mensch geneigt ist, sich an äußere Formen zu halten, umsomehr wird er leiden unter sich. Nur die wenigen, die das in jedem Menschen drängende Neue als das Wesentliche erkannt haben, brauchen nicht zu verzagen und sie werden Werke schaffen können, die Ausdruck ihrer Zeit sind.⁷⁷²

Allerdings wiesen die oben genannten Kompositionen trotz aller stilistischen Vielfalt Gemeinsamkeiten bei der Wahl von Textvorlagen und Sujets auf, die durchaus als *Modern* bezeichnet werden könnten. Da war zum einen das noch immer anhaltende Interesse an fremden Völkern und Kulturen, das wie weiter oben bereits ausführlicher dargelegt, bereits seit dem 19. Jahrhundert in Europa festgestellt werden konnte und um die Jahrhundertwende schließlich zu musikethnologischen Untersuchungen fremder Musikkulturen und außereuropäischer Musik führte. In den Programmen der ‚Modernen Abende‘ spiegelt sich diese Vorliebe in Grete Zieritz’

772 Walther Howard, *Auf dem Wege zur zeitgenössischen Musik* in: *Musikblätter des Anbruch*, 10. Jg. Heft Februar 1928. S. 72–74, hier S. 72.

Japanischen Liedern, Wilhelm Grosz' *Japanischem Frühling op. 3* und Lio Hans' *Am heiligen See* und *Tanz der Geisha* genauso wider wie in Joseph Marx' *Italienischem Liederbuch* oder Richard Maux' *Italienischer Reise*. Auch die gesungene Auswahl aus Wilhelm Grosz' *Liebesliedern op. 10*, Vertonungen von Volkspoesie aus Serbien, Russland und Tunis, können zu diesem Schwerpunkt gezählt werden, genauso wie Karl Frodls *Gesänge aus „Heilige Nacht“* von Ludwig Thoma, einem Versepos in Mundart. Sämtliche Musikschaffende versuchten in diesen Liedern ihre persönlichen Vorstellungen von Klangwelten und Rhythmen anderer Kulturen musikalisch umzusetzen und unterschiedliche Wirklichkeiten mit Hilfe ihrer individuellen kompositorisch-technischen Fertigkeiten miteinander zu verbinden.⁷⁷³ Laura Tunbridge weist darauf hin, dass der vermeintliche Widerspruch in der Hinwendung zu sowohl fremden Kulturen als auch zu heimatlichen musikalischen Traditionen in Wirklichkeit nur unterschiedliche Aspekte der gleichen Bestrebungen waren:

Although we might expect nationalist and exotic projects to inhabit separate spheres, they often went hand-in-hand: for many composers, local folk traditions were as alien as music from other countries. The potential for folk or folk-like songs to convey both the familiar and the unfamiliar [...] often made them attractive as a means for composers to explore new types of melody, harmony, rhythm, metre and timbre.⁷⁷⁴

Dieses Interesse findet sich auf andere Weise auch bei den *Volkslied-Bearbeitungen* von Alfons Blümel, die 1928 bei der Universal Edition verlegt wurden. Für diese Liedersammlung wählte er teilweise deutsche Texte aus dem 16. bis 18. Jahrhundert und greift in seinen Bearbeitungen – ähnlich wie Karl Hudez in seinen *Gesängen im alten Stil* – auch musikalisch auf diese Zeit zurück. Sich Anregungen aus der ‚Alten Musik‘ zu holen oder antikisierend zu komponieren, konnte in den 1920er-Jahren durchaus als innovativer Zugang bewertet werden.

Und schließlich ist es die Wahl von zeitgenössischer Lyrik aus der Feder damals sehr beliebter Autor:innen, die als dritte Gemeinsamkeit ins Auge sticht. Darunter sind Künstler wie Stefan George, Hermann Hesse oder Rainer Maria Rilke, deren Gedichte beispielsweise Paul A. Pisk in seinen *Sängen eines fahrenden Spielmanns op. 6* (George) oder Richard Maux in seiner *Italienischen Reise* (Hesse) vertont hatten und die auch heute noch, knapp 100 Jahre später, bekannt sind. Noch häufiger wurden

773 Zur „Frage der Identität und Differenz“ siehe Celestini, Kokorz, *Musik in der Moderne. Einige Vorbemerkungen*, in: Celestini, Kokorz, Johnson (Hg.), *Musik in der Moderne*, Wien et al. 2011, hier S. 9–14.

774 Tunbridge, *The Song Cycle*, Cambridge 2010, S. 81.

in dieser Gruppe allerdings Texte vertont, deren Urheber:innen heute oftmals nicht mehr so prominent im Gedächtnis sind wie beispielsweise August Eigner, Franz Karl Ginzkey, Ernst Goll, Stefan Lux (Pseudonym Peter Sturmbusch), Josef Nadherny, Else Reitermayer, Richard Schaukal, Dora von Stockert-Meynert und Margarete Susmann. Thematisch überwiegt in den für die ‚Modernen Abende‘ ausgewählten Kompositoren Liebeslyrik, in der zeitlose Gefühle wie Hoffnung, Sehnsucht, Verlust, Trauer und Verzweiflung dargestellt werden.

Aus dieser Gruppe soll im Folgenden das Lied *Jubel* von Fritz Reidinger exemplarisch dargestellt werden, da Reidinger mit Vorliebe zeitgenössische, moderne Lyrik für seine Vertonungen wählte. Darüber hinaus wurde der Komponist im Jahr 1928 mit dem Kunstpreis der Stadt Wien, Sparte Musik, ausgezeichnet und dies könnte dafür sprechen, dass seine Kompositionen von einem größeren Personenkreis geschätzt und vor allem als zeitgemäß empfunden wurden. Als Basis für die vorliegende Analyse diente das Manuskript der Komposition, das sich als Teil des Nachlasses von Friedrich Reidinger in der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek befindet.⁷⁷⁵

Vokalprofil IV: Friedrich Reidinger *Jubel op. 6/5*
(Text: Ernst Goll)

Friedrich Reidinger, der auch als Fritz Reidinger auf den Konzertprogrammen aufschien, wurde 1890 in Wien geboren und war, so wie Max Brand, ein Schüler Franz Schrekers, zunächst privat und später an der Wiener *Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst*. Dort absolvierte er neben einem Kompositions- auch ein Dirigierstudium und konnte zu seinen weiteren Lehrern unter anderen Franz Schmidt zählen, dem er 1938 als Professor für Theorie und Komposition an diesem Ausbildungsinstitut nachfolgen sollte.⁷⁷⁶

Wie oben bereits angeführt, wurde Fritz Reidinger im Jahr 1928 mit dem Kunstpreis der Stadt Wien, Sparte Musik, ausgezeichnet. Die Bewerbung für diesen Kunstpreis, der erstmals 1924 vergeben und für die Bereiche Dichtung, Musik und Bildende Kunst ausgeschrieben wurde, stand „[...] allen in Wien lebenden und

775 Friedrich Reidinger, *Lieder [für Gesang und Klavier] op. 6*; 20. 03.1922–04. 02. 1927. ONB Signatur Mus.Hs.39379 MUS MAG.

776 Eine ausführliche Darstellung von Friedrich Reidingers Rolle im Wiener Kunst- und Kulturbetrieb während der NS-Zeit kann an dieser Stelle nicht vorgenommen werden, daher sei auf die Dissertation Philip Steins *Das Wiener Konzerthaus 1930–1945*. Universität Wien. 2013, S. 167–169 verwiesen. Für allgemeine biografische Informationen vgl. außerdem *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_R/Reidinger_Friedrich.xml (Zugriff 15. 7. 2020).

wirkenden Künstlern offen [...],⁷⁷⁷ mit dem ausformulierten Ziel, „[...] daß durch die Zuerkennung der Preise künstlerische Leistungen hervorgehoben und Künstler gefördert werden sollen, die noch nicht die gebührende allgemeine Anerkennung gefunden haben [...].“⁷⁷⁸ Auf Vorschlag eines „[...] Preisrichterkollegiums [...]“, das sich im Jahr 1928 für die Sparte Musik aus Anton Webern, Karl Weigl und Friedrich Wührer zusammensetzte,⁷⁷⁹ bestimmte der Stadtssenat folgende Preisträger Hugo Kauder, Hans Pleß und Friedrich Reidinger, „[...] ein junger Wiener Komponist moderner Richtung [...],“ wie ihn Paul A. Pisk in der *Arbeiter-Zeitung* beschrieb.⁷⁸⁰

Für seine Lieder wählte Friedrich Reidinger wiederholt Texte des Lyrikers Ernst (eig. Ernest) Goll. Dieser wurde 1887 in Windischgrätz (heute *Slovenj Gradec*) als Sohn einer wohlhabenden Familie geboren und begann nach einer zweisprachigen Schulbildung in Marburg (heute *Maribor*) zunächst Jus zu studieren, um nach zwei Jahren auf Germanistik und Romanistik umzusatteln. Seine Begeisterung für das Theater und erste lyrische Versuche dürften bereits während seiner Schulzeit in Maribor ihre Anfänge genommen haben und wurden ab 1905 in seiner Studienzeit in Graz noch verstärkt. Nach Anna Leček entstand „[...] der größte und bedeutendste Teil seiner Gedichte [...]“⁷⁸¹ im Jahr 1910, in dem es auch zu einer ersten Gedichtveröffentlichung in einer Grazer Zeitschrift kam. Im Juli 1912 setzte Ernst Goll seinem Leben durch einen Sturz vom Dach der Grazer Universität ein Ende, kurz bevor im Spätherbst sein erster Gedichtband *Im bittern Menschenland* publiziert wurde. Im österreichischen biografischen Lexikon liest man von Ernst Goll als „[...] frühvollendete lyrische Begabung [...]“ und seine Gedichte werden als „[...] idealistisch, erlebnisstark, schwermütig, der heimatlichen Landschaft zutiefst verbunden, volksliednahe, musikalisch [...]“⁷⁸² beschrieben. Bis zum Zweiten Weltkrieg erfreute sich Ernst Goll einiger Beliebtheit, doch dürfte nicht zuletzt seine Vereinnahmung als

777 *Wiener Zeitung*, 15. 2. 1928, Rubrik *Theater und Kunst. Kunstpreise der Stadt Wien*, S. 8.

778 *Neues Wiener Journal*, 20. 6. 1928, Rubrik *Tagesneuigkeiten. Die Verleihung der städtischen Kunstpreise. Für hervorragende Werke der Dichtkunst, der Musik, Malerei und Plastik. Originalbericht des „Neuen Wiener Journals“*, S. 7.

779 Paul A. Pisk in: *Arbeiter-Zeitung*, 20. 6. Juni 1928, Rubrik *Kunst und Wissen. Die städtischen Kunstpreise*, S. 9.

780 Ebda.

781 Anna Leček, *Deutschsprachige Liebeslyrik der Moderne. Ernst Goll (1887–1912)*, Diplomarbeit an der Universität Maribor, Philosophische Fakultät, Abteilung für Germanistik, 2014, S. 11. Für weitere ausführliche Auseinandersetzungen mit Ernst Goll siehe Christian Teissl, *Höhenflug und Todessturz*, Erstveröffentlichung in: *Wiener Zeitung* am 13. 7. 2012, nachzulesen in: https://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Essays/Literatur/H%C3%B6henflug_und_Todessturz (Zugriff 16. 7. 2020) sowie Christian Teissl, *Über Ernst Goll* <http://www.christianteissl.at/index.php?cat=%C3%9Cber%20Ernst%20Goll&page=%C3%9Cber%20Ernst%20Goll> (Zugriff 16. 7. 2020).

782 Art. Ernst Goll in: <http://www.biographien.ac.at/> (Zugriff 16. 7. 2020).

Grenzlanddichter durch das NS-Regime dazu beigetragen haben, dass er zunehmend in Vergessenheit geriet.⁷⁸³

Jubel (T.: Ernst Goll)⁷⁸⁴

Ihr kosenden Düfte, du goldener Tag,
Durchzittert die Lüfte von Lerchenschlag,
Wir lehnen im Walde beseligt zu zweit,
Tief unten die Halde steht blütenbeschnit.

Ich beuge mich nieder zum seligsten Mund
Und küsse ihn wieder und küsse ihn wund.
Aufleuchtet in Wonne dein süßes Gesicht,
Und alles ist Sonne, und alles ist Licht.

Friedrich Reidingers Vertonung *Jubel* ist Teil seiner fünf *Lieder für Gesang und Klavier op. 6*, die allesamt nach Texten von Ernst Goll zwischen März 1922 und Februar 1927 entstanden sind.⁷⁸⁵ Auf dem Manuskript von *Jubel op. 6 Nr. 5* findet sich am unteren Ende des Titelblatts die mit Bleistift in Klammern hinzugefügte Ergänzung „Erste Fassung“ sowie direkt darüber mit Tinte geschrieben der eingeklammerte Vermerk „hoch“.⁷⁸⁶ Außerdem ist dieses Lied mit der Widmung „Meiner lieben Frau“ versehen, sodass der gewählte Text durchaus auch als persönliches Bekenntnis des Komponisten interpretiert werden könnte.

Das durchgehend im jambischen Versmaß gestaltete Gedicht wurde wörtlich und bis auf die letzte Verszeile ‚Und alles ist Sonne, und alles ist Licht‘ ohne Wiederholungen syllabisch in die Musik übertragen. Einzig das allererste Adjektiv ‚kosend‘ wurde von Fritz Reidinger durch das Synonym ‚schmeichelnd‘ ersetzt. Das mit *freudig bewegt* überschriebene Lied beginnt auftaktig ohne Vorspiel und ist durchgehend, dem drängenden Charakter des Gedichts entsprechend, im 6/8-Takt gestaltet.

783 Vgl. Ingeborg Schinnerl, Art. Ernst Goll, in: https://austria-forum.org/af/Biographien/Goll%2C_Ernst (Zugriff 16. 7. 2020).

784 Christian Teissl, (Hg.), *Ernst Goll, Im bitteren Menschenland. Das gesammelte Werk*, Hamburg 2012, S. 97.

785 In der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek sind allerdings nur vier der fünf Manuskripte vorhanden: Nr. 1 *Der erste Gruß*, Nr. 3 *Scherzo*, Nr. 4 *Ich sah ein Blümlein ...*, Nr. 5: *Jubel*.

786 Friedrich Reidinger, *Lieder [für Gesang und Klavier] op. 6*.

freudig bewegt.

p Ihr schmeicheln-den Düf-te, du gol-de-ner Tag.

p

Abb. 28: Friedrich Reidinger, *Jubel*, T. 1–4

Der formale Aufbau ist insofern interessant, als das Stück zwar „in medias res“ beginnt und die erste Strophe ohne Pause oder Zwischenspiel in knappen 17 Takten vertont wurde, die zweite Strophe allerdings nach einer dreitaktigen Überleitung wesentlich ausladender, mit einem das nicht endenwollende Küssen illustrierenden Zwischenspiel und der Wiederholung des Verses ‚Und alles ist Sonne, und alles ist Licht‘ in 28 Takten gestaltet wurde. Zum Abschluss folgt noch ein elftaktiges Nachspiel, das mit *più mosso* (*jubelnd*) überschrieben ist und den ekstatischen Ausdruck der letzten Gesangstöne noch einmal steigert. Diese emotionale Steigerung spiegelt sich auch in den Tempoangaben wider, die für die erste Strophe durchgehend *freudig bewegt* vorsieht, die zweite Strophe aber mit zahlreichen Temporückungen, *ritardandi* und *accelerandi* das Wechselbad der Gefühle zwischen Überschwang und Genuss zum Erklingen bringt.

Von den Vorzeichen her ist über die gesamte Länge des Stückes D-Dur angegeben, doch könnte man diese Tonart eher als tonales Zentrum bezeichnen, das der Komponist mit zahlreichen Modulationen und Alterierungen immer wieder umkreist, gelegentlich kurzzeitig dorthin zurückkehrt, um schließlich das Lied und daher auch die Liedergruppe mit einem strahlenden, jubelnden D-Dur-Akkord zu beenden.⁷⁸⁷ Die Tessitura der Singstimme bewegt sich in einem relativ großen Umfang zwischen d^1 und b^2 , wobei der Kernbereich zwischen fis^1 und fis^2 liegt und nach oben hin ausschließlich bei den emotionalen Höhepunkten des Liedes überschritten wird. Insgesamt ist das Stück für eine, wie vom Komponisten vorgesehen, hohe Stimme sehr gut gelegen und gibt den Sänger:innen ausreichend Gelegenheit, ihre Stimme aufblühen zu lassen. Die dynamische Bandbreite reicht von *piano*, in dem die gesamte

787 Wenn man die Tonartencharakteristika für dieses Stück heranziehen wollte, so liest man beispielsweise bei Schubart bezüglich D-Dur: „Der Ton des Triumphes, des Hallelujas, des Kriegesgeschrey’s, des Siegsjubels.“ In: Schubart, Friedrich Daniel, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, S. 379.

erste Strophe gehalten ist, abgesehen von zwei *crescendi* – *decescendi*, bis zum *fortissimo* des letzten Gesangstones. Entsprechend der formal und tempomäßig unruhigeren Gestaltung der zweiten Strophe, erfordert diese auch von den Sänger:innen größere dynamische Flexibilität und Modulationsfähigkeit. Wiederholt folgen auf Phrasenanfänge im *forte* relativ rasch Pianostellen, um nach nur wenigen Tönen wieder ins *forte* zurückzukehren.

The image shows a musical score for Friedrich Reidinger's 'Jubel', T. 33-39. It consists of two systems of music. The first system features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line begins with the instruction '(frei)' and a dynamic marking of *f*. The lyrics are 'Auf-leuch-tet in Won-ne dein sü-ßes Ge-'. The piano accompaniment starts with *f*, then *mf*, and ends with *p*. The second system continues the vocal line with the lyrics 'sicht, und al-les ist Son-ne,'. The vocal line has a dynamic marking of *f*. The piano accompaniment starts with *pp* and ends with *f*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Abb. 29: Friedrich Reidinger, *Jubel*, T. 33–39

Was die Atemführung anbelangt, so sollten die Sänger:innen das rasche Abspannen am Phrasenende zwecks Atemregeneration bereits gut trainiert haben. Besonders in der ersten Strophe, die ohne Pause durchkomponiert ist, ist die Beherrschung der reflektorischen Atmung Voraussetzung, um den hohen Ton am Ende der Strophe mit der nötigen Flexibilität ausführen zu können. In der zweiten Strophe bietet zwar ein kurzes Zwischenspiel nach acht Takten etwas Zeit zur Regeneration, doch wird die Komposition danach ebenso drängend fortgeführt. Der emotionale, tonale und dynamische Höhepunkt des Stückes findet sich schließlich in den letzten zehn Takten der Gesangslinie. Der Gefühlsausbruch bei den Worten *und alles ist Sonne* wird sowohl durch eine dynamische Steigerung von *piano* zu *forte*, die innerhalb eines einzigen Taktes auszuführen ist, als auch durch koloraturähnliche Läufe und Staccatotöne

sowie durch die melismatische Umspielung des Wortes *Sonne* musikalisch dargestellt. Um diese Passage stimmtechnisch zu bewältigen und vor allem künstlerisch ansprechend zu gestalten, ist eine flexible Atembasis als Grundlage für die Beweglichkeit der Stimme in hoher Lage und bei größerer Lautstärke Voraussetzung.

The image shows a musical score for Friedrich Reidinger's 'Jubel', T. 42-46. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 6/8. The vocal line begins with a piano (*p*) dynamic and a fermata over the first measure. The lyrics are 'und al-les ist_ Won - - - - ne,'. The piano accompaniment is marked forte (*f*) and 'a tempo'. The score shows complex rhythmic patterns and frequent harmonic changes in the piano part, which are noted as requiring anticipatory skills from the singer.

Abb. 30: Friedrich Reidinger, *Jubel*, T. 42–46.

Wie bereits weiter oben angeführt, ist dieses Lied durch häufige Harmoniewechsel und Modulationen gekennzeichnet, die von den Solist:innen die Fähigkeit der klanglichen Antizipation erfordern. Der Klavierpart enthält zwar immer wieder die Gesangstöne, jedoch wird über weite Strecken des Liedes die Gesangslinie als Teil eines Gesamtklanges geführt, sodass auch bei dieser Komposition nur jene Sänger:innen reüssieren können, die nicht auf eine harmonisch konventionelle Begleitung angewiesen sind.

Insgesamt ist dieses Lied für jene Sänger:innen sehr gut geeignet, die ihr Instrument bereits gut beherrschen und es verstehen, dem rhythmisch drängenden und emotional überschäumenden Charakter der Komposition gerecht zu werden, ohne dabei auf Flexibilität und Modulationsfähigkeit der Stimme zu verzichten.

GEDANKENSPHÄREN – SCHREIBEN ÜBER LIED UND LIEDGESANG

Massenmedien bilden Realität nicht ab – sie konstituieren Realität. Da die journalistische Vermittlungsleistung aber von produktions- und rezeptionsseitigen Faktoren, die sich in der politischen Linie und einer ökonomisch bedingten Zielgruppenorientierung verdichten, abhängig ist, existieren für unterschiedliche Publika durchaus unterschiedliche Medien-Realitäten nebeneinander.⁷⁸⁸

Ob sich auf dem Gebiet der Berichterstattung in Bezug auf die Gattung Lied die im oben angeführten Zitat angesprochene Zielgruppenorientierung ebenso deutlich manifestierte wie im Zusammenhang mit politischen Themen, soll unter anderem im folgenden Abschnitt erläutert werden. Der Ausgangspunkt für die Analyse von Konzertkritiken und Berichten von Liederdarbietungen in der Tages- und Wochenpresse des Jahres 1928 war allerdings die Frage, ob und in welchem Ausmaß klangliche Realisationen von Liedern im Allgemeinen und jene zeitgenössischer österreichischer Gesänge im Besonderen in Rezensionen berücksichtigt und besprochen wurden. Weiters, ob Gesänge lebender österreichischer Komponist:innen als bedeutsamer Teil der Konzert- und Kompositionspraxis galten, über die selbstverständlich reflektiert und möglicherweise diskutiert wurde. Darüber hinaus sollte möglichen Konzepten von Lied und Liedgesang, die entweder explizit oder als Subtexte in diesen Rezensionen und Berichten vermittelt wurden, nachgespürt werden.

Im Zuge der Recherchetätigkeit stellte sich rasch heraus, dass sich über Lied und Liedgesang je nach Aufführungskontext unterschiedliche Diskurse entwickelten, die im folgenden Abschnitt kurz dargestellt und mit allgemeinen Haltungen und Mentalitäten des Jahres 1928 in Verbindung gebracht werden sollen. Die Gliederung in die Abschnitte ‚*Society report*‘ – *Lied und Liedgesang als gesellschaftliches Ereignis*, *Konzertkritik – Lied und Liedgesang als künstlerisch-ästhetisches Ereignis* und *Radiokritik – Lied und Liedgesang als technologisches Ereignis* resultiert zunächst aus den kontextbezogenen inhaltlichen Schwerpunkten der jeweiligen Texte. Sie ist aber insofern signifikant, als sie quasi die historische Abfolge der sozialen Orte, an denen Liedgesang seit dem 19. Jahrhundert stattgefunden hatte, synchron darstellt und den Wandel von Liedgesang als soziale Praxis, eingebunden in ein reges, tägliches Miteinander zu einem abstrakten klanglichen Phänomen mit für beide Seiten unsichtbaren Akteur:innen in kompakter Form verdeutlicht.

788 https://www.oeaw.ac.at/cmc/schafftwissen/erste_republik/MAIN.html (Zugriff 27. 8. 2019).

Wie es zur Auswahl bestimmter Printmedien kam, wird der Übersicht halber im jeweiligen Abschnitt erläutert werden. Die Präsentation der Erkenntnisse erfolgt wieder querschnittartig, gepaart mit thematischen Einzeldarstellungen, die die rege Berichterstattung des Jahres 1928 lebendig werden lassen und gleichzeitig Forschungsdesiderate aufzeigen sollen. Um die unterschiedlichen Textsorten exemplarisch zur Darstellung bringen zu können, wird schließlich auf die von Beatrix Borchard verwendete Technik der ‚Montage‘ zurückgegriffen,⁷⁸⁹ die durch die Kombination von Originalzitaten die zeitgenössischen Quellen zu Wort kommen lässt, ohne sie durch Zusammenfassungen oder Interpretationen zu verformen.

‚Society-Report‘ – Lied und Liedgesang als gesellschaftliches Ereignis

Neben den Konzert- und Radiokritiken, die weiter unten gesondert behandelt werden, kommen im Laufe der Untersuchungen immer wieder Notizen und kurze Meldungen über geschlossene Gesellschaften oder Zusammenkünfte in Privaträumen von Mitgliedern der vornehmeren Wiener Gesellschaft zum Vorschein, bei denen als Rahmenprogramm häufig auch Lieder dargeboten wurden. Zunächst als Zufallsfunde behandelt, erwecken diese Kurzberichte im weiteren Rechercheverlauf nicht zuletzt aufgrund ihrer Häufigkeit das Forschungsinteresse insofern, als sie als Belege für eine in bestimmten Kreisen noch weiterhin bestehende Salonkultur verstanden werden können.⁷⁹⁰ Da eine systematische Durchsicht der Tagespresse des Jahres 1928 auf der Suche nach entsprechenden Randnotizen den Rahmen dieser Arbeit bei weitem gesprengt hätte, wird für diese Erhebung stellvertretend das *Wiener Salonblatt. Internationale Gesellschaftsrevue* herangezogen. Dieses Medium, das seit 1870 jeden zweiten und vierten Sonntag im Monat erschien, berichtete in Kurzmeldungen über Ereignisse des gesellschaftlichen Lebens wie Vermählungen und Verlobungen, Geburten, Todesfälle, aber auch in den namensgleichen Rubriken aus *Kirche und Klerus*, aus der *Diplomatie* oder in der Rubrik *Sport* über Veranstaltungen wie Polo- und Tennisturniere, Reitwettkämpfe und Autorennen. Über Mitglieder des internationalen Hochadels wurde ebenso berichtet wie – trotz des bereits zehnjährigen Bestehens der Republik Österreich – über österreichische Adelige, Industrielle und gehobenes Bürgertum. In den Rubriken *Welt und Stadt* konnte man neben Berichten von Kuraufenthalten und Sommerfrischen von ‚musikalischen

789 Vgl. Borchard, *Pauline Viardot-García*. S. 56, S. 134, S. 239.

790 Für eine ausführliche Darstellung der Geschichte der Wiener Salons vgl. Peham, Helga, *Die Salonnières und die Salons in Wien. 200 Jahre Geschichte einer besonderen Institution*, Wien et al. 2014. In dieser Publikation führt die Autorin an, dass noch bis gegen Ende der 1930er-Jahre in Wien eine lebendige Salonkultur existierte und nennt als herausragende Salonnières Persönlichkeiten wie Eugenie Schwarzwald, Berta Zuckermandl, Alma Mahler, Grete Wiesenthal oder Gina Kaus.

Routs‘, ‚musikalischen Fünf-Uhr-Tees‘, und Wohltätigkeitsveranstaltungen mit künstlerischem Rahmenprogramm lesen. Daneben wurden in der Rubrik *Kunst* neben privaten Veranstaltungen gelegentlich auch öffentliche Konzerte, allerdings meist äußerst knapp, besprochen. Obwohl über die Interpret:innen und ihre Darbietungen stets sehr wohlwollend geschrieben wurde, nahm den größeren Teil dieser Meldungen stets das ‚Who is who‘ der anwesenden Gäste ein. Die Zuhörer:innen dürften an diesen musikalischen Vorträgen stets Gefallen gefunden haben und es schien keinen Unterschied gemacht zu haben, ob zeitgenössisches oder bereits gut bekanntes Repertoire dargeboten wurde – von beidem war nämlich zu lesen. Im Rahmen dieser Veranstaltungen erklangen Gesänge u. a. von folgenden lebenden österreichischen Komponist:innen: Hermann Fohringer,⁷⁹¹ E. W. Korngold, Carl Lafite, Joseph Lechthaler,⁷⁹² Joseph Marx, Louis Réé,⁷⁹³ Felix Weingartner, Stephan Weiß,⁷⁹⁴ Baron Weißenbach, Eugen Zador,⁷⁹⁵ Erich Zeisl,⁷⁹⁶ ebenso wie Gesänge von Lio Hans (eig. Lilli Hutterstrasser-Scheidl)⁷⁹⁷ sowie Melodramen von Vilma von Webenau.

Die Ausführenden waren sowohl anerkannte Kräfte aus dem Wiener Musikleben⁷⁹⁸ als auch singende Damen der Gesellschaft oder Klavier spielende Söhne des Hauses.⁷⁹⁹ Sowohl für die Künstler:innen als auch für die Komponist:innen, die im Rahmen dieser Gesellschaften musizierten und dabei auch die Gelegenheit erhielten, eigene Werke zu präsentieren, als auch für jene, die zumindest als Gäste geladen waren, dürften diese Netzwerke nicht unbedeutend gewesen sein.

791 Hermann Fohringer (1886 Wien–1955 Wien), Komponist, Pädagoge, Beamter, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_F/Fohringer_Hermann.xml (Zugriff 3. 12. 2020).

792 Joseph Lechthaler (1891 Rattenberg/T–1948 Wien), Musikpädagoge, Komponist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_L/Lechthaler_Josef.xml (Zugriff 3. 12. 2020).

793 Luis Réé (1861 Edinburgh/GB–1939 Wien), Komponist, Pianist, Pädagoge, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_R/Ree_Luis.xml (Zugriff 3. 12. 2020).

794 Stephan Weiß (1899 Wien–1984 Zürich/CH), Kapellmeister, Komponist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_W/Weiss_Stefan.xml (Zugriff 3. 12. 2020).

795 Eugen (Zádor, eig. Zucker) Zador (1894 Badeseck/Ungarn–1977 Hollywood, Los Angeles/CA), Komponist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_Z/Zador_Eugene.xml (Zugriff 3. 12. 2020).

796 Erich (Eric) Zeisl (1905 Wien–1959 Los Angeles/CA, USA), Komponist, Pianist, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_Z/Zeisl_Erich.xml (Zugriff 3. 12. 2020).

797 Siehe Abschnitt *Vokalprofil II – Lili Hutterstrasser-Scheidl, Am heiligen See*.

798 Erwähnung fanden über das Jahr 1928 verteilt u. a. die Sänger:innen Rosette Anday, Friedl Böhm, Luise Helletsgruber, Marie (Molly) (Bartsch-) Jonas, Malcolm Davidson, Franz Höbbling, Joseph Manowarda, Paul Marion, Richard Tauber sowie die Pianisten Oskar Dachs, Erich Meller, Otto Schulhof, Hermann Fohringer, Eugen Zádor, Carl Lafite.

799 Namentlich genannt wurden im Jahr 1928 u. a. Frl. Jonak v. Freyenwald, Baronin Bardolff, Anna Görlich, „die Gemahlin des Direktors Dr. Edmund Görlich“, vgl. z. B. *Wiener Salonblatt*, 27. 5. 1928, S. 12.

MONATSBILDER IM
Zeitschriftensaal.

Wiener Salonblatt

Internationale Gesellschaftsrevue.

Erscheint vierzehntägig.

Eigentümer und Herausgeber: Egon Maria Engel.

Telephon Nr. 71.313.

Redaktion und Administration: I., Döllzeile 27.

Nr. 13.

Sonntag, den 24. Juni 1928.

59. Jahrgang.



Ihre kgl. Hoheit Marie Luise Prinzessin Friedrich Sigismund von Preußen geb. Prinzessin zu Schaumburg-Lippe auf „Heiliger Speer“, Gewinner der Olympiade Military in Luzern 1927.

Diskurs: ‚Who is who‘ in der Wiener Gesellschaft

Was das Schreiben über Lied und Liedgesang selbst angeht, so blieben diese kurzen Meldungen auf das elitäre gesellschaftliche Ereignis fokussiert, Auseinandersetzungen mit Ästhetik, Vortragskunst, Gesangstechnik oder Kompositionsweise blieben bis auf wenige Ausnahmen gänzlich ausgespart. Für Diskurse zur Erneuerung der Gattung Lied oder zum Aufbrechen möglicherweise überkommener Formen schien es in diesem Kontext keinen Anlass zu geben. Die Praxis von Lieddarbietungen zur Umrahmung von gesellschaftlichen Ereignissen wurde nicht in Frage gestellt, sondern schien für diese Zirkel nach wie vor eine gegebene Tradition zu sein, die es wert war, auch unter den geänderten wirtschaftlichen und politischen Rahmenbedingungen fortgeführt zu werden. Zukünftige Forschungsvorhaben, die sich umfassender mit jenen Randnotizen beschäftigen und diese systematisch bearbeiten, könnten zu einem genaueren Bild des musikkulturellen Handelns sowie der Tradition der Lieddarbietungen in privaten bzw. auf bestimmte Zirkel beschränkte Umgebungen in der Zwischenkriegszeit verhelfen.

Montage I: „*Dem künstlerischen Teil folgte ein Souper mit Tanz*“⁸⁰⁰

Am 20. März, 9 Uhr abends fand in den Räumen der kgl. ungar. Gesandtschaft in der Bankgasse ein Festkonzert statt, veranstaltet vom Bund der Ungarn in Wien zugunsten des St. Stephan Vereines für wohlthätige Zwecke. [...] Das Arrangement des Festkonzerts lag in den bewährten Händen des kgl. ungar. Staatssekretärs v. Révy, welcher vom Komponisten Dr. Eugen Zádor unterstützt wurde. Zuerst las Prof. Georg Reimers Gedichte, dann trug die Klaviervirtuosin Sári Hir aus Budapest Konzertstücke von Chopin und Rubinstein vor. Hierauf erfreute der sehr begabte Opernsänger und Gesangs-Pädagoge Major a. D. u. Rr. des Mil.-Maria-Theresien-O. Karl Freiherr von Rössel-Majdan, begleitet von Dr. Eugen Zádor, die Zuhörer mit Liedern von Richard Strauß, der Arie aus „Eugen Onegin“ von Tschaikowsky und als Zugabe noch mit einem schönen Liede von Dr. Zádor. Nach der Pause sang stürmisch bejubelt, Rosette Anday, von der Wiener Staatsoper, verschiedene Arien aus Opern und dann ungarische Volkslieder. [...] Fast die gesamte Wiener Ungarische Kolonie mit den Beamten der kgl. ungar. Gesandtschaft und des kgl. ungar. Generalkonsulats und ihren Damen an der Spitze, die Vertreter und Spitzen der Ungarischen Vereine in Wien und ein zahlreiches, distinguiertes Publikum hatte sich im prachtvollen Marmorsaale des Gesandtschaftspalais eingefunden. [...] (ungekennzeichnet in *Wiener Salonblatt*, 1. 4. 1928, Rubrik *Diplomatie*, S. 10 f.)

800 N. N. in: *Wiener Salonblatt*, 4. 3. 1928, Rubrik *Welt und Stadt*, S. 4–5.

KmSängerin Felicia Kaszowska gab am 3. d. M. in ihrer prachtvollen neuen Wohnung am Sebastianplatz einen musikalischen Rout, der überaus glänzend verlief. Unter den zahlreichen Gästen befanden sich Fürstin Maryna Wrede, Markgräfin Helene Pallavicini, Gräfin Hartenau, Gräfin Gabriele Rechberg, Gräfin Marietta Coudenhove, Gräfin Marie Kinsky-Renard, Gräfin Franziska Desfours, Gräfin Margarethe Coudenhove mit Tochter, Graf und Gräfin Seilern, [...] Prof. Wilhelm Kienzl und Gemahlin, Prof. Nilius und Gemahlin, Prof. Reichenberger, die Damen Lilli Marberg, Anny Rosar und Maria Mayen, Mus.Dir. Ast, Raoul Aslan, die Prof. Heger, Schulhof, Meller, Dachs, Dir. Hugo Knepler, Bella Paalen, die KmSänger Piccaver, Dr. Schipper, ferner die Damen Sonja Palm-Reitler, Malvine Szereny, Bauer-Pilecka u. v. a. Das künstlerische Programm bestritten die Sängerin Friedl Böhm, welche die Arie aus „Heliane“, vom Komponisten E. W. Korngold begleitet, vortrug, weiters die KmSängerin Lucy Weidt (Lieder von Marx), Frl. Hermann, Opernsänger Norbert und der Violinvirtuose Popoff, denen das kunstverständige Auditorium reichen Beifall spendete. (ungekennzeichnet in *Wiener Salonblatt*, 18. 3., Rubrik *Welt und Stadt*, S. 5)

Am 29. d. M. fand bei Ihren Exz. Dr. Karl Baron Bardolff und Gemahlin ein zahlreich besuchter musikalischer Tee statt, zu dem erschienen waren: Exz. Baron und Baronin Wladimir Beck, Graf und Gräfin van der Straten, Graf Dr. Pötting, Präs. des Handelsgerichts Dr. v. Engel, Exz. Baron Arz v. Straußenburg, Baronin Träger v. Rhonhof, Staatsratswitwe Louise v. Fraenkel-Ehrenstein, HRat Baron Berlepsch, Baron und Baronin Gagern u. a. m. Frau Töpfer-Nechansky eröffnete die musikalischen Vorträge mit brillant gespielten Klavierpiècen von Rachmaninoff, Mendelssohn, hierauf sang die Hausfrau Baronin Bardolff mit trefflich geschulter Stimme und pointiertem Vortrag Lieder von Leroux und Bemberg, begleitet von dem philharmonischen Geiger Franz Slavicek und von der Pianistin Gisela v. Ehrenstein, auf allgemeines Verlangen noch das Lied der „Marietta“ aus der „Toten Stadt“ von E. Korngold, welche Gesangsleistungen ihrer Meisterin, der Kammersängerin Louise v. Fraenkel-Ehrenstein, große Ehrungen brachten. (ungekennzeichnet in *Wiener Salonblatt*, 29. 4. 1928, Rubrik *Welt und Stadt*, S. 3)

Rout in den Salons der Rezitatorin Käthe von Gutmann. Eine Reihe von prominenten Künstlern fand sich bereit, den Abend ihrer Kollegin durch hervorragende künstlerische Leistungen zu verschönern. Das bekannte Trio, Ehepaar Auber und Roszika Revay, fesselten die zahlreich Erschienenen durch glänzende Interpretation (Schubert, Burmester, Kreisler), Frl. Revay spielte

unter stürmischem Beifall (Larghetto von Händel, ungarische Tänze von Hubay und sein Poem), Louis und Susanne Rée brachten auf zwei Klavieren Werke von Arensky, Beethoven, Johann Strauß und Gounod zu Gehör, Frl. Jonak v. Freyenwald sang herrlichste Lieder von Louis Rée, die dem begleitenden Komponisten, ebenso wie der Sängerin reichsten Applaus brachten. [...] Edith v. Weckbecker (van Aust) bildete mit ihren heiteren Chansons einen glanzvollen Abschluss der ersten Abteilung. [...] Von bekannten Künstlern sah man u. a. die Komponisten Dr. Wilhelm Kienzl, Weinberger und Guido Peters, ferner die Prof. Olga Hueber-Mansch, Hugo Gottesmann, Hofschauspieler Otto Treßler und Hilde Wagener. (M. v. G. in *Wiener Salonblatt*, 5. 2. 1928, Rubrik *Kunst*, S. 15–16)

LndesHptm. Dr. Karl Buresch und Gemahlin veranstalteten am 19. d. M. im Palais am Minoritenplatz eine Schubertiade. Das Fest war eine gesellschaftliche Sensation. Bundeskanzler Dr. Seipel und zahlreiche Herren der Regierung, fast das ganze Wiener diplomatische Korps, viele Mitglieder der Gesellschaft, Kunst und Presse waren der liebenswürdigen Einladung gefolgt. Das künstlerische Programm wurde durch Burgschauspielerin Gerda Träger mit einem Prolog von A. Benedikt eingeleitet, dann folgten Vorträge des Kammerchores des Wr. Schubertbundes unter Leitung des Professor Keldorfer, prächtige Klavier-vorträge Guido Peters', hierauf des Kammerquartetts des Wr. Schubertbundes, Liedervorträge durch Louise Helletsgruber und schließlich ein kurzes Ballett zu Schuberts „Deutschen Tänzen“ vom Opernballettmeister Karl Godlewsky inszeniert. Das Auditorium zollte jeder Beitragsnummer stürmischen Beifall. Dem künstlerischen Teil folgte ein Souper mit Tanz. (N. N. in *Wiener Salonblatt*, 4. 3. 1928, Rubrik *Welt und Stadt*, S. 4–5)

Konzerkritik – Lied und Liedgesang als künstlerisch-ästhetisches Ereignis

Die Wiener Presselandschaft des Jahres 1928 war mit mehr als 25 bis 30 Tageszeitungen, die oftmals zwei Ausgaben pro Tag herausgaben, ganz zu schweigen von den Wochen- und Monatsheften, und Auflagenzahlen von bis zu 190.000 Stück durchaus beeindruckend.⁸⁰¹ Doch nicht alle dieser Medien gestalteten eine dem Kulturleben gewidmete Rubrik bzw. veröffentlichten regelmäßig Konzert- oder auch Radio-

801 *Die österreichische Tagespresse – Daten und Analysen. Der Zeitungsmarkt in der Ersten Republik 1918 – 1934.*
In: https://www.oew.ac.at/cmc/hyppress/per_02.htm (Zugriff 11. 8. 2020).

kritiken.⁸⁰² Für die vorliegende Untersuchung waren vor allem vier Tageszeitungen besonders ergiebig: die *Arbeiter-Zeitung*, mit einer Auflagenhöhe von 90.000, das *Neue[s] Wiener Journal* mit etwas über 60.000 Stück, die *Neue Freie Presse* mit etwas mehr als 50.000 Exemplaren und die *Reichspost* mit etwa 35.000. Während sich die *Arbeiter-Zeitung* mit ihrem Titelzusatz *Zentralorgan der Sozialdemokratie Deutschösterreichs* und die *Reichspost* ihrerseits mit *Unabhängiges Tagblatt für das christliche Volk* klar deklarierten, verzichtete die *Neue Freie Presse* auf einen Zusatz dieser Art, richtete sich aber nach Eigendefinition an eine bürgerlich-liberale Leserschaft. Das *Neue Wiener Journal* schließlich, das weiters die Bezeichnung *unparteiisches Tagblatt* im Titel führte, vertrat zwar keine explizite politische oder parteiorientierte Linie, doch „[...] neben einer antimarxistischen Grundeinstellung gab es betont pro-monarchistische Sympathiebekundungen und eine häufige Berichterstattung zionistischer Belange.“⁸⁰³ Daneben berichteten auch das Morgenblatt *Der Tag* (Auflage 40.000 Stück) sowie die dazugehörige Abendzeitung *Die Stunde* (Auflage ca. 25.000 Stück) unter der Rubrik *Bühne und Kunst* regelmäßig über kulturelle Veranstaltungen in Wien, allerdings lag der Interessenschwerpunkt eindeutig beim Musik- und Sprechtheater, Konzerten waren deutlich seltener und wurden daher für die folgende Auswertung nur punktuell berücksichtigt.

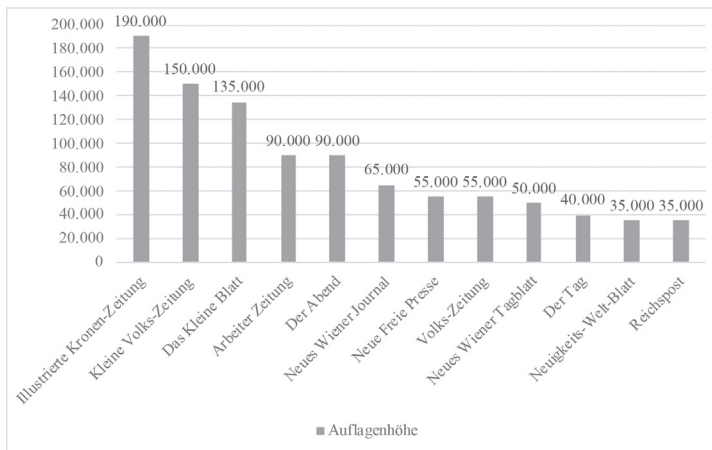


Diagramm 23: Auflagenhöhe der meistgelesenen Wiener Tageszeitungen 1928⁸⁰⁴

802 *Die österreichische Tagespresse – Daten und Analysen. Der Zeitungsmarkt in der Ersten Republik 1918 – 1934.* In: https://www.oeaw.ac.at/cmc/hyppress/per_02.htm (Zugriff 11. 8. 2020).

803 Kurt Paupié, *Handbuch der österreichischen Pressegeschichte. 1848–1959.* Bd. 1, Wien et al. 1960, S 155, zitiert nach Martina Pipp, *Das Neue Wiener Journal: Geschichte und Beispieljahr 1921*, September 2018, in: <https://litkult1920er.aau.at/themenfelder/neues-wiener-journal/#nwj2> (Zugriff 27. 7. 2020).

804 Quelle: https://www.oeaw.ac.at/cmc/schaftwissen/erste_republik/MAIN.html (Zugriff 11. 8. 2020).

Die erste Frage, ob und in welchem Ausmaß zeitgenössische österreichische Konzertlieder von der Kritik berücksichtigt wurden, konnte bereits mit der Integration zahlreicher zeitgenössischer Kritiken im Abschnitt *Klangwelten – Musikalische Realisationen* positiv beantwortet werden. Ein großer Teil jener Konzerte mit vokalem Repertoire, die in den Sälen der Gesellschaft der Musikfreunde sowie im Wiener Konzerthaus stattfanden, wurde regelmäßig in namentlich oder mit Kürzel gekennzeichneten Beiträgen unter Rubriken wie *Theater, Kunst und Musik*,⁸⁰⁵ *Theater und Kunst*⁸⁰⁶ oder *Kunst und Wissen*⁸⁰⁷ besprochen, während von den Veranstaltungen im Bereich der Volksbildung nur äußerst selten berichtet wurde. Aufgrund der Fülle der Veranstaltungen wurden diese oftmals in Sammelkritiken mit Überschriften wie ‚Liederabende‘, ‚Gesangskonzerte‘, ‚Solistenkonzerte‘, etc. zusammengefasst bzw. wie in der *Neue[n] Freie[n] Presse* als ausführliches Feuilleton mit dem immer gleich gehaltenen Titel *Konzerte* gestaltet, das meist zweimal pro Monat erschien. Dies hatte zur Folge, dass Rezensionen teilweise erst mit einiger Verspätung zum Konzerttermin selbst nachzulesen waren. Darüber hinaus wurden auch immer wieder Konzerte, die an anderen Veranstaltungsorten über die Bühne gegangen waren, berücksichtigt. Wie es dabei zur Auswahl dieser Konzerte abseits der großen Säle kam, konnte im Rahmen dieser Arbeit nicht erhoben werden, doch könnten hier jeweils persönliche Interessen und Verbindungen der Rezensent:innen zu bestimmten Künstler:innen, Komponist:innen und Veranstaltern eine Rolle gespielt haben. Diese Kritiken erschienen zum Teil auch als Notizen zum Tagesgeschehen und nicht durchgehend in den oben genannten ausgewiesenen Rubriken.

Deutlich wird weiters, dass es jeweils bestimmte Kritiker:innen waren, die das Konzertleben im Jahr 1928 begleiteten und sich regelmäßig dem Liedrepertoire widmeten. Für die *Arbeiter-Zeitung* war dies vornehmlich der promovierte Musikwissenschaftler, Pianist und Komponist Paul Amadeus Pisk, zu dessen Lehrern Guido Adler, Franz Schreker und Arnold Schönberg gezählt hatten und der weiters als Mitherausgeber der *Musikblätter des Anbruch* in Erscheinung trat. Darüber hinaus betätigte er sich sehr engagiert in der Volksbildung und war seit 1922 als Musikreferent im Volksheim Ottakring für die Gestaltung des dortigen Musikprogramms verantwortlich.⁸⁰⁸ Für das *Neue Wiener Journal* hatte diese Rezensionen bereits seit 1905 die Musikwissenschaftlerin und Musiktheoretikerin Elsa Bienenfeld übernommen, nachdem sie an der Universität Wien ebenfalls bei Guido Adler als erste Frau im Fach

805 *Reichspost*.

806 *Neues Wiener Journal*.

807 *Arbeiter-Zeitung*.

808 Vgl. Christian Fastl, Art. „Pisk, Familie“, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Pisk_Familie.xml, (Zugriff 3. 8. 2020) sowie siehe Abschnitt *Volksbildung*.

Musikwissenschaft promoviert hatte. Zuvor hatte sie Ausbildungen in Klavier bei Raoul Mader sowie in Harmonielehre, Komposition und Kontrapunkt bei Robert Fuchs am *Conservatorium für Musik und darstellende Kunst der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* erhalten. Darüber hinaus war Elsa Bienenfeld nach Eva Taudes etwa in der Zeit von 1903 bis 1911 Privatschülerin Arnold Schönbergs gewesen.⁸⁰⁹ Für die *Neue Freie Presse* verfasste die Konzertkritiken hauptsächlich Josef Reitler, der nach privatem Violin- und Klavierunterricht in Wien Musiktheorie bei Arnold Schönberg in Berlin belegt hatte und im Jahr 1928 bereits seit mehr als zehn Jahren als Direktor das *Neue Wiener Konservatorium* geleitet hatte. Kurz darauf sollte Reitler auch Präsident des *Verein[s] der Wiener Schauspiel- und Musikkritiker* werden.⁸¹⁰ In der *Reichspost* wiederum konnte man zahlreiche, oftmals sehr ausführliche Rezensionen eines Kritikers lesen, der sich hinter dem Kürzel O. R. verbarg und dessen Identität trotz intensivster Recherche nicht aufgedeckt werden konnte. Die Klavier- und Gesangspädagogin Hedwig Kanner (Rosenthal-Kanner), Gattin des renommierten Pianisten Moritz Rosenthal, die ab 1932 an das *Neue[s] Wiener Konservatorium* verpflichtet wurde, rezensierte für das Wochenblatt *Der Morgen* genauso wie der bei Robert Fuchs und Richard Heuberger ausgebildete Komponist Josef Heller für das täglich erscheinende Medium *Der Tag*. Kritiken und Aufsätze im Zusammenhang mit Neuer Musik verfasste für diese Tageszeitung allerdings Max Graf. Dieser, umfassend gebildet und weltoffen, hatte seit 1905 eine Professur für Musikgeschichte und Ästhetik der Tonkunst an der *Wiener Akademie für Musik und darstellende Kunst* inne, wirkte im Jahr 1928 als Mitorganisator der Schubert-Zentenarfeiern der Wiener Festwochen und leitete darüber hinaus von 1928 bis 1936 die Wiener Mai-Musikfeste.⁸¹¹

809 Eva Taudes, „Wien wird so unerträglich kleinstädtisch“. *Elsa Bienenfeld (1877–1942). Werdegang und Wirken im kulturellen Wien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Wien 2018, S. 51.

810 Vgl. Uwe Harten, Art. „Reitler, Josef“ in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_R/Reitler_Josef.xml (Zugriff 3. 8. 2020).

811 MP (Martina Pipp), Art. „Graf, Max“ in: *Lexikon zum Literatur- und Kulturbetrieb im Österreich der Zwischenkriegszeit: Biografien*. <https://litkult1920er.aau.at/litkult-lexikon/graf-max/> (Zugriff 3. 8. 2020).



Abb. 32: Elsa Bienenfeld
(Österreichische Nationalbibliothek/Wien
Signatur Pf 5100:C(1))



Abb. 33: Hedwig Kanner
(Österreichische Nationalbibliothek/Wien
Signatur 204.463-D)



Abb. 34: Paul Amadeus Pisk
(Österreichische Nationalbibliothek/Wien
Signatur Pf 5090:C(3))



Abb. 35: Josef Reitler
(Österreichische Nationalbibliothek/Wien
Signatur Pb 580.555-F.458)

Im Rahmen ihrer zahlreichen Rezensionen behandelten die Kritiker:innen das gesungene Repertoire, wohl wegen der Fülle der Veranstaltungen, oftmals recht knapp und nur auszugsweise, schienen dabei aber keinen Unterschied zu machen, ob es sich um Stücke lebender Komponist:innen, um Lieder der beiden Jahresregenten Franz Schubert und Hugo Wolf oder um anderes bereits etabliertes Repertoire handelte. Angekündigte Ur- und Erstaufführungen wurden stets mit Interesse erwartet und kommentiert, persönliche Haltungen und Vorlieben wurden durchaus zum Ausdruck gebracht sowie der Fokus je nach Interessenslage stärker auf Kompositionstechnik und Verortung in den aktuellen musikalischen Strömungen oder auf die künstlerische Gestaltung sowie Gesangs- und Vortragskunst gelegt.

Die für die folgende Montage ausgewählten sechs Kritiken, die zwischen 16. Jänner und 15. Februar 1928 anlässlich eines Liederabends der Mezzosopranistin Marianne Mislap-Kapper erschienen sind, sollen zunächst einen Eindruck in die unterschiedlich gestalteten Ausführungen und individuellen Stilistiken der Rezensent:innen geben, um in weiterer Folge als Ausgangspunkt für eine detailliertere Darstellung der in den Kritiken geführten Diskurse zu dienen. Für diese Diskursanalyse wurden vorwiegend die Rezensionen von Elsa Bienenfeld, Paul A. Pisk, Josef Reitler und O. R. herangezogen, da diese am kontinuierlichsten und am häufigsten publizierten. So erschienen von Elsa Bienenfeld im Jahr 1928 24 für die vorliegende Untersuchung relevante Konzertkritiken,⁸¹² von O. R. 22, von Paul A. Pisk 15 und von Josef Reitler schließlich elf ausführliche Feuilletons. Wenn diese Zahlen im ersten Moment gering erscheinen, so muss bedacht werden, dass die Konzertsaison bereits mit Ende April endete und der Konzertbetrieb erst wieder im Oktober voll aufgenommen wurde. Beispielsweise erschien Elsa Bienenfelds letzte Liederabendkritik vor der Sommerpause, nicht zuletzt da die Autorin ihre Rezensionen meist sehr zeitnah veröffentlichen konnte, bereits am 17. April, bevor sie am 9. Oktober damit fortsetzen und bis zum Jahresende noch zehn weitere verfassen konnte. Daneben ist weiters zu berücksichtigen, dass selten Rezensionen erschienen, die nur ein einziges Konzert betrafen, sondern es sich meist um Sammelkritiken handelte. In den vierzehntägig erscheinenden Feuilletons Josef Reitlers wurden je nach Veranstaltungsdichte jeweils 15 bis 20 Konzerte besprochen, in Paul A. Pisks mit „Solistenkonzerte“,

812 Elsa Bienenfeld war, was die publizierten Beiträge in der jeweiligen Tageszeitung betrag, die produktivste der vier Kritiker:innen: neben den 23 für Liedgesang relevanten Kritiken verfasste sie weitere 14 Konzertkritiken sowie 19 Rezensionen zu Opernvorstellungen. Darüber hinaus publizierte sie acht umfangreichere Aufsätze für das Feuilleton der Sonntagsausgaben des *Neuen Wiener Journals* zu verschiedenen Themen, darunter am 20. 5. 1928 den Beitrag *Aus den Geheimkulten des Gesangsunterrichts*, in dem sie die Methodenbildung kritisch betrachtete und die Frage der Terminologie zur Sprache brachte.

„Gesangskonzerte“, u.ä. betitelten Kritiksammlungen kamen bis zu zehn Konzerte mit vokalem Repertoire zur Sprache.

Die aus den Kritiken destillierten Diskurse wurden in unterschiedlicher Intensität von allen Rezensent:innen geführt und betrafen vor allem drei Themenbereiche: die Kunst des Liedgesangs, Bemerkungen zu und Erwartungen an die Programmgestaltung und schließlich die Qualität der Kompositionen selbst.

Montage II: „*Marianne-Mislap Kapper sang fein und rein*“⁸¹³

Marianne Mislap-Kapper, sympathisch, voll Geschmack, zwar ein wenig tremolierend, doch mit schöner Stimme und verständnisvoller Auffassung, sang drei altdeutsche Minnelieder Karl Lafites. Die Werke sind gewissenhaft ausgearbeitet, formvollendet und von hohem künstlerischem Wert. (Josef Heller in *Der Tag*, 27. 1. 1928, Rubrik *Bühne und Kunst. Konzerte*, S. 6)

Marianne Mislap-Kapper, die hauptsächlich durch ihren Vortrag zu wirken versteht, sang Volksliedmäßiges. Drei altdeutsche Minnelieder von Karl Lafite, deren Melodien sehr eingänglich sind, gefielen sehr gut, ebenso Zigeunerlieder von Franz Mittler und Bearbeitungen echter Volkslieder, von denen die Respighis und Fritz Egon Pamers die besten waren. (pp. in *Arbeiter-Zeitung*, 15. 2. 1928, Rubrik *Kunst und Wissen. Gesangskonzerte*, S. 10)

[...] Am Abend: Uraufführung dreier Zigeunerlieder von Franz Mittler (durch die reizende scharmante Marianne Mislap-Kapper), die zwar den poetischen Zauber seiner „Böhmischen Volksweise“ nicht erreichen, aber durch Natürlichkeit und Liebenswürdigkeit dem Trommelfell schmeicheln. [...] (Hedwig Kanner in *Der Morgen. Wiener Montagblatt*, 16. Jänner 1928, Rubrik *Musik vom Sonntag*, S. 6)

Die reizende Frau Marianne Mislap-Kapper führte eine Gruppe neuer Lieder von Franz Mittler, der selbst am Klavier begleitete, zum Sieg. Unter den Volksliedern am Schluß ihres Programms fielen die interessanten Bearbeitungen von Respighi und dem frühgestorbenen hochbegabten Egon Pamer auf. (N. N. in *Neues Wiener Journal*, Rubrik *Theater und Kunst. Sängerinnen*. 19. 1., S. 10)

813 Josef Reitler in: *Neue Freie Presse*, 23. 1. 1928, Rubrik *Feuilleton. Konzerte*, S. 2.

[...] Marianne Mislap-Kapper sang fein und rein drei altdeutsche Minnelieder von Carl Lafite und drei neue Zigeunerlieder von Franz Mittler. [...] (Josef Reitler, *Neue Freie Presse*, 23. 1. 1928, Feuillleton *Konzerte*, S. 2)

Marianne Mislap-Kapper gab mit fünf Wiederholungen und vier Zugaben beinahe ein Doppelkonzert; die großen Fortschritte, welche sie im letzten Jahre gemacht hat, rechtfertigen diesen starken Erfolg. Jede Phrase, jeder Satz haben nun ihren sinngemäßen Ausdruck, sehr hübsch gelingt alles Schalkhafte, das Pianissimo klingt stets bedeutsam, da diese Sängerin nun hervorragend die Kunst der halben Töne, der diskreten Andeutung von Hintergründen beherrscht. Dieser ausgefeilte Vortrag kam drei stimmungsvollen, wohlklingenden, altdeutschen Minneliedern von Karl Lafite nach Texten von Wolfgang Madjera sehr zugute. Drei Zigeunerlieder von Franz Mittler überraschen, obwohl Stilmachung durch schöne, organische Melodie und dem Metrum glücklich angepaßte Rhythmisierung. Außerdem sind sie an sich glänzende Musikstücke, besonders „Der letzte Tanz“. Drei Lieder von Pamer, kleine Kabinettstücke, zwei davon volkstümlich, eines von schwärmerischer Innigkeit, ernteten starken Beifall. Franz Mittler als Begleiter erwies sich als Meister delikaten Klavierklangs, treffendster Charakteristik im kleinsten Detail und fortreibender Rhythmik. (O. R. in *Reichspost*, 31. 1. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Liederabende*, S. 45)

Diskurs: Die ‚hohe Kunst‘ des Liedgesangs

Nicht nur die, als selbstverständlich vorausgesetzte, gesunde und farbige Stimme ist eine Bedingung erfolgreicher Liedgestaltung, sondern auch ein großes, bewußtes technisches Können, mit allen dynamischen Möglichkeiten muß hinzutreten, um den feinsten Regungen der Seele als williges Instrument dienen zu können – und damit der Gestaltung.⁸¹⁴

So unterschiedlich sich manchmal die Haltungen der Kritiker:innen zu einzelnen Künstlerpersönlichkeiten offenbarten, so einheitlich schien ihre Vorstellung gewesen zu sein, auf welche Art und Weise Lieder gesungen werden sollten und über welche Fertigkeiten die Sänger:innen verfügen mussten, um diesen Ansprüchen gerecht

814 Mysz-Gmeiner, Lula, *Die Gestaltung des Liedes*, in: Fred Hamel; Martin Hürlimann (Hg.), *Das Atlantisbuch der Musik*, Berlin 1934, S. 637–642. hier S. 637 f.

werden zu können. Es wurde sehr deutlich zwischen gesangstechnischem Können, der Gesangkunst, und der künstlerischen Gestaltung, der Vortragskunst, unterschieden, wobei die souveräne Beherrschung beider Künste sowie deren gekonnte Verbindung als unbedingte Voraussetzungen betrachtet wurden, um als „[...] Künstlerin des Liedergesangs [...]“⁸¹⁵ gelten und reüssieren zu können. Darüber hinaus wurde wiederholt betont, dass im Liedgesang nicht nur die Gefühlswelt der Dichter:innen und Komponist:innen, sondern auch jene der Ausführenden zum Erklingen gebracht werden sollten. „[D]er Sängerkünstler [ist] auf der einen Seite die Bewegung seiner Seele, die tiefe Schwingung seines Inneren, auf der anderen – als *Leib* des zu Gestaltenden – der Ton seiner Kehle, der Sprachlaut seines Mundes [...]“ schrieb Franziska Martienssen 1927 in ihrem Lehrwerk *Stimme und Gesang. Die Grundprobleme des Liedgesanges*, um wenig später darauf hinzuweisen, dass „[...] die Ausdruckstiefe der Seele [...] noch keinen großen Sänger [macht], ebensowenig wie eine gesunde Tongebung den Gesangkünstler [...]“.⁸¹⁶ Diese Ansprüche wurden in gleicher Weise an Darbietungen von Liedern des 19. Jahrhunderts, der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts sowie an jene von zeitgenössischen Kompositionen gestellt, und die dieser Beurteilung zugrundeliegenden Kriterien wurden vom Gesang deutschsprachigen Liedrepertoires deutschsprachiger Sänger:innen hergeleitet.

Die Vorstellungen von formvollendeter Gesangkunst unterschieden sich in der Wortwahl kaum von den Ansprüchen, die heute an eine ausgefeilte Gesangstechnik gestellt werden: eine gute Atemführung und die damit verbundene Legatofähigkeit sowie Kehlfreiheit, Beweglichkeit und Geschmeidigkeit der Stimme als Basis. Darauf aufbauend die Beherrschung des Lagenausgleichs, eine ausgewogene Registermischung mit der daraus resultierenden Strahl- und Durchschlagskraft sowie Tragfähigkeit der Stimme und zu guter Letzt die Modulationsfähigkeit des Instruments, die eine reich abgestufte dynamische Gestaltung ermöglicht. Darüber hinaus wurden allgemein musikalische Kenntnisse, das Wissen um Phrasierung, rhythmische Präzision und Intonationsgenauigkeit sowie Wortdeutlichkeit und geschmeidige Artikulation vorausgesetzt. Auffallend war die große Bedeutung, die die Rezensent:innen der Pianokultur der Sängerinnen und Sänger zumaßen. Die Beherrschung eines schwebenden Pianos, „[...] die Kunst der halben Töne [...]“⁸¹⁷ schien Interpret:innen, die diese Momente in ihren Liedgesang integrierten, besonders auszuzeichnen und sollte wohl auch als deutlich kontrastierendes Element zum wesentlich dramatischeren

815 Die deutsche Sopranistin Lula Mysz-Gmeiner wurde beispielsweise in einer Kritik von Elsa Bienenfeld so bezeichnet. E. B. in *Neues Wiener Journal*, 6. 3. 1928, Rubrik *Theater und Kunst. Konzerte*. S. 11.

816 Franziska Martienssen, *Stimme und Gestaltung. Die Grundprobleme des Liedgesangs*, Frankfurt et al. 1927, S. 13.

817 O. R. in *Reichspost*, 31. 1.r 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Liederabende*, S. 4–5.

Gesang auf der Opernbühne verstanden werden.⁸¹⁸ Laura Tunbridge berichtet über ähnliche Beobachtungen in der Londoner und New Yorker Tagespresse der Zwischenkriegsjahre und folgert daraus, dass diese Gesangskultur das Verständnis von Lied als „[...] quiet art [...]“, konzipiert für Darbietungen in kleineren Konzertsälen bzw. gar für das Anhören mit Kopfhörern daheim, befördern sollte.

The rise of this type of singing in vocal recitals would become particularly significant for lieder, because it encouraged the view that this was a quiet art, meant for intimate performance in small halls or, indeed, for listening at home on headphones.⁸¹⁹

In der Beschreibung des Stimmklangs wurde, abgesehen von der von allen Stimmen stets gewünschten Klangschönheit, für Frauen- und Männerstimmen auf unterschiedliches Vokabular zurückgegriffen und dadurch wurden, bewusst oder unbewusst, gängige Rollenbilder verstärkt bzw. idealisiert. Dass dies ein nicht unübliches Phänomen im Zusammenhang mit musizierenden Frauen war, erklärt Freia Hoffmann folgendermaßen:

Eine Sängerin und eine Instrumentalistin sind mit ihrem Körper anwesend. Ihr „Produkt“ wird in noch viel stärkerem Maß [...] mit ihrem Geschlecht verbunden. Weniger noch als in anderen kulturellen Bereichen gibt es beim Vollzug von Musik eine Trennung zwischen Musikalischem und Außermusikalischem, zwischen „der Sache“ und der sozialen Umgebung. Die Musikerin ist selbst, mit ihrem physischen Erscheinungsbild und mit allen normativen Einflüssen von Geschlechterideologien, Teil ihrer musikalischen Produktion.⁸²⁰

So assoziierten die Kritiker:innen mit Männerstimmen neben Begriffen wie Weichheit und Schmiegsamkeit vor allem solche wie Klangfülle, Stimmgewalt, Pathos

818 In ihren Erinnerungen zitiert Berta Zuckerkandl die Sopranistin Lotte Lehmann, die den Kontrast zwischen Lied- und Operngesang ähnlich empfand. „Wenn die Lehmann einen ihrer Liederabende gab, war sie in ihrem eigentlichen Element. Oft gestand sie: ‚Ich entferne mich immer mehr von der Bühne. Der Widerstand gegen die ganze Opersingerei wächst in mir. Es ist soviel Schminke nötig. Aber das Lied ist der wahrhaftigste Spiegel des Gemüts. Es verlangt auch technisch das Höchste vom Sänger. In der Oper kann man notfalls schwindeln, beim Lied niemals. Da muß die Kunst des Atmens, der Intonierung, der Diktion vollkommen sein. Ich glaube, ich werde in ein paar Jahren so weit sein, daß sich mein größter Wunsch erfüllt: mich ganz dem Lied zu widmen.““ in: Bertha Zuckerkandl, *Österreich intim. Erinnerungen 1892–1942*, Wien et al. 1981, S. 156.

819 Tunbridge, *Singing in the Age of Anxiety*, S. 31.

820 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 21.

und Wucht. Attribute wie edel, stark und voll dienten der Beschreibung einer „[...] mächtig dahinströmende[n] Stimme [...]“⁸²¹ und eines Sängers, der „[...] dem Publikum gegenüber [steht] wie ein ritterlich moderner Kreuzfahrer.“⁸²² Im Gegensatz dazu hob man bei den Sängerinnen „[...] Charme und Natürlichkeit [...]“⁸²³ „[...] Liebreiz des Wesens [...]“⁸²⁴ sowie die „[...] kultivierte Erscheinung [...]“⁸²⁵ hervor und lobte deren Gesang mit Adjektiven wie klar, rein, engelsgleich, aber auch klangreich und „[...] herrlich-üppig[e].“⁸²⁶ Idealerweise wurden die Stimmen schlank in die Höhe geführt und verfügten über eine „[...] helle, weiche und unmittelbar zum Gemüt sprechende Klangfarbe [...]“.⁸²⁷ In Bezug auf die Vortragskunst wurden die Leistungen der Sänger:innen zwar einheitlicher beschrieben, doch schienen auch hier Zurückhaltung und Schlichtheit vor allem Qualitätsmerkmale für Sängerinnen zu sein. Feinfühligkeit, Empfindsamkeit, „[...] feinste Charakteristik [...]“⁸²⁸ und „[...] große beseelte Deklamation [...]“⁸²⁹ wurden bei sämtlichen Künstler:innen ebenso geschätzt wie Intelligenz, Gefühl und edler Vortrag. Je deutlicher die intellektuelle Auseinandersetzung der Sängerinnen und Sänger mit dem von ihnen gesungenen Repertoire in ihrer Darbietung zum Ausdruck kam, umso positiver wurde dies bewertet. Es wurde hier von einem „[...] von geistiger Beherrschung des Kunstwerkes zeugendem Vortrag [...]“⁸³⁰ „[...] Ernst und Tiefe der Auffassung [...]“⁸³¹ und „[...] zu Herzen gehender Innigkeit [...]“⁸³² gesprochen, die es ermöglichten, dass Lieder „[...] zu Seelengemälden [werden], die den Zuhörer ergreifen.“⁸³³ Erst „[d]er Wille zum Kunstwerk, die Kraft zur Gestaltung, der Ausgleich von seelisch-körperlichem Material und zusammenfassendem bildnerischen Sinn – sie erst heben den Sänger in die Sphäre der Kunst [...]“⁸³⁴ formulierte dies die bekannte Gesangspädagogin Franziska Martienssen. Erklärtes und höchstes künstlerisches Ziel sollte es also sein, „[...] dem musikalischen Gehalte und Leben [...]“⁸³⁵ der Lieder sowie den Intentio-

-
- 821 Paul A. Pisk in: *Arbeiter-Zeitung*, 12. 3. 1928, Rubrik *Theater, Musik und Bild. Gesangskonzerte*, S. 6.
 822 Elsa Bienenfeld in: *Neues Wiener Journal*, 31. 10. 1928. Rubrik *Theater und Kunst. Konzerte*, S. 12.
 823 Josef Reitler in: *Neue Freie Presse*, 23. 1. 1928, Rubrik *Feuilleton. Konzerte*, S. 2.
 824 Josef Reitler in: *Neue Freie Presse*, 29. 10. 1928, Rubrik *Feuilleton. Konzerte*, S. 1.
 825 Elsa Bienenfeld in: *Neues Wiener Journal*, 10. 10. 1928. Rubrik *Theater und Kunst. Konzerte*, S. 12.
 826 Elsa Bienenfeld in: *Neues Wiener Journal*, 15. 2. 1928. Rubrik *Theater und Kunst. Konzerte*, S. 12.
 827 O. R. in: *Reichspost*, 27. 2. 1928. Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Liederabende*, S. 8.
 828 Elsa Bienenfeld in: *Neues Wiener Journal*, 7. 3. 1928. Rubrik *Theater und Kunst. Konzerte*, S. 12.
 829 Josef Reitler in: *Neue Freie Presse*, 24. 12. 1928. Rubrik *Feuilleton. Musik*, S. 2.
 830 O. R. in: *Reichspost*, 16. 1. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Konzerte*, S. 5.
 831 Elsa Bienenfeld in: *Neues Wiener Journal*, 20. 12. 1928. Rubrik *Theater und Kunst. Konzerte*, S. 13.
 832 Paul A. Pisk in: *Arbeiter-Zeitung*, 15. 2. 1928, Rubrik *Kunst und Wissen. Gesangskonzerte*, S. 10.
 833 Paul A. Pisk in: *Arbeiter-Zeitung*, 12. 3. 1928, Rubrik *Theater, Musik und Bild, Gesangskonzerte*, S. 6.
 834 Martienssen, *Stimme und Gestaltung*, S. 14.
 835 O. R. in: *Reichspost*, 27. 2. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Liederabende*, S. 5.

nen der Komponist:innen gerecht zu werden. Dass sich letztere diese Anknüpfung an diese Gesangstradition auch durchaus für ihre aktuellsten Werke wünschten, sofern sie nicht explizit eine andere Tongebung im Notentext festgeschrieben hatten, bestätigte u. a. Alban Berg. So war er der Ansicht,

[...] daß man jenem, vor allem der deutschen Musik geläufigen Stil, der sich – ob tonal oder „atonal“ – durch melodischen, harmonischen und rhythmischen Reichtum und durch weitgehende Variation auszeichnet, nur mit einer sogenannten „deklamatorischen“ Gesangkunst [...] [nicht] gerecht werden kann [bzw.] „[...] jeder Komponist, der eine derartige Vorstellung von Melodie hat, [...] sie auch vom Sänger empfunden und wiedergegeben wissen [will].“⁸³⁶

Es mag nun nicht verwundern, dass nicht alle Vokalkünstler:innen sämtliche Anforderungen zur vollständigen Zufriedenheit von Publikum und Kritik erfüllen konnten, doch hatten es Interpret:innen, die in einer anderen Erstsprache als der deutschen sozialisiert und erzogen worden waren, gelegentlich besonders schwer, uneingeschränkt anerkannt zu werden. Während von ihnen dargebotenes fremdsprachiges Liederrepertoire meist sehr geschätzt und ihre Künstlerschaft darin als unbestritten galt, gab es doch wiederholt Vorbehalte, wenn von ihnen deutsche Kunstlieder ins Programm genommen wurden und sie diese auch in deutscher Sprache vortrugen. In diesem Zusammenhang wurden immer wieder „[...] Hemmungen der Sprache und der nationalen Eigenart [...]“⁸³⁷ im Stimmklang festgestellt und gelegentlich Sänger:innen sogar die Fähigkeit, „[...] Wort und Ton zu durchdringen [...],“⁸³⁸ abgesprochen. Die Toleranz gegenüber einer möglicherweise nicht perfekten deutschen Aussprache war durchwegs sehr gering, die Kritiken wurden entsprechend scharfzüngig formuliert. Als der amerikanische Bariton Viktor Prahl Lieder von Franz Schubert nach Texten von William Shakespeare in englischer Sprache sang, wurde diesen sogar der Vorzug gegenüber anderen in deutscher Sprache gesungenen Liedern des Jahresregenten gegeben. Beispielsweise schrieb Josef Reitler in der *Neuen Freien Presse*: „Der englische Baritonist Viktor Prahl hat in drei Sprachen gesungen und mit einer vierten gekämpft. Sein englischer Schubert war jedenfalls dem deutschen überlegen.“⁸³⁹ Elsa Bienenfeld merkte hingegen an, dass „[f]reilich [...] alle Sprachen von ihm halb

836 Alban Berg, *Die Stimme in der Oper*, in: *Musikblätter des Anbruch*. Sonderheft *Gesang*. 10. Jg. Heft 9/10, S. 349 –350. Hier S. 349.

837 Josef Reitler in: *Neue Freie Presse*, 26. 11. 1928, Rubrik *Feuilleton*. *Konzerte*, S. 2.

838 Paul A. Pisk in: *Arbeiter-Zeitung*, 19. 10. 1928, Rubrik *Kunst und Wissen*. *Gesangskonzerte*, S. 10.

839 Josef Reitler in: *Neue Freie Presse*, 29. 10. 1928. Rubrik *Feuilleton*. *Konzerte*, S. 1.

englisch serviert [...]“ wurden und daher „[d]ie bekannten Shakespeare-Lieder, diesmal in der Originalsprache der Dichtung gesungen, [...] am meisten [interessierten].“⁸⁴⁰

Die Vermutung liegt nahe, dass diese Haltung, die sich bis zu einem gewissen Grad in Sänger:innenkreisen bis heute fortgesetzt hat, daran lag, dass die Gattung Lied als eng mit dem deutschen Kulturraum verwoben galt und darüber hinaus durch die Stilisierung von Franz Schubert zum „Liederfürsten“ eine hohe Identifikation mit diesem kulturellen Erbe stattgefunden hatte.⁸⁴¹ Oder, um mit Hermann Danuser deutlicher zu sprechen:

Mit solch nationalen Mentalitätsstrukturen hängt eine Werteskala zusammen, die dem deutschen Kunstlied seit Schubert einen innerhalb der Gattungsgeschichte ins Absolute erhöhten Rang zuspricht.⁸⁴²

Eine Absolutheit, die offensichtlich von der Komposition auf die dazugehörige Aufführungspraxis ausgeweitet wurde. Einzig Elsa Bienenfeld zeigte sich anlässlich eines Konzerts des russischen Baritons Georges Baklanoff, den sie als perfekten Sänger mit Charme und Geist sowie als weitgereisten Weltenbürger beschrieb, offener, als sie immerhin der „[...] außerdeutschen [...]“ Perspektive etwas abgewinnen konnte:

[...] Hugo Wolfs Lied (aus dem Heyseschen Liederbuch) „Gesegnet sei“ und das Lied des Pierrot aus Korngolds „Toter Stadt“ interessierten schon deshalb, weil sich zeigte, eine wie andere Perspektive diese Musik im Blickfeld eines außerdeutschen Interpreten erhält.⁸⁴³

Demgegenüber wurde es durchwegs positiv kommentiert, wenn deutschsprachige Sänger:innen fremdsprachige Gesänge in Originalsprache vortrugen und dadurch ihre Bildung unter Beweis stellen konnten. Bildung, die auch vom Publikum erwartet wurde bzw. die jenen Zuhörern, die mehrere Sprachen beherrschten, nach Laura Tunbridge die Möglichkeit gab, sich als kulturelle Elite präsentieren zu können:

840 Elsa Bienenfeld in: *Neues Wiener Journal*, 9. 10. 1928. Rubrik Theater und Kunst. Konzerte, S. 12.

841 So erschienen im Jubiläumsjahr einige Publikationen, die die Bezeichnung Liederfürst in ihrem Titel wählten wie zum Beispiel von Dolf Six, *Der Liederfürst Franz Schubert und Wien (1828–1928. Mit 80 Bildern. Dem großen Meister zum 100. Todestage)*, hrsg. v. Knoch, W.I., Wien 1928 oder Fritz Zoder, *Franz Schubert, der große Wiener Tondichter und Liederfürst. Ein Lebensbild*, Wien 1928.

842 Danuser, *Musikalische Lyrik*, S. 14.

843 Elsa Bienenfeld in: *Neues Wiener Journal*, 31. 10. 1928. Rubrik Theater und Kunst. Konzerte, S. 12.

The classical vocal recital, in other words, became a performance nexus for identifying as belonging to a certain race or nation while simultaneously demonstrating one's command over a number of different languages and styles.⁸⁴⁴

Diskurs: Gestaltung von ‚Programmfolgen‘

Auf welche Art und Weise die Gestaltung von Programmen zustande kam, wird wohl von Fall zu Fall unterschiedlich gewesen sein, doch dürfte sie mehrheitlich das Ergebnis von Absprachen zwischen den Künstler:innen mit ihren Veranstaltern dargestellt haben. So ist beispielsweise von der deutschen renommierten Liedsängerin Lula Mysz-Gmeiner bekannt, dass sie mit der Wiener Konzertagentur Gutmann in regem schriftlichem Austausch hinsichtlich der jeweiligen Programmfolgen stand und explizit ihre Vorstellungen, auch zur Integration von Kompositionen lebender Musikschaffender, formulierte.⁸⁴⁵ Da seitens der kommerziellen Veranstalter natürlich auch Kartenverkauf und Kostendeckung im Blick behalten werden mussten, kann davon ausgegangen werden, dass neben künstlerischen Überlegungen durchaus auch ökonomische Gründe für die jeweils endgültige Zusammenstellung eine Rolle gespielt haben.⁸⁴⁶

Wie Laura Tunbridge beobachtete, hatte sich in den 1920er-Jahren die Gestaltung der als Liederabend bezeichneten Konzertform von einer hybriden Mischung aus Gesängen verschiedener Genres und Ensembles zu einer Abfolge von Liedergruppen aus verschiedenen Perioden und Stilen gewandelt.⁸⁴⁷ Dass es dabei auch wiederholt zur Mitwirkung von Instrumentalsolist:innen oder gar zu mit diesen geteilten Abenden kam, war nichts Ungewöhnliches. Programmatisch wurde der Bogen oftmals von altitalienischen oder barocken Arien über ein bis zwei Liedergruppen aus verschiedenen historischen Perioden bis zu Volksliedbearbeitungen und gegebenenfalls Kompositionen lebender österreichischer Komponist:innen gespannt. Was die Volkslieder bzw. deren Bearbeitungen betraf, so wurden vor allem „[...] echte Volksgesänge, die man immer gerne hört [...],“⁸⁴⁸ hochgeschätzt, während „[...] auf den

844 Tunbridge, *Singing in the Age of Anxiety*, S. 35.

845 Vgl. Maier, „Lernen, Singen und Lehren“, Kapitel Lula Mysz-Gmeiner und Konzertagenturen, S. 140 ff.

846 Vgl. Robert Lackner, *Concert Life between Tradition and Innovation. Hugo Botstiber and the Viennese Music Scene from the Fin de Siècle to the Anschluss*, Dissertation Karl-Franzens-Universität Graz. Graz 2014 sowie Barta, Fäßler (Hg.), *Konzertdirektionen*, Frankfurt/Main 2001.

847 Vgl. Tunbridge, *Singing in the Age of Anxiety*, S. 9 f.

848 Paul A. Pisk in: *Arbeiter-Zeitung*, 19. 1. 1928, Rubrik *Kunst und Wissen*. *Konzert Fleta*, S. 8.

Salon oder Massenverbrauch zugestutzte Schmachtfetzen [...]“⁸⁴⁹ nach Ansicht der Kritiker:innen im Konzertsaal fehl am Platze waren.

Aus der Sicht des zeitgenössischen Publikums und auch der Kritiker wurden jene Programme, die ausschließlich aus Liedern bestanden, als besonders geschmackvoll empfunden, die Einheitlichkeit der Gestaltung sollte im Mittelpunkt der Überlegungen stehen.⁸⁵⁰ Besonders gelobt wurde beispielsweise die Altistin Bella Pahlen, als sie für ihren Liederabend im Dezember 1928 Kompositionen von Brahms, Pfitzner, Liszt und Cornelius auswählte.⁸⁵¹ Jene Programmfolgen allerdings, die „[...] mit einer ans Phänomenale grenzenden Geschmacklosigkeit zusammengewürfelt war[en],“⁸⁵² galten als künstlerisch wenig wertvoll. Als Beispiel dafür wurde von den Kritiker:innen einhellig das Konzert des spanischen Tenors Michele Fleta angeführt, der im Jänner 1928 Arien von Bizet, Massenet, Puccini und Verdi mit spanischen volkstümlichen Romanzen und Kanzonetten kombinierte.⁸⁵³ Dieser „[...] sensationellen Aufmachung [...]“⁸⁵⁴ wurde unterstellt, dass sie „[...] den Wünschen eines laienhaften, unverständigen Publikums entgegen[kämen],“⁸⁵⁵ um darauf hinzuweisen, dass diese Art von Programmgestaltung „[...] bei dem in solchen Fällen bewundernswürdig feinhörigen Wiener Publikum alsbald eine merkbliche Abkühlung [...]“⁸⁵⁶ bewirkte.

Im Wiener Konzertleben des Jahres 1928 überwog daher die Form des reinen Liederabends bereits deutlich, ein geringer Anteil dieser Konzerte wurde sogar zu einem bestimmten Thema gestaltet. Gleichzeitig war der Wunsch nach Abwechslung in der Programmfolge sowohl bei Publikum wie auch Kritiker:innen nach wie vor ungebrochen und diesem wurde entweder durch die Integration von selten aufgeführten Liedern bekannter Musikschaffender oder, für die vorliegende Untersuchung besonders relevant, durch die Aufnahme von Gesängen lebender, oftmals österreichischer Komponist:innen Rechnung getragen.⁸⁵⁷ Dass bei der Programmierung dennoch

849 Ebd.

850 Vgl. Maier, *Lernen, Singen und Lehren*, S. 123 f.

851 Elsa Bienenfeld in: *Neues Wiener Journal*, 20. 12. 1928, Rubrik *Theater und Kunst*. *Bella Pahlen*, S. 13, Josef Reitler in: *Neue Freie Presse*, 10. 12. 1928, Rubrik *Feuilleton*. *Konzerte*, S. 2.

852 Josef Reitler in: *Neue Freie Presse*, 23. 1. 1928, Rubrik *Feuilleton*. *Konzerte*, S. 2.

853 Vgl. Elsa Bienenfeld in: *Neues Wiener Journal*, 16. 1. 1928, *Konzert Fleta*, S. 3, Josef Reitler in: *Neue Freie Presse*, 23. 1. 1928, Rubrik *Feuilleton*. *Konzerte*, S. 2, Paul A. Pisk in: *Arbeiter-Zeitung*, 19. 1. 1928, Rubrik *Kunst und Wissen*. *Konzert Fleta*, S. 8, Paul Stefan in: *Die Stunde*, 18. 1. 1928, *Furtwängler, Fleta und andere Konzerte*, S. 6, Max Graf in: *Der Tag*, 19. 1. 1928, Rubrik *Bühne und Kunst*. *Michele Fleta*, S. 6.

854 Josef Reitler in: *Neue Freie Presse*, 23. 1. 1928, Rubrik *Feuilleton*. *Konzerte*, S. 2.

855 Paul A. Pisk in: *Arbeiter-Zeitung*, 19. 1. 1928, Rubrik *Kunst und Wissen*. *Konzert Fleta*, S. 8.

856 Josef Reitler in: *Neue Freie Presse*, 23. 1. 1928, Rubrik *Feuilleton*. *Konzerte*, S. 2.

857 So schrieb beispielsweise Paul A. Pisk am 11. 10. 1928 in der *Arbeiter-Zeitung* über einen Liederabend von Richard Mayr, dass dieser „[...] diesmal durch eine Gruppe von Schumann-Liedern

ein gewisser musikalischer oder dramaturgischer Zusammenhang zwischen den gewählten Liedern bestehen sollte, wurde immer wieder betont. So lobte Paul A. Pisk beispielsweise das „[...] erlesene Programm [...]“ der französischen Sängerin Eva Gauthier, da sie „[...] ausschließlich romanische Werke auf dem Programm [hatte], klassische und moderne italienische Gesänge, [...] dann französische, darunter neue Lieder von Artur Honegger [...]“⁸⁵⁸ oder O. R. den Wiener Bariton Hellmuth Gunthmar, als dieser „[...] eine reiche, vielfach fesselnde Vortragsfolge sinnvoll und musikalisch zu Gehör [brachte].“⁸⁵⁹ „Die Komponisten sollten [...] vor allem nach ihrem Charakter nicht wahllos durchgeschüttelt werden [...]“⁸⁶⁰ forderte auch Franziska Martienssen, wies aber gleichzeitig darauf hin, dass dies bei den „[...] heute ziemlich häufigen Spezialprogrammen der zeitgenössischen oder ‚modernen‘ Liederabende[n]“⁸⁶¹ zur Herausforderung werden konnte:

Gerade unsere Gegenwart, die ein kaum übersehbares Nebeneinander von Strömungen auf allen Kunstgebieten zeigt, verlangt die feinste Witterung für Auswahl und Zusammenstellung von demjenigen, der mit dem speziellen Anspruch des „modernen“ Liedersängers an die Öffentlichkeit tritt.⁸⁶²

Gleichzeitig wurden diese ‚Novitäten‘ stets auch unter dem Blickwinkel einer möglichen Kanonerweiterung betrachtet und überprüft, ob sie wohl „[...] neues, interessantes Material ins Liederrepertoire [bringen]“ könnten,⁸⁶³ wie Elsa Bienenfeld dies formulierte.

bemerkenswert [war], die sonst selten zu hören sind [...].“ Auch Elsa Bienenfeld bemerkte im Zusammenhang mit einem Dirigat Wilhelm Furtwänglers: „Auch wenn Furtwängler keine Novitäten bringt, erhalten seine philharmonischen Konzerte den Reiz moderner Entdeckungen.“ Vgl. Elsa Bienenfeld in: *Neues Wiener Journal*, 17. 1. 1928, Rubrik *Theater und Kunst. Viertes philharmonisches Konzert*, S. 11. Hingegen notierte Heinrich Schenker anlässlich einer *Schubertiade* mit Josefina Stransky, Hermann Gallos und Carl Lafite auf Radio Wien: „Im Grunde ein erschwindelter Abend. Seltenes mit allzu Bekanntem zusammengekoppelt, um unter allen Umständen den Erfolg zu sichern.“ Zitiert nach: Hewlett, Kirstie, *Heinrich Schenker and the Radio*, Vol. 2, Diss. phil. University of Southampton, Faculty of Humanities, Department of Music, Southampton 2014, S. 163.

858 Paul A. Pisk in: *Arbeiter-Zeitung*, 19. 10. 1928, Rubrik *Kunst und Wissen. Gesangskonzerte*, S. 10.

859 O. R. in: *Reichspost*, 25. 10. 1928, *Theater, Kunst und Musik. Gesangskonzerte*, S. 8.

860 Martienssen, *Stimme und Gestaltung*, S. 215.

861 Ebda., S. 216.

862 Ebda.

863 Elsa Bienenfeld in: *Neues Wiener Journal*, 7. 3. 1928, Rubrik *Theater und Kunst. Konzerte*, S. 12.

Montage III: „ein sorgfältig ausgewähltes, überaus geschmackvolles Programm“⁸⁶⁴

Ein interessantes Konzert verdankt man Marya Freund, der feinfühligem Pariser Sängerin. Sie begann mit Monteverdis „Ariadne“-Klage, mit dem einst so viel bewunderten Hauptstück der bis auf diesen Rest verloren gegangenen Oper des großen Reformators der Oper. [...] Der Ariadnenklage ließ Marya Freund Lieder von Schubert, Schönberg und Debussy folgen, auch diese Zusammenstellung ist möglich, es ist merkwürdig, wie gut sich große Künstler vertragen, Schubert der Gesangfrohe, Schönberg der Grübler, Debussy, der Artist. Wunderbar sind die schönen Debussy-Lieder. Die Zeit ist schon fern, wo in Paris, als Beaudelaire am Absinthtisch seine herrlichsten Gedichte schrieb, nichts höher geschätzt wurde, als das seltene Bild, die nervöse Nuance, das Raffinement der Stimmung, wo Poesie eine erlesene Art von Künstlichkeit war, eine Kunst, in verschlossenen Gärten, weit entfernt vom Leben, seine Tage zu verbringen. (Max Graf in *Der Tag*, 11. 11. 1928, S. 16)

Der Engländer Malcolm Davidson, passionierter Sänger von Geschmack und Gesangskultur, stellte ein Programm von deutschen, französischen und englischen Gesängen zusammen, die er alle in Originalsprache sang. Besonders interessierten die altenglischen Gesänge von Jones, Purcell und Bartlet, die man selten hören kann und die in der Noblesse ihrer melodischen Linienführung anziehend sind. (Elsa Bienenfeld in *Neues Wiener Journal*, 3. 4. 1928, S. 11)

Die Programmbildung kam den Wünschen eines laienhaften, unverständigen Publikums entgegen. Außer einigen wenigen bekannten Opernarien gab es kaum ein Lied, das Anspruch auf künstlerischen Wert erheben könnte. Romanzen (meist spanischer Herkunft) wurden aneinandergereiht, aber nicht etwa echte Volksgesänge, die man immer gern hört, und die zum Teil seinerzeit von Caroso mit so unvergeßlicher Wirkung gesungen wurden, sondern auf den Salon oder Massenverbrauch zugestutzte Schmachtfetzen ... (Paul A. Pisk in *Arbeiter-Zeitung*, 19. 1. 1928, S. 8)

864 Paul A. Pisk in: *Arbeiter-Zeitung*, 23. 4. 1928, Rubrik *Kunst und Wissen. Solistenkonzerte*, S. 5.

[Anne Thursfield] brachte ein sorgfältig ausgewähltes, überaus geschmackvolles Programm nach Wien, aus der eine Gruppe leicht verständlicher neuer englischer Lieder und zwei herrliche Gesänge aus dem neuen Ballett des Franzosen Maurice Ravel hervorzuheben sind. (Paul A. Pisk in *Arbeiter-Zeitung*, 23. 4. 1928, S. 5)

Und nicht zuletzt fesselte die Künstlerin durch ihr Programm, das Brahms, Pfitzner, Liszt und Cornelius geschmackvoll vereinigte, und durch die Art, wie sie dieses Programm erlebte und, erwärmend, erleben ließ. (Josef Reitler in *Neue Freie Presse*, 10. 12. 1928, S. 2)

Diskurs: ‚moderne und modernste Lyrik‘⁸⁶⁵

„Auch ‚Sieben frühe Lieder‘ von Alban Berg [...] führten nicht in gefährliches Neuland. Sie wurden vor zwanzig Jahren komponiert, als Alban Berg noch tonal ‚konnte‘, nicht, geführt von Arnold Schönberg, atonal ‚mußte‘ [...],“⁸⁶⁶ schrieb Elsa Bienenfeld anlässlich der Uraufführung der Orchesterfassung oben genannter Kompositionen im November 1928 und brachte damit eine weitverbreitete Haltung von Publikum und Kritik zum Ausdruck. Hin- und hergerissen zwischen dem Wunsch nach Innovation, Abwechslung und Repertoireerweiterung auf der einen und dem Zögern, den sicheren Boden von musikalischen Traditionen und etablierten Hörgewohnheiten zu verlassen, auf der anderen Seite fielen die Reaktionen auf Lieder österreichischer Zeitgenossen oftmals entsprechend zwiespältig aus. War moderne Lyrik, wie sie bevorzugt genannt wurde, zu traditionell, dann war man unglücklich über „[...] eine schwärmerische Romantikerseele, die vor Tonika und Dominante noch andächtig in die Knie sinkt [...],“⁸⁶⁷ enthielt sie hingegen zu viel an „[...] den Kern der musikalischen Substanz zersetzende[r] spekulative[r] Konstruktion [...],“⁸⁶⁸ dann wurde befürchtet, dass die Mehrheit des Publikums wenig damit anfangen könnte. Denn, wenn „[...] der Hörer beim ersten Hören weder Harmonie, noch Melodiefolgen, noch Themenzusammenhänge im herkömmlichen Sinn entnehmen kann, steht er dieser Musik zunächst fassungslos gegenüber [...],“⁸⁶⁹ schrieb Paul A. Pisk im Jänner 1928 anlässlich eines Konzertes mit Kompositionen von Arnold Schönberg.

865 Elsa Bienenfeld in: *Neues Wiener Journal*, 29. 3., Rubrik *Theater und Kunst. Musik*, S. 13.

866 Elsa Bienenfeld in: *Neues Wiener Journal*, 10. 11. 1928, Rubrik *Theater und Kunst. Konzerte. Neues von Wagenseil und Alban Berg*, S. 13.

867 Hedwig Kanner in: *Der Morgen* am 19. 3. 1928, Rubrik *Konzerte*, S. 6.

868 Josef Reitler in: *Neue Freie Presse*, 10. 12. 1928, Rubrik *Feuilleton. Konzerte*, S. 1.

869 Paul A. Pisk in: *Arbeiter-Zeitung*, 21. 1. 1928. Rubrik *Kunst und Wissen. Neue Kammermusik*, S. 8.

Diese Feststellung scheint insofern bemerkenswert, als Paul A. Pisk selbst zum engeren Musiker:innenkreis um Arnold Schönberg zählte, die von diesen Künstler:innen geschaffene Musik sehr schätzte und auch in seinen eigenen Kompositionen durchaus neue Wege beschritt. Abgesehen davon verstand sich Arnold Schönberg selbst, bei Wahrung aller künstlerischer Autonomie, als in der musikalischen Tradition verortet und betonte nach Christian Glanz wiederholt deren Bedeutung für die Ästhetik der Moderne.⁸⁷⁰ So dürfte aus dieser Äußerung wohl der Volksbildner Pisk sprechen, den die musikpädagogische Erfahrung gelehrt hatte, dass das Zugehen auf das Publikum und dessen behutsame Einführung in neue Hörweisen wesentlich zum Erfolg innovativer Stücke beitragen kann.

Elsa Bienenfeld hingegen, obwohl selbst ehemals Privatschülerin von Arnold Schönberg, stand der Musik ihrer Gegenwart zwar neugierig und hoffnungsvoll, gleichzeitig aber vor allem jenen Komponist:innen, die ihre Stücke als atonal bezeichneten, durchaus kritisch gegenüber. In ihrer Rezension der im Jahr 1925 erschienen Harmonielehre von Bruno Weigl merkte sie dazu an:

Der Begriff ‚atonal‘ ist äußerst rätselhaft. Diejenigen, die am leidenschaftlichsten dafür kämpfen, gebrauchen nur Waffen des Zornes und der Propaganda, nicht Waffen der Erkenntnis. Von jenen kann man leider am wenigsten erfahren, wie sich die Sache verhält. [...] Indes haben die Komponisten und Kompositionen atonaler Musik an Zahl und Verbreitung so sehr zugenommen, daß sie als eine charakteristische Zeiterscheinung aufmerksam machen. Gleichviel ob durch Verlagsinteresse hervorgerufen oder durch innere künstlerische Notwendigkeit erzeugt: die Fülle der atonalen Erzeugnisse weist auf eine Bewegung, die einen Gärungsprozeß ankündigt. Eine Bewegung, der möglicherweise tiefere, mächtige Triebkräfte innewohnen. Möglicherweise auch nicht.⁸⁷¹

Herrschte also auch bei Elsa Bienenfeld noch Unsicherheit, wohin diese Veränderungen in Zukunft führen würden, so war sie gleich wie Paul A. Pisk um die Hörerschaft des Jahres 1928 besorgt und empfahl die Lektüre von Weigls Harmonielehre, um

870 Vgl. Christian Glanz, *David Josef Bach and Viennese Debates on Modern Music*, in: Judith Beniston; Robert Vilain (Hg.), *Culture and politics in Red Vienna*. Austrian Studies Vol. 14, Leeds 2006, S. 185–196, hier S. 191.

871 Elsa Bienenfeld, *Vom Dreiklang zum Zwölfklang. Die neue Harmonik*, in: *Neues Wiener Journal*, 5. 7. 1925, S. 10 Es handelte sich dabei um Bruno Weigls Harmonielehre. Band 1: *Die Lehre von der Harmonik der diatonischen, der ganztonigen und der chromatischen Tonreihe*, Mainz 1925.

„[...] die Baugesetze alter und neuer Kunst [...]“ kennenzulernen und sie in Folge „[...] besser zu verstehen und [...] lieben [...]“ zu können.⁸⁷²

Interessanterweise wurden weder die „[...] moderne Satzkunst [...]“⁸⁷³ noch die „[...]moderne Harmonik [...]“⁸⁷⁴ noch „[...] neuartige Stilversuche [...]“⁸⁷⁵ als zu anspruchsvoll interpretiert, im Gegenteil, erfüllten diese doch den Anspruch von Erneuerung und Weiterentwicklung und ließen die immer wieder geforderte Eigenart und persönliche Handschrift der Musikschaaffenden erkennen. Ein einziger Begriff wurde allerdings geradezu leitmotivartig als Qualitätsprädikat quer durch die Rezensionen verwendet, egal, ob diese von Kritiker:innen mit einer eher traditionelleren Haltung wie Josef Reitler oder O. R. oder ob sie von den fortschrittlicheren wie Paul A. Pisk oder Elsa Bienenfeld stammten: der Begriff Stimmung und eine Vielzahl seiner Komposita. So liest man von „[...] anmutigen Stimmungsbildern [...],“⁸⁷⁶ von „[...] ganz moderner Harmonik und Melodik, die mit künstlerischer Durchblutung und starkem Stimmungsgehalt Hand in Hand gehen [...]“⁸⁷⁷ oder von „[...] stimmungsvollen, melodiosen, oft volkstümlich gefärbten Liedern [...]“⁸⁷⁸ genauso wie von jenen mit „[...] tiefe[n], satte[n] Stimmungen [...]“⁸⁷⁹ Eng verbunden mit diesen „[...] stark durchempfundene[n] einzelne[n] Stimmungsmomenten [...]“⁸⁸⁰ schien die „[...] schöne melodische Linie [...],“⁸⁸¹ die „[...] Einheitlichkeit von Stimmung und Melodie [...]“⁸⁸² sowie eine organische Gestaltung gewesen zu sein. Farbigkeit und Atmosphäre eines Liedes wurden auch als Ergebnis eines guten Sinns für Klang, einer „[...] Hellhörigkeit für alles Klangliche [...],“⁸⁸³ aber auch von Formgefühl und „[...] sauberem Klaviersatz [...]“⁸⁸⁴ oder von „[...] farbige[r], sehr stimmungsvolle[r] Instrumentierung [...]“⁸⁸⁵ betrachtet. Die unabdingbare Voraussetzung, um so etwas wie Stimmung erzeugen zu können, schien aber für die

872 Elsa Bienenfeld, *Vom Dreiklang zum Zwölfklang. Die neue Harmonik*, in: *Neues Wiener Journal*, 5. 7. 1925, S. 10.

873 Elsa Bienenfeld in: *Neues Wiener Journal*, 3. 4. 1928, Rubrik *Theater und Kunst. Konzerte*, S. 11.

874 O. R. in: *Reichspost*, 16. 1. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Konzerte*, S. 5.

875 O. R. in *Reichspost*, 26. 1. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Kompositionsabend Fritz Egon Pamer*, S. 8.

876 Elsa Bienenfeld in: *Neues Wiener Journal*, 1. 3.z 1928, Rubrik *Theater und Kunst. Musik*, S. 10 f.

877 O. R. in: *Reichspost*, 16. 1. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Konzerte*, S. 5.

878 O. R. in: *Reichspost*, 5. 1. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Neue Kompositionen*, S. 9.

879 O. R. in: *Reichspost*, 11. 10. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Konzerte*, S. 9.

880 Elsa Bienenfeld in: *Neues Wiener Journal*, 10. 11. 1928, Rubrik *Theater und Kunst. Musik*, S. 13.

881 O. R. in: *Reichspost*, 11. 1. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Orchesterkonzerte*, S. 7.

882 O. R. in: *Reichspost*, 15. 4. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Solistenkonzerte*, S. 13.

883 O. R. in: *Reichspost*, 26. 1. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Kompositionsabend Fritz Egon Pamer*, S. 8.

884 Josef Reitler in: *Neue Freie Presse*, 23. 4. 1928, Rubrik *Feuilleton. Konzerte*, S. 2.

885 O. R. in: *Reichspost*, 11. 1. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Orchesterkonzerte*, S. 7.

zeitgenössische Hörerschaft der emotionale Anteil im Schaffensprozess gewesen zu sein, der Anteil an innerer Notwendigkeit, der die Seele der Komponist:innen erkennen ließ. „[...] überall aber feinste Stimmung, inniges Naturfühlen, Hellhörigkeit für alles Klangliche, und vor allem: Seele. [...]“⁸⁸⁶ schreibt O. R. beispielsweise anlässlich eines Kompositionsabends von Fritz Egon Pamer, um zu bescheinigen, dass „[...] dem jungen Künstler auch öfter Meisterwerke gelungen [seien], Brennpunkte konzentrierten Erlebens, die über alle Problematik hinausdauernde Werte darstellen.“⁸⁸⁷ So könnte also im Publikumsverständnis jenes Lied formvollendet gewesen sein, in dem es den Komponierenden auf innovative Art und Weise gelungen war, „[...] immer tief und stark empfindend, alle Stimmungskontraste unter einheitlich gebaute Melodien von zwingender Schönheit und Spannweite zu bannen [...]“⁸⁸⁸ und dadurch „[...] Eigenstes, tief und schlicht Empfundenes, Träume und Ekstasen einer schönen Seele [zu] verkünden.“⁸⁸⁹ Dass Komponierende nicht immer diesen Anforderungen auf allen Linien gerecht werden konnten bzw. möglicherweise auch gar nicht wollten, dass es vielmehr galt, im Schreiben von Liedern diese Widersprüchlichkeiten zu überwinden, Spannungsfelder auszuloten und Grenzen zu überschreiten, liegt auf der Hand, der daraus resultierende Stilpluralismus ebenso.

Fakt ist, wie bereits in der Einleitung erwähnt, dass die Schaffensfreude und Produktivität im Untersuchungszeitraum gerade auf dem Gebiet der ‚modernen Lyrik‘ ungebrochen war. Gleichzeitig wurde immer wieder die Klage laut, dass zu wenige dieser Kompositionen in Konzerten zu hören waren. Diese Kritik wurde nicht nur in Bezug auf die daraus resultierende mangelnde Abwechslung innerhalb des Repertoires geäußert, sondern auch im Hinblick auf die Komponierenden selbst, deren Werke nie den Weg an die Öffentlichkeit finden konnten. „In Wien allein kann man sicher mindestens fünfzig Komponisten sehen, die alle aufführbare Werke in der Lade haben [...],“⁸⁹⁰ schrieb im Jänner 1928 im Feuilleton das *Neue[s] Wiener Journal*. In diesem Artikel mit dem Titel *Wieviel [sic!] Komponisten gibt es? Warum die Tondichter von Tag zu Tag zahlreicher werden* versuchte der hinter dem Kürzel „Iron.“ verborgene Autor diesen Anstieg an Komponist:innenzahlen und den daraus resultierenden neuen Stücken damit zu erklären, dass es in jenen Tagen deutlich leichter wäre als in

886 O. R. in: *Reichspost*, 26. 1. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Kompositionsabend Fritz Egon Pamer*, S. 8.

887 Ebda.

888 O. R. in: *Reichspost*, 28. 4. 1928, Rubrik *Theater, Kunst und Musik. Moderne Abende*, S. 8.

889 Josef Reitler in: *Neue Freie Presse*, 23. 1. 1928, Rubrik *Feuilleton. Konzerte*, S. 2.

890 Iron., *Wieviel Komponisten gibt es? Warum die Tondichter von Tag zu Tag zahlreicher werden*, in: *Neues Wiener Journal*, Sonntag, 15. 1. 1928, S. 16. Wenn in diesem Artikel von *Werken* gesprochen wurde, bezog sich der Autor zwar auf Opernkompositionen, doch kann die vertretene Haltung auch auf den Aufführungskontext von zeitgenössischen österreichischen Konzertliedern übertragen werden.

vergangenen Zeiten, eine musikalische Grundausbildung zu erhalten und die „[...] handwerklichen Voraussetzungen [...]“⁸⁹¹ rasch erlernt werden könnten. Konkret formulierte es der Autor folgendermaßen:

Die moderne musikalische Jugend kümmert sich in erster Reihe um das Stilistische, um Formgebung und Klangeigenart, über die Hausarbeiten schulpflichtigen Alters sind sie bald hinaus.⁸⁹²

Ob die daraus resultierende „[...] Massenproduktion das Kunstwerk entwertere [...]“⁸⁹³ wird verneint, da sich Qualität, „[...] das wirklich gute Stück [...]“,⁸⁹⁴ von jeder noch so großen Menge abheben und erkannt werden würde. Damit diese Selektion aber stattfinden könne, wäre es unbedingt nötig, dass „[...] immer das Neue zuerst [...]“⁸⁹⁵ aufs Programm gesetzt würde, „[d]enn nur durch Erfolge und Durchfälle der neuen Werke kann Spreu vom Weizen geschieden werden.“⁸⁹⁶ Dass dies wiederum Offenheit nicht nur des Publikums, sondern auch der Veranstalter und nicht zuletzt der ausführenden Künstler:innen selbst voraussetzte, blieb nicht unerwähnt: „Noch kann sich die heutige Generation schwer von dem überlieferten musikalischen Repertoire trennen. Aber eines Tages wird sie sich wohl dazu entschließen müssen [...],“⁸⁹⁷ hieß es gegen Ende des Beitrags. Für die Ausführenden erforderte dieser Entschluss vor allem die Bereitschaft, Zeit für die Auseinandersetzung mit dem Repertoire der Gegenwart aufzubringen. Dies war einerseits nötig, um die möglichen besonderen gesangstechnischen Anforderungen der jeweiligen Kompositionen zu erarbeiten, aber vor allem, um sich mit der jeweils besonderen Stilistik vertraut zu machen. Dies unterstrich auch die Sopranistin Marya Freund, eine der führenden Interpretinnen zeitgenössischer Kompositionen, als sie in den *Musikblätter[n] des Anbruch* Folgendes schrieb:

Aber das Vokaltechnische und das musikalische Gehör und Gefühl sollten sich ja bei jedem Sänger, der Künstler ist, von selbst verstehen. Die Schwierigkeit, die ganz besondere Schwierigkeit bei moderner Vokalmusik besteht in der Ergründung des Stils der einzelnen Musiker. Denn wir leben in einer

891 Iron., *Wieviel Komponisten gibt es? Warum die Tondichter von Tag zu Tag zahlreicher werden*, in: *Neues Wiener Journal*, Sonntag, 15. 1. 1928, S. 16.

892 Ebda.

893 Ebda.

894 Ebda.

895 Ebda.

896 Ebda.

897 Ebda.

Zeit des Individualismus in der Kunst und so viele Musiker, so viele persönliche Arten auch der Komposition, des Suchens nach Harmonien, nach Originalität der Rhythmen. [...] Der singende Künstler muß also, um den modern schaffenden Komponisten gerecht zu werden, sehr viel Zeit auf das Studium der Werke verwenden. Denn nur bei gründlichem Durchstudieren ergründet er die Schönheit der Komposition und ihre Logik, nur dann erscheint alles, was bei zu flüchtiger Durchsicht kompliziert, willkürlich, unlogisch schien, plötzlich klar. Man erkennt: so muß es sein, begreift: diese Musik ist kein Rückschritt, ist ein Fortschritt, ein sehr großer, wunderbarer Fortschritt, der mit unserer inneren Entwicklung Schritt hält.⁸⁹⁸

Montage IV: „unberührt von dem Schatzgräbertum der Gegenwart“⁸⁹⁹

Ihm [Anm. der Autorin: gemeint ist Fritz Egon Pamer] waren altmeisterliche Technik und Tradition nicht fremd; [...] so sind dem jungen Künstler auch öfter Meisterwerke gelungen, Brennpunkte konzentrierten Erlebens, die über alle Problematik hinausdauernde Werte darstellen: so die Lieder „Schlaf ein, mein Leid“, „Waldeinsamkeit“, „Dir“, einzelnes aus dem „Chinesischen Intermezzo“ und Tagores „Ein Lied vom Leben“. Gerade die beiden letzteren Zyklen umspannen eine Riesenstrecke, die von Mahlereinflüssen bis zu ganz neuartigen Stilversuchen führt, wie sie auch in „Tandaradei“ (neuer Zier- und Konzertstil), in „Serenade“ und dem Klavierwerke „Gespenstersuite“ (Ironie in der Musik) in Erscheinung treten. [...] überall aber feinste Stimmung, inniges Naturfühlen, Hellhörigkeit für alles Klangliche, und vor allem: Seele. (O. R. in: *Reichspost*, 26. 1. 1928, S. 8)

Man hörte einige Proben aus dem Zyklus „Ingeborgs Lieder“ von Dr. S. Weiß. Der durchaus moderne Komponist, der eigene schöpferische Wege geht, erhebt sich in seinen von ihm selbst verfaßten Gedichten auch kompositorisch zu poetischer Empfindung und umrahmt die Singstimme durch einen stellenweise fast symphonisch anmutenden Klaviersatz. (-ron. in: *Neues Wiener Journal*, 15. 3. 1928, S. 12)

898 Freund, *Nicht die Technik ist schwer*, S. 394.

899 -ron. in: *Neues Wiener Journal*, 15. 3. 1928, Rubrik *Theater und Kunst. Konzerte*, S. 12.

Unter den Kompositionsabenden der letzten Zeit verdient das Konzert des Wiener Tondichters Leopold Welleba hervorgehoben zu werden. Ein stiller Musiker, unberührt von dem Schatzgräbertum der Gegenwart, schafft in ihm glaubwürdig tondichterische Werte, die ein angenehmes Niveau melodischer Spätromantik einhalten. (-ron. in: *Neues Wiener Journal*, 15. 3. 1928, S. 12)

Von jüngeren Komponisten, die in der letzten Zeit ihre Werke hören ließen, ist Georg Jokl zu nennen, der sich auf dem Gebiete der musikalischen Kleinformen als beachtenswertes Talent erwies. Klavierwerke, Lieder mit Klavier- oder Streichquartettbegleitung stellen Jokl vorläufig das Zeugnis eines feinsinnigen Tonpoeten aus, dessen Lyrik zu Herzen geht und beweist, daß die Komponisten der innerlich belebten Klangform noch nicht ausgestorben sind. Alles Äußere geht über die Grenzen des Notwendigen nicht hinaus, der mit dem deklamatorischen Rhythmus verknüpfte Einfall bildet das Hauptelement. (-ron. in: *Neues Wiener Journal* am 5. 4. 1928, Rubrik *Theater und Kunst. Neue Komponisten. Kompositionen von Georg Jokl, Oskar Stella und Guido Pietsch*. S. 12)

Walter Tschöpe, dessen ungewöhnliches Talent wir schon bei der Besprechung des Konzertes Jerger in der Jännernummer unseres Blattes rühmen durften, hatte sich diesmal mit sechs Liedern für Sopran vorgestellt, die, von Lore von Irinyi vorzüglich zum Vortrag gebracht, abermals einen Beweis der Fähigkeiten dieses jungen Tonkünstlers geben. Wir haben hier zweifellos einen brillanten Musiker vor uns, der Ursprünglichkeit und reiche Erfindungsgabe sein Eigen nennt und, was wir ihm besonders danken, noch nicht vergessen hat, daß Musik und Wohlklang grundsätzlich untrennbare Begriffe sind. (D. in: *Öffentliche Sicherheit*; Heft 3; März 1928, S. 13)

Dr. Alfred Arbter, lange Zeit genug Wiener Komponist, muß noch immer Kompositionsabende veranstalten, um seine Werke bekannt zu machen. Er komponiert noch immer hinter dem Rücken Wiens, hat auch noch keinen Wiener Kunstpreis erhalten. Woher das kommt? ... Arbter ist nur ein ehrlicher, satzgewandter, formsicherer, auf den besten Traditionen fußender, auch nichts weniger als phantasiearmer Musiker, der aber weder verblüffen will, noch sich einer Richtung oder Partei angeschlossen hat. An dieser Unterlassung liegt es besonders. Liefere Arbter mit einem zeitgemäßen Minus an künstlerischem Verantwortlichkeitsgefühl im „Zeitrhythmus“ mit, so stünden die Dinge anders. (Josef Reitler in: *Neue Freie Presse*, 7. 4. 1928, S. 8)

Neue Lieder hatte man auch in dem Kompositionskonzert von Otmar [sic!] Wetchy zu hören Gelegenheit. Der noch junge Tondichter ist durch jenen mühelosen schöpferischen Einfall ausgezeichnet, der ein Gedicht ohne viel Umschweife in musikalische Form zu bringen imstande ist. Rühmendwert die Deklamation des Wortes, wie auch die feine Stimmungsmalerei, die seiner Lyrik eigen ist. (-ron. in: *Neues Wiener Journal* am 15. 3. 1928, S. 12)

Die Lieder von Otmar [sic!] Wetchy nehmen im modernen Liedschaffen einen eigenartigen Platz ein und können unter vielen anderen leicht erkannt werden. Daß sie auf das unbefangene Publikum den Eindruck entschieden wirksamer lyrischer Stimmung und Haltung machen, liegt wohl darin, daß ihr Ausgangspunkt die Melodie ist, diese wieder in einer Form, die der Deklamation folgt, ein auf höhere musikalische Stufe gehobenes Parlando zur Vorstufe hat und daher sehr natürlich klingt. Dazu hat die Melodie gewöhnlich partienweise ihren Schwerpunkt in einem Tone, zu dem sie gern zurückkehrt. Die Quarten, Quinten, kleinen Terzen, in denen sie diatonisch verläuft, fügen sich organisch in die oft linienhaft andeutende, immer aber eine einheitliche Impression vermittelnde Begleitung. (O. R. in: *Reichspost*, 9. 3. 1928, S. 9)

Radiokritik – Lied und Liedgesang als übertragungstechnisches Ereignis

Nicht zwei Menschen werden dasselbe Musikstück in gleicher Weise auffassen. Immer spielt hier die Subjektivität eine Rolle. Und es mag gewiß der Fall sein, daß die Verschiedenheit der Aufnahmen im Radio besonders groß ist, eben weil dieses ganz auf Innenempfang eingestellt ist.⁹⁰⁰

Rundfunksendungen wurden von der RAVAG zwar bereits seit 1924 ausgestrahlt, doch regelmäßige Besprechungen des Radioprogrammes in der Tagespresse wurden in größerem Ausmaß erst 1928 eingeführt. So konnte man beispielsweise in der *Arbeiter-Zeitung* ab Jänner 1928 in der sonntäglichen Rubrik *Aus der Radiowoche*, die zunächst nur sporadisch erschien, Informatives zur Übertragungstechnik und zur Programmgestaltung im Allgemeinen lesen. Ab April des Jahres führte die damals noch sehr junge Tageszeitung *Freiheit!* jeweils mittwochs und samstags die Rubrik

900 Hans Bourquoin in: *Radiowelt*, 30. 8. 1930, *Zur Psychologie des Rundfunks*. S. 1, zitiert nach Kucher und Unterberger, „*Akustisches Drama*“, S. 70–71, hier S. 70.

*Für den Radiohörer ein.*⁹⁰¹ Eines der ersten Blätter, das regelmäßig Kritiken zu ausgewählten Musiksendungen veröffentlichte, war die als konservativ geltende *Reichspost*. Am 23. Februar 1928 hatte der Priester, Musikforscher, Dirigent und Komponist Andreas Weißenböck in der Rubrik *Aus dem Rundspruchwesen*, die seit Jahresbeginn wöchentlich jeweils donnerstags publiziert wurde, die erste Kritik einer Musiksendung verfasst.⁹⁰² In Folge konnte man von diesem Zeitpunkt an das ganze Jahr über, eine mehrwöchige Sommerpause ausgenommen, regelmäßig Radiokritiken dieses Rezensenten lesen. Darüber hinaus erschienen auch Radiozeitschriften wie *Radio Wien*, die Programmzeitschrift der RAVAG, die oftmals einführende und erläuternde Aufsätze zu bestimmten Programmpunkten veröffentlichte oder die *Radiowelt*, die wiederholt bekannte Künstler:innen in Interviews zu Wort kommen ließ.



Abb. 36: Fachkraft am Werkstisch (Österreichische Nationalbibliothek/Wien Signatur 140.375-B)

Interessanterweise rückten dabei die Kompositionen sowie deren Ausführung in den Hintergrund, während vor allem übertragungstechnische Aspekte sowie die veränderten aufführungsbezogenen Rahmenbedingungen sowohl auf Musiker:innen- als

901 *Freiheit!* erschien zum ersten Mal am 5. 10. 1928 und hatte im Jahr 1928 eine Reichweite von etwa 20.000 Stück, vgl. https://www.oeaw.ac.at/cmc/schaffwissen/erste_republik/MAIN.html (Zugriff 27. 8. 2019).

902 Vgl. Alexander Rausch, Art. „Weißenböck, Andreas CanReg (Franz Xaver)“, in: *oeml*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_W/Weissenbaeck_Andreas.xml (Zugriff 19. 9. 2020).

auch auf Hörer:innenseite bevorzugt thematisiert wurden. Im Zusammenhang mit dem zeitgenössischen Konzertlied scheinen allerdings vor allem Überlegungen zur Eignung von Gesangsstimmen für Rundfunkübertragungen sowie zur Problematik von ‚Neuer Musik‘ im Radio relevant. Diese Diskurse sollen im Folgenden kurz dargestellt werden.

Diskurs: ‚Rundfunkeignung‘ – Senden und Empfangen

Es müsste angenommen werden, daß ein Sänger, der im Konzertsaal, auf der Bühne gefällt, seine Mittel richtig anwendet, seinen künstlerischen Gegenstand seelisch erfaßt hat und ein Publikum zu fesseln, mitzureißen vermag, sich ohneweiters für den Rundfunk eignen müsste. Die Funkerfahrung lehrt aber, daß bei der Gesangsstimme empirisches Wissen versagt und daß auf diesem Gebiete die größten Überraschungen gerade dort vorkommen können, wo man sie am allerwenigsten vermutet. Anerkannte Künstler versagen nicht selten im Rundfunk und noch häufiger trifft es sich, daß mittelmäßige Stimmen durch den Rundfunk so geädelt werden, daß man bei den Betreffenden von einer besonderen „Rundfunkeignung“ zu sprechen hat.⁹⁰³

Im Jahr 1928 waren sich sowohl die Kritik als auch das Publikum darüber einig, über welche Qualitäten Sänger:innen grundsätzlich verfügen sollten, um als erstklassige Künstlerinnen bezeichnet werden zu können. Dazu wurden sowohl die Qualität und das Timbre der Stimme gezählt als auch Tragfähigkeit und Volumen, die Gesangstechnik selbst mitsamt Atemführung und Art der Tongebung sowie nicht zuletzt „[...] die seelische Einstellung des Sängers [...]“.⁹⁰⁴ Diese Ansprüche wurden auch an die im Rundfunk gehörten sängerischen Leistungen gestellt, allerdings mussten offensichtlich im Vergleich zu herkömmlichen Aufführungssituationen Abstriche gemacht werden. Während der Grundcharakter der Stimme sowie die wichtigsten Ausdruckselemente wie „[...] Ausdruck, Phrasierung, Rhythmik und Agogik [...]“⁹⁰⁵ auch bei Rundfunkübertragungen aus der Perspektive der Rezensenten unverändert blieben, wurde dies im Hinblick auf die Klangfarbe und das stimmliche Volumen nicht so empfunden. In beiden Fällen spielen Formanten eine bedeutende Rolle, die bei entsprechend ungünstigen Mikrofonen oder deren Positionierungen zu Veränderungen des Timbres und zu Übersteuerung vor allem in hoher Lage und bei größerer Lautstärke führen konnten. Dies galt zwar sowohl für Frauen- als auch

903 Alfred Szendrei, *Die Stimme im Rundfunk* in: *Musikblätter des Anbruch, Sonderheft Gesang*, Heft 9/10, November/Dezember 1928, S. 376–383, hier S. 377.

904 Ebda., S. 379.

905 Ebda., S. 380.

für Männerstimmen, doch konnte man gerade im Zusammenhang mit Frauenstimmen Bemerkungen wie „[i]n der tieferen Lage klingt die Stimme der Künstlerin im Radio ausgezeichnet, in der höheren Lage reagiert das Mikrophon nicht so günstig [...]“,“⁹⁰⁶ wesentlich häufiger lesen. Obwohl von technischer Seite unbegründet, entstand durch die Berichterstattung der Eindruck, dass sich Frauenstimmen weniger für Rundfunkübertragungen eignen würden als Männerstimmen. Karin Martensen beschreibt ein ähnliches Phänomen im Diskurs um Schallplattenaufnahmen der Vorkriegszeit und kommt in ihren Ausführungen zu dem Schluss, dass „[n]icht die Frauenstimme [...] folglich problematisch [sei],“ sondern dass sie „[...] durch die sie umgebenden Diskurse problematisiert [würde]. Oder anders formuliert: Hinter der Auffassung, dass man mit Frauenstimmen keine guten Tonaufnahmen machen könne, steht ein kulturelles Konzept, das den weiblichen Körper grundsätzlich als defizitär konstruiert.“⁹⁰⁷

In Bezug auf die gesangstechnische Beherrschung des Instruments erwies sich die Rundfunkübertragung darüber hinaus als „[...] empfindliches Registrierinstrument [...]“, das „[d]ie letzten Feinheiten und Mängel der Gesangstechnik [...]“ aufzeigt, da „[...] die Hörfähigkeit des Mikrophons die des menschlichen Ohres um das Vielfache übertrifft.“⁹⁰⁸ Dadurch würden, schrieb der Dirigent Alfred Szendrei, „[...] Mängel, die im großen Raum überhaupt nicht wahrgenommen werden können, durch die Rundfunkübertragung erst richtig hörbar.“⁹⁰⁹ Daneben wurde wiederholt darauf hingewiesen, dass nicht nur die oftmals schwierigen akustischen Bedingungen eines Senderraums die Sänger:innen vor neue Herausforderungen stellten, sondern auch „[...] der fehlende seelische Resonanzboden [...]“, nämlich die Abwesenheit eines lebendigen, leibhaftigen Publikums, manche von ihnen daran hinderte, zu einer freien und inspirierenden Darbietung zu gelangen. Alfred Szendrei formulierte dies in seinem Aufsatz *Die Stimme im Rundfunk* folgendermaßen:

Die ganze bisherige Kunstpflege beruht darauf, daß sie in der Öffentlichkeit ausgeführt wird und daß der Ausübende bisher einen unmittelbaren Kontakt mit der Hörerschaft besaß. Es gehört eine gänzlich verschiedenartige begriffliche und psychische Einstellung dazu, sich einem unsichtbaren, unfaßbaren Hörerkreis

906 Andreas Weißenböck in: *Reichspost*, 11. 10. 1928, Rubrik *Aus dem Rundspruchwesen. Musiksendungen der „Ravag“*, S. 8.

907 Karin Martensen, *Mit Frauen(stimmen) kann man keine guten Tonaufnahmen machen. Zur Analyse eines Motivs aus der Geschichte der Aufnahmetechnik*, in: Rebecca Grotjahn; Sarah Schauburger; Johanna Imm; Nina Jeschke (Hg.), *Das Geschlecht musikalischer Dinge*, Jahrbuch Musik und Gender, Band 11, Hildesheim et al. 2011, S. 121–132, hier S. 132.

908 Szendrei, *Die Stimme im Rundfunk*, S. 381.

909 Ebda., S. 380.

mitzuteilen, es erfordert eine gesteigerte Phantasietätigkeit, hinter dem geheimnisvollen Mikrophongerät sein Publikum sich zu vergegenwärtigen.⁹¹⁰

Gleichzeitig wurde aber auch die besondere Hörsituation immer wieder angesprochen, da es für das Publikum noch ungewohnt war, „[...] nichts von den Dingen und Menschen zu erblicken [...],“⁹¹¹ von denen die Musik ausgeht. Während die einen von Verinnerlichung „[...] beim Empfang schöner Musik [...]“ und der Unge­störtheit im privaten Raum sprachen,⁹¹² beklagten andere den fehlenden Raumklang beim Anhören von Musiksendungen. Die Musik verlöre dadurch ihren plastischen Charakter, die Ausführenden würden zu „[...] Schallpunkten [...]“, und die Mög­lichkeit, die räumliche Verteilung der Instrumente und Künstler:innen zu erleben, ginge verloren.⁹¹³

Insgesamt spielten also bei Rundfunkübertragungen technische und künstlerische Faktoren eine Rolle, die oftmals nicht nur die sängerische Leistung, sondern auch die dargebotenen Kompositionen in einem weniger günstigen Licht erscheinen ließen. Dass auch die Hörschaft mit ihren Eindrücken allein und ihr der Aufbau emotionaler Beziehungen und Bindungen zu den Ausführenden verwehrt blieb, könnte gerade bei der Rezeption und Akzeptanz von zeitgenössischer Musik und daher auch von Konzertliedern lebender Komponist:innen erschwerend gewirkt haben.

Montage V: „... die Gesangsstimme ist aber unverändert ein Sorgenkind des Rundfunkpraktikers geblieben.“⁹¹⁴

Im ersteren Frau Josefine Stransky, deren große Kunst im Radio nichts an Eindruck verliert, wenn auch die Stimme manchmal durch die Membrane etwas alteriert erscheint, ... (Andreas Weißenbäck in: *Reichspost* am 22. 11. 1928, S. 8)

Internationale Volkslieder sang Hedda Kux. Der Vortrag war gewiß gut. Die Stimme aber klang im Radio nicht befriedigend schön. (Andreas Weißenbäck in: *Reichspost*, 8. 11. 1928, S. 7)

910 Ebda., S. 382.

911 Hans Bourquoin, in: *Radiowelt*, 30. 8. 1930, *Zur Psychologie des Rundfunks*, S. 1, zitiert nach Kucher und Unterberger, „*Akustisches Drama*“, S. 70–71, hier S. 70.

912 Vgl. ebda.

913 Vgl. Andreas Weißenbäck in: *Reichspost*, 15. 3. 1928, Rubrik *Aus dem Rundspruchwesen. Der „einohrige“ Rundfunkhörer*“, S. 8.

914 Szendrei, *Die Stimme im Rundfunk*, S. 377.

In der tieferen Lage klingt die Stimme der Künstlerin im Radio ausgezeichnet, in der höheren Lage reagiert das Mikrophon nicht so günstig. Oder sollte an dieser Beobachtung nur mein Empfangsapparat schuld sein, den ich schon längere Zeit im Verdacht habe, daß er sich nicht nur falsch intonierenden Geigern, sondern ebenso hartnäckig auch den Frauenstimmen gegenüber als ein wütender Beckmesser gebärdet und jede Tonschwankung boshafterweise vermerkt und vergrößert? (Andreas Weißenbäck in: *Reichpost*, 11. 10. 1928, S. 8)

... mit entzückenden Liedervorträgen von Rosette Anday, deren Stimmvolumen dank sorgfältigster Intonation im Radio ausgezeichnet zur Geltung kommt. (Andreas Weißenbäck in: *Reichpost*, 5. 7. 1928, S. 8)

Daß die Basspartie im Oratorium nicht umfangreicher ist, konnte man fast bedauern. Denn Herr Karl Ettl, der sie sang, brachte den Text am allerbesten zur Geltung, so daß man, – eine Seltenheit im Radio –, jedes von ihm gesungene Wort verstehen konnte. (Andreas Weißenbäck in: *Reichpost*, 22. 3. 1928, S. 10)

Die Stimme der mitwirkenden Opernsängerin Frau Stransky (Lieder von Hugo Wolf) erleidet dagegen in der Radiosendung eine merkbliche Einbuße ihrer sonstigen Klangschönheit. (Andreas Weißenbäck in: *Reichpost*, 15. 3. 1928, S. 8)

Diskurs: ‚Neue Musik‘ im Rundfunk – Hören und Verstehen

Einer der heikelsten Punkte des gesamten Rundfunkprogramms ist die moderne Musik. Man weiß sehr wohl, daß sie für einen großen Teil der Rundfunkhörer, der sie nicht versteht und gefühlsmäßig ablehnt, einen beständigen Anlaß des Ärgernisses bedeutet.⁹¹⁵

Aus übertragungstechnischer Perspektive betrachtet schien eine nicht unerhebliche Anzahl an Kompositionen, die der ‚Neuen Musik‘ im Sinne von avantgardistischer Musik zugeordnet werden konnten, für den Rundfunk sehr gut geeignet, waren diese Stücke doch meist „[...] dünn instrumentiert [...]“ und „[...] verhältnismäßig

915 Herbert Lichtenthal (Dirigent, Komponist und Musikkritiker) in: *Radiowelt*, 7. 3. 1931, *Der Rundfunkhörer und die neue Musik*, S. 293–294, zitiert nach Kucher und Unterberger, „Akustisches Drama“, S. 90.

kurz [...],“ wie Arnold Schönberg in einem Interview 1933 bemerkte.⁹¹⁶ Darüber hinaus waren sich Kritiker:innen, Komponist:innen und Programmverantwortliche einig darüber, dass es auch zum Bildungsauftrag dieses neuen Mediums gehörte, „[...] das Publikum über alle künstlerischen Neuschöpfungen auf dem laufenden [sic] zu halten.“⁹¹⁷ Doch ähnlich wie im Konzertsaal schien das Publikum oftmals von unbekanntem Kompositionen überfordert und es wurde regelmäßig diskutiert, auf welche Weise dem Radiopublikum zu einem besseren Verständnis und in Folge zu einer positiveren Rezeption von zeitgenössischer Musik verholfen werden könnte. Während gelegentlich die Meinung vertreten wurde, dass es nicht günstig wäre, Uraufführungen zu übertragen und dies den Komponierenden eher schaden als nützen würde, herrschte völlige Übereinstimmung, dass Einführungsvorträge ein wertvolles Instrument nicht nur im Zusammenhang mit zeitgenössischer Musik, sondern in der „[...] allgemeinen Musikbildung [...]“ insgesamt darstellen würden. Insgesamt überwog die Einschätzung, dass ‚Neue Musik‘ ein besonderes Verständnis und auch eine gewisse musikalische Vorbildung erforderte, über die nur ein geringer Teil des Radiopublikums verfügte. Arnold Schönberg vertrat die Meinung, dass auch im Radio „[...] viele und oft einstudierte Aufführungen [...]“ ein Mittel wären, jenen Teil des Publikums, „[...] der zu gewinnen ist [...],“ dafür begeistern zu können,⁹¹⁸ während Kurt Weill davon überzeugt war, dass die Hörschaft bzw. deren Gehör einfach an die ‚Neue Musik‘ gewöhnt werden müsse. In einem Interview äußerte er sich folgendermaßen dazu:

Es wird immer so viel von der Antipathie der Radiohörer gegen die moderne Musik geredet. Ich finde das sehr verständlich. Wenn man im Rundfunk bisher immer nur Haydn und Mozart gespielt hätte und heute plötzlich Wagners „Tristan“ auf die Hörer losließe – eine Revolte würde ausbrechen. [...] Man soll sich also auf die Antipathie eines Publikums nicht verlassen, man soll es vielmehr mit den neuen Schöpfungen bekannt und vertraut machen. Redet man aber sich fortwährend auf die „Antipathie“ aus, dann kommt die Hörschaft eben nie in die Lage, sich an neue Kompositionsarten zu gewöhnen.⁹¹⁹

916 Arnold Schönberg, Interview in *Radiowelt* am 8. 4. 1933. *Moderne Musik im Rundfunk*. S. 453–454, zitiert nach Kucher und Unterberger, „*Akustisches Drama*“, S. 98–99, hier S. 98.

917 -r.: *Der Rhythmus macht es. Erziehung zur modernen Musik (Gespräch mit Kurt Weill)*, in: *Radiowelt* 9 H. 18, 1932, S. 553, zitiert nach Kucher und Unterberger, „*Akustisches Drama*“, S. 182–183, hier S. 182.

918 Arnold Schönberg, *Moderne Musik im Rundfunk*, S. 453, zitiert nach Kucher und Unterberger, „*Akustisches Drama*“, S. 98.

919 Kurt Weill, *Interview*, S. 553, zitiert nach Kucher und Unterberger, „*Akustisches Drama*“, S. 182.

Herbert Lichtenthal schließlich forderte aber auch vom Publikum eine gewisse Bereitschaft, sich mit den neuen Kompositionen auseinanderzusetzen und zu versuchen, das der Neuen Musik „[...] innewohnende Ethos und den Ausdruckswillen, der hinter ihr steht, aufzuspüren [...].“⁹²⁰ Denn, so seine Überzeugung, dann würde zu erkennen sein, „[...] daß sich etwas ganz Natürliches begibt, nämlich, daß sich in der neuen Musik unsere Zeit, daß wir selbst uns in ihr widerspiegeln.“⁹²¹

Montage VI: „*Und in der Freude über die Technik des Radio hören wir uns vieles an, an dem wir im Grunde kaum Interesse haben.*“⁹²²

An „Pierrot lunaire“ werden, so fürchte ich, manche Hörer trotz der Einleitungsworte von Erwin Stein, wenig Freude gehabt haben. Diese aus dem Verstand entsprungene Musik erfordert auch im Hörer gewisse Voraussetzungen des Wissens, die man nicht als allgemein vorhanden annehmen darf. (Andreas Weißenbäck in: *Reichspost*, 8. November 1928, S. 7)

So nebenbei soll heute hier schon der Wunsch ausgesprochen werden, die „Ravag“ möge etwa im kommenden Herbst, um die Zeit, wenn Schuberts 100. Todestag kalendermäßig zu feiern sein wird, das Lebenswerk des Meisters in systematisch geordneter Form und womöglich mit erläuternden Vorträgen, selbstverständlich nur unter Heranziehung erster Ausführungskräfte, zur Sendung bringen. Schuberts Musik wird von jedermann verstanden und geliebt. Er gehört allen und besonders allen Österreichern. Darum sollen ihn auch alle kennen. (Andreas Weißenbäck in: *Reichspost*, 5. 7. 1928, S. 8)

Man wird sich bald darüber klar werden, daß der ästhetische Genuß ungetrübter und wertvoller ist, wenn man ein Werk mit einfacher Instrumentation bis auf die letzte vom Komponisten gewollte Note deutlich vernimmt, als wenn der übergroße Klangaufwand einer modernen Orchesterpartitur gerade in ihren dynamischen Höhepunkten statt mächtiger Klänge, die packen und erschüttern sollen, nur eine Riesenwelle von Geräuschen in den Aether wirft, die dem Ohr fast wehe tun und dem Hörer noch die psychische Qual des Nichterfassenkönnens verursachen. (Andreas Weißenbäck in: *Reichspost*, 8. 3. 1928, S. 9)

920 Lichtenthal, *Der Rundfunkhörer und die neue Musik*, S. 294, zitiert nach Kucher und Unterberger, „*Akustisches Drama*“, S. 92.

921 Ebda.

922 Hans Bourquin, *Zur Psychologie des Rundfunks*, S. 1, zitiert nach Kucher und Unterberger, „*Akustisches Drama*“, S. 70.

Nach unserer Meinung war es kein guter Gedanke und nicht im Interesse des Komponisten gelegen, das Werk bei seiner ersten Aufführung zu übertragen. Wie viele von den Radiohörern hatten ein Textbuch zur Hand? Ein Chorwerk, das man nicht kennt, ohne Textbuch im Radio zu hören, ist eine wenig erfreuliche und an sich eine unsinnige Sache. Den Text zu verstehen war aber bei der Übertragung unmöglich. [...] Für Übertragungen von großen Chorwerken wähle man lieber solche der älteren, gangbaren Literatur und das im Radio hörende Publikum wird dafür dankbarer sein als für ein notwendig nur unvollständig auf-faßbares neues Werk. (Andreas Weißenbäck in: *Reichspost*, 15. 3. 1928, S. 8)

Der Rundfunk ist ein Spiegel aller künstlerischen, wissenschaftlichen, politischen und wirtschaftlichen Ereignisse. Da nun die „moderne Musik“ sich nicht gut aus der Welt verleugnen läßt, muß sie auch im Rundfunk zu hören sein. (Kurt Weill, *Radiowelt* 9 (1932), H. 18, S. 553)

Zwischen den Zeilen – Liedgesang und Weiblichkeitsbilder

Natürlich weiß jeder, daß das moderne Girl im Gegensatz zu seiner altmodischen Schwester der Vorkriegszeit mit seinen altmodischen Hüten, Schleppen, geschnürtem Körper und Fischbeinstäbchen, in einem anderen Licht erscheinen will. Das moderne Girl öffnet sein Zigarettenetui in der *Öffentlichkeit*, und die wohlgeformten Schenkel, die es vor der ganzen Welt zu Schau trägt, brandmarken es durchaus nicht als eine ‚wilde‘ Kreatur, wie man es vielleicht früher getan hätte.⁹²³

Diese knappe Beschreibung einer modernen, jungen Frau, die sich selbstbewusst und ungezwungen in der Öffentlichkeit bewegt, verrät bereits einige der neuen Handlungsspielräume und Freiheiten, die sich Frauen während und nach dem Ersten Weltkrieg erkämpft hatten. Dazu gehörten neben dem oben beschriebenen liberalisierten Bezug zur eigenen Körperlichkeit wesentliche Verbesserungen der Lebensrealitäten wie beispielsweise Ausbildungsmöglichkeiten an höheren Schulen und Universitäten, das Recht, die eigene politische Stimme zu erheben und vom Wahlrecht Gebrauch zu machen, die Möglichkeit der Berufsausübung und die daraus resultierende finanzielle Unabhängigkeit. Ob sich sämtliche Sängerinnen des Jahres 1928 mit dieser neuen Rolle bereits identifizieren konnten und diese selbstbestimmt lebten, kann an dieser

923 Gertrude Wiethake, *Bei Clara Bow*, in: *Die Bühne*, 5. Jg. Heft 190, 28. Juni 1928, S. 23–25, hier S. 25.

Stelle nicht beurteilt werden, doch dass sich die auftrittsbezogenen Weiblichkeitsbilder des Publikums und der Rezensent:innen deutlich vom Konzept der ‚Neuen Frau‘ unterscheiden, ist in der Berichterstattung sowohl implizit als auch explizit zu entnehmen. Berücksichtigt man, dass von den 360 Sänger:innen des Jahres 1928 etwa zwei Drittel Frauen waren, so darf die Wirkmacht dieser Texte in der allgemeinen Meinungsbildung nicht unterschätzt werden.

Freia Hoffmann weist darauf hin, dass Sängerinnen und Instrumentalistinnen im Moment der Musikausübung „[...] als Menschen und mit ihrem Körper anwesend [...]“ sind, „[...] ihr ‚Produkt‘ mit ihrem Geschlecht verbunden [...]“ ist und sie somit selbst „[...] Teil ihrer musikalischen Produktion [...]“ würden.⁹²⁴ Im Gegensatz zum musizierenden Mann, der „[...] viel weniger unter sexuellen Gesichtspunkten gesehen wird, überformt und prägt die gleichzeitige Präsentation der Frau deren musikalische Präsentation, oft bis zur Unkenntlichkeit.“⁹²⁵ Dass die sozialen Folgen öffentlichen Musizierens von Frauen daher stets unter genauer Beobachtung standen, scheint nur eine logische Konsequenz zu sein.

In der Berichterstattung jener Textsorte, die für den Abschnitt *Society Report* herangezogen wurde, spielte dieser Aspekt eine besondere Rolle und so wurde das öffentliche Musizieren der Frauen oft dem gesellschaftlichen Status des Ehemannes oder der Familie hintangestellt. Ob die Sängerinnen qualifizierte und ansprechende künstlerische Leistungen erbrachten, wurde weniger thematisiert. Auch die Berufsausübung selbst wurde nicht selten eher als liebenswertes Hobby betrachtet denn als ernstzunehmende Beschäftigung, die mit eigenem Einkommen abgegolten wurde. Eine Textprobe aus dem *Neuen Wiener Journal* soll als illustrierendes Beispiel dienen:

Fräulein Claire Stransky, die Tochter des Vizepräsidenten der Escompte-Gesellschaft, ist ausübende Künstlerin, und zwar betätigt sie sich schriftstellerisch, während die junge Frau ihres Bruders, die Tochter des bekannten Rechtsanwalts Dr. Hirsch, sich darauf beschränkt, ihre anmutige Persönlichkeit im Konzertsaal bewundern zu lassen, wenn ihre Tante Josefine, die Frau des Universitätsprofessors Erwin Stransky, singt. Frau Professor Stransky ist übrigens nicht die einzige Dame der Gesellschaft, die auf dem Konzertpodium Erfolge zu verzeichnen hat. Auch Frau Hedda Kux gehört zu ihnen, die Gattin des Generaldirektors Kux, während Julia Culp-Ginzkey erst im Konzertsaal Berühmtheit erlangte und dann einen Großindustriellen heiratete.⁹²⁶

924 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 21.

925 Ebda, S. 21.

926 N. N. in: *Neues Wiener Journal*, 13. 1. 1929, *Unter den Anwesenden bemerkte man ... Damen der Wiener Gesellschaft, die man überall sieht*, S. 12–13.

INTERNATIONALBIBLIOTHEK
Zeitschriftenabteilung

V. b. b.

Die Moderne Frau



Heft Nr. 14

Magazin für die Frau

Jahrgang 1927



Einzelnummer 60 Groschen

Abb. 37: *Die moderne Frau*, Heft 14, 15. 6. 1927, S. 1.

Dass es sich bei „Frau Professor Stransky“ und Hedda Kux um zwei gefragte Wiener Konzertsängerinnen ihrer Zeit handelte, kommt ebenso wenig zum Ausdruck wie die Tatsache, dass die niederländische Mezzosopranistin Julia Culp eine internationale Karriere vorzuweisen hatte und in den USA als „Dutch nightingale“ gefeiert wurde, bevor sie 39-jährig anlässlich ihrer Eheschließung mit dem Industriellen Wilhelm Ginzkey ihre künstlerische Tätigkeit beendete.⁹²⁷

In der Konzertkritik wiederum wurden die Sängerinnen zwar als solche anerkannt und ihre künstlerischen Leistungen respektiert und honoriert, doch galt auch im Konzertsaal ein bestimmter Verhaltenskodex, dem sich die Künstlerinnen unterzuordnen

927 Vgl. https://www.mdw.ac.at/spielmachtraum/bio/Julia_Culp-Ginzkey (Zugriff 28. 9. 2020).

hatten. Zurückhaltung, Natürlichkeit, Anmut, Charme und Liebreiz waren nur einige der Eigenschaften, die man bei Frauen auf der Konzertbühne wahrzunehmen wünschte. Zu intensive mimische Gestaltung, die „Verkörperung“ des Gehalts eines Konzertliedes schien hingegen im Konzertsaal als „geschlechtslosem Raum“ nicht angebracht und bereitete Unbehagen. Während sich nach Freia Hoffmann „[b]eim Mann [...] die Wahrnehmung auf die Sache, auf den Dienst, den er dem Konzertleben und der Entwicklung der Kunst erwies [...]“ konzentrierte, spielten bei den Frauen „[...] außermusikalische« Gesichtspunkte eine Rolle, [und] wurden der Entzifferung der Körpersprache und der Kontrolle der ‚Nebenideen‘ eine große Bedeutung beigemessen.“⁹²⁸ Nicht selten wurden geradezu anzügliche Äußerungen über das Erscheinungsbild in Rezensionen integriert, gleichgültig, ob diese von Kritikern oder von Kritikerinnen verfasst wurden. „So wie in ihrem Gesang Inbrunst von schalkhaftem Gefühl abgelöst wird, so mischt sich auch in ihrer anmutigen Persönlichkeit rassiges Soubrettentalent mit künstlerisch aufflammendem Ernst. [...]“⁹²⁹ schrieb Josef Reitler im November 1928 über die junge Sopranistin Hilde Kretschmayr und nur wenige Wochen später über die amerikanische Sopranistin Renée Bullard:

Eine Sängerin wie Renée Bullard hätte man in früheren Tagen noch für das nächste Morgenblatt entdeckt. Eine schlanke Erscheinung diese junge Kalifornierin, grazil und geschmeidig in jeder Bewegung, mit beredten Augen, die Leidenschaftlichkeit versprechen: und die dieses Versprechen, im Gesange wenigstens, auch halten.⁹³⁰

Kam es also im Konzertsaal zu Überlagerungen der künstlerischen Leistungen durch die Wahrnehmung und Beurteilung der Körperlichkeit von Sängerinnen, so war es wiederum die fehlende körperliche Präsenz in Rundfunkübertragungen, die in der Radiokritik wiederholt thematisiert wurde und besonders im Zusammenhang mit Frauenstimmen als Defizit betrachtet wurde. Obwohl Theodor Adorno seine diesbezüglichen Überlegungen auf Grammophon und Schallplatte bezogen formulierte, können diese ebenso für Radioübertragungen geltend gemacht und als symptomatisch betrachtet werden:

Vielmehr bedarf die Frauenstimme, frei zu werden, der leibhaften Erscheinung des Körpers, der sie trägt. Sie eben tilgt das Grammophon und verleiht jeder Frauenstimme den Klang des Bedürftigen und Unvollständigen. Nur wo

928 Hoffmann, *Instrument und Körper*, S. 235.

929 Josef Reitler in *Neue Freie Presse*, 19. 11. 1928, Rubrik *Feuilleton. Konzerte*, S. 2.

930 Josef Reitler in *Neue Freie Presse*, 24. 12. 1928, Rubrik *Feuilleton. Musik*, S. 2.

der Körper selber tönt, wo das Selbst [...] mit dessen Klang identisch ist, dort hat das Grammophon sein legitimes Geltungsbereich. [...] Wenn der Klang, wie im Instrument, vom Körper sich schied oder wenn er, wie in der Frauenstimme, des Körpers als Komplement bedarf, wird die grammophonische Reproduktion problematisch.⁹³¹

Nach Karin Martensen könnte diese Haltung in der „[...] alte[n] (cartesianische[n]) Auffassung, wonach die Frau Körper und der Mann Geist sei [...],“ begründet liegen.⁹³² Daraus ließe sich folgender Gedankengang ableiten:

Wenn der Körper der Frau bei der Tonaufnahme nicht mehr zu sehen ist, ist sie selbst gar nicht mehr vorhanden. Der Mann hingegen überdauert, weil er Geist ist und seinen Körper für dessen Repräsentanz nicht notwendig braucht.⁹³³

Insgesamt schien also die künstlerische Leistung von Sängerinnen regelmäßig durch äußere Faktoren, sei es der familiäre gesellschaftliche Status, die körperliche Erscheinung auf der Konzertbühne oder die technischen Rahmenbedingungen im Radio, überlagert und somit eine Wertschätzung sowohl der Künstlerinnen als auch des von ihnen dargebotenen Liedrepertoires erschwert worden zu sein. Gleichzeitig entwickelte sich ein weibliches Selbstverständnis, das in deutlichem Widerspruch zu diesen in den bürgerlichen Traditionen des 19. Jahrhunderts verwurzelten Mentalitäten und Verhaltensweisen stand. Zukünftiger Forschung bleibt es vorbehalten zu untersuchen, inwieweit sich eine Divergenz zwischen Selbstbild der Künstlerinnen und gesellschaftlicher Erwartungshaltung auftat und welche Folgen dies für die musikalische Praxis des Liedgesangs hatte.

931 Theodor W. Adorno, *Nadelkurven*, in: *Musikblätter des Anbruch*, 10. Jg. Heft 2 (Februar 1928), S. 47–50, hier S. 49.

932 Martensen, *Mit Frauen(stimmen) kann man keine guten Tonaufnahmen machen*, S. 129.

933 Ebd.

ANHANG

I. Für das Konzertlied relevante Veranstaltungen im Zeitraum 1. bis 7. Jänner 1928⁹³⁴

Datum	Ort	Ausführende	Komponist:in (Anz. Lieder)	Art des Konzerts
1. 1.	KH	Alfred Jerger, Bariton Erich Meller, Klavier	Franz Schubert (4)	Sonntags-Sinfonie Konzert des <i>Wiener Sinfonie Orchesters</i>
2. 1.	KH	Joan Elwes, Sopran Keith Falkner, Bariton Erich Meller, Klavier	altenglische Lieder (6) Ralph Vaughan Williams The vagabond The roadside fire Hubert Parry (4) Herbert Howells Mally oh! Charles Villiers Stanford (1) Malcolm Davidson Christmas Eve at Sea	„Lieder- u. Duettenabend“
3. 1.	KH	Maria Olszewska, Alt Ferdinand Foll, Klavier	Hugo Wolf (3)	Fest der Concordia
4. 1.	MV	Else Rainer, Sopran Erich Meller, Klavier mitwirkend: Hermann Zechner, Klavier solo	Franz Schubert (6) Fritz Egon Pamer Wiegenlied Der Maie Walther Klein Tandaradei Wilhelm Grosz Liebeslied E.W. Korngold (1) Richard Strauss Heimkehr Cécilie	Lieder- u. Klavierabend
5. 1.	MV	Hedda Kux, Sopran Erich Meller, Klavier	Franz Schubert (5)	Kammermusikabend <i>Rosé-Quartett</i>
6. 1.	URA	Hela Rosani, Rezitation	Humbert Geyer Weihnachtslegende (Melodram) Das kranke Kind (Melodram)	Vortragsabend Hela Rosani

934 Legende der Abkürzungen: KH = Wiener Konzerthaus, MV = Musikverein Wien, URA = Urania

7. 1.	MV	Auguste Teubner, Sopran Karl Hellgren, Bariton Eduard Chiari, Klavier	Eduard Chiari Abendlied Vorfrühling Winter Stillster Traum Herbst Andantion Weihnachtsmärchen Sommerlied Leichte Vögel Erste Kunde	Kompositionsabend
7. 1.	MV	Alfred Jerger, Bariton	Walter Tschoepe „Vom mönchischen Leben“ Fünf Gedichte aus dem Stundenbuch von R. M. Rilke	Orchesterkonzert Hans Eichinger, Dir.
7. 1.	URA	Edmund Brand, Gesang Heinrich Korherr, Klavier Mitwirkend: Cornelius Jagodic, Violine Marietta Jagodic, Klavier	Franz Schubert (5) Hugo Wolf (2) Robert Schumann (2) Carl Loewe (1) Leopold Welleba Du bist die Rose meiner Liebe Josef (?) Grob So über Saat und Sommertraum Richard Strauss Die Georgine Friedrich Wilhelm Kücken (1)	Liederabend
7. 1.	KH	Grete Wertheimer, Sopr. Franz Mittler, Klavier William Wernigk, Tenor Carl Lafite, Klavier	Richard Strauss (1) nicht näher genannte Lieder	Brigitten-Nachmittag/ Hausfrauen-Nachmittag des Ullstein Verlags

II. Aufführungen zeitgenössischer österreichischer Lieder, Gesänge und Melodramen im Jänner 1928

Komponist	Komposition	Einzelnes Lied oder Zyklus	Veranstaltungsart/ Ausführende	Tag	Ort
Max Ast	Und gegen Abend Die Frau vor dem Spiegel Es ist alles wie ein wunderbarer Garten	einzel	Orchesterkonzert Wanda Achsel-Clemens Wiener Orchester? Max Ast, Dir.	8. 1.	MV
	Es ist alles wie ein wunderbarer Garten Der stille Hain	einzel	Liederabend Auguste Teubner, Sopran Eduard Chiari, Klavier	31. 1.	KH
Alfons Blümel	Ach, wenn es meine Mutter wüßt	einzel	Liederabend Marianne Mislap-Kapper, Alt Franz Mittler, Klavier	15. 1.	KH
Eduard Chiari	Abendlied Vorfrühling Winter Stillster Traum Herbst Andantion Weihnachtsmärchen Sommerlied Leichte Vögel Erste Kunde	einzel	Kompositionsabend Auguste Teubner, Sopran Karl Hellgren, Bariton Eduard Chiari, Klavier	7. 1.	MV
	Frühlingsgruß Wolken Ein kleines Stübchen Wie ich Dich liebe	einzel	Liederabend / Auguste Teubner, Sopran Eduard Chiari, Klavier	31. 1.	KH
Hans Enders	Über den Bergen Mutterglück	einzel	„Moderner Abend“/ Maria Mansfeld, Sopran Susi Narbeshuber, Klavier	22. 1.	MV
Anton Forster	Ihr suit sprechen willekommen Unter den linden Ein feins Lied von einem Landsknecht Oraculum vernale Hochzeitlsied Es war ein Ratz im Kellernest Will dir den Frühling zeigen Das macht, es hat die Nachtigall die ganze Nacht gesungen Vom Scheiden Nach dem Ball	einzel	Hermine Hendrych Otto Wacha Karl Queiß (?) Anton Forster, Klavier	28. 1.	URA

Humbert Geyer	Weihnachtslegende Das kranke Kind	Melodrame	Vortragsabend Hela Rosani, Sprecherin	6. 1.	URA
	Die Nacht Märzabend Mailied Komm! Mai Hexentanz Sehnsucht Der Weg zum Frühling	einzel	Kompositionsabend Humbert Geyer Hilde Tomeček- Hofmann, Sopran Humbert Geyer, Klavier	29. 1.	URA
	Das kranke Kind Gorm Grimme Waldeszauber und Spatzen	Melodramen	Kompositionsabend Humbert Geyer Hela Rosani, Sprecherin		
Josef Grob	So über Saat und Sommerwind	einzel	Liederabend Edmund Brand, Heinrich Korherr, Klavier	7. 1.	URA
Wilhelm Grosz	Liebeslied	einzel	Lieder- und Klavierabend Else Rainer, Sopran Erich Meller, Klavier	4. 1.	MV
Ignaz Herbst	Sehnen nach den Weiten Führt ein Weg das Dorf entlang Morgen	einzel	Autorenverbands-konzert Rosa Weißgärber-Price, Sopran Fanny (Finny?) Schindler, Klavier	29. 1.	MV
Walther Klein	Tandaradei	einzel	Lieder- und Klavierabend Else Rainer, Sopran Erich Meller, Klavier	4. 1.	MV
E.W. Korngold	Liebesbriefchen op. 9/4	aus <i>Einfache Lieder</i>	Liederabend Auguste Teubner, Sopran Eduard Chiari, Klavier	31. 1.	KH
Carl Lafite	Maien-Minnesang Ohne Zaubetränklein Unter den Linden	aus <i>Altdeutsche Minnelieder</i>	Liederabend Marianne Mislap-Kapper, Alt Carl Lafite, Klavier	15. 1.	KH
Joseph Marx	Bitte Gebet „Herr, lass mich hungern dann und wann“ Schließe mir die Augen Die Liebste spricht	Einzel bzw. aus <i>Italienisches Liederbuch</i> (Die Liebste spricht)	Liederabend Ella Firbas, Alt Fritz Kuba, Klavier	24. 1.	KH
Franz Mittler	Kann dir keine Rosen bringen An der Marosch Der letzte Tanz	Aus <i>Zigeunerlieder</i>	Liederabend Marianne Mislap-Kapper, Alt Franz Mittler, Klavier	15. 1.	KH
Franz Nadas	Ich habe mein Kindlein Meeresleuchten Wiegenlied Die Augen	<i>Vier Lieder für Sopran und Klavier</i>	43. Autoren- verbandskonzert Rosa Weißgärber-Price, Sopran Fanny (Finny?) Schindler, Klavier	29. 1.	MV

Fritz Egon Pamer	Wiegenlied Der Maie	einzel	Lieder- und Klavierabend Else Rainer, Sopran Erich Meller, Klavier	4. 1.	MV
	Der Maie Si le roi m'avait donné	einzel	Liederabend Marianne Mislap-Kapper, Alt Franz Mittler, Klavier	15. 1.	KH
	Elfenschlacht	Melodram	43. Autoren- verbandskonzert Auguste Ripper, Stimme	29. 1.	MV
Paul A. Pisk	Der blühende Baum Wart' ab! Spruch	3 Lieder nach Gedichten von Josef Luitpold	Lieder- u. Arienabend Josefine Stransky, Sopran Paul A. Pisk, Klavier	10. 1.	MV
Karl Rausch	Rautendeins erstes Lied Rautendeins letztes Lied	einzel	Liederabend Auguste Teubner, Sopran Eduard Chiari, Klavier	31. 1.	KH
Fritz Reidinger	Über die Felder Ich sah ein Blümlein Ein junger Dichter denkt an die Geliebte Jubel	einzel	<i>Moderner Abend</i> Maria Mansfeld, Sopran Susi Narbeshuber, Klavier	22. 1.	MV
Josef Reiter	Die Biene Schnützelputzhäusel	einzel	Liederabend Auguste Teubner, Sopran Eduard Chiari, Klavier	31. 1.	KH
Joseph Rinaldini	Im Schnee Das grüne Blatt	einzel	Liederabend Auguste Teubner, Sopran Eduard Chiari, Klavier	31. 1.	KH
Arnold Schönberg	<i>Pierrot Lunaire</i> (dreimal sieben Gedichte von Albert Giraud) für Singstimme und Kammerensemble	durch- komponiert <i>Pierrot lunaire</i>	Gemischte Kammermusik Erika Wagner, Stimme <i>Wiener Streichquartett</i>	16. 1.	MV
Richard Stöhr	Einäscherungslied Sonnenuntergang Himmlische Boten	einzel	Schüler :innen-konzert Otti Hey	15. 1.	MV
	Himmlische Boten Im Feld ein Mädchen singt Schlittenfahrt mit Liebchen An die Schönheit	einzel	„Moderner Abend“ Maria Mansfeld, Sopran Susi Narbeshuber, Klavier	22. 1.	MV
	Morgen Die Stadt	einzel	Schüler :innen-konzert Karl Stropp Karl Stropp, Klavier	8. 1. und 22. 1.	URA
Theodor Streicher	Weinsüppchen Vorfrühling Seele	einzel	Lieder- u. Arienabend Josefine Stransky, Sopran Erich Meller, Klavier	10. 1.	MV
Walter Tschoepe		Zyklus <i>Vom mönchischen Leben</i> 5 Gedichte aus dem <i>Stundenbuch</i> von R. M. Rilke	Orchesterkonzert Alfred Jerger, Bariton Hans Eichinger, Dir.	7. 1.	MV

Sigmund Weisz		Zyklus (?) <i>Vier atonale Lieder</i> für eine hohe Stimme und Klavier	43. Autoren- verbandskonzert Ylarda Wessely, Sopran Liesl Haag, Klavier	29. 1.	MV
Leopold C. Welleba	Du bist die Rose meiner Liebe	einzel	Liederabend Edmund Brand ? Heinrich Korherr, Klavier	7. 1.	URA
Fritz Wieser	Mittagsschläfchen Spielerei Märztag Die Ilse	einzel	„Moderner Abend“ Maria Mansfeld, Sopran Susi Narbeshuber, Klavier	22. 1.	MV

III. Liederabende mit zeitgenössischen österreichischen Konzertliedern als Programmschwerpunkt

Datum	Ort	Ausführende	Komponistin/Komponist	Kompositionen
7. 1.	URA	Edmund Brand ? Heinrich Korherr, Klavier	Franz Schubert	7 ausgewählte Lieder
			Robert Schumann	2 ausgewählte Lieder
			Hugo Wolf	2 ausgewählte Lieder
			Carl Loewe	1 ausgewähltes Lied
		Mitwirkend: Cornelius Jagodić, Violine Marietta Jagodić, Klavier	Leopold C. Welleba	Du bist die Rose meiner Liebe
			Josef Grob	So über Saat und Sommertraum
			Richard Strauss	Die Georgine
			Friedrich Wilhelm Kücken	1 ausgewähltes Lied
<i>Liederabend</i>				
10. 1.	MV	Josefine Stransky, Sopran Erich Meller, Klavier	Richard Strauss	Die Georgine Befreit Nichts
			Paul A. Pisk, Klavier	Paul A. Pisk
		Erich Meller, Klavier	Theodor Streicher	Weinsüppchen Vorfrühling Seele
			Hugo Wolf	4 ausgewählte Lieder
<i>Liederabend</i>				

15. 1.	KH	Marianne Mislap-Kapper, Alt Franz Mittler, Klavier	Franz Schubert	5 ausgewählte Lieder
		Carl Lafite, Klavier	Carl Lafite	Aus <i>Altdeutsche Minnelieder</i> Maien-Minnesang Ohne Zaubertränklein Unter den Linden
		Franz Mittler, Klavier <i>Liederabend</i>	Franz Mittler	Aus <i>Zigeunerlieder</i> Kann dir keine Rosen bringen (UA) An der Marosch (UA) Der letzte Tanz (UA)
			Johannes Brahms	2 ausgewählte Lieder
			Ottorino Respighi	2 ausgewählte Lieder
			Fritz Egon Pamer	Der Maie Si le roi m'avait donné
			Alfons Blümel	Ach, wenn es meine Mutter wüsst
			Joan Manén	1 ausgewähltes Lied
24. 1.	KH	Ella Firbas, Alt Fritz Kuba, Klavier <i>Liederabend</i>	Franz Schubert	5 ausgewählte Lieder
			Peter Cornelius	3 ausgewählte Lieder
			Edvard Grieg	3 ausgewählte Lieder
			Joseph Marx	Bitte Gebet „Herr, lass mich hungern dann und wann“ Schließe mir die Augen aus <i>Italienisches Liederbuch</i> Die Liebste spricht
			Hugo Wolf	4 ausgewählte Lieder
31. 1.	KH	Auguste Teubner, Sopran Eduard Chiari, Klavier	Franz Schubert	4 ausgewählte Lieder
			Hugo Wolf	4 ausgewählte Lieder
			Joseph Rinaldini	Im Schnee Das grüne Blatt
		mitwirkend: Erny Alberdingk, Violine Hanna Schrancknell, Klavier <i>Liederabend</i>	Erich Wolfgang Korngold	aus <i>Einfache Lieder op. 9</i> Liebesbriefchen
			Max Ast	Es ist alles wie ein wunderbarer Garten Der stille Hain
			Josef Reiter	Die Biene Schnützelputzhäusel
			Eduard Chiari	Frühlingsgruß Wolken Ein kleines Stübchen Wie ich Dich liebe

10. 2.	KH	Anton Tausche, Bariton Otto Schulhof, Klavier	Joseph Rinaldini	Im Schnee
		mitwirkend: Grete Meusburger, Klavier solo <i>Liederabend</i>	Othmar Wetchy	Nachtwandler
			Max Ast	Es ist alles wie ein wunderbarer Garten
			Srbik, Franz	Aus <i>Zwei Balladen für Bariton mit Klavierbegleitung</i> Nr. 2 Stuartblut (Lied des James Monmouth)
			Rudolf Polsterer	Schon so bei Jahren Merkt, Augen, dies
			Franz Schubert	5 ausgewählte Lieder
			Carl Frühling	Ramadan „Fasten“
			Joseph Marx	Windräder Japanisches Regenlied
		Alfons Blümel	Aus <i>Dafnis-Lieder. Ein lyrisches Porträt aus dem 17. Jahrhundert</i> Er bringt ihr ein Nacht-Musikgen	
	Hugo Wolf	4 ausgewählte Lieder		
3. 3.	MV	Franz Steiner, Bariton Franz Mittler, Klavier	Robert Schumann	<i>Dichterliebe</i>
		<i>Liederabend</i>	Joseph Haas	1 ausgewähltes Lied
			Max Ast	Drinnen im Strauß
			Othmar Wetchy	Nachtwandler
			Nikolai Rimsky-Korsakow	1 ausgewähltes Lied
			Oskar Posa	Der Handkuß
Franz Mittler	Sternennacht			
4. 3.	KH	Ylarda Wessely, Sopran Hans Weihs, Bariton, Liesl Haag, Klavier	Robert Schumann	1 ausgewähltes Lied
		<i>Lieder- und Arienabend</i>	Franz Schubert	2 ausgewählte Lieder
			Carl Loewe	1 ausgewähltes Lied
			Richard Strauss	Zueignung
			Sigmund Weisz	aus <i>Ingeborgs Lieder</i> Leises Raunen im dämmernden Wald Garten der Liebe Mein Wunder, mein stilles Schlage, Herz, der Welt entgegen
8. 3.	KH	Flora de Grisogono, Sopran Erich Meller, Klavier	Franz Schubert	1 ausgewähltes Lied
		Mitwirkend: Erik Skeel-Görling, Violoncello, Vockner, Josef, Klavier <i>Lieder- und Arienabend</i>	Max Reger	1 ausgewähltes Lied
			Ludwig Donin	Vollmond am See
			Othmar Wetchy	So regnet es sich langsam ein Frieden (UA)
			Wilhelm Kienzl	Hinauf

11. 3.	KH	Leoty Persché, Sopran Walter Bricht, Klavier <i>Arien- und Liederabend</i>	Franz Schubert	4 ausgewählte Lieder
			Franz Liszt	1 ausgewähltes Lied
			Joseph Marx	Japanisches Regenlied Und gestern hat er mir Rosen gebracht
			Eugen Zádor	Entschlummert aus <i>Kinderlieder</i> Strampelchen Der kleine Soldat
			Richard Strauss	Zueignung Freundliche Vision Cäcilie
15. 3.	KH	Herma Langer, Alt Karl Hietler, Bariton Walter Fischer, Klavier <i>,Lieder- und Duettenabend‘</i>	Franz Schubert	1 ausgewähltes Lied
			Hugo Wolf	3 ausgewählte Lieder
			Emil Sulzbach	2 ausgewählte Lieder (EA)
			Nikolai Medtner	3 ausgewählte Lieder (EA)
			Peter Cornelius	2 ausgewählte Lieder
			Alfons Blümel	Der Fahrende vor der Himmeltür Das himmlische Menuett
			Franz Salmhofer	Sterne Lied einer jungen Mutter op. 5/1 Wir fahren allein
			Erich Wolfgang Korngold	Tu ab den Schmerz Versuchung
			Carl Loewe	2 ausgewählte Lieder
16. 3.	KH	Kamilla Pálffy-Waniek, Sopran Ernst Bachrich, Klavier <i>Liederabend</i>	Franz Schubert	4 ausgewählte Lieder
			Hugo Wolf	5 ausgewählte Lieder
			Novitäten:	
			Fritz Heinrich Klein	Heideeinsamkeit
			Karl Suchanek	Eine Stunde
			Daniel Zins	Vergänglichkeit
			Kamilla Pálffy-Waniek	<i>Lieder der Technik (UA)</i> Fabrikstadt Elektrizität Die Telegraphenstange singt Die Kette
			Volkslieder	

17. 3.	KH	Stephan Grünzweig, Bariton die Komponisten am Klavier mitwirkend Hilde Rings, Violine <i>Liederabend</i>	Robert Pensch	Wunsch Ich liebe dich Das Fest des Lenzes
			Othmar Wetchy	Herbstbeginn Bitte Sommerlied
			Leopold C. Welleba	Die Sonne sinkt in Gluten Ferne Stunde Barcarole „Du traute Schifferweise“
			Hermann Fohringer	Seltsam Vertrauen Frühlingsreigen
			Carl Lafite	Nachtwächterlied aus Alt-Wien Maien-Minnesang (aus <i>Altdeutsche Minnelieder</i>) Ballade vom Bettelvogt
			Ferdinand Rebay	Gutenachtliedchen Kinderreim Edelwild
			Carl Führich	Freier atmest du, Natur Nach einem Regen Rosen im Haar op. 102/10
1. 4.	URA	Elisabeth Baumann ? Otto Kretschmayer ? Hans Pletz, Klavier <i>Lieder- und Balladenabend</i>	Josef Matthias Hauer	aus <i>Hölderlin Lieder op. 21</i> Nr. 3 Der Frühling; Nr. 2 Hälfte des Lebens; Nr. 6 Rückkehr in die Heimat; Nr. 5 Jugend; aus <i>Drei Lieder op. 12</i> Nr. 3 Heimat
			Robert Schumann	4 ausgewählte Lieder
			Hans Hermann	1 ausgewähltes Lied
			Carl Loewe	2 ausgewählte Lieder
			Hugo Wolf	3 ausgewählte Lieder

4. 4.	KH	Martha Wildauer, Sopran Josef Völk, Bariton Fritz Kuba, Klavier <i>Lieder- und Arienabend</i>	Peter Cornelius	1 ausgewähltes Lied
			Adolf Jensen	1 ausgewähltes Lied
			Franz Schubert	2 ausgewählte Lieder
			Arthur Preuss	An die Jugend An Mütterchens Grab. (Weise in schlichtem Ton)
			Hugo Wolf	2 ausgewählte Lieder
			Richard Stöhr	Trecento Himmlische Boten Im Feld ein Mädchen singt Wanderschwäne
			Arnold Mendelssohn	1 ausgewähltes Lied
			Max Ast	Wasserrose
			Robert Schumann	1 ausgewähltes Lied
			Alfons Blümel	aus <i>Dafnis-Lieder</i> . Ein lyrisches Porträt aus dem 17. Jahrhundert: Er bringt ihr ein Nacht- Musikgen
4. 4.	KH	Ilse Zanten-Sachs, Alt Erich Meller, Klavier <i>Liederabend</i>	Gustav Mahler	5 ausgewählte Lieder
			Richard Strauss	Nachtgang op. 29/3 Einerlei op. 69/3 An die Nacht op. 68/1 Traum durch die Dämmerung op. 29/1, Kling! op. 48/3 (1900)
			Richard Trunk	1 ausgewähltes Lied
			Othmar Wetchy	Herbstbeginn
			Joseph Marx	Selige Nacht
			Wilhelm Grosz	aus <i>Liebeslieder</i> Aus Tunis „Komm her, lieber Marokkaner“ Aus dem Serbischen „Schwur ein junges Mädchen“

18. 4.	KH	Hilde Tomeček- Hofmann, Sopran Franz Weinmayr, Bass Louis Dité, Klavier <i>Liederabend</i>	Robert Schumann	2 ausgewählte Lieder
			Franz Schubert	4 ausgewählte Lieder
			Hugo Wolf	2 ausgewählte Lieder
			Peter Iljitsch Tschaikowsky	1 ausgewähltes Lied
			Sergej Rachmaninoff	2 ausgewählte Lieder
			Richard Strauss	Liebeshymnus op. 32/3 Zueignung op. 10/1
			Felix Weingartner	Liebesfeier op. 16/2
			Karl Friedrich Fischer	Starb das Kindlein Trost
			Friedrich A. Thomek	Dorf bei Nacht Könnt ich zu deinen Füßen liegen
			Heinrich Lindner	Das letzte Kännchen Wachtelschlag
			Humbert Geyer	Das alte Lied „Im Hofe spielt ein alter Mann“ Ebbe
			Friedrich W. Niemeyer	2 ausgewählte Lieder
			Louis Dité	Die Weidenröschen, Rokoko op. 30/2
			Erik Meyer-Helmund	1 ausgewähltes Lied
22. 4.	KH	Margit Würfl, Alt Karl Würfl, Bass Carl Lafite, Klavier <i>Lieder-, Arien- und Duettenabend</i>	Robert Schumann	1 ausgewähltes Lied
			Franz Schubert	3 ausgewählte Lieder
			Peter Cornelius	1 ausgewähltes Lied
			Peter Iljitsch Tschaikowsky	5 ausgewählte Lieder
			Alexander Gretschaninow	2 ausgewählte Lieder
			Sergej Rachmaninoff	1 ausgewähltes Lied
			Vítězslav Novák	1 ausgewähltes Lied
			Vacláv Stépán	1 ausgewähltes Lied
			Carl Lafite	Nachtwächterlied aus Alt-Wien
			Joseph Rinaldini	Mein Wald Liebeslied im Herbst
			Othmar Wetchy	Sommerlied Winter
			Humbert Geyer	Golgatha, Meine Liebe ist's

3. 5.	KH	Paula Melczer, Sopran Heinz Krögler, Tenor Franz Mixa, Klavier <i>Lieder-, Arien- und Duettenabend</i>	Franz Schubert	6 ausgewählte Lieder
			Franz Mixa	Liebesjahr
			Joseph Marx	Aus Italienisches Liederbuch Hat dich die Liebe berührt
			Richard Strauss	Du meines Herzens Krönelein op. 21/2 Heimkehr op. 15/5, Heimliche Aufforderung op. 27/3
			Franz Schreker	Klein war ich noch (Wiegenlied der Els aus „Der Schatzgräber“)
6. 5.	MV	Grete Popovici- Ostheym, Sopran Lorenz Corvinus, Bass Otto Schulhof, Klavier <i>Lieder- und Arienabend</i>	Hugo Wolf	1 ausgewähltes Lied
			Richard Strauss	Ruhe meine Seele
			Edvard Grieg	1 ausgewähltes Lied
			Modest Mussorgsky	1 ausgewähltes Lied
			Lio Hans	In verschwiegener Nacht Lied in der Nacht Märzesturm
			Stefan Margo	<i>Lieder mit 2 Violinen, Bratsche und Cello</i> Weinlied Klage Belsazar
			Arthur Perles	Hand in Hand Das Mädchen Neues Verlangen
			Bruno Singermann	Die Beiden
14. 6.	URA	Käthe Seibt, Sopran N. N., Klavier mitwirkend Edith Krausler, Violine <i>Liederabend</i>	Franz Schubert	4 ausgewählte Lieder
			Robert Schumann	2 ausgewählte Lieder
			Wilhelm Kienzl	Juninacht Im Rosenduft
			Johannes Brahms	3 ausgewählte Lieder
			Joseph Marx	Japanisches Regenlied
			Richard Strauss	Die Georgine <u>Zueignung</u>
			Antonín Dvořák	1 ausgewähltes Lied

15. 10.	MV	Hans Duhan, Bass Ferdinand Foll, Klavier <i>Liederabend</i>	Robert Schumann	4 ausgewählte Lieder	
			Richard Wagner	5 ausgewählte Lieder	
			Alexander Gretschaninow	1 ausgewähltes Lied	
			Peter Iljitsch Tschaikowsky	1 ausgewähltes Lied	
			Edvard Grieg	1 ausgewähltes Lied	
			Ferdinand Rebay	Der liebe Augustin! <i>Augustin-Lieder</i> Wiener Früchtel Wiener Spatz Mein Schatz vom Lichtentha Wiener Totentanz Augustins Abenteuer Ade, mein Wien Augustin auf der Wanderschaft	
21. 10.	MV	Fritz Bischof, Bass Richard Winter, Klavier	Franz Schubert	4 ausgewählte Lieder	
			Peter Cornelius	4 ausgewählte Lieder	
		Gustav Robert Koch, Klavier	Gustav Robert Koch	Seele (UA) Letztes Lied (UA) Lieb Seelchen, laß das Fragen (UA) Nächtliches Stelldichein (UA)	
			Robert Winter, Klavier	Joseph Rinaldini	Die schöne Nacht (UA) Kleiner Haushalt Die nächtliche Heerschau
				Carl Loewe	4 ausgewählte Lieder
		31. 10.	KH	Marya Freund, Sopran Marthe Morhange, Klavier + Klavier solo <i>Lieder- und Klavierabend</i>	Franz Schubert
Arnold Schönberg	Der Wanderer op. 6/8 Traumleben op. 6/1 Am Wegrand op. 6/6				
Claude Debussy	4 ausgewählte Lieder				
Emanuel Chabrier	1 ausgewähltes Lied				
3. 11.	KH	Emmerich Albert Weill, Bass Erich Meller, Klavier mitwirkend: Josefine Rodler, Klavier solo Karl Fiala, Kontrabass <i>Lieder- und Arienabend</i>	Fritz Egon Pamer	Drei Lieder für eine Bassgeige und Basstimme Die heiligen drei Könige Mensch, verspote nicht den Teufel Der König Wiswamitra	
			Othmar Wetchy	Bitte Ich spreche und dennoch schweige ich Nachtwandler	
			Carl Beines	Verhängnis (UA) Dein (UA)	

11. 11.	URA	Wilhelm Löffler, ? Hermann Fohringer, Klavier	Hermann Fohringer	?
			Paul Graener	?
			Alexander Gretschaninow	?
			Josef Haubenberger	?
			Hans Hermann	?
		Erwin Scholz, Klavier	Erich Wolfgang Korngold	?
18. 11.	MV	Renate Bobrowsky, Sopran W. Bobrowsky, Klavier	Johannes Brahms	5 ausgewählte Lieder
			Joseph Marx	Windräder Es zürnt das Meer Notturmo Waldseligkeit Valse de Chopin Venezianisches Wiegenlied
		Hannah Pollak, Klavier solo <i>Lieder- und Arienabend</i>	Richard Strauss	Traum durch die Dämmerung Mein Herz ist stumm Freundliche Vision Im Spätboot Nichts
25. 11.	KH	Ella Beer-Bradatsch, Sopran Toni Sommer- Wirtinger, Klavier <i>Klavier-, Lieder- und Arienabend</i>	Joseph Marx	Albumblatt Humoreske
			Max Reger	2 ausgewählte Lieder
			Fritz Egon Pamer	Welteneinsamkeit Der Maie
28. 11.	MV	Josef Hueber, Bariton Erna Gál, Klavier <i>Liederabend</i>	Johannes Brahms	4 ausgewählte Lieder
			Max Reger	2 ausgewählte Lieder
			Alexander Zemlinsky	Tod in Ähren Turmwächterlied
			Arnold Schönberg	Freihold, op. 3 Erwartung, op. 2 Geübtes Herz, op. 3 Der verlorene Haufen op. 12
			Gustav Mahler	5 ausgewählte Lieder

12. 12.	MV	Hellmuth Gunthmar, Bariton Myra Tschernach, Klavier <i>Liederabend</i>	Joseph Rinaldini	Im Schnee
			K. Schmid-Melk	Vereinsamt
			Karl Rausch	Schließe mir die Augen beide
			Othmar Wetchy	Nachtwandler
			Arthur Perles	Nachhauch
			L. Reiter	Laßt mich liegen!
			Josef Riese	So muss ich weiter traben
			Emil Petschnig	Der Domherr von Passau
13. 12.	KH	Friedrich Doppler, Bass Carl Führich, Klavier	Carl Führich	Weihnachtsglocken op. 74/3 Nach einem Regen Freier atmest du, Natur Hoch in der Frühe op. 81/3
			Carl Frühling, Klavier	Carl Frühling
		Susanne Kürschner, Klavier <i>Lieder- und Arienabend</i>	Franz Schubert	4 ausgewählte Lieder
			Hugo Wolf	4 ausgewählte Lieder

IV. Programmgestaltung der ‚Modernen Abende‘

Datum	Ort	Ausführende	Komponist/Komponist	Kompositionen	
22. 1.	MV	Maria Mansfeld, Sopran Susi Narbeshuber, Klavier mitwirkend: Yella Pessl, Klavier solo	Grete Zieritz	aus <i>Japanische Lieder</i> : Fern von Dir Erinnerung Am heiligen See Einsamkeit Japan	
			Fritz Reidinger	Über die Felder Ich sah ein Blümlein Ein junger Dichter denkt an die Geliebte Jubel	
			Fritz Wieser, Klavier	Fritz Wieser	Mittagsschläfchen Spielerei Märztag Die Ilse
				Hans Enders	Über den Bergen Mutterglück
				Richard Stöhr	Himmlische Boten Im Feld ein Mädchen singt Schlittenfahrt mit Liebchen An die Schönheit
21. 4.	MV	Josefine Stransky, Sopran Carl Lafite, Klavier mitwirkend: Julius Varga, Klavier solo	Josef G. Daninger	Veilchen, unter Gras versteckt Mein Herz schmückt sich mit dir Hochsommernacht Juni	
			Alexander Burgstaller	Vorfrühling Meine Lippen brennen so... Glücksklee Illusion	
			Richard Maux	Ravenna Turandot Rautendelein Der Fiedler	
			Lio Hans	Haltlos Hexenlied Am heiligen See Tanz der Geisha	

17. 10.	MV	Hellmuth Gunthmar, Bariton Myra Tschernach, Klavier	Guido Zeller-Zellhain	Mädel, wo hast du die Tränen her
			Franz Mittler	Volksweise
			Leopold C. Welleba	Ich bin von den fahrenden Toren
			Philipp zu Eulenburg	1 ausgewähltes Lied
			Wilhelm Taubert	1 ausgewähltes Lied
			Hans Cesek	Gestern ging ich
			Johannes Brahms	5 ausgewählte Lieder
			Karl Frodl	<i>Gesänge aus „Heilige Nacht“ von Ludwig Thoma:</i> 1. Im Wald is so stad 2. Was eppa dös bedeut 3. Und kon ma koa Bettstatt 4. Es mag net finsta wern
			Josef Riese	Gut Gsell und du mußt wandern Karpathenlied
	Alfons Blümel	Kapitän und Leutnant Der Fahrende vor der Himmelstür Nachtwächterlied		
6. 11.	KH	Hilda Kretschmayr, Sopran Otto Schulhof, Klavier	Richard Strauss	aus <i>Acht Lieder</i> aus <i>Letzte Blätter</i> <i>op. 10:</i> Allerseelen <i>op. 10/8</i> Die Nacht <i>op. 10/3</i>
			Richard Stöhr	Schon ein Lied, ein Vogellied <i>op. 15/4</i> Wenn ich sterbe <i>op. 15/6</i>
			Manfred J.M. Nedbal	Der Abend Der Abschied Das Püppchen
			Max Springer	aus <i>Waldlieder:</i> Sonntagsfeier Waldidylle
			Joseph Marx	Erinnerung aus <i>Italienisches Liederbuch:</i> Hat dich die Liebe berührt
3. 12.	KH	Marianne Mislap- Kapper, Alt Franz Mittler, Klavier mitwirkend: Marianne Kuranda, Klavier solo	Béla Bartók	2 ausgewählte Lieder
			Paul Hindemith	2 ausgewählte Lieder
			Alexander Krein	1 ausgewähltes Lied (EA)
			Joseph Achron	1 ausgewähltes Lied
			Paul A. Pisk	aus <i>Sänge eines fahrenden Spielmanns op. 6:</i> Erwachen der Braut Lilie der Auen, Herrin im Rosenhag
			Sergej Prokofjew	2 ausgewählte Lieder (EA)
			Manuel de Falla	1 ausgewähltes Lied

17. 12.	KH	Renée Bullard, Sopran Hermann Zechner, Klavier	Gustav Mahler	2 ausgewählte Lieder
			Joseph Marx	Hat dich die Liebe berührt (aus <i>Italiensches Liederbuch</i>) Waldseligkeit Ein Drängen ist in meinem Herzen
			Wilhelm Grosz	aus <i>Japanischer Frühling op. 3:</i> Trübes Lied aus <i>Liebeslieder op. 10:</i> Schwur ein junges Mädchen (aus dem Serbischen) Hat mein Liebster (aus dem Russischen) Komm her, lieber Marokkaner(aus Tunis)
		Erich Wolfgang Korngold, Klavier	Erich Wolfgang Korngold	Was du mir bist
			Richard Hageman	1 ausgewähltes Lied
			Pearl Curran	1 ausgewähltes Lied
18. 12.	KH	Josefine Stransky, Sopran Erich Meller, Klavier Mitwirkend: Liesl Schober, Klavier solo	J. R. Schefbeck	Marienlied „Wenn ich dir die Sehnsucht sing“ Es war ein kleines Lied O lächle lieb Dass du mich liebst, das wusst' ich
			Josef G. Daninger	Die drei alten Schwestern Der Sommerfaden Marienwürmchen Alte Heimat
			Joseph Brauneis	Es ist Sonntag heute Das Veilchen Finklein Von den heimlichen Rosen Winter – Frühling
			Josef Teutscher	An Lenau. Nocturno
			Sorrow-Soronaya (Pseudonym?)	4 ausgewählte Lieder
			Marcell Lorbeer	Vor dir Traumliedchen Still vom Frühlingsabendhimmel

V. Zeitgenössische österreichische Lieder im Rahmen von Abenden
zweier Virtuos:innen

Datum	Ort	Ausführende	Komponistin/Komponist	Kompositionen
4. 1.	MV	Else Rainer, Sopran Erich Meller, Klavier Mitwirkend: Herrmann Zechner, Klavier solo <i>Lieder- und Klavierabend</i>	Franz Schubert	6 ausgewählte Lieder
			Fritz Egon Pamer	Wiegenlied Der Maie
			Walther Klein	Tandaradei
			Wilhelm Grosz	Liebeslied
			Erich Wolfgang Korngold	Arie der Marietta aus <i>Die tote Stadt</i>
			Richard Strauss	Heimkehr Cäcilie
5. 2.	KH	Edith van Aust, Sopran Carl Lafite, Klavier Mitwirkend: Hilde Rings, Violine Eugen Kalix, Klavier <i>Lieder- und Violinabend</i>	Franz Schubert	2 ausgewählte Lieder
			Carl Lafite	aus <i>Altdeutsche Minnelieder</i> Der Reiter Ohne Zaubertränklein
			Richard Strauss	Freundliche Vision Cäcilie
23. 3.	KH	Ilona Peter-Gardony, Sopran Franz Mittler, Klavier Nana Krieger, Klavier solo <i>Klavier- und Liederabend</i>	Robert Schumann	2 ausgewählte Lieder
			Hugo Wolf	2 ausgewählte Lieder
			Richard Strauss	Breit über mein Haupt op. 19/2 Zueignung op. 10/1
			Franz Mittler	aus <i>Zigeunerlieder</i> Kann dir keine Rosen bringen An der Marosch
			Johannes Brahms	3 ausgewählte Lieder
19. 3.	KH	Josef Hueber, Bariton Karl Frotzler, Klavier Gisela Springer, Klavier solo <i>Klavier- und Liederabend</i>	Otto Klob	Vorfrühling Heimkehr Viererzug Der Fromme Ekstase Sehnsucht Da war im Wald Glück Alte Häuser Dass die Glocken lustig tönen

23. 3.	KH	Franz Höbling, Bariton Erich Meller, Klavier Grete Höfler, Klavier <i>Lieder- und Klavierabend</i>	Hans Pfitzner	1 ausgewähltes Lied
			Alexander Gretschaninow	1 ausgewähltes Lied
			Sergej Rachmaninoff	1 ausgewähltes Lied
			Richard Strauss	Ach weh, mir unglücklichstem Mann op. 21/4 Heimliche Aufforderung op. 27/3 Ständchen op. 17/2
			Erich Wolfgang Korngold	Mein Sehnen, mein Wähnen (Tanzlied des Pierrot aus <i>Die tote Stadt</i>)
25. 3.	KH	Conchita Riveira, Gesang Lorenz Corvinus, Bass Friedrich Dürauer, Klavier Sabine Lauber, Klavier solo <i>Klavier- und Liederabend</i>	Julius Wachsmann	Spinnlied der Mutter Urwalten Zapfenstreich
			Gideon Radolfis	Untergang Deine Hand Jung Siegfried
			Ottorino Respighi	1 ausgewähltes Lied
			Riccardo Zandonai	2 ausgewählte Lieder
			Neapolitanische Volkslieder	
28. 3.	MV	Lilly Kantor, Gesang Erich Meller, Klavier Maria Lueger-Barich, Klavier solo mitwirkend: Wilhelm Winkler, Violoncello, Ferdinand Adler, Violine <i>Klavier- und Liederabend</i>	Hugo Wolf	3 ausgewählte Lieder
			Max Reger	2 ausgewählte Lieder
			Johanna Müller-Hermann	Dunkle Rosen Abendstunde Es goß mein volles Leben sich

1. 4.	KH	Hellmuth Gunthmar, Bariton Irene Kapun, Klavier Hedda Ballon, Klavier solo <i>Lieder- und Klavierabend</i>	Josef Riese	Du mein süß verschlafen Mädchen Lieben Abschied Landsknechts Minnelied Barken Du, ich bin müd' Lazarettphilosophie
			Karl Rausch	Sonntag Erde gleißt auf Erden Vorübergeh'n Blasebälge So einer war auch er Die Hochzeitssänger
			Arthur Perles	Schweigt Einsame Menschen Wachsen der Nacht Des Narren Regenlied Der melancholische Narr Des Narren Nachtlid Des Narren Herbstlied
			Emil Petschnig	Bauernaufstand Jung Diethelm Das Grabgeläut Spuk in Ruhla Die Brücke Die Ronde
31. 10.	KH	Marya Freund, Sopran Marthe Morhange, Klavier und Klavier solo <i>Lieder- und Klavierabend</i>	Franz Schubert	5 ausgewählte Lieder
			Arnold Schönberg	Der Wanderer op. 6/8 Traumleben op. 6/1 Am Wegrand op. 6/6
			Claude Debussy	4 ausgewählte Lieder
			Emanuel Chabrier	1 ausgewähltes Lied
25. 11.	KH	Ella Beer-Bradatsch, Sopran Toni Sommer-Wirtinger, Klavier <i>Klavier-, Lieder- und Arienabend</i>	Joseph Marx	Albumblatt Humoreske
			<i>Max Reger</i>	2 ausgewählte Lieder
			Fritz Egon Pamer	Welteneinsamkeit Der Maie
5. 12.	KH	Anny Hitzker, Sopran Kurt Zahradnik, Klavier Senta Benesch, Violoncello <i>Violoncello- und Liederabend</i>	<i>Max Reger</i>	2 ausgewählte Lieder
			Fritz Egon Pamer	1 ausgewähltes Lied
			Egon Lustgarten	Andulka
			Humbert Geyer	Die Nacht
			Robert Schumann	1 ausgewähltes Lied
			Joseph Marx	aus <i>Italienisches Liederbuch</i> Venetianisches Wiegenlied
			Leo Blech	1 ausgewähltes Lied

VI. ‚Kompositions- oder Komponistenabende‘ in Musikverein, Konzerthaus
und Urania

Datum	Ort	Komponist:in	Kompositionen	Ausführende
7. 1.	MV	Eduard Chiari	Abendlied Vorfrühling Winter Stillster Traum Herbst Andantion Weihnachtsmärchen Sommerlied Leichte Vögel Erste Kunde	Auguste Teubner, Sopran Karl Hellgren, Bariton Eduard Chiari, Klavier
28. 1.	URA	Anton Forster	Ihr suit sprechen willekommen Unter den linden Ein feins Lied von einem Landsknecht Oraculum vernale Hochzeitlied Es war ein Ratz im Kellernest Will dir den Frühling zeigen Das macht, es hat die Nachtigall die ganze Nacht gesungen Vom Scheiden Nach dem Ball	Hermine Hendrych Otto Wacha Karl Queiß Anton Forster, Klavier
29. 1.	URA	Humbert Geyer	Die Nacht Märzabend Mailied Komm! Mai Hexentanz Sehnsucht Der Weg zum Frühling	Hilde Tomeček-Hofmann, Sopran Humbert Geyer, Klavier
11. 2.	URA	Joseph Marx	Die Verlassene Valse de Chopin Gebet	Emma Hoenig ? Rolf Sieber, Klavier
15. 2.	KH	Leopold Welleba	Abend am Meer Ich finde keinen Weg zu dir Es hat sich ein Blatt im Winde bewegt Das weiß nur ich und weiß der Wind Du musst nicht glauben	Josefine Stransky, Sopran Otto Schulhof, Klavier

18. 2.	MV	Kamillo Horn	<p>Gesegnet sei die Stunde Du bist die Luft, in der ich lebe Kommst du, Frühling? Ihr armen Astronomen Das Lied O laß mein Haupt mich lehnen O wärst Du doch die stille Nacht Ein Blick Dein Herz war wie der bleiche Mond Treue Herzen Trost Greift zum Becher</p>	<p>Hansi Marik, Sopran Anton Tausche, Bariton Kamillo Horn, Klavier</p>
19. 2.	KH	Artur Wolf	<p>Chajes-Hymne Al p'ne me Hajarden „An den Gewässern des Jordan“ Zimukin uschkedim „Rosinen mit Mandeln“ Psalm 93 Ale Staw „Herbstblätter“ Zilzele Aviv „Frühlingsklänge“ Kever Rachel „Rachels Grab“ Juda. Ballade Baj'schimon „In der Wildnis“ Doliah nidachat „Der verstoßene Zweig“ Abraham Kol Jakob „Jakobs Stimme“ Chazoth „Mitternachtsgebet“ Aschir demaoth „Der Tränen- Millionär“ Laken tischaf „Heimweh“ Mikol pina tawo rina „Verbrüderung der Menschheit“ Simchat Aviv „Frühlingsfreude“ Lagbaomer Jona Tama „Frommes Täubchen“ Schir helech. Hebräisches Wanderlied</p>	<p>Grete Koller-Geyer, Alt, Hans Schwestka, Gesang, Rena Pfiffer, Sopran, Gerson Margulies, Gesang, Margarethe Slezak, Gesang Karl Lafite, Klavier</p>

6. 3.	MV	Othmar Wetchy	Abseits Regen Nach einem Bilde von Böcklin So regnet es sich langsam ein Erlöst Laß mich in deinem stillen Auge ruh'n Gebet Jauchze mein Herz	Erika Rokyta, Sopran Erich Meller, Klavier
			Am Scheidewege Trost Herbstbeginn Winter Vor meinem Fenster singt ein Vogel Im Kahn Schelmische Abwehr Vorfrühling	Olga Levko, Alt Erich Meller, Klavier
			Leben Bitte Elysium Geheimnis Sommerabend Nachtwandler	Elemér von John, Bariton Erich Meller, Klavier
			Lieder und Gesänge mit Streichquartettbegleitung: Canticum Zweierlei Meinung Ein Traum Gesang der Gräser	Erika Rokyta, Sopran Sedlak-Winkler-Quartett
			29. 3.	KH
15. 4.	MV	Franz Marschner	Das Gärtchen Die Musikantin Piroska Weiße Blätter Schlummerlied für Große Vorspruch	Heidi Marienschek, Sopran Georg Knepler, Klavier
			Vergehen Geistesgruß Die Nacht Sechs Äuglein	Anton Tausche, Bariton
15. 4.	KH	Richard Maux	Italienische Reise (Zyklus)	Alfred Boruttau, Tenor Richard Maux, Klavier

27. 4.	MV	Walter Tschoepe	<i>Vom mönchischen Leben</i> . 5 Gesänge aus dem <i>Stundenbuch</i> von Rainer Maria Rilke (Zyklus) <i>Lieder der Sehnsucht</i> (Zyklus)	Lore von Irinyi, Mezzosopran Begleitung?
3. 5.	MV	Max Springer	Die schwarze Laute Das Vöglein spricht	Maria Gerhart, Sopran Max Springer, Klavier
17. 5.	URA	Humbert Geyer	Lieder nach Texten von Kerner, Eichendorff, Hölty, Karl Strobl, A. Eigner, Klenow, Melodramen nach Texten von Hans Mitterndorfer, Max Wunderlich	Margit Würll, Alt Rudolf Petioky, Bass Humbert Geyer, Klavier
13. 6.	URA	Erwin Scholz	Lieder nach Texten von Lenau, Eichendorff, Hertz, Löwenberg, Eiche	Maria Mansfeld, Sopran Wilhelm Löffler, ? Erwin Scholz, Klavier
28. 10.	MV	Adalbert Skocic	<i>Fünf Gesänge für Mezzosopran und Klavierbegleitung</i> (Zyklus?): Der Weg ist einsam Dank Heimatlos Wenn wir fremd und werden Süßes Geheimnis	Lore von Irinyi, Mezzosopran Adalbert Skocic, Klavier
30. 10.	MV	Sigmund Weisz	Vom Borne jener Liebe Leises Raunen im dämmernden Wald Lied des Harfenmädchens Mein Wunder, mein stilles Schlage Herz der Welt entgegen Bergkönig ritt in die Lande weit Wir sind allein Garten der Liebe Wir träumten voneinander Noch blühet die Aue	Ylarda Wessely, Sopran Liesl Haag, Klavier
		Sigmund Weisz	Träume	Franz Höbling, Bariton Liesl Haag, Klavier
		Richard Kralik	Vögel kommen aus dem Süden	Franz Höbling, Bariton Liesl Haag, Klavier
		Victor Nikl	Einmal noch Mahnung	Franz Höbling, Bariton Liesl Haag, Klavier
		Kurt Hennig	In goldener Fülle Die Nacht	Ylarda Wessely, Sopran Liesl Haag, Klavier

6. 11.	MV	Rudolf Strobel	Verborgenes Leid op. 6/1 Liebe ist ein Vöglein op. 6/2 Ein Gedicht op. 8 Lieder op. 9: Grablied Das Glück Ach! Immer suchen meine Augen Es schläft der See Mein Lied Blumenballade	Georg Maikl, Tenor Anny Hartig, Klavier
7. 11.	MV	Kamillo Horn	Abendstimmung Als der Mond Mit Dir Wie ein Lied entsteht Ein Ton erklingt Thusnelda	Emilie Rutschka, Alt Kamillo Horn, Klavier
			Graf Walter (Melodram)	Ferdinand Steil, Deklamation Kamillo Horn, Klavier

VII. Zeitgenössische ‚Österreichische Komponistenabende‘
in der RAVAG/Wiener Sender

Datum	Sendungstitel	Komponist_in	Kompositionen	Ausführende
5. 3.	Österreichische Komponisten	Joseph Marx	Ein junger Dichter denkt an die Geliebte Japanisches Regenlied Venetianisches Wiegenlied Der Dichter Der Ton Windräder	Hans Duhan, Bass Erich Meller, Klavier
13. 4.	Österreichische Komponisten	Julius Bittner	aus dem Zyklus <i>16 Lieder von Liebe, Treue und Ehe</i>	Emilie Bittner, Alt Julius Bittner, Klavier
			<i>Japanische Lieder</i> für Altstimme und Orchester	Emilie Bittner, Alt <i>Wiener Sinfonie-Orchester</i> , Dir. Anton Konrath
11. 5.	Österreichischer Komponisten- abend ‚Wiener Musik‘	Hermann Fohringer	Ich weiß ein neues Lied Du kleines Mädel	Toni Schreiber? Anton Arnold
		? Prechtl	Ich lieg zur Rast Grinzinger Wein	Hermann Fohringer, Klavier
		? Roscher	Annemarie	Wiener Konzertorchester
		Max Lilienu	Hab nichts zu sagen gewußt Das Schönste auf der Welt	Silvester Schieder
		Grünfeld, R.	Meine Glocken	
		Josef Mayer- Aichhorn	Aus der Wachau	
		? Kämpfner	Das Lied von Wein	
		Rudolf Siecznyński	Zeit der Blüten Augensprache	
		R. Glück (Siecznyński)	Liebe schwebt auf allen Wegen	
		Walter Jurek	Heimatlied	
		Silvester Schieder	Mein Lieblingsplutzerl	

11. 7.	Österreichischer Komponisten- abend	Robert Stolz	<i>Vier Blumenlieder:</i> Herbstzeitlosen Lilie Rittersporn Rebenblüte	Anton Tausche, Bariton Franz Mittler, Klavier
		Carl Lafite	<i>Frauenduetto mit Streichquartettbegleitung</i> An den Afton Landschaft Pagenlied	Erika Rokyta, Sopran Emilie Rutschka, Alt Sedlak-Winkler-Quartett
		Louis Dité	<i>Vier Kernstock-Lieder:</i> April Mai Juni Dezember	Emilie Rutschka, Alt Franz Mittler, Klavier
		Alfons Blümel	<i>Vier Volkslieder:</i> Der Holderbusch Ich hört ein Vöglein pfeifen Schwarzbraunes Mädel Die Wandermusikanten	Anton Tausche, Bariton Franz Mittler, Klavier
7. 10.	Österreichische Komponisten	Ludwig Donin	<i>Drei Lieder:</i> Stunde des Glücks Einst und Heute Leben im Wald	Arthur Preuss, Tenor Erich Meller, Klavier
		Max Egger	Zum neuen Jahr Traum-Sommernacht	
21. 10.	Komponisten- abend Felix Petyrek	Felix Petyrek	<i>Vier Kammerlieder:</i> <i>Wiegenlied</i> für eine Singstimme, Streichquartett und Klavier aus dem Wintermärchenspiel <i>Die arme Mutter und der Tod</i> <i>Erwins Nachtgebet</i> aus der dramatischen Rhapsodie <i>Der Garten des Paradieses</i> <i>Spät</i> für eine Singstimme, Violine und Klavier <i>Der Wind</i> für eine Singstimme, Violine, Klarinette, Bratsche und Klavier	Luise Helletsgruber, Sopran Gottesmann-Quartett
27. 12.	Meisterabend Erich Wolfgang Korngold	Erich Wolfgang Korngold	<i>Lieder des Abschieds</i> op. 14	Emilie Bittner, Alt Sedlak-Winkler-Quartett
			Was Du mir bist op. 22/1 Versuchung op. 18/3	Renée Bullard, Sopran Erich Wolfgang Korngold, Klavier

VIII. Zeitgenössische österreichische Liedkompositionen im Rahmen musikalisch-literarischer Veranstaltungen in den Wiener Volksbildungseinrichtungen

Datum	Ort	Thema	Vertonungen von	Ausführende
5. 2.	Volkshochschule Leopoldstadt	<i>Der Karneval in der Musik</i> (Musik, Dichtung und Tanz)	<i>Der Karneval in der Musik</i> (Musik, Dichtung und Tanz)	Lydia Vitali ? Waldo Medicus, Klavier
12. 2.	Volksheim Ottakring	<i>Der Karneval in der Musik</i> (Musik, Dichtung und Tanz)	Carl Lafite Tanzlied der Stella	Lydia Vitali ? Waldo Medicus, Klavier
19. 2.	Urania	Vortragsabend Schriftsteller Otto Brandt	Alfred Farda Sternschnuppe Mondnacht	L. Reishofer ? Alfred Farda, Klavier
25. 2.	Volksheim Ottakring	Fachgruppe für Literatur <i>Heut und gestern</i>	Béla Laszky Grabsteine Vorstadtlegende Elisabeth Alte Ballade	Curt Lessen ? Hilde Loewe, Klavier
			? Fritz Tragödie	
1. 4.	Urania	<i>Ernst und Scherz in Wort und Lied</i> Sarolta Rettich-Pirk	Sarolta Rettich-Pirk So geschwind wie der Wind Das Gleichnis Henderl pi-pi Das Häschen und der Dackel	Sarolta Rettich-Pirk, Gesang Rolf Bitt, Klavier
			Rolf Bitt Das Nestchen Blauerzelein (?) Das dumme Doretchen Der echte Weana Koseworte	
2. 4.	Urania	Literarisch-musikalischer Abend	Felix Rosenthal Spinnerin Menuett	Rosa Myrbach, Anny Newald-Grasse, Klavier
15. 4.	Volksheim Ottakring	Fachgruppe für Literatur Texte von Dostojewski und Sostschenko	Richard Strauss Wiegenlied (Dehmel) Franz Mittler Volksweise (Mittler)	Franz Steiner, Bariton Franz Mittler, Klavier
16. 9.	Urania	Vortragsabend Alfred Grünewald		Robert von Almássy ? Margit Székely, Klavier
23. 9.	Urania	Vortragsabend Alfred Grünewald	Robert von Almássy	Robert von Almássy ? Margit Székely, Klavier
7. 10.	Urania	Autorenabend Franz Josef Zlatnik	Humbert Geyer	Rudolf Petioky, Bass Humbert Geyer, Klavier

5. 12.	Urania	Max Roden aus eigenen Dichtungen	Carl Lafite Erwartung Haus meiner Träume Sommerlied	Ketty Ciolaco ? Carl Lafite, Klavier
			Carl Frühling Dem Ewiglebendigen Kreis im Kreis An L.	Friedrich Doppler ? Carl Lafite, Klavier
Ohne Datum	Volksheim Ottakring	Literaturfeier für C. F. Meyer	Siegmund v. Hausegger Aus: <i>Lieder und Gesänge für eine Singstimme und Klavier</i> Nr. 7 Die Abendwolke Robert Friedmann Unruhige Nacht Richard Strauss Im Spätboot	Lilly Mottony ? Robert Friedmann, Klavier

IX. Vorträge und Kurse Fachgebiet Musik in der Wiener Volksbildung 1928

Datum	Ort	Vortragende_r	Titel	Veranstaltungsreihe	Mitwirkende
13. 1.	Urania	Univ.-Prof. Dr. Wilhelm Fischer	Das romantische Lied	Volkstümliche Universitätskurse	
2. 2.	Urania	Musikpädagogin Béla Kemény	Musikalische Vorgänge in der Natur		
24. 2.	Urania	Univ.-Prof. Dr. Victor Junk	Das moderne Lied	Volkstümliche Universitätskurse	Viktor Junk trat auch als Komponist in Erscheinung (25. 11./ Jubiläumskonzert des Autorenverbandes)
11. 3.	Volksheim Ottakring	Dr. Paul A. Pisk	Franz Schubert (mit Lichtbildern)	Einzelvortrag	
8.10.	Urania	Musikdirektor Rudolf Pehm	Wiener Musik und ihre Hauptvertreter von Joseph Haydn bis Josef Lanner	Drei Vorträge mit musikalischen Beispielen.	Erna Lamatsch, Violinvirtuosin, Mia Rücker, Opersängerin
17. 10.	Urania	Dr. Hertha Vogl	Musik und Weltanschauung	Einzelvortrag	Trat auch als Sängerin von Liedern von Max Kojetinsky auf (VFZM am 16. 10. 1928)

19. 10.	Urania	Univ.-Prof. Dr. Robert Lach	Franz Schubert, der Mensch in seiner Kunst	Franz Schubert. Zum 100. Todestag des Tondichters. Vier Vorträge, teilweise mit Musikbeispielen	
Okt.	VHS Margareten + Volksheim Ottakring	Dr. Kurt Roger	Die Musik der Gegenwart (1) – Richtungen und Strömungen	Vier Vorträge. Teil I.	
26. 10.	Urania	Univ.-Doz. Dr. Alfred Orel	Shuberts Bedeutung als Liederkomponist	Franz Schubert. Zum 100. Todestag des Tondichters. Vier Vorträge, teilweise mit Musikbeispielen	
2. 11.	Urania	Dr. Hertha Vogl	Shuberts Orchester- und Kirchenmusik (Die Symphonien und die Messen)	Franz Schubert. Zum 100. Todestag des Tondichters. Vier Vorträge, teilweise mit Musikbeispielen	
9. 11.	Urania	Univ.-Prof. Dr. Victor Junk	Die Singspiele und die Opern	Franz Schubert. Zum 100. Todestag des Tondichters. Vier Vorträge, teilweise mit Musikbeispielen	
Nov.	VHS Margareten + Volksheim Ottakring	Dr. Kurt Roger	Die Musik der Gegenwart (2) – Die führenden Musiker der Gegenwart	Vier Vorträge. Teil II.	
19. 11.	Urania	Dr. Hans Kapper	Richard Wagner und Arthur Schopenhauer. Drei Vorträge		
23. 11.	Urania	Dr. Hertha Vogl	Die Tonkunst unserer Zeit in ihren Meisterleistungen und deren Schöpfern. Drei Vorträge: I. Lyrik (Liedkomposition) II. Symphonische Werke III. Opern	Dreiteiliger Kurs	Max Kojetinsky, Klavier

Dez.	VHS Margareten + Volksheim Ottakring	Dr. Richard Specht	Die Musik der Gegenwart (4)	Vier Vorträge. Teil IV	
------	--	-----------------------	--------------------------------	------------------------	--

X. ‚Uraniovorträge mit Musik‘ 1928

Datum	Ort	Leitung	Titel	Mitwirkende
1. 1. et al.	Urania	Fritz Lange	Der Poet der Tanzmusik Josef Strauß. Vortrag mit Lichtbildern, Musik-, Gesang- und Tanzeinlagen	Musikalische Einrichtung von Josef Mayer-Aichhorn Urania-Orchester
1. 1. et al.	Urania	Fritz Lange	Als noch Girardi sang. Vortrag mit Lichtbildern und Filmaufnahmen, Musik-, Gesang- und Tanzeinlagen	
12. 2.	Urania	Edmund Skurawy	Ziehler, der volkstümliche Wiener Musiker. Mit Lichtbildern, dramatischen Szenen, Musik-, Gesang- und Tanzeinlagen	Anny Dampf, Mimi Schön, Sopran Louise Wolff, Dr. Josef Bergauer Fritz Pataky-Lortzing, Tenor Edmund Paletzek, Bariton Ludwig Drapal, Bass Riki Raab, Solotänzerin der Staatsoper Milla Godlewski Urania-Orchester
15. 2. et al.	Urania	Karl Jäger und Edmund Skurawy	Franz Schubert. Mit Gesangs-, Musik- und Tanzeinlagen	Musikalische Einrichtung Josef Klein, Ballettdirigent der k. k. Hofoper Lieder von Franz Schubert
9. 9. et al.	Urania	Hermine Neuda	Franz Schubert und seine Freunde. Vortrag mit Lichtbildern, Gesangs- und Klaviereinlagen	Else Schmidt, Sopran Ladislau Kemény, Tenor Hermine Neuda, Klavier Lieder von Franz Schubert
12. 9.	Urania	Michael Klieba und Karl Jäger	Biedermeier. <i>Ein Zeitbild aus verklungenen Tagen.</i> Vortrag mit Lichtbildern, dramatischen Einladung und Gesang	Elly Peiskar, Mimi Schön, Inge Barth, Julie Drapal, Louise Wolff, Fritz Pataky-Lortzing, Ladislau Celakovsky, Ludwig Drapal, Fritz Zoder; Riki Raab (Solotänzerin der Staatsoper) und Milla Godlewski, Tanz Leitung: Kapellmeister Josef Mayer-Aichhorn

14. 11.	Urania	Hermine Neuda	Das Wien der Schubert-Zeit. Vortrag mit Lichtbildern, dramatischen und musikalischen Einlagen und einem Alt-Wiener-Tanzspiel	Musikalische Einrichtung von Josef Mayer-Aichhorn KS Klara Musil und übliche Besetzung Urania-Orchester
---------	--------	---------------	--	---

XI. Interpretationen zeitgenössischer österreichischer Konzertlieder von
Sänger:innen, die bereits im Jahr 1928 einer Lehrtätigkeit in Wien nachgingen

Name	Lehrtätigkeit 1928 in Wien	Kompositionen	Ort
Bella Alten	privat	Peter Franz Huber (zeitgen. österr.?) Mondnacht auf dem Meere Abend auf dem Flusse Lotosblumen	RAVAG Wiener Sender
		Joseph Marx Richard Strauss	RAVAG Wiener Sender
Flora de Grisogono	Laut Lehmann's Adressbuch 1928 Professorin, privat?	Othmar Wetchy Frieden (UA) So regnet es sich langsam ein Bitte Wilhelm Kienzl Hinauf Ludwig Donin Vollmond am See	KH
		Amilcare Zanella Il Forestiero Le Nubi folli	KH
Corneille de Kuyper	<i>Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst</i>	Max Springer	RAVAG Wiener Sender
		diverse zeitgenössische niederländische Kompositionen	RAVAG Wiener Sender
Dora Eibenschütz- Keplinger	privat	Louis Réé Das rote Band op. 36/6 Ich liebe Dich op. 29/4 Geständnis op. 27/2 Bluette op. 25/3 Ballabile op. 31	MV
Ella Firbas	Neues Wiener Konservatorium	Joseph Marx Bitte Gebet „Herr, lass mich hungern dann und wann“ Schließe mir die Augen Die Liebste spricht	KH

Max Klein	<i>Neues Wiener Konservatorium</i>	Emil Petschnig Rahab Carl Lafite: Die Ballade vom Bettelvogt	RAVAG Wiener Sender
Amalie Löwe	<i>Neues Wiener Konservatorium</i>	Eduard Chiari Die Stunde Die Stille Die Wolken Richard Strauss Ruhe, meine Seele	RAVAG Wiener Sender
Kamilla Pálffy-Waniek	privat	Fritz Heinrich Klein Heideeinsamkeit Karl Suchanek Eine Stunde Daniel Zins Vergänglichkeit Kamilla Pálffy-Waniek <i>Lieder der Technik (UA)</i> Fabrikstadt Elektrizität Die Telegraphenstange singt Die Kette	KH
Hermine Ploszczanski	privat? Schule?	Humbert Geyer Richard Brauer	URA
Grete Popovici-Ostheym	privat?	Richard Strauss Ruhe, meine Seele Lio Hans In verschwiegener Nacht Lied in der Nacht Märzensturm Arthur Perles Bruno Singermann	MV
Elemér von John	privat	Othmar Wetchy Leben Bitte Elysium Geheimnis Sommerabend Nachtwandler	MV

Sarloa Rettich-Pirk	privat	Rolf Bitt Das Nestchen Blauherzelein (?) Das dumme Doretchen Der echte Weana Koseworte (Texte: Sarolta Rettich-Pirk) Sarolta Rettich-Pirk So geschwind wie der Wind Das Gleichnis Henderl pi-pi Das Häschen und der Dackel (Texte: Sarolta Rettich-Pirk)	URA
Emilie Rutschka	privat?	Kamillo Horn Abendstimmung Als der Mond Mit Dir Wie ein Lied entsteht Ein Ton erklingt Thusnelda	MV
		Carl Lafite <i>Vier Kernstock-Lieder:</i> April Mai Juni Dezember	RAVAG Wiener Sender
Else Weigl-Pazeller	Gesangspädagogin privat sowie Lehrerin an einem Wiener Gymnasium Mitglied im österr. Musiklehrer- innenverband	Franz Lissauer <i>Vier Lieder nach Stefan George</i> (EA)	MV
		Walther Klein <i>Vier Gesänge mit Streichquartett</i>	MV

Rosa Weißgärber-Price	privat	Franz Nadas <i>Vier Lieder für Sopran und Klavier</i> Ich habe mein Kindlein Meeresleuchten Wiegenlied Die Augen	MV
		Ignaz Herbst Sehnen nach den Weiten Führt ein Weg das Dorf entlang Morgen	
		Robert Kuppelwieser Abschied Die Nacht Die Nachtigall	MV
		Fritz Egon Pamer <i>Festlied</i> für Sopran, Violine, Violoncello und Orgel	MV

XII. Interpretationen zeitgenössischer österreichischer Konzertlieder von
Sänger:innen, die einer pädagogischen Lehrtätigkeit im Ausland nachgingen
oder diese erst nach 1928 aufnahmen

Name	Lehrtätigkeit im Ausland oder deren Aufnahme nach 1928	Kompositionen	Ort
Hans Duhan	ab 1932 <i>Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst</i>	Ferdinand Rebay: <i>Der liebe Augustin</i> , Zyklus zu Texten von Graf Albrecht v. Wickenburg	MV
		Joseph Marx: Ein junger Dichter denkt an die Geliebte Japanisches Regenlied Venetianisches Wiegenlied Der Dichter Der Ton Windräder	RAVAG Wiener Sender
		Georg Jokl	KH
Marya Freund	Paris, privat?	Arnold Schönberg: Der Wanderer op. 6/8 Traumleben op. 6/1 Am Wegrand op. 6/6	KH

Margot Hinnenberg-Lefèbre	ab 1946 in Deutschland <i>Internationales Musikinstitut Berlin</i> (Eröffnung 1. Jänner 1946) <i>Internationale zeitgenössische Musiktage Darmstadt</i> ab 1947 ⁹³⁵	Arnold Schönberg: 15 Gedichte aus <i>Das Buch der hängenden Gärten</i> von Stefan George für eine Singstimme und Klavier op. 15	MV
		Hans Eisler: <i>Zeitungsausschnitte</i> (österr. EA) Arnold Schönberg: Streichquartett Nr. 2 fis-moll op. 10 mit Solosopran	KH
Alfred Jerger	ab 1943 pädagogische Tätigkeit, ab 1947 <i>Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst</i> ⁹³⁶	Walter Tschoepe: <i>Vom mönchischen Leben</i> . Aus dem <i>Stunden-Buch</i> von Rainer Maria Rilke	MV
		Wilhelm Kienzl: Meine Mutter Meine Lust ist Leben Bonapartes Heimkehr	RAVAG Wiener Sender
Josef von Manowarda	1932–35 <i>Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst</i>	Emil Petschnig: Die Runde Hans Hermann: Salomo Der alte Herr	URA
Annie Michalski	ab 1953, wo?	Max Brand: <i>Hebräische Balladen</i> für Gesang und sechs Instrumente (UA)	MV
		Joseph Marx: Maienblüten Hat dich die Liebe berührt Marienlied Und gestern hat er mir Rosen gebracht	RAVAG Wiener Sender

935 Stuckenschmid, *Margot*, S. 42 f und S. 51 f.

936 Kutsch und Riemens, *Großes Sängerlexikon*, S. 2248–49.

Erika Rokyta	1948–52 <i>Konservatorium Saarbrücken</i> 1959–64 <i>Konservatorium der Stadt Wien</i>	Othmar Wetchy: Abseits Regen Nach einem Bilde von Böcklin So regnet es sich langsam ein Erlöst Laß mich in deinem stillen Auge ruh'n Gebet Jauchze mein Herz <i>Lieder und Gesänge mit Streichquartettbegleitung:</i> Canticum (UA) Zweierlei Meinung Ein Traum Gesang der Gräser	MV
		Viktor Junk: <i>Zwei geistliche Lieder:</i> Lied zu Maria Himmelfahrt Ich sehe dich in tausend Bildern	MV
		Carl Lafite: <i>Vier geistliche Gesänge:</i> Die kleine Mutter Maria im Garten Das Bildstöckl Altes Weihnachtslied	URA
		Johann Nepomuk David: <i>Vier Lieder geistlicher Liebe</i>	KH
		Zeitgenössischer Abend mit Liedern von Alexander Burgstaller, Wilhelm Grosz, Erik Maschat, Paul A. Pisk, Hans Heinz Scholtys, Otto Siegl, Richard Stöhr, Othmar Wetchy sowie Max Ast: Zingura Rudolf Felber: Bitte Carl Lafite: Narrenlied	Musiksalon Doblinger
		Karl Hudez: aus <i>Gesänge im alten Stil:</i> Sinfonia e Canzoni für Sopran mit 3 Violoncelli (UA)	MV RAVAG Wiener Sender

Mieczyslaw Salecki	Später gefragter Pädagoge in Polen?	Carl Lafite: Canzone Ständchen Schlußlied	RAVAG Wiener Sender
Franz Steiner	ab 1938 in Mexico City	Max Ast: Drienen im Strauß Othmar Wetchy: Nachtwandler Oskar Posa: Der Handkuß Franz Mittler: Sternennacht	MV
		Franz Mittler: Volksweise	URA

XIII. Ur- und Erstaufführungen im Jahr 1928

Datum	Komponistin	Titel	UA/EA
15. 1.	Franz Mittler (1893–1970)	aus <i>Zigeunerlieder</i> : Kann dir keine Rosen bringen An der Marosch Der letzte Tanz (1920/22/26/27)	UA
15. 1.	Emil Häusler (?–?)	Mariä Wiegenlied	EA
19. 2.	Otto Ball (?–?)	Gräfin Monbijou Der rechte Barbier Das Lied des Obristen	UA
26. 2.	Hanns Eisler (1898–1962)	<i>Zeitungsausschnitte op. 11</i>	Österr. UA
27. 2.	Lio Hans (1885–1941)	<i>Tanz der Geisha</i> Lied f. eine Singstimme und Orchester <i>Am heiligen See</i> Lied f. eine Singstimme und Orchester	UA
1. 3.	Franz Mixa (1902–1994)	Die Stadt Unruhige Nacht An einen Boten Ein warmes Stüblein	UA
6. 3.	Othmar Wetchy (1892–1951)	<i>Canticum</i> für Sopran und Streichquartett	UA
8. 3.	Othmar Wetchy (1892–1951)	Frieden	UA
11. 3.	Carl Frühling (1868–1937)	<i>Gesang Buddhas</i> f. Baritonstimme und Bläserorchester	UA
16. 3.	Kamilla Pálffy- Waniek (1885–1941)	<i>Lieder der Technik</i> Fabrikstadt Elektrizität Die Telegraphenstange singt Die Kette	UA

19. 3.	Otto Klob (1876–1935)	Vorfrühling Heimkehr Viererzug Der Fromme Ekstase Sehnsucht Da war im Wald Glück Alte Häuser Dass die Glocken lustig tönen	EA teilweise
29. 3.	Karl Hudez (1904–1995)	aus <i>Gesänge im alten Stil</i> Sinfonia e Canzoni per Soprano con 3 Viole (1926–1927)	UA
1. 4.	Sarolta Rettich-Pirk (1865–1948)	So geschwind wie der Wind Das Gleichnis Henderl pi-pi Das Häschen und der Dackel	UA/EA
15. 4.	Richard Maux (1893–1971)	aus <i>Italienische Reise</i> (1919–1931)	UA
17. 4.	Arnold Schönberg (1874–1917)	<i>Herzgewächse</i> op. 20 für hohen Sopran, Celesta, Harmonium und Harfe (1911)	Wiener EA
25. 4.	Max Brand (1896–1980)	<i>Hebräische Balladen (Biblische Balladen)</i> für Gesang und sechs Instrumente (1927)	UA
6. 5.	Stefan Margó (?–?)	<i>Lieder mit 2 Violinen, Bratsche u. Cello</i> Weinlied Klage Belsazar	UA
21. 10.	Gustav Robert Koch (?–?)	Seele Letztes Lied Lieb Seelchen, laß das Fragen Nächtliches Stelldichein	UA
21. 10.	Joseph Rinaldini (1893 – 1977)	Die schöne Nacht (Doblinger 1928)	UA
6. 11.	Alban Berg (1885–1935)	<i>Sieben frühe Lieder</i> (1908) Nacht Schilflied Im Zimmer Liebesode Sommertage Die Nachtigall Traumgekrönt	UA
6. 11.	Manfred J. M. Nedbal (1902–1977)	<i>Drei Lieder mit Klavierbegleitung op. 1</i> Der Abend Der Abschied Das Püppchen	UA
23. 11.	Carl Lafite (1872–1944)	Einsiedel (Melodram) Der liebe Augustin	UA

27. 11.	Arthur Perles (1878–?)	Durch Einsamkeit (1927) Das Rosenkränzchen Dunkle Sehnsucht Schlaf, müde Seele	EA teilweise
9. 12.	Erich Wolfgang Korngold (1897–1957)	Was Du mir bist (1928)	UA
23. 12.	Carl Frühling (1868 1937)	Den Ewiglebendigen Kreis im Kreise	UA
29. 12.	Johann Nepomuk David (1895–1977)	<i>Vier Lieder geistlicher Liebe</i> (1927)	EA?

QUELLENVERZEICHNIS

I. Primärquellen

I.1 Archive

Archiv der Gesellschaft der Wiener Musikfreunde (= AGMW),

Mikrofilm, Programmzettel des Jahres 1928, 1. bis 15. Jänner 1928

Mikrofilm, Programmzettel des Jahres 1928, 16. Jänner 1928 bis 31. März 1928

Mikrofilm, Programmzettel des Jahres 1928, 1. April 1928 bis 15. Oktober 1928

Mikrofilm, Programmzettel des Jahres 1928, 16. Oktober bis 30. Dezember 1928

Archiv der Wiener Konzerthausgesellschaft

Programmzettel des Jahres 1928, <https://konzerthaus.at/datenbanksuche>

Österreichisches Volkshochschularchiv (ÖVA),

Mitteilungen des Wiener Volksbildungsvereines der Jahre 1927 bis 1929.

Jahresbericht für das 42. Geschäftsjahr des Wiener Volksbildungs-Vereins. Vom 1. Oktober 1927 bis 30. September 1928.

Verlautbarungen des Volksbildungshauses Wiener Urania 1928, 19. Jg. Nr.1–47.

Box Urania Wien 1914–1938; Programmzettel (Vortragsprogramme, Urania Film Programme, Liedertexte).

B-VHO Box 16 Mappen 178–184 Künstlerische Veranstaltungen VHS Wien Volkshaus, Volkshochschule Ottakring, Volkshochschule Leopoldstadt, Volkshochschule Brigittenau.

Archiv Datenbank der Wiener Staatsoper

<https://archiv.wiener-staatsoper.at/performances>.

Wiener Stadt- und Landesbibliothek

Adolph Lehmann's allgemeiner Wohnungs-Anzeiger: nebst Handels- u. Gewerbe-Adressbuch für d. k. k. Reichshaupt- u. Residenzstadt Wien u. Umgebung der Jahre 1928 und 1929

<https://www.digital.wienbibliothek.at/wbrobv/periodical/titleinfo/2459437>.

Teilnachlass Marianne Brandt, Signatur ZPH 1459.

I.II Musikalien

- Ast, Max, *Drei Lieder für eine Singstimme und Orchesterbegleitung*, Wien et al. 1927, ONB MUS, Signatur MS92035-4°.
- Brand, Max, *Hebräische Balladen. Fünf Balladen nach Gedichten von Else Lasker-Schüler für eine mittlere Singstimme und sechs Instrumente op. 10*. Klavierauszug von Erwin Stein. Universal Edition Nr. 8501, Wien et al 1930.
- Hans, Lio (Lili Hutterstrasser-Scheidl), *Am heiligen See*, Fassung für Gesang und Orchester, Partitur, ONB MUS, Signatur F208.Hutterstrasser-Scheidl.56 MUS MAG.
- Hans, Lio (Lili Hutterstrasser-Scheidl), *Am heiligen See*, Einzelstimmen, ONB MUS F208. Hutterstrasser-Scheidl.57 MUS MAG.
- Hans, Lio (Lili Hutterstrasser-Scheidl), *Am heiligen See*, Fassung für Gesang und Klavier, ONB MUS, Signatur F208.Hutterstrasser-Scheidl.53 MUS MAG.
- Kralik, Mathilde, *6 Lieder für ein- oder mehrstimmigen Gesang und Klavier nach Texten von Christine Anger-Nilius*, datiert mit 6. 3. 1924–14. 3. 1928, darin *Maiengröße*, datiert mit 6. 3. 1924 und *St. Franziskus an die Vöglein*, ohne Datumsangabe; ONB MUS, Signatur Mus.Hs.24916 MUS MAG.
- Maux, Richard, *Lieder für Gesang und Klavier*. 5 Sammelbände mit Inhaltsverzeichnis. ONB MUS, Signatur Mus.HS.35716 MUS MAG/1–5.
- Reidinger, Friedrich, *Lieder [für Gesang und Klavier] op. 6*, 20. 03. 1922–04. 02. 1927. ONB MUS, Signatur Mus.Hs.39379 MUS MAG.
- Székely, Margit, *Sieben Lieder*, ohne Datumsangabe, ONB MUS, Signatur F117.Riehl.1369 MUS MAG.
- Székely, Margit, *Radio Kinderlieder*. ONB MUS, Signatur MS52407-4°/1 bis MS52407-4°/4.
- Wetchy, Othmar, *Nachtwandler* (Gustav Falke). Gesang und Klavier. Wien et al.1924, ONB MUS Signatur MS7645-4°/4,13 MUS MAG.

I.III Tagespresse und Periodika

- Arbeiter-Zeitung*. Zentralorgan der Sozialdemokratie Deutschösterreichs, 41. Jg., Nr. 1–361, 1. Jänner–31. Dezember 1928.
- Der Morgen*. *Wiener Montagblatt*, 19. Jg., Nr. 1–53, 2. Jänner bis 31. Dezember 1928.
- Der Tag*, 7. Jg., Nr. 1824–2175, 1. Jänner bis 30. Dezember 1928.
- Die Stunde*, 6. Jg., Nr. 1442–1740, 1. Jänner bis 30. Dezember 1928.
- Freiheit!*, 2. Jg., Nr. 132–430, 1. Jänner bis 31. Dezember 1928.
- Illustrierte Kronen Zeitung*, 29. Jg., Nr. 10035–10395, 1. Jänner bis 31. Dezember 1928.
- Neue Freie Presse*, Nr. 22734–23094, 1. Jänner bis 31. Dezember 1928.
- Neues Wiener Journal*. *Unparteiisches Tagblatt*, 36. Jg., Nr. 12250–12610, 1. Jänner bis 31. Dezember 1928.

Neue Zeitschrift für Musik, 95. Jg., Jänner bis Dezember 1928.

Radio Wien. Illustrierte Wochenschrift der Österr. Radioverkehrs AG (RAVAG), 4. Jg., Nr. 4–5. Jg., Nr. 13, 27. Dezember 1927 bis 28. Dezember 1928.

Reichspost. Unabhängiges Tagblatt für das christliche Volk, 35. Jg., Nr. 1. – Nr. 362, 1. Jänner 1928 bis 31. Dezember 1928.

Wiener Salonblatt. Internationale Gesellschaftsrevue, 59. Jg., Nr. 1–26, 8. Jänner 1928 bis 23. Dezember 1928.

Wiener Zeitung, 225. Jg., Nr. 1299, 1. Jänner bis 30. Dezember 1928.

I.IV Lexika und Verzeichnisse

Focht, Josef (Hg.) *Bayrisches Musiker Lexikon online*, <http://bmlo.de/n0326> (Version vom 9. Januar 2017)

Killy, Walther; Kühlmann, Wilhelm (Hg.), *Literaturlexikon. Autoren und Werke des deutschen Kulturraumes*, Berlin 2011.

Korotin, Ilse (Hg.), *biografiA. Lexikon österreichischer Frauen*, Bd. 1–4, Wien et al. 2016.

Kucher, Primus-Heinz, *Lexikon zum Literatur- und Kulturbetrieb im Österreich der Zwischenkriegszeit: Biografien*, <https://litkult1920er.aau.at/litkult-lexikon/>, FWF-Projekt ‚Transdisziplinäre Konstellationen in der österreichischen Kunst, Kultur und Literatur der Zwischenkriegszeit‘ (P 27549 2014–2018).

Kutsch, Karl; Riemens, Leo; Rost, Hansjörg (Hg.), *Großes Sängerlexikon*, Berlin 2004⁴.

Marx, Eva; Haas, Gerlinde (Hg.), *210 Österreichische Komponistinnen vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart. Biographie, Werk und Bibliographie*, Salzburg et al. 2001.

Maurer Zenck, Claudia; Petersen, Peter (Hg.), *Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit*, Hamburg, 2013.

Mecke, Ann-Christine; Pfeiderer, Martin; Richter, Bernhard; Seedorf, Thomas (Hg.), *Lexikon der Gesangsstimme. Geschichte. Wissenschaftliche Grundlagen. Gesangstechniken. Interpretieren*, Laaber 2016.

Müller, Erich H. (Hg.), *Deutsches Musiker-Lexikon*, Dresden 1929.

Österreichisches Biographisches Lexikon online, ab 1815, 2. überarbeitete Auflage, <http://www.biographien.ac.at/>.

Österreichisches Musiklexikon (oeml) online, <https://www.musiklexikon.ac.at/>.

Österreichische Nationalbibliothek, *Verzeichnis der künstlerischen, wissenschaftlichen und kulturpolitischen Nachlässe in Österreich*, https://data.onb.ac.at/nlv_lex/perslex/.

Österreichische Nationalbibliothek, *Frauen in Bewegung 1848–1938*, www.fraueninbewegung.onb.ac.at.

I. V Aufsätze und theoretische Schriften

- Adler, Guido, *Musik in Österreich*, in: Adler, Guido (Hg.), *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. 16. Band, Wien 1929, S. 3–31.
- Adorno, Theodor W., *Nadelkurven*, in: *Musikblätter des Anbruch*, X. Jg., Februar 1928, Heft 2, S. 47–50.
- Adorno, Theodor W., *Situation des Liedes*, in: *Musikblätter des Anbruch*, X. Jg., Nov./Dez. 1928, Heft 9/10, S. 363–370.
- Bekker, Paul, *Neue Musik*, (Tribüne der Kunst und Zeit 6). Berlin 1919.
- Berg, Alban, *Die Stimme in der Oper*, in: *Musikblätter des Anbruch. Sonderheft Gesang*. X. Jg., Heft 9/10, S. 349–350.
- Bienenfeld, Elsa, *Aus den Geheimkulten des Gesangsunterrichts*, in: *Neues Wiener Journal*, 20. Mai 1928, S. 10–11.
- Bourquoin, Hans in: *Radiowelt*, 30. August 1930, *Zur Psychologie des Rundfunks*, S. 1, in: Kucher, Primus-Heinz; Unterberger, Rebecca (Hg.), „Akustisches Drama“. *Radioästhetik, Kultur und Radiopolitik in Österreich 1924–1934*, Bielefeld 2013, S. 70–71.
- fp-, *Der treue Begleiter von Radio Wien. Ein Besuch bei Professor Erich Meller*, in: *Freiheit!*, 3. Dezember 1928, S. 6.
- Freund, Marya, *Nicht die Technik ist schwer, sondern der Stil*, in: Heinsheimer, Hans; Stefan, Paul (Hg.), *Gesang*. *Musikblätter des Anbruch*, X. Jg., Nov./Dez. 1928, Heft 9/10, S. 394–395.
- Graf, Max, *Moderne jüdische Musik*, in: *Der Tag*, 18. März 1928, S. 8.
- Heller, Hans Ewald, *Von neuer Musik. Kritische Gedanken zur Musikstadt Wien*, in: *Wiener Zeitung*, 23. Mai 1928, S. 1.
- Howard, Walther, *Auf dem Wege zur zeitgenössischen Musik* in *Musikblätter des Anbruch*, X. Jg., Heft Februar 1928. S. 72–74.
- Iron., *Wieviel Komponisten gibt es? Warum die Tondichter von Tag zu Tag zahlreicher werden*, in: *Neues Wiener Journal*, 15. Jänner 1928, S. 16.
- Iron., *Das Wiener Musikparlament. Seine Parteien und Führer*, in: *Neues Wiener Journal*, 28. Oktober 1928, S. 8.
- Jaksch, Josef, *Das Schubertjahr und das große Sängerfest*, in: *Wiener Zeitung*, 1. 1. 1928, S. 6.
- Katz, Erich *Moderne Liederkomponisten*, in: *Musikblätter des Anbruch*, X. Jg., Nov./Dez. 1928; Heft 9/10, S. 399–408.
- Kjäger, Illy, *Konkurrentinnen*, in: *Die moderne Frau*, Heft 12, 15. Mai 1927, S. 4–5.
- Lichtenthal, Herbert *Der Rundfunkhörer und die neue Musik* in: *Radiowelt*, 7. März 1931, S. 293–294, in: Kucher, Primus-Heinz; Unterberger, Rebecca (Hg.), „Akustisches Drama“. *Radioästhetik, Kultur und Radiopolitik in Österreich 1924–1934*, Bielefeld 2013, S. 98–99.
- Mysz-Gmeiner, Lula, *Die Gestaltung des Liedes*, in: Hamel, Fred; Hürlimann, Martin (Hg.), *Das Atlantisbuch der Musik*, Berlin 1934, S. 637–642.

- r., *Der Rhythmus macht es. Erziehung zur modernen Musik (Gespräch mit Kurt Weill)*, in: *Radiowelt* 9 H. 18, 1932, S. 553, in: Kucher, Primus-Heinz; Unterberger, Rebecca (Hg.), „Akustisches Drama“. *Radioästhetik, Kultur und Radiopolitik in Österreich 1924–1934*, Bielefeld 2013, S. 182–183.
- Schönberg, Arnold, *Moderne Musik im Rundfunk*, Interview in: *Radiowelt*, 8. April 1933, S. 453–454, in: Kucher, Primus-Heinz; Unterberger, Rebecca (Hg.), „Akustisches Drama“. *Radioästhetik, Kultur und Radiopolitik in Österreich 1924–1934*, Bielefeld 2013, S. 98–99.
- Stefan, Paul *Neue Vokalität*, in: *Musikblätter des Anbruch*, X. Jg., Nov./Dez. 1928, Heft 9/10, S. 320.
- Stutschewsky, Joachim, *Pflege und Förderung jüdischer Musik*, in: *Die Stimme*, 11. Oktober 1928, S. 9.
- Szendrei, Alfred, *Die Stimme im Rundfunk* in: *Musikblätter des Anbruch, Sonderheft Gesang*, Heft 9/10, November/Dezember 1928, S. 376–383.
- Wiethake, Gertrude, *Bei Clara Bow*, in: *Die Bühne*, 5. Jg. Heft 190, 28. Juni 1928, S. 23–25.

I. VI Lyrik und Memoiren

- Bierbaum, O. J. (Hg.), *Deutsche Chansons (Brettli-Lieder)*, Berlin et al. 1900.
- Enderling, Paul (Hg.), *Japanische Novellen und Gedichte*, Leipzig 1906.
- Krenek, Ernst, *Im Atem der Zeit. Erinnerungen an die Moderne*, Wien 2012.
- Zucker кандl, Bertha, *Österreich intim. Erinnerungen 1892–1942*, Wien et al. 1981.
- Zweig, Stefan, *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt/Main 1981.

II. Sekundärliteratur

- Arnbom, Marie-Theres, „Ihre Dienste werden nicht mehr benötigt“. *Aus der Volksoper vertrieben – Künstlerschicksale 1938*, Wien 2018.
- Altenhuber, Hans, *Universitäre Volksbildung in Österreich 1895–1937. Zur Geschichte der Erwachsenenbildung*, Bd. I, Wien 1995.
- Bachmann-Medick, Doris *Kulturanthropologie*, in: Nünning, Ansgar; Nünning, Vera (Hg.), *Einführung in die Kulturwissenschaften*, Stuttgart 2008, S. 86–107.
- Barta, Erwin; Fäßler, Gudrun (Hg.), *Die großen Konzertdirektionen im Wiener Konzerthaus 1913–1945*, Wien 2001.
- Baumgartner, Marianne, *Der Verein der Schriftstellerinnen und Künstlerinnen in Wien (1885–1938)*, Wien et al. 2015.
- Baur, Uwe; Karin Gradwohl-Schlacher (Hg.), *Literatur in Österreich 1938–1945. Handbuch eines literarischen Systems. Bd. 3: Oberösterreich*, Wien et al. 2014.
- Bellenberg, Karl, *Else Lasker-Schüler. Ihre Lyrik und ihre Komponisten*, Berlin 2019.
- Beniston, Judith; Vilain, Robert (Hg.), *Culture and politics in Red Vienna*, Austrian Studies Vol. 14, Leeds 2006.

- Bertschik, Julia; Kucher, Primus-Heinz; Polt-Heinzl, Evelyne; Unterberger, Rebecca, 1928. *Ein Jahr wird besichtigt*, Wien 2014.
- Betzwieser, Thomas, *Exotismus und „Türkenoper“ in der französischen Musik des Ancien Régime* (Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft 21), Laaber 1993.
- Bischof, Günter; Plasser, Fritz; Berger, Peter (Hg.), *From Empire to Republic: Post-World War I Austria*, Contemporary Austrian Studies, Vol. 19, New Orleans 2010.
- Blom, Philip, *Die zerrissenen Jahre 1918–1938*, München 2014.
- Borchard, Beatrix, *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim*, Wien 2007².
- Borchard, Beatrix, *Öffentliches Quartettspiel als geschlechtsspezifische „Raumgestaltung“?*, in: Keym, Stefan; Stöck, Katrin (Hg.), *Musik-Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen Bd. 3, Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert: Verlage – Konservatorien – Salons – Vereine – Konzerte*, Leipzig 2011, S. 385–399.
- Borchard, Beatrix, *Pauline Viardot-García. Fülle des Lebens*, Köln et al. 2016.
- Borchard, Beatrix, *The Concert Hall as a Gender-Neutral Space. The Case of Amalie Joachim, née Schneeweis*, in: Loges, Natasha; Tunbridge, Laura (Hg.), *German Song Onstage. Lieder Performance in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, Bloomington, Indiana 2020, S. 132–153.
- Brandenburg, Daniel; Seedorf, Thomas (Hg.), *„Per ben vestir la virtuosa“. Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern*, Schliengen 2011.
- Celestini, Federico; Kokorz, Gregor; Johnson; Julian (Hg.), *Musik in der Moderne*, Wien et al. 2012.
- Cooke, Mervyn, *Britten and the Far East. Asian Influences in the Music of Benjamin Britten*, Woodbridge 1998.
- Danuser, Hermann, *Musikalische Lyrik. Teil 2: Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart – Außer-europäische Perspektiven* (=Handbuch der musikalischen Gattungen. Bd. 8,2), Laaber 2004.
- Dostal, Thomas, *Bildung zu „Volkstum und Heimat“ in der österreichischen Volksbildung der Zwischenkriegszeit*, Diss. phil. Universität Wien, Wien 2017.
- Ender, Daniel; Eybl, Martin; Unseld, Melanie (Hg.), *Erinnerung stiften. Helene Berg und das Erbe Alban Bergs*, Wien 2018.
- Filla, Wilhelm, *Wissenschaft für alle – ein Widerspruch? Bevölkerungsnaher Wissenstransfer in der Wiener Moderne. Ein historisches Volkshochschulmodell*, Innsbruck et al. 2001.
- Friedel, Claudia, *Komponierende Frauen im Dritten Reich: Versuch einer Rekonstruktion von Lebensrealität und herrschendem Frauenbild*, Münster et al 1995.
- Fritz-Hilscher, Elisabeth Th.; Kretschmer, Helmut (Hg.), *Wien Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, Wien 2011.
- Ganglbauer, Stephan, *Auf Seitenpfaden zur Neuen Musik. Musikalische Erwachsenenbildung in Wien bis 1945*, in: Stifter, Christian (Hg.), *Spurensuche. Zeitschrift für Geschichte der*

- Erwachsenenbildung und Wissenschaftspopularisierung*. 15. Jahrgang, Heft 1–4/2004, Wien 2004, S. 96–115.
- Gebhard, Walter (Hg.), *Ostasienrezeption zwischen Klischee und Innovation. Zur Begegnung zwischen Ost und West um 1900*, München 2000.
- Geertz, Clifford, *Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme*, Frankfurt/Main 1983.
- Glanz, Christian (Hg.), *Wien 1897. Kulturgeschichtliches Profil eines Epochenjahres*, Frankfurt/Main et al., 1999.
- Glanz, Christian, *David Josef Bach and Viennese Debates on Modern Music*, in: Beniston, Judith; Vilain, Robert (Hg.), *Culture and politics in Red Vienna*. Austrian Studies Vol. 14, Leeds 2006, S. 185–196.
- Göbel, Anja, *Der Blaue Reiter – Schönberg und Kandinsky im Wandel der Zeit. Berührungspunkt zwischen Musik und Malerei zu Beginn des 20. Jahrhunderts*, Hamburg 2013.
- Grotjahn, Rebecca, „A complete nest of nightingales in her throat“. *Angelica Catalani und die Stimme(n) des Stars*, in: Brandenburg, Daniel; Seedorf, Thomas (Hg.), „Per ben vestir la virtuosa“. *Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern*, Schliengen 2011, S. 162–176.
- Grotjahn, Rebecca, *Alltag im Innenraum: Die ‚Höhere Tochter‘ am Klavier – Innenraum, Außenraum, Geschlechterraum*, in: Keym, Stefan; Stöck, Katrin (Hg.), *Musik-Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen Bd. 3, Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert: Verlage – Konservatorien – Salons – Vereine – Konzerte*, Leipzig 2011, S. 431–441.
- Grotjahn, Rebecca, Schauburger, Sarah; Imm, Johanna; Jeschke, Nina (Hg.), *Das Geschlecht musikalischer Dinge*, Jahrbuch Musik und Gender, Band 11, Hildesheim et al. 2011.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, *1926. Ein Jahr am Rand der Zeit*, Frankfurt/Main 2001, 2013².
- Gutknecht, Dieter, *Studien zur Geschichte der Aufführungspraxis Alter Musik. Ein Überblick vom Beginn des 19. Jhdts. bis zum Zweiten Weltkrieg*, Köln 1993.
- Haefeli, Anton, *Die Internationale Gesellschaft für Neue Musik (IGNM). Ihre Geschichte von 1922 bis zur Gegenwart*, Zürich 1982.
- Hamel, Fred; Hürlimann, Martin (Hg.), *Das Atlantisbuch der Musik*, Berlin 1934.
- Hasegawa, Keiko, *Japanischer Frühling. Untersuchungen von Vertonungen japanischer Lyrik in deutschen Nachdichtungen im 20. Jahrhundert*, Diplomarbeit Universität Wien, Wien 2010.
- Harry Haskell, *The Early Music Revival. A History*, London 1988.
- Hauer, Georg *Der Club der Wiener Musikerinnen. Frauen schreiben Musikgeschichte*, Wien 2003.
- Hewlett, Kirstie, *Heinrich Schenker and the Radio*, Diss. phil., University of Southampton, Faculty of Humanities, Department of Music, Southampton 2014.
- Hoffmann, Freia, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt/Main et al. 1991.

- Illies, Florian, *1913. Der Sommer des Jahrhunderts*, Frankfurt/Main 2012.
- Janz, Tobias, „Befreiung der Stimme?“ *Dimensionen des Vokalen in Schönbergs Moses und Aron und Bergs Lulu*, in: Mösch, Stephan (Hg.), *Komponieren für Stimme von Monteverdi bis Rihm. Ein Handbuch*, Kassel et al. 2017, S. 195–217.
- Kaden, Christian, *Wie neu, als sie neu war, war die Neue Musik? Aspekte eines Modernisierungsprozesses*, in: Celestini, Federico; Kokorz, Gregor; Johnson; Julian (Hg.), *Musik in der Moderne*, Wien et al. 2012, S. 163–178.
- Keym, Stefan; Stöck, Katrin (Hg.), *Musik-Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen Bd. 3, Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert: Verlage – Konservatorien – Salons – Vereine – Konzerte*, Leipzig 2011.
- Kloiber, Rudolf, *Handbuch der Oper*, erweiterte Neubearbeitung von Wulf Konold, Kassel 1985.
- Koebner, Thomas; Pickerodt, Gerhart (Hg.), *Die andere Welt. Kultur- und literaturgeschichtliche Studien zum Exotismus*, Hamburg 2000².
- Kopecky, Judith, „So schön habe ich mir Ihre Stimme nicht vorgestellt“. *Helene Nahowska als Sängerin*, in: Ender, Daniel; Eybl, Martin; Unseld, Melanie (Hg.), *Erinnerung stiften. Helene Berg und das Erbe Alban Bergs*, Wien 2018, S. 31–49.
- Kord, Susanne, *Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700–1900*, Stuttgart et al. 1996.
- Korte, Hermann (Hg.), *Kindler Kompakt: Deutsche Literatur, 20. Jahrhundert*, Heidelberg 2015.
- Kos, Wolfgang, *Kampf um die Stadt. Politik, Kunst und Alltag um 1930*, 361. Sonderausstellung des Wien Museums, Wien 2010.
- Krämer, Jörg, „Lied“ oder „Musikalische Lyrik“? *Ein problematischer Versuch, eine Gattung neu zu konzipieren*, in: *Musik und Ästhetik 10 (39)*, Stuttgart 2006, S. 81–88.
- Kraus, Beate Angelika, *Der Konzertsaal als „temple de l’art“ – ein Raum für Mademoiselle und Madame?*, in: Keym, Stefan; Stöck, Katrin (Hg.), *Musik – Stadt. Traditionen und Perspektiven urbaner Musikkulturen Bd. 3, Musik in Leipzig, Wien und anderen Städten im 19. und 20. Jahrhundert: Verlage – Konservatorien – Salons – Vereine – Konzerte*, Leipzig 2011, S. 412–430.
- Krones, Hartmut, *Das 20. und 21. Jahrhundert (Vom Ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart)*, in: Fritz-Hilscher, Elisabeth Th.; Kretschmer, Helmut (Hg.), *Wien Musikgeschichte. Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, Wien 2011, S. 359–485, hier S. 421.
- Krones, Hartmut (Hg.), *Österreichischer Komponistenbund 1913–2013*, Wien 2013.
- Kucher, Primus-Heinz; Unterberger, Rebecca (Hg.), *„Akustisches Drama“. Radioästhetik, Kultur und Radiopolitik in Österreich 1924–1934*, Bielefeld 2013.
- Kucher, Primus-Heinz (Hg.), *Verdrängte Moderne – vergessene Avantgarde. Diskurskonstellationen zwischen Literatur, Theater, Kunst und Musik in Österreich 1918–1938*, Göttingen 2016.

- Lackner, Robert, *Concert Life between Tradition and Innovation. Hugo Botstiber and the Viennese Music Scene from the Fin de Siècle to the Anschluss*, Diss. phil. Karl-Franzens-Universität Graz, Graz 2014.
- Lafite, Carl, *Das Schubertlied und seine Sänger*, Wien et al. 1928.
- Leček, Anna, *Deutschsprachige Liebeslyrik der Moderne. Ernst Goll (1887–1912)*, Diplomarbeit an der Universität Maribor, Maribor 2014.
- Leser, Norbert, *Das geistige Leben Wiens in der Zwischenkriegszeit*, Wien 1981.
- Loges, Natasha; Tunbridge, Laura (Hg.), *German Song Onstage. Lieder Performance in the Nineteenth and Early Twentieth Centuries*, Bloomington, Indiana 2020.
- Maier, Raika Simone, „Lernen, Singen und Lehren“. *Lula Mysz-Gmeiner (1876–1948), Mezzsopranistin und Gesangspädagogin*, Neumünster 2017.
- Mark, Desmond (Hg.), *Paul Lazarsfelds Wiener RAVAG-Studie 1932. Der Beginn der modernen Rundfunkforschung*, Wien et al. 1996.
- Martensen, Karin, *Mit Frauen(stimmen) kann man keine guten Tonaufnahmen machen. Zur Analyse eines Motivs aus der Geschichte der Aufnahmetechnik*, in: Grotjahn, Rebecca, Schaubberger, Sarah; Imm, Johanna; Jeschke, Nina (Hg.), *Das Geschlecht musikalischer Dinge*. Jahrbuch Musik und Gender, Band 11, Hildesheim et al. 2011. S. 121–132.
- Martienssen, Franziska, *Stimme und Gestaltung. Die Grundprobleme des Liedgesangs*, Frankfurt et al. 1927.
- Melischek, Gabriele; Seethaler, Josef (Hg.): *Die Wiener Tageszeitungen. Eine Dokumentation*, Band 3: 1918–1938, Frankfurt am Main/Wien et al.: Lang 1992
- Meyer, Andreas, *Das 20. Jhd., Musikalische Lyrik im 20. Jhd.*, in: Danuser, Hermann, *Musikalische Lyrik. Teil 2, Vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart – Außereuropäische Perspektiven*, Kapitel VIII.
- Mösch, Stephan (Hg.), *Komponieren für Stimme von Monteverdi bis Rihm. Ein Handbuch*, Kassel et al. 2017
- Nemtsov, Jascha, *Enzyklopädisches Findbuch zum Archiv der „Neuen Jüdischen Schule“*, Wiesbaden 2008.
- Neurath, Paul, *Die methodische Bedeutung der RAVAG-Studie von Paul Lazarsfeld. Der Wiener Bericht von 1932 und seine Rolle für die Entwicklung in Amerika*, in: Desmond Mark (Hg.), *Paul Lazarsfelds Wiener RAVAG-Studie 1932*, Wien et al. 1996, S. 11–26.
- Nöther, Matthias, Art. *Melodram/Melodrama*, in: Mecke, Ann-Christine; Pfeiderer, Martin; Richter, Bernhard; Seedorf, Thomas (Hg.), *Lexikon der Gesangsstimme. Geschichte. Wissenschaftliche Grundlagen. Gesangstechniken. Interpretieren*, Laaber 2016, S. 408–410.
- Nünning, Ansgar; Nünning, Vera (Hg.), *Einführung in die Kulturwissenschaften*, Stuttgart 2008.
- Parsons, James, *The Cambridge Companion to the Lied*, Cambridge 2004.
- Paupić, Kurt, *Handbuch der österreichischen Pressegeschichte. 1848–1959*, Bd.1, Wien et al. 1960.

- Peham, Helga *Die Salonièren und die Salons in Wien. 200 Jahre Geschichte einer besonderen Institution*, Wien et al. 2014.
- Petrasch, Wilhelm, *Die Wiener Urania. Von den Wurzeln der Erwachsenenbildung zum lebenslangen Lernen*, Wien et al. 2007.
- Revers, Peter, *Das Fremde und das Vertraute: Studien zur musiktheoretischen und musikdramatischen Ostasienrezeption*, Stuttgart 1997.
- Pipp, Martina, *Das Neue Wiener Journal: Geschichte und Beispieljahr 1921*, Klagenfurt 2018, <https://litkult1920er.aau.at/themenfelder/neues-wiener-journal/#nwj2>
- Rode-Breymann, Susanne, *Die Wiener Staatsoper in den Zwischenkriegsjahren. Ihr Beitrag zum zeitgenössischen Musiktheater*, Tutzing 1994.
- Rode-Breymann, Susanne (Hg.), *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt*, Köln et al. 2007.
- Rode-Breymann, Susanne, *Wer war Katharina Gerlach? Über den Nutzen kulturellen Handelns für die musikwissenschaftliche Frauenforschung* in: Rode-Breymann, Susanne (Hg.), *Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt*, Köln et al. 2007, S. 279–284.
- Scheib, Christian, *Bühne Leben. Beobachtungen zum Theater des Lebens des Max Brand. ... die unstillbare Sehnsucht nach dem Theater ...*, in: Schimana, Elisabeth (Hg.), *Maschinen für die Oper. Der Komponist Max Brand: Visionen, Brüche und die Realität*, Wien 2016, S. 9–37.
- Schilling, Heinz, *1517. Weltgeschichte eines Jahres*, München 2017.
- Schimana, Elisabeth (Hg.), *Maschinen für die Oper. Der Komponist Max Brand: Visionen, Brüche und die Realität*, Wien 2016.
- Schinko, Georg, *Annäherungen an den Musikerberuf in Österreich (ca. 1900–1938)*, in: ÖZG – *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*, 24. Jg. Heft 1, Innsbruck et al. 2013, S. 150–171.
- Schmidt, Matthias, *Im Gefälle der Zeit. Ernst Kreneks Werke für Sologesang*, Kassel et al. 1998.
- Schmierer, Elisabeth, *Geschichte des Liedes*, Laaber 2007.
- Schoenemann, F., *Gustav Falke: Eine Studie*, in: *PMLA*, Vol. 31, Nr. 3, USA 1916, S. 466–480.
- Schubart, Friedrich Daniel, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806.
- Six, Dolf, *Der Liederfürst Franz Schubert und Wien (1828–1928. Mit 80 Bildern. Dem großen Meister zum 100. Todestage)*, Wien 1928.
- Soxberger, Thomas, *Die Jüdisch-Nationalen und das Jüdische*, in: *Chilufim. Zeitschrift für jüdische Kulturgeschichte*, Heft 07/2009, S. 83–107.
- Stahmer, Klaus Hinrich, *Kaiserzeit und Fin de Siècle. Die K. u. K Monarchie*, in: Bauni, Axel; Oehlmann, Werner; Sprau, Kilian; Stahmer, Klaus Hinrich, *Reclams Liedführer*, 6. Völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart 2008, S. 537–567.
- Stahmer, Klaus Hinrich, *Kaiserzeit – Fin de Siècle – Jugendstil*, in: Bauni, Axel; Oehlmann, Werner; Sprau, Kilian; Stahmer, Klaus Hinrich, *Reclams Liedführer*, 6. Völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart 2008, S. 612–630.

- Stahmer, Klaus Hinrich, *Zwischen den Weltkriegen. Deutschland und Österreich I (1918–1933)*, in: Bauni, Axel; Oehlmann, Werner; Sprau, Kilian; Stahmer, Klaus Hinrich, *Reclams Liedführer*, 6. Völlig neu bearbeitete Auflage, Stuttgart 2008, S. 681–697.
- Stern, Josef Luitpold (Hg.), *Soziale Kunst. Das Programm des Vereines für volkstümliche Musikpflege in Wien. Vortrag, gehalten in der gründenden Hauptversammlung vom 18. Mai 1919 von Ebbo Kroupa*, Wien 1919.
- Stifter, Christian (Hg.), *Spurensuche. Zeitschrift für Geschichte der Erwachsenenbildung und Wissenschaftspopularisierung*, 15. Jahrgang, Heft 1–4/2004, Wien 2004.
- Stuckenschmidt, H. H., *Margot – Bildnis einer Sängerin*, München 1981.
- Subel, Joanna, *Musikabende im Breslauer Haus von Charlotte Kraeker-Dietrich und Dr. Herbert Dietrich in den Jahren 1929–1944*, in: *Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa*, Leipzig 2012, Heft 13, S. 245–271.
- Taudes, Eva, „Wien wird so unterträglich kleinstädtisch“. *Elsa Bienenfeld (1877–1942). Werdegang und Wirken im kulturellen Wien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Wien 2018.
- Tunbridge, Laura, *The Song Cycle*, Cambridge 2010.
- Tunbridge, Laura *Singing in the Age of Anxiety. Lieder Performances in New York and London between the World Wars*, Chicago 2018.
- VanderHart, Chanda, *Die Entwicklung des Kunstliedes im Wiener Konzertleben zwischen 1848 und 1897. Vergessene Komponistinnen und Komponisten*, Diss. phil., Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Wien 2016.
- Wagner, Karin, *Fremd bin ich ausgezogen. Eric Zeisl. Biografie*, Wien 2005.
- Wagner, Karin, *Hugo Kauder (1888–1972). Komponist – Musikphilosoph – Theoretiker. Eine Biographie*, Wien et al. 2018.
- Woyke, Saskia Maria; Losleben, Katrin; Mösch, Stephan; Mungen, Anno (Hg.), *Singstimmen. Ästhetik. Geschlecht. Vokalprofil*, Würzburg 2017.
- Zoder, Fritz, *Franz Schubert, der große Wiener Tondichter und Liederfürst. Ein Lebensbild*, Wien 1928.

III. Online-Quellen

Alberdingk, Erny

http://www.kultur-klosterneuburg.at/Bereiche/Dokumentation/ONLINE/BEDEUTENDE_KLBGer/ALBERDINGK/Index.html.

Bandler, Rudolf und Lilly

https://austria-forum.org/af/AustriaWiki/Rudolf_Bandler

Cesek, Hans

https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Hans_Cesek

Czeija, Oskar

https://austria-forum.org/af/Biographien/Czeija%2C_Oskar

Culp-Ginzkey, Julia

https://www.mdw.ac.at/spielmachtraum/bio/Julia_Culp-Ginzkey

Eichinger, Hans

<https://musik-austria.at/mensch/hans-eichinger/>

Geyer, Humbert

https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Humbert_Geyer

Goll, Ernst

Teissl, Christian, *Höhenflug und Todessturz*, Erstveröffentlichung in *Wiener Zeitung* am 13. Juli 2012, nachzulesen in: https://austria-forum.org/af/Wissenssammlungen/Essays/Literatur/H%C3%B6henflug_und_Todessturz

Teissl, Christian, *Über Ernst Goll* <http://www.christianteissl.at/index.php?cat=%C3%9Cber%20Ernst%20Goll&page=%C3%9Cber%20Ernst%20Goll>

Journalisten- und Schriftstellerverein ‚Concordia‘

<https://concordia.at/geschichte-der-concordia/>

Kolisch, Rudolf

Deutsche Nationabibliothek, virtuelle Ausstellung <https://kuenste-im-exil.de/KIE/Content/DE/Themen/kolisch-quartett.html>, Kolisch-Quartett

Lasker-Schüler, Else

Jahn, Hajo, *Else Lasker-Schüler – Dichterin der deutschen Moderne. Flüchtling. Versöhnerin*. <https://kueko-berlin.de/2019/08/07/damals-wars-else-lasker-schueler/?print=print>

Schönberg, Arnold, *Herzgewächse*

Schmidt, Matthias, „Herzgewächse“ op. 20 für hohen Sopran, Celesta, Harmonium und Harfe in <https://schoenberg.at/index.php/de/joomla-license/rherzgewaechsel-op-20-1911>

Strauss, Richard, *Zueignung*

Rainer, Nicole für Nightingale Classics in <https://www.universaledition.com/richard-strauss-705/werke/zueignung-10390>

Stukart, Klarisse (Clarisse)

https://www.geni.com/photo/view/6000000008018571475?album_type=photos_of_me&photo_id=6000000025023082347

Weigl-Pazeller, Else

Städtische Sammlungen Baden, Rollettmuseum, <https://rollettmuseum.at/wp-content/uploads/2017/09/Nr.-20-Die-Badener-Familie-Pazeller-B%C3%A4cker-Lehrer-Musiker.pdf>

Wessely, Ylarda

https://www.kna-club.com/kna/kna-archiv/q_kna-concert04.html

Zeitungslandschaft 1928

https://www.oeaw.ac.at/cmc/schafftwissen/erste_republik/MAIN.html
Die österreichische Tagespresse – Daten und Analysen. Der Zeitungsmarkt in der Ersten Republik 1918–1934. In: https://www.oeaw.ac.at/cmc/hyppress/per_02.htm

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: ANNO, Neue Freie Presse, 1928-01-01, Seite 38 (onb.ac.at)

Abbildung 2: Archiv der Wiener Konzerthausgesellschaft/Programmarchiv, Programmzettel Liederabend Stephan Grünzweig, 17. März 1928, halb 8 Uhr abends, Kleiner Saal

Abbildung 3: Archiv der Wiener Konzerthausgesellschaft/Programmarchiv, Programmzettel, Moderner Liederabend Josefine Stransky, 18. 12. 1928, halb 8 Uhr abends , Kleiner Saal

Abbildung 4: Archiv der Wiener Konzerthausgesellschaft/Programmarchiv, Programmzettel Liederabend Hellmuth Gunthmar, 1. 4. 1928, halb 8 Uhr abends, Mittlerer Saal

Abbildung 5: Archiv der Wiener Konzerthausgesellschaft/Programmarchiv, Programmzettel Kompositionsabend Dr. Alfred Arbter, 29. 3. 1928, halb 8 Uhr abends, Kleiner Saal

Abbildung 6: Wocheneinteilung Montag, 2. 1. bis Samstag, 8. 1. 1928 in *Radio Wien*, 4. Jg. Nr. 14, 30. 12. 1927, S. 493.

Abbildung 7: Schubert-Feier Übertragung Streichquartett, Credit: Österreichische Nationalbibliothek/Wien, Signatur RUEZ 1368

Abbildung 8: Kapelle bei Aufnahme, Credit: Österreichische Nationalbibliothek/Wien, Signatur RUEZ 2398

Abbildung 9: Archiv der Wiener Konzerthausgesellschaft/ Programmarchiv, Einlage zum Programmzettel Liederabend Marianne Mislav-Kapper, 15. 1. 1928, halb 8 Uhr abends, Mittlerer Saal

Abbildung 10: ANNO, Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe), 1928-02-13, Seite 7 (onb.ac.at)

Abbildung 11: Urania Volkshochschulkurse 1928/29, Credit: Österreichische Nationalbibliothek/Wien, Signatur PLA16315323

Abbildung 12: „Die Arien- und Liedsängerin Josefine Stransky, deren gepflegte Gesangkunst und Gestaltungskraft berechtigtes Aufsehen erregt.“ in: *Wiener Salonblatt* Nr. 22, 23. 10. 1932, S. 14.

Abbildung 13: Hans Duhan, Credit: Österreichische Nationalbibliothek/Wien, Signatur Pb 580.555-F.159

Abbildung 14: ANNO, Radio Wien, 1929-06-28, Seite 17 (onb.ac.at)

Abbildung 15: Erich Meller, Credit: Österreichische Nationalbibliothek/Wien Signatur Pb 580.555-F.575

Abbildung 16: Carl Lafite, Credit: Österreichische Nationalbibliothek/Wien Signatur Pb 580.555-F.412

Abbildung 17: Franz Mittler, Credit: Österreichische Nationalbibliothek/Wien Signatur 201.028-B

Abbildung 18: Othmar Wetchy, Credit: Österreichische Nationalbibliothek/Wien Signatur 504.287-C

- Abbildung 19: Othmar Wetchy Nachtwandler Takt 1 und 2
- Abbildung 20: Othmar Wetchy Nachtwandler 4. Strophe Takt 5 bis 8
- Abbildung 21: Lilli Hutterstrasser-Scheidl, Credit: Österreichische Nationalbibliothek/Wien Signatur Pf 35.463:C(1)
- Abbildung 22: Lio Hans Am heiligen See T. 26–30, Anfang zweite Strophe
- Abbildung 23: Lio Hans Am heiligen See, T. 51–54, Anfang vierte Strophe
- Abbildung 24: Lio Hans Am heiligen See, T. 77–81, Anfang fünfte Strophe
- Abbildung 25: Lio Hans Am heiligen See, T. 82–86
- Abbildung 26: Max Brand Mein Volk, Singstimme T. 1–7
- Abbildung 27: Max Brand Mein Volk, T. 14–16
- Abbildung 28: Friedrich Reidinger Jubel T. 1–4
- Abbildung 29: Friedrich Reidinger Jubel T. 33–39
- Abbildung 30: Friedrich Reidinger Jubel T.42–46
- Abbildung 31: ANNO, Wiener Salonblatt, 1928-06-24, Seite 1 (onb.ac.at)
- Abbildung 32: Elsa Bienenfeld, Credit: Österreichische Nationalbibliothek/Wien Signatur Pf 5100:C(1)
- Abbildung 33: Hedwig Kanner, Credit: Österreichische Nationalbibliothek/Wien Signatur 204.463-D
- Abbildung 34: Paul Amadeus Pisk, Credit: Österreichische Nationalbibliothek/Wien Signatur Pf 5090:C(3)
- Abbildung 35: Josef Reitler, Credit: Österreichische Nationalbibliothek/Wien Signatur Pb 580.555-F.458
- Abbildung 36: Fachkraft am Werk Tisch, Credit: Österreichische Nationalbibliothek/Wien Signatur 140.375-B
- Abbildung 37: *Die moderne Frau*, Heft 14, 15. 6. 1927, S. 1. ANNO – Die moderne Frau (onb.ac.at)

Abkürzungen

AGMW	Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien
BMLO	Bayerisches Musiker-Lexikon Online, hrsg. von Josef Focht, http://bml.o.de/n0326 (Version vom 9. Januar 2017)
DML	Deutsches Musiker Lexikon 1929
LexM	Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit online
oeml	Österreichisches Musiklexikon online
ÖBL	Österreichisches Biographisches Lexikon online
ONB	Österreichische Nationalbibliothek
ÖVA	Österreichisches Volkshochschularchiv
ONB MUS	Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek

INDEX

A

Abweser, Karl 115, 116
 Achron, Joseph 124, 162, 300
 Achsel-Clemens, Wanda 72, 82, 92, 121, 193, 285
 Alberdingk-Quartett 147, 180
 Alberdingk-Walter, Erny 147, 289, 335
 Almássy, Robert von 83, 133, 145, 178, 179, 312
 Alten, Bella 143, 316
 Angerer, Margit (Angerer-Schenker) 101, 121, 195
 Angermayer, Alfred (Pseud. Fred. A. Angermayer) 209, 210, 211, 215
 Arbter, Alfred 68, 69, 101, 110, 115, 268, 307, 337
 Ast, Max 40, 47, 50, 72, 73, 79, 80, 86, 87, 88, 90, 93, 94, 154, 162, 177, 182, 192, 193, 215, 244, 285, 289, 290, 293, 321, 322, 326
 Auber-Trio 87, 147

B

Bachrich, Ernst 101, 291
 Bandler, Lilly 58, 84, 335
 Bandler, Rudolf 57, 84, 197, 335
 Barenfeld, Arthur 51, 57, 145
 Bartsch-Jonas, Marie 68, 307
 Baumann, Elisabeth 50, 292
 Bayer, Karl 84
 Beaufile, Marcel 57
 Berg, Alban 92, 118, 119, 169, 181, 188, 198, 216, 217, 218, 219, 220, 256, 262, 328, 323, 330, 332
 Bienenfeld, Elsa 32, 68, 92, 106, 107, 142, 164, 167, 215, 247, 248, 249, 250, 253, 255, 256, 257, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 328, 335, 338
 Bitt, Rolf 133, 312, 318
 Bittner, Emilie 95, 310, 311

Bittner, Julius 55, 94, 95, 118, 138, 209, 310
 Bland, Fritz 105
 Blümel, Alfons 38, 47, 55, 96, 162, 177, 231, 285, 289, 290, 291, 293, 300, 311
 Bobrowsky, Renate 110, 297
 Bobrowsky, W. 110, 297
 Born, Claire 92
 Boruttau, Alfred 68, 69, 307
 Bouchal, Hilde 72
 Brand, Edmund 31, 284, 286, 288
 Brand, Max 65, 216, 118, 220, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 232, 320, 323, 326, 334, 338
 Brauneis, Joseph (Josef) 53, 152, 301
 Braun-Fernwald, Yella (Jella) 63, 82, 83, 91, 105, 182, 183
 Breuer, Richard 51
 Bullard, Renée 31, 54, 95, 101, 193, 196, 280, 301, 311
 Burgstaller, Alexander 53, 86, 87, 152, 154, 299, 321

C

Cesek, Hans 54, 80, 300, 335
 Chiari, Eduard 33, 40, 41, 67, 102, 157, 284, 285, 286, 287, 289, 305, 317
 Christen, Ludwig 126
 Crooks, Richard 80, 81
 Csejja, Oskar 75

D

Dachs, Otto 80, 241, 244
 Daninger, Josef 53, 56, 152, 154, 299, 301
 David, Johann Nepomuk 154, 216, 321, 324
 Dery-Spitzmüller, Maria 73
 Dité, Louis 96, 177, 294, 311
 Donin, Ludwig 87, 106, 290, 311, 316
 Duhan, Hans 21, 94, 148, 149, 150, 156, 157, 158, 159, 296, 310, 319, 337
 Dutz-Stepan, Agnes 79, 80

- E
 Egger, Max 87, 311
 Ehrenfels, Wolfram von 117, 159
 Eichinger, Hans 116, 160, 284, 287, 336
 Eisler, Hanns 62, 108, 109, 165, 166, 181, 216,
 219, 320, 322
 Enders, Hans 39, 40, 159, 184, 285, 299
- F
 Falke, Gustav 194, 197, 198, 326, 334
 Faschinka, Toni 62, 117
 Felber, Erwin 57, 123
 Felber, Rudolf 154, 321
 Fink, Else 113, 114
 Fischer, Wilhelm 82, 84, 136, 137, 180, 313
 Foerster, J. B. 205
 Fohringer, Hermann 48, 49, 50, 80, 96, 241,
 292, 297, 310
 Foll, Ferdinand 21, 31, 83, 85, 145, 156,
 157, 169, 170, 283, 296
 Förstel, Gertrude 88, 194
 Forster, Anton 67, 285, 305
 Frankl, Paul Josef 136, 137
 Freudenhain, Alfred 81
 Freund, Marya 106, 107, 164, 167, 168, 185,
 261, 266, 296, 304, 319, 328
 Frey, Viktor 113, 114
 Friedmann, Robert 134, 313
 Frodl, Karl 55, 231, 300
 Frühling, Carl 47, 108, 133, 216, 221, 290,
 298, 313, 322, 324
 Fuchs, Robert 171, 248
 Führich, Carl 49, 292, 298
 Fukar, Gustav 57
- G
 Gál, Erna 119, 145, 159, 181, 182, 297
 Gál, Hans 119, 159, 182
 Gerhart, Maria 70, 92, 148, 308, 332
 Geyer, Humbert 31, 41, 51, 67, 84, 133, 283,
 286, 294, 304, 305, 308, 312, 317, 336
 Goll, Ernst (Ernest) 232, 233, 234, 333, 336
 Gottesmann, Hugo 148, 181, 182, 245
 Gottesmann-Quartett 63, 88, 94, 105, 148,
 181, 182, 311
 Gotthelf, Felix 115
 Graf, Max 92, 123, 124, 167, 192, 248, 259,
 261, 328
 Gremmè, Aart 83
 Grisogono, Flora de 106, 290, 316
 Grob, Josef 32, 284, 286, 288
 Grosz, Wilhelm 31, 54, 119, 154, 162, 209,
 223, 231, 283, 286, 293, 301, 302, 321
 Grünzweig, Stephan 46, 48, 49, 58, 107,
 292, 337
 Gschladt, Rudolf 114
 Gundacker, Ernst 84
 Gunthmar, Hellmuth 46, 47, 54, 55, 58, 59,
 148, 197, 260, 298, 300, 304, 337
- H
 Haag, Liesl 71, 170, 179, 180, 288, 290, 308
 Hafner, Hans 125
 Hahn, Walter 124
 Haifetz, Benar 89
 Halácsy, Irma von 204, 206
 Halbritter, Marianne 132
 Hardorff, Anna R. 57
 Haslinger, Arnold 62, 117
 Haubenberger, Josef 50, 297
 Hauer, Josef Matthias 51, 165, 292
 Hausegger, Siegmund von 134, 313
 Heger, Robert 91, 92, 93, 99, 118, 119, 220,
 244
 Heim, Viktor 82, 174, 175
 Heller, Hans Ewald 50, 59, 203, 328
 Heller, Josef 162, 164, 248, 251
 Helletsgruber, Luise 93, 95, 241, 245, 311
 Hellgren, Karl 33, 284, 285, 305
 Hendrych, Hermine 285, 305
 Hennig, Kurt 71, 179, 308
 Herbst, Ignaz 41, 112, 113, 115, 121, 122,
 286, 319
 Herlinger, Ružena 36, 181
 Hinnenberg-Lefèbre, Margot 62, 109, 164,
 165, 166, 167, 219, 320

- Höbling, Franz 71, 241, 303, 308
Horn, Kamillo 67, 68, 111, 121, 122, 306, 309, 318
Hruby-Richter, Anni 93
Hruby, Viktor 93
Hudez, Karl 63, 64, 87, 154, 183, 216, 217, 221, 231, 321, 323
Hueber, Josef 60, 61, 245, 297, 302
Hutterstrasser-Scheidl, Lili (Pseud. Lio Hans) 53, 196, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 212, 215, 216, 217, 226, 241, 326
- I
Irinnyi, Lore von 70, 117, 148, 159, 160, 268, 308
ITHMA, Internationale Theater- und Musik-agentur 104, 108, 165
- J
Jerger, Alfred 30, 32, 33, 92, 268, 283, 284, 287, 320
John, Elemér von 50, 83, 102, 197, 307, 317
Jokl, Georg 157, 268, 319
Jölli, Oskar 85, 174, 175
Junk, Viktor 114, 137, 154, 313, 314, 321
- K
Kandl, Trude 162, 163, 202, 203
Kanner, Hedwig 32, 33, 109, 164, 166, 248, 249, 251, 262, 338
Kantor, Lilly 61, 303
Karajan, Herbert von 62
Kauder, Hugo 63, 105, 118, 137, 148, 182, 183, 233, 335
Kienzl, Wilhelm 51, 79, 80, 82, 84, 92, 106, 184, 244, 245, 290, 295, 316, 320
Kiesling, Rosa 115, 202
Kjær, Illy 201, 202, 328
Klein, Max 81, 85, 317
Klein, Walther (eig. Wilhelm Walther) 31, 63, 85, 105, 120, 183, 216, 283, 286, 302, 318
Klenau, Paul 92, 118
Klob, Otto 60, 61, 216, 302, 323
Knappertsbusch, Hans 73
Kobald, Karl 196
Köhler, Paula 105
Kojetinsky, Max 62, 117, 138, 313, 314
Kolbe-Jüllig, Margarethe 147
Kolbe-Quartett 147, 178
Kolisch, Rudolf 89, 148, 181, 182, 336
Koller-Geyer, Grete 124, 306
Konrath, Anton 91, 194, 310
Konrath, Helene 91
Konzertdirektion Elite 104, 110, 126, 152
Konzertdirektion Georg Kugel 104, 106, 107
Konzertdirektion Gutmann (Hugo Knepler) 104, 105, 106, 152, 258
Konzertdirektion Vindobona 49, 104, 107
Korngold, Erich Wolfgang 31, 40, 47, 50, 54, 55, 84, 94, 95, 101, 116, 121, 156, 170, 194, 195, 196, 215, 216, 241, 244, 257, 283, 286, 289, 291, 297, 301, 302, 303, 311, 324
Kralik (von Mayrswalden), Mathilde 71, 125, 126, 202, 203, 205, 206, 326
Kralik (von Mayrswalden), Richard 71, 125, 308
Krenek, Ernst 21, 22, 30, 118, 156, 157, 158, 167, 195, 220, 329, 334
Kretschmayr, Hilda 55, 56, 101, 280, 300
Kriegel, Friedrich 114
Kuppelwieser, Robert 62, 117, 319
Kux, Hedda 31, 83, 90, 273, 278, 279, 283
Kuyper, Corneille de 83, 316
- L
Lafite, Carl (Karl) 38, 49, 53, 58, 80, 81, 82, 93, 110, 124, 132, 133, 145, 154, 162, 169, 170, 174, 175, 176, 177, 192, 193, 215, 216, 223, 241, 251, 252, 260, 284, 286, 289, 292, 294, 299, 302, 306, 311, 312, 313, 317, 318, 321, 322, 323, 333, 337
Lasker-Schüler, Else 118, 224, 225, 226, 326, 329, 336
Laszky, Béla 134, 312

- Lechthaler, Joseph 241
 Lehmann, Lotte 29, 72, 80, 81, 90, 93, 148,
 170, 254
 Lenz, Felix 132
 Levko, Olga 102, 307
 Lewis-Bohnen, Mary 193
 Lindenberg, Therese 37
 Lischke, Annemarie 82, 83, 84, 180
 Lischke, Hermine 82, 83, 84, 170, 180
 Loewe, Amalie 83, 85
 Löffler, Wilhelm 50, 70, 148, 297, 308
 Lorbeer, Marcell 53, 301
 Lunzer, Fritz 82
- M
- Maikl, Georg 70, 71, 83, 309
 Manowarda, Joseph von 241, 320
 Mansfeld, Maria 36, 39, 40, 52, 70, 148,
 159, 285, 287, 288, 299, 308
 Margulies, Gerson 124, 306
 Marik, Hansi 68, 122, 306
 Marschner, Franz 68, 102, 307
 Marx, Joseph 47, 51, 54, 55, 56, 79, 80, 84,
 86, 94, 101, 105, 110, 114, 116, 119, 138,
 157, 159, 177, 184, 192, 193, 209, 215,
 231, 241, 244, 286, 289, 290, 291, 293,
 295, 297, 300, 301, 304, 305, 310, 316,
 319, 320
 Maschat, Erik 154, 321
 Maux, Richard 53, 68, 69, 85, 152, 216,
 229, 231, 299, 307, 323, 326
 Mayer-Aichhorn, Josef 50, 132, 315, 316
 Mayer, Lise Maria 162, 163, 177, 202, 203,
 204, 205, 206
 Meller, Erich 30, 31, 57, 61, 80, 82, 83, 87,
 94, 102, 106, 110, 121, 145, 152, 169,
 170, 171, 172, 173, 174, 177, 179, 241,
 244, 283, 286, 287, 288, 290, 293, 296,
 301, 302, 303, 307, 310, 311, 328, 337
 Messner, Joseph 91, 92
 Michalski, Annie (Aenne) 65, 193, 320
 Mislap-Kapper, Marianne 38, 104, 107, 108,
 109, 144, 160, 161, 162, 163, 164, 177,
 202, 250, 251, 252, 285, 286, 287, 289, 300
- Mittler, Franz 39, 54, 57, 80, 96, 108, 109,
 134, 145, 162, 163, 164, 169, 170, 177,
 216, 229, 251, 252, 284, 285, 286, 287,
 289, 290, 300, 302, 311, 312, 322, 337
 Mixa, Franz 107, 108, 217, 295, 322
 Mnestian, Karl 107
 Modler, Otto 117, 159
 Müller-Hermann, Johanna 61, 73, 101, 202,
 203, 204, 205, 206, 215, 216, 303
 Myrbach, Rosa 134, 312
- N
- Nadas, Franz 41, 286, 319
 Narbeshuber, Susi 39, 145, 285, 287, 288,
 299
 Nedbal, Manfred J. 55, 101, 217, 229, 300,
 323
 Newald-Grasse, Anny 134, 312
 Nikl, Victor 71, 308
- O
- Oberleithner, Max 73, 86, 87, 152, 157
 Olszewska, Maria 31, 121, 283
 Oswald, Friedrich 117
- P
- Pálffy-Waniek, Kamilla (Camilla) 101, 184,
 202, 206, 217, 220, 291, 317, 322
 Pamer, Fritz Egon 31, 38, 41, 80, 87, 112,
 114, 162, 177, 196, 216, 251, 252, 264,
 265, 267, 283, 287, 289, 296, 297, 302,
 304, 319
 Pauli, Arnold 62, 117
 Pensch, Robert 48, 49, 292
 Perles, Arthur 47, 59, 105, 216, 295, 298,
 304, 317, 324
 Petioky, Rudolf 114, 133, 308, 312
 Petschnig, Emil 47, 58, 59, 64, 81, 82, 84,
 221, 298, 304, 317, 320
 Petyrek, Felix 94, 95, 182, 216, 311
 Pfiffer, Rena 124, 306
 Pisk, Paul Amadeus 30, 33, 37, 38, 39, 40,
 47, 50, 63, 64, 65, 82, 83, 105, 108, 109,
 118, 120, 130, 137, 139, 152, 154, 158,

- 159, 162, 168, 169, 172, 177, 178, 182,
216, 217, 218, 221, 222, 231, 233, 247,
250, 255, 256, 258, 259, 260, 261, 262,
263, 264, 287, 288, 300, 313, 321, 338
- Ploszczanski, Hermine 50, 51, 317
- Polatschek, Viktor 89
- Polsterer, Rudolf 47, 290
- Preuss, Arthur 87, 293, 311
- Prix-Quartett 87
- Prohaska, Carl (Karl) 88, 89, 177, 182, 216
- Q
- Queiß, Karl 67, 285, 305
- R
- Rainer, Else 31, 283, 286, 287, 302
- Ranek, Heinz 37
- Rau-Hoeglauer, Marianne 64, 164, 168
- Rausch, Karl 47, 59, 287, 298, 304
- Rebay, Ferdinand 49, 79, 80, 84, 157, 292,
296, 319
- Rée, Louis 241, 245, 316
- Reichel, Anton 117, 209
- Reichenberger, Hugo 92, 244
- Reidinger, Friedrich (Fritz) 39, 40, 159, 223,
232, 233, 234, 235, 236, 237, 287, 299,
326, 338
- Reinitz, Béla 82
- Reiter, Josef 40, 287, 289
- Reitler, Josef 33, 54, 55, 56, 70, 71, 101,
116, 118, 123, 124, 147, 153, 160, 174,
175, 178, 220, 244, 248, 249, 250, 251,
252, 255, 256, 259, 262, 264, 265, 268,
280, 338
- Reitter, Ernst 79, 197
- Réti, Rudolf 118
- Rettich-Pirk, Sarolta von 132, 133, 184,
202, 203, 204, 206, 216, 312, 318, 323
- Riese, Josef 47, 54, 59, 298, 300, 304
- Rinaldini, Joseph 40, 41, 47, 49, 93, 162,
177, 216, 287, 289, 290, 294, 296, 298, 323
- Ripper, Auguste 41, 68, 287
- Roger, Kurt 130, 137, 314
- Rokyta, Erika 63, 87, 102, 114, 132, 144,
149, 150, 153, 155, 157, 160, 183, 307,
311, 321
- Rosani, Hela 31, 41, 283, 286
- Rosenthal, Felix 134, 312
- Rosenzweig, Alfred 157, 158, 159, 219, 221
- Rosé-Quartett 31, 61, 283
- Rutschka, Emilie 96, 122, 309, 311, 318
- S
- Salecki, Mieczyslaw 83, 93, 322
- Schachermeier, Herta 147
- Schalk, Franz 112
- Schefbeck, J. R. 53, 152, 301
- Schipper, Emil 72, 80, 244
- Schlenk-Lechner-Quartett 87, 147
- Schlesinger, Alice 114
- Schmid-Melk, K. (?) 47, 298
- Schmidt, Franz 55, 56, 86, 94, 116, 138, 232
- Scholtys, Hans Heinz 154, 157, 321
- Scholz, Erwin 50, 70, 159, 297, 308
- Schönberg, Arnold 37, 38, 62, 64, 89, 90,
106, 107, 108, 109, 112, 136, 138, 164,
165, 167, 168, 169, 181, 182, 183, 184,
192, 197, 198, 199, 205, 216, 217, 218,
219, 220, 221, 222, 223, 224, 247, 248,
261, 262, 263, 275, 287, 296, 297, 304,
319, 320, 323, 329, 336
- Schreker, Franz 80, 84, 159, 165, 171, 192,
205, 220, 224, 232, 247, 295
- Schulhof, Otto 47, 55, 67, 83, 85, 101, 145,
169, 241, 244, 290, 295, 300, 305
- Schweska, Hans 124, 306
- Sedlak, Fritz 63, 148, 181, 183
- Sedlak-Winkler-Quartett 63, 85, 87, 95,
120, 148, 181, 183, 194, 307, 311
- Seibt, Käthe 36, 50, 51, 295
- Sieber, Lilly 147
- Sieczynsky, Rudolf 94, 119, 310
- Siegl, Otto 120, 154, 216, 321
- Skocic, Adalbert 70, 102, 160, 308
- Slezak, Margarethe 124, 306
- Spörr, Martin 93, 194

- Springer, Max 55, 56, 60, 70, 94, 110, 116, 182, 300, 302, 308, 316
- Stefan, Paul 22, 57, 90, 167, 183, 220, 259, 328, 329
- Stein, Erwin 38, 65, 89, 223, 276, 326
- Steiner, Franz 50, 82, 149, 194, 197, 290, 312, 322
- Stephaner, Ilse 126
- Steuermann, Eduard 38, 62, 89, 109, 165, 181, 182
- Stöhr, Richard 39, 40, 55, 56, 79, 80, 116, 154, 159, 205, 287, 293, 299, 300, 321
- Stolz, Robert 96, 177, 311
- Stransky, Josefina 52, 53, 54, 57, 67, 82, 110, 144, 149, 150, 152, 153, 154, 157, 160, 172, 208, 260, 273, 274, 278, 287, 288, 299, 301, 305, 337
- Strauss, Richard 29, 31, 50, 51, 55, 56, 72, 79, 84, 86, 90, 121, 134, 138, 152, 172, 176, 192, 193, 198, 215, 283, 284, 288, 290, 291, 293, 294, 295, 297, 300, 302, 303, 312, 313, 316, 317, 336
- Streicher, Dora 147
- Streicher, Theodor 138, 152, 216, 287, 288
- Strobel, Rudolf 70, 71, 102, 309
- Stropp, Karl 37, 287
- Stukart, Klarisse (Clarisse) 57, 86, 87, 93, 336
- Stutschewsky, Joachim 123, 329
- Suchestow, Nina 124
- Syrowatka, Josef 113, 114
- Székely, Margit 83, 133, 145, 170, 178, 179, 312, 326
- Szterényi, Malwine 83
- T
- Tausche, Anton 46, 47, 58, 68, 81, 82, 84, 96, 106, 122, 149, 150, 197, 290, 306, 307, 311
- Tenner, Kurt (von) 114, 116, 162, 177
- Teubner, Auguste 33, 40, 49, 107, 284, 285, 286, 287, 289, 305
- Teutscher, Josef 53, 152, 301
- Tomeček-Hofmann, Hilde 41, 125, 286, 294, 305
- Tschernach, Myra 47, 54, 298, 300
- Tschoepe, Walter 32, 160, 268, 284, 287, 308, 320
- V
- van der Straten, Eleonore 101, 121, 195, 244
- Vitali, Lydia 58, 312
- Vogl, Hertha 62, 117, 138, 313, 314
- W
- Wacha, Otto 67, 285, 305
- Wagner, Erika 38, 57, 89, 108, 165, 168, 169, 287
- Wangler, Franz 89
- Webenau, Wilma von 115, 116, 202, 203, 205, 206, 241
- Weigl, Karl 119, 183, 233
- Weigl-Pazeller, Else 120, 183, 318, 336
- Weill, Emmerich Albert 50, 197, 296
- Weingartner, Felix 80, 241, 294
- Weiss, Lucie 147
- Weiß, Stephan 241, 267
- Weißbäck, Andreas 81, 82, 83, 84, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 95, 97, 153, 180, 270, 272, 273, 274, 276, 277
- Weißgärber-Mayr-Quartett 105
- Weißgärber-Price, Rosa 41, 62, 114, 117, 286, 319
- Weisz, Sigmund 41, 71, 80, 115, 179, 288, 290, 308
- Welleba, Leopold C. 32, 48, 49, 54, 67, 107, 108, 152, 162, 177, 268, 284, 288, 292, 300, 305
- Wellesz, Egon 118, 119, 137, 183, 209
- Wernigk, William 33, 284
- Wessely, Ylinda 41, 71, 179, 180, 288, 290, 308, 336
- Wetchy, Othmar 47, 48, 49, 50, 79, 80, 82, 84, 85, 88, 89, 102, 106, 154, 155, 162, 177, 182, 183, 192, 194, 195, 196, 197, 199, 200, 209, 215, 216, 226, 269, 290,

- 292, 293, 294, 296, 298, 307, 316, 317,
321, 322, 326, 337, 338
- Wiener Streichquartett (später Kolisch-Quar-
tett) 36, 37, 62, 64, 108, 109, 123, 165,
168, 181, 182, 287
- Wieser, Fritz 39, 40, 159, 288, 299
- Wimmer, Luitgard 147
- Wolf, Artur 306
- Wolf, Hugo 21, 30, 31, 34, 38, 40, 42, 43,
45, 47, 57, 61, 63, 72, 73, 79, 81, 85, 86,
121, 129, 138, 148, 152, 154, 157, 158,
170, 172, 176, 177, 191, 215, 250, 257,
274, 283, 284, 288, 289, 290, 291, 292,
293, 294, 295, 298, 302, 303
- Wührer, Friedrich 118, 233
- Z
- Zádor, Eugen 50, 241, 243, 291, 297
- Zechner, Hermann 72, 283, 301, 302
- Zeisl, Erich (Eric) 157, 163, 220, 223, 241,
335
- Zeller-Zellhain, Guido 54, 300
- Zemlinsky, Alexander 192, 205, 297
- Zieritz, Grete (von) 39, 40, 56, 159, 202,
209, 223, 230, 299

JUDITH KOPECKY

Die in Wien geborene Sopranistin und promovierte Musikologin lehrt seit 2016 als Universitätsprofessorin für Gesang an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Forschungsschwerpunkte: österreichisches marginalisiertes Liedrepertoire der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts sowie das Arbeitsfeld Lied und Gender.

HOLLITZER



MUSIKKONTEXT 18

Studien zur Kultur, Geschichte und Theorie der Musik

Reihe herausgegeben von Manfred Permoser und Fritz Trümpi

Die Zwischenkriegszeit in Österreich war geprägt von gravierenden politischen Veränderungen, sozialen Umbrüchen und wirtschaftlichen Krisen. Dennoch war sie, zumindest bis weit in die 1920er Jahre hinein, eine Ära intellektueller und künstlerischer Produktivität und Wien als Hauptstadt der neu gegründeten Republik Österreich konnte weiterhin als eines der geistigen Zentren Europas gelten.

Vor diesem Hintergrund widmet sich Judith Kopecky der Untersuchung des zeitgenössischen österreichischen Liedschaffens dieser Jahre, wobei ein einziges Jahr, nämlich 1928, im Sinne der ‚Thick Description‘ in einer Fülle von Blickwinkeln ins Zentrum des Forschungsinteresses gerückt wird.