

Ausbildung in Zeiten der Veränderung

Die mdw – Universität für Musik und darstellende
Kunst Wien und ihre Studierenden
in der Zwischenkriegszeit

von Erwin Strouhal

DOI: 10.21939/mdw-zwischenkriegszeit-strouhal

Erschienen in: Lynne Heller, Severin Matiasovits und Erwin Strouhal (Hg.): *Zwischen den Brüchen. Die mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien in der Zwischenkriegszeit*. Eigenverlag, Wien 2018, 2., verbesserte Auflage. DOI: 10.21939/mdw-zwischenkriegszeit
Veröffentlicht unter folgender Lizenz: CC BY-NC 4.0

Einleitung

In den 25 Jahren, die seit der Gründung des mdw-Archivs vergangen sind, haben dessen Mitarbeiter_innen zahlreiche Beiträge veröffentlicht, Ausstellungen gestaltet und Vorträge gehalten, die sich mit der Geschichte des Hauses befassen. Neben diesen auf historische Teilespekte fokussierten Arbeiten liegt mit der von Lynne Heller im Zuge der Einrichtung des Archivs verfassten Projektarbeit über die Geschichte der mdw von 1909 bis 1970¹ ein umfassendes Werk über die Institution im 20. Jahrhundert vor.

Anlässlich der mit dem vorliegenden Band gestarteten Schriftenreihe des Archivs beleuchtet der folgende Beitrag zwei Bereiche, auf die in bisherigen Publikationen weniger Gewicht gelegt wurde. So wird der Frage nachgegangen, mit welchen Maßnahmen die mdw als Ausbildungsstätte auf die in der Zwischenkriegszeit aufkommenden Neuerungen – allen voran sind Schallplatte, Rundfunk und Tonfilm zu nennen – reagierte und welche Lösungsansätze verfolgt wurden, um ihre Studierenden adäquat auf das Berufsleben in Musik und darstellender Kunst in dieser politisch, wirtschaftlich und sozial problembeladenen Zeit vorzubereiten. Ein Schwerpunkt der Untersuchung liegt auf jener Personengruppe des Hauses, die sich aufgrund ihrer Größe und Diversität nur schwer erforschen lässt: den Studierenden. Der Zugang, diesen inhomogenen Korpus fassbar zu machen, erfolgt über statistische Daten ebenso wie über kurze biografische Abrisse.

Das dafür zur Verfügung stehende Quellenmaterial ist bedauerlicherweise (noch) lückenhaft: Aus den späten 1920er und den 1930er Jahren fehlen zahlreiche Matrikelblätter und damit grundlegende Daten zu den Studierenden. Während Studienverläufe anhand anderer Dokumente² großteils rekonstruiert werden können, ist z.B. das Ablegen von Reifeprüfungen nur vereinzelt nachweisbar und bedarf es z.B. zur Erhebung der Geburtsdaten der Konsultation externer Quellen. Im Zuge eines laufenden, auf mehrere Jahre angelegten Projekts wird versucht, diese Überlieferungslücken zu schließen, doch derzeit weisen statistische Erhebungen noch Fehlstellen auf und selbst die genaue Zahl der Studierenden ist für manche Jahre nicht zu eruieren. Diese Grundlagenforschung wird durch wissenschaftliche Arbeiten wie z.B. diesen Beitrag ergänzt und befördert. Forschung und Erschließung der Archivbestände gehen somit Hand in Hand.

1 Lynne Heller, Geschichte der Hochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien, Schlussbericht eines Forschungsprojekts des Bundesministeriums für Wissenschaft und Forschung, Typoskript (Wien 1994).

2 Neben den zu einigen der betroffenen Jahre vorhandenen Jahresberichten sind vor allem Klassenkataloge, Adressverzeichnisse und die Studierenden betreffende Akten als ergänzende Quellen zu nennen.

Bildungsansprüche

Die mdw entwickelte sich seit ihrer Gründung 1817 im Kontext der Professionalisierung künstlerischer Berufe und die Institution selbst stellt einen dieser Entwicklung mitbestimmenden Faktor dar.

In der laufenden Erweiterung des Studienangebots wurde stets auch der jeweilige Bedarf sichtbar, der im 19. Jahrhundert an der sukzessiven Einführung des Unterrichts in Orchesterinstrumenten ablesbar ist. Zunächst galt es, „*tüchtige Chor- und Orchestermitglieder zu bilden*“ – wie der Zweck der Anstalt „*im engeren Sinn*“ in der „*Instruction*“ des Konservatoriums definiert wurde.³

Die Professionalisierung brachte wiederum eine Steigerung des Qualitätsanspruchs mit sich, der in den unterschiedlichen statuarischen Bestimmungen abzulesen ist. Am Beginn des Untersuchungszeitraums galt die Hauptaufgabe der

„*Unterrichtserteilung und Ausbildung auf dem Gesamtgebiete der Musik und der darstellenden Kunst (Oper und Schauspiel); außerdem soll durch Unterrichtserteilung auf anderen wissenschaftlichen Gebieten (Sprachen, Literatur, Geschichte etc.) auf eine allgemeine Bildung der Schüler der Akademie hingewirkt werden.*“⁴

Diesem eher allgemein formulierten Bildungsanspruch folgte in den 1920 publizierten Statuten eine zwar nur geringfügig, aber doch entscheidend abgeänderte Version:

„*Die Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst hat die Aufgabe, ihren Schülern die höchste künstlerische Ausbildung auf dem Gesamtgebiete der Musik und darstellenden Kunst (Oper und Schauspiel) zu vermitteln. Außerdem dient sie der Vertiefung der allgemeinen Bildung der Schüler durch Unterrichtserteilung in den einschlägigen Hilfsfächern und Hilfswissenschaften.*“⁵

Die „*höchste künstlerische Ausbildung*“ ist nun als zentraler Zweck festgeschrieben, das „*Hinwirken*“ auf eine „*allgemeine Bildung*“ wird durch eine „*Vertiefung*“ ersetzt.

1927 heißt es zur „*Bestimmung der Anstalt*“:

„*Die Akademie für Musik und darstellende Kunst [...] hat die Aufgabe, ihren Schülern eine abschließende, künstlerisch praktische Ausbildung auf dem Gesamtgebiete der Musik und der darstellenden Kunst (Oper und Schauspiel), einschließlich des künstlerischen Tanzes zu vermitteln. Zur Vertiefung der allgemeinen Bildung der Schüler ist die Unterrichtserteilung in den einschlägigen Hilfsfächern und Hilfswissenschaften vorgesehen.*“⁶

3 Instruction für das, von der Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates, zu Wien gestiftete Conservatorium, Wien 1832. Zit. nach Eusebius Mandyczewski, Zusatzband zur Geschichte der k.k. Gesellschaft der Musikfreunde in Wien. Sammlungen und Statuten (Wien 1912) 226.

4 Statuten der k.k. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien (Wien 1914) § 1.

5 Statut der Staats-Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien (Wien 1920) § 1.

6 Statut der Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien, I. Teil (Wien 1927) § 1.

Die „höchste künstlerische Ausbildung“ war einer „abschließende[n], künstlerisch praktische[n] Ausbildung“ gewichen und auf die neu gegründete Fachhochschule übergegangen.⁷ Nach der Wiedervereinigung der getrennt geführten Institutionen galt 1933 wieder die „Ausbildung auf den Gebieten der Musik und der darstellenden Kunst bis zur höchsten Stufe“⁸ als Zweck der Anstalt.

Mit ihrem Unterrichtsangebot (insbesondere mit den seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts eingeführten Meisterschulen) war an der mdw der Genuss der höchsten institutionalisierten Ausbildung auf dem Gebiet der Musik und darstellenden Kunst möglich. Gleichzeitig blieb die Institution jedoch für das Musikstudium als Liebhaberei und Ausdruck eines bürgerlichen Bildungsideals offen und erfüllte damit eine „Doppelaufgabe, die ungefähr der Bestimmung der Gymnasien und der Universität entspricht“.⁹ Daraus ergab sich das Problem, ambivalenten Bildungsansprüchen bzw. -zugängen gerecht werden zu müssen. Der Anspruch, sich selbst als höchste Ausbildungsstätte zu definieren, und die aus den zitierten Passagen der Statuten ersichtlichen Bildungszugänge lassen die 1924 erfolgte Teilung des Hauses in eine Akademie und eine Fachhochschule für Musik und darstellende Kunst durchaus logisch erscheinen. Vergleichbar mit einer Mittelschule schloss die Ausbildung an der Akademie (wie bereits zuvor) mit einer Reifeprüfung ab, das Studium an der Hochschule mit einer Diplomprüfung.

Es lag nicht zuletzt an der ungeschickten organisatorischen Umsetzung wie an politischen Faktoren, dass die Zweiteilung der Institution und der an ihr angebotenen Ausbildung nicht von Dauer war und 1931 im Zuge einer vom Ministerium verfügten Reorganisation ihr Ende fand. Die Problematik, unterschiedliche Bildungsbedürfnisse befriedigen zu müssen, kehrte damit jedoch ans Haus zurück.

7 „Die Fachhochschule für Musik und darstellende Kunst Wien hat die Aufgabe, ihren Hörern die höchste künstlerische Ausbildung auf dem Gebiete der Musik und darstellenden Kunst zu erteilen.“

(BGBl. 231/1924 Verordnung des Bundesministers für Unterricht vom 26. Juni 1924 betreffend die Erschaffung eines Statutes für die Fachhochschule für Musik und darstellende Kunst in Wien, im Sinne des Gesetzes vom 13. Juli 1923, B.G.BL. Nr. 403). Zur Geschichte der 1924–1931 parallel zur Akademie eingerichteten Fachhochschule siehe den Beitrag von Lynne Heller.

8 Verordnung des Bundesministeriums für Unterricht im Einvernehmen mit dem Bundesministerium für Finanzen vom 31. Mai 1933 betreffend die Einrichtung der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst in Wien sowie die Regelung der dienst- und besoldungsrechtlichen Stellung der Lehrer an dieser Anstalt, BGBl. 220/1933.

9 Wilhelm Bopp, Ueber die Aufgaben und Ziele der Musikakademien und Konservatorien. In: Jahresbericht der k.k. Akademie für Musik und darstellende Kunst über das Schuljahr 1908–1909 (Wien 1909) 7–13, hier 8.

,Bruchjahr' 1931

Der mit der Neugestaltung des Hauses beauftragte Karl Wiener fasste in einem Schreiben, dem Akt mit der Zahl 1/Res/1931,¹⁰ die Überlegungen und Intentionen, mit denen er dieses Vorhaben in Angriff zu nehmen gedachte, zusammen. Wiener analysiert darin die die Zwischenkriegszeit bestimmenden Probleme des kulturellen (insbesondere des musikalischen) Lebens und übt Kritik an der Entwicklung, die die Institution seit 1919 genommen hatte, als er im Zuge der Demokratisierung der Akademie seines Postens als deren Präsident verlustig gegangen war.

Wiener beschreibt an diesem Wendepunkt in der Geschichte des Hauses die Situation, Probleme und Nöte der mdw mit klaren Worten, wie sie nur selten in den Akten zu finden sind. Denn eine derart scharfe Kritik an Bestehendem zu üben, barg selbst bei größter inhaltlicher Distanz zu vorangegangenen Leitungsorganen stets das Risiko, das Haus gegenüber der übergeordneten ministeriellen Ebene allzu negativ darzustellen. Ungeschönte Stellungnahmen sind eher in den Protokollen interner Gremien zu finden, die nicht dazu gedacht waren, nach außen getragen zu werden. Das Verhältnis zum Ministerium war seit der 1909 erfolgten Verstaatlichung stets von der Ambivalenz geprägt, gleichzeitig ‚Freund‘ (als geldgebende Stelle) und ‚Feind‘ (als sich in das Tagesgeschäft einmischende, im schlimmsten Fall Geld reduzierende Stelle) in dem Gegenüber bei Verhandlungen zu wissen.

Wiener war jedoch vom Ministerium bestellt, meinte, dessen volle Rückendeckung zu haben, und wollte mit der Reform Fehlentwicklungen korrigieren, die das Haus seiner Meinung nach in der Zeit seit seiner Amtsenthebung genommen hatte.

Welchem Irrtum er dabei unterlag, mit welchen Problemen er konfrontiert war und wie schnell der Wechsel von Macht zu Ohnmacht und schließlich zu erzwungener Resignation erfolgte (er wurde bereits nach etwas über einem, von Grabenkämpfen mit dem Ministerium geprägten Jahr abberufen), schildert Severin Mati- asovits in seinem Beitrag im vorliegenden Band.

Als Dokument eines Wendepunkts innerhalb der Zwischenkriegszeit dient der oben genannte Akt in den weiteren Abschnitten des Beitrags immer wieder als Quelle, um Bezüge zu dem Davor und dem Danach herzustellen.

10 Es ist für die Geschichte des Hauses ebenso wie für die Geschichte des Archivs der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (= mdw-Archiv) bezeichnend, dass der Akt im Bestand der mdw nicht erhalten geblieben ist, sondern nur in der Korrespondenz mit der ministeriellen Verwaltung (zu jener Zeit war das Unterrichtsministerium für das Haus zuständig) zu finden ist. Viele Schriftstücke gingen in der langen Zeit – immerhin von 1909 bis 1993 –, in der an der mdw kein Archiv bestand, verloren, wurden ohne angewandtes Fachwissen für überflüssig erklärt und vernichtet. Noch heute, über 100 Jahre nach der Verstaatlichung des einstigen Konservatoriums der Gesellschaft der Musikfreunde zur k.k. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien, liegt eine der Tätigkeiten des Archivs darin, rekonstruierend tätig zu sein und die in der schriftlichen Überlieferung des Hauses entstandenen Lücken nach Möglichkeit zu schließen. Das Schreiben ist als Faksimile im Anhang abgedruckt, da auf dieses spannende Zeitdokument in allen Beiträgen Bezug genommen wird.

Erweiterung des Unterrichtsangebots

Lenken wir das Augenmerk zunächst auf das Unterrichtsangebot in der Zwischenkriegszeit. Ein Blick darauf lohnt sich, zeigt sich doch, dass die Institution durch einige Erweiterungen der Lehrinhalte auf neue Entwicklungen einging.

Dass die mdw dabei im Vergleich zu konkurrierenden Einrichtungen – allen voran sind hier das Neue Wiener Konservatorium¹¹ und das Konservatorium Lutwak-Patonay zu nennen – nicht immer die schnellste war, mag nicht nur an der eher konservativen Grundhaltung des Hauses gelegen haben. Während private Konservatorien wesentlich stärker wirtschaftlichen Gesichtspunkten folgen und rascher auf eine Nachfrage nach Bildungsangeboten reagieren mussten, um ihre Klientel nicht an Konkurrenz einrichtungen zu verlieren, sah die staatliche Institution – stets in Bedachtnahme auf ihre Bedeutung und ihr Gewicht in der Bildungslandschaft – zwar den Anschluss an die Moderne durchaus als ihre Aufgabe an, jedoch nicht an womöglich nur kurz währende Moden. Wurden neue Fächer eingeführt, bediente sich die mdw gern des bereits an anderen Lehranstalten erprobten Personals, wie aus den folgenden Beispielen ersichtlich wird.

Künstlerischer Tanz

Bereits 1920 wurden im Konservatorium Lutwak-Patonay „[K]lassische, Phantasi- u. moderne Tänze“¹² angeboten, und Gertrud Bodenwieser unterrichtete am Neuen Wiener Konservatorium Künstlerischen Tanz.¹³

1921 erwies man mit der Bestellung Bodenwiesers¹⁴ zur Lehrerin für Künstlerischen Tanz auch an der mdw der noch relativ jungen Kunstform seine Reverenz. Dabei ging man davon aus,

„daß Wien nicht nur für die Entwicklung der modernen Tanzmusik von höchster Bedeutung ist, sondern auch eine große Vergangenheit als Pflegestätte der höchsten Tanzkunst aufzuweisen hat und stets neben Paris und Mailand auf dem Gebiet des Ballets [sic] führend war, sowie in Berücksichtigung des Umstandes, daß die Wienerin eine besondere Veranlagung zum künstlerischen Tanz, bei dem die ihr angeborene Anmut und Grazie zur Geltung kommt [...].“¹⁵

Die Entscheidung, Bodenwieser an das Haus zu holen, ist durchaus als mutiger Schritt anzusehen, stand sie doch als Vertreterin des Expressionismus an der Spitze

11 1909 gegründet, 1938 aufgelöst und weitestgehend in der neu gegründeten Musikschule der Stadt Wien aufgegangen.

12 Inserat „Konservatorium für Musik und dramatische Kunst [...].“ In: Neues Wiener Tagblatt (03.10.1920) 25, Quelle: ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

13 mdw-Archiv, 451/D/1920.

14 Gertrud Bodenwieser (1890–1959) kam bereits 1920, zunächst als Lehrerin für das Nebenfach Mimik und Tanz für Studierende von Schauspiel und Gesang, an die mdw.

15 mdw-Archiv, 300/D/1921.

Photo Wüllinger, In: Die Bühne 1926, Heft 83, 3, Quelle: ANNO/Österreichische Nationalbibliothek



Schülerinnen Gertrud Bodenwiesers wirkten 1926 bei Aufführungen der mdw von Georg Friedrich Händels *Julius Cäsar* mit.

der neuesten Entwicklungen dieser Kunstform – weit entfernt von der ‚klassischen‘ Ballerina als „*technisch konstruierte[r] [...] Kunstfrau – körperlich zurechtgebogen nach den Bildern männlicher Choreographen*“¹⁶ und wohl auch weit entfernt von der zitierten Vorstellung von ‚Anmut und Grazie‘.

Bereits in dem ihrer Bestellung folgenden Jahr kamen Zweifel an der eigenen Courage auf. So stellte Joseph Marx in einer Sitzung des Akademiesenats fest:

16 Hedwig Müller, Von der äußeren zur inneren Bewegung. Klassische Ballerina – moderne Tänzerin. In: Renate Möhrmann (Hg.), *Die Schauspielerin: Zur Kulturgeschichte der weiblichen Bühnenkunst* (Frankfurt a. M. 2000) 321–341, hier 325, zit. nach Ulrike Traub, *Theater der Nacktheit. Zum Bedeutungswandel entblößter Körper auf der Bühne seit 1900* (Bielefeld 2010) 76.

„daß die bisherigen Resultate der Kurse für Künstler. Tanz die gehegten Erwartungen nicht erfüllen und die von Frau Bodenwieser hauptsächl. gepflegte Richtung des Grotesken und hypercharakteristischen [sic] den Wünschen und Bedürfnissen weniger entsprechen.“¹⁷

Auch aus einer weiteren Sitzung ist protokolliert, dass man „mit deren Auffassung des Tanzes als Groteske und extrem-charakteristische Darstellung [...] nicht recht zufrieden“¹⁸ sei.

Eine Inspektion des Unterrichts wurde ins Auge gefasst, und Bodenwieser sollte bei negativem Ergebnis

„mitgeteilt werden, dass die Akademieleitung eine andere Auffassung des Tanzes mehr entsprechend der wienerischen Note unter Pflege des Anmutigen und Graziösen vertritt, weshalb auch der Unterricht sich nach der Richtung des Schönen und Gefälligen bewegen müsste.“¹⁹

Mit der zusätzlichen Bestellung des Ballettmeisters Leo Dubois hatte man sich Unterricht „in der höheren Tanzkunst“²⁰ erhofft, doch auch diese Erwartung wurde nicht erfüllt, denn „Gegen den Tänzer Dubois wurden mehrfach Klagen erhoben, er pflegt nur die modernen Tänze.“²¹ Auch in seiner Verwendung als Lehrer für Mimik und Tanz an der Opernschule rief „die nahezu ausschliessliche Übung der trivialisierenden Shimmy Tänze“ Irritation hervor; sie „passe nicht in die Akademie“. Bei dieser Gelegenheit wiederholte auch der Direktor der Akademie, Joseph Marx, seine ablehnende Haltung gegenüber Bodenwieser – „Sie sei die Exponentin eines übermodernen expressionistischen Tanzgenres und verstehe es auch nicht recht, sich das richtige Schülermaterial auszuwählen“ – und wurde schließlich vom Senat dazu ermächtigt, „Frau Bodenwieser zu eröffnen, dass der Senat sich mit ihrem Unterrichtsbetriebe nicht einverstanden erklären könne und mit Ellen Tels in Verhandlungen einzutreten.“²²

Es war also durchaus kein reibungsloser Start, und es verwundert, dass trotz der geäußerten Bedenken Bodenwieser am Haus blieb und statt ihrer in Aussicht genommenen Kündigung zusätzlich Lehrende für Tanz angestellt wurden – dem bereits erwähnten Leo Dubois folgten 1924 Ellen Tels²³ (die nur bis 1927 am Haus blieb) und mit Grete Gross²⁴ eine Schülerin Bodenwiesers für die Abhaltung von Kursen.

17 mdw-Archiv, Akademie und Fachhochschule – Akademische Gremien, Protokolle (= Akad. Gremien, Protokolle), [o.Z.], Protokoll der Sitzung des Akademiesenats vom 23.09.1922.

18 mdw-Archiv, Akad. Gremien, Protokolle, [o.Z.], Protokoll der Sitzung des Akademiesenats vom 03.02.1923.

19 Ebenda.

20 mdw-Archiv, Akad. Gremien, Protokolle, [o.Z.], Protokoll der Sitzung des Akademiesenats vom 23.09.1922.

21 mdw-Archiv, Akad. Gremien, Protokolle, [o.Z.], Protokoll der Sitzung des Akademiesenats vom 26.05.1923.

22 Ebenda.

23 Ellen Tels (auch: T.-Rabanek) (1885–1944) unterrichtete 1924–1927 Künstlerischen Tanz an der mdw.

24 Margaretha „Grete“ Gross (1900–1964) studierte 1921/22 Künstlerischen Tanz bei Gertrud Bodenwieser und unterrichtete 1923–1938 Künstlerischen Tanz an der mdw.

Einen wichtigen Schritt in der Etablierung des Künstlerischen Tanzes an der mdw stellte 1933 die Aufnahme des Lehrplans in die Statuten dar. Die Ausbildungsdauer wurde von drei auf vier Jahre erhöht, allerdings hatten die ‚Schulen für künstlerischen Tanz‘ nicht den Status eines Hauptfachstudiums: Absolventinnen – es handelte sich bei den Studierenden ausschließlich um Frauen – erhielten kein Reifezeugnis, sondern lediglich ein Zeugnis über den Besuch.

Der nächste Schritt erfolgte 1934, nachdem Akademiepräsident Karl Kobald der Jury des Internationalen Tanzwettbewerbs in Wien vorgesessen war und feststellte:

„Ich verhehle mir nicht, dass die Pflege des Kunstanzen in einigen Staaten, insbesondere in Polen so intensiv betrieben wird, dass eine Ueberflügelung des künstlerischen Rufes Wiens in diesem Belange im Bereich der Möglichkeiten liegt. Ich erachte es daher als eine wichtige und dankenswerte Aufgabe der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst, möglichst dazu beizutragen, dass der Ruf Wiens als einer besonderen Pflegestätte klassischer Tanzkunst gesichert und die grosse Tradition auf diesem Kunstgebiete entsprechend fortgesetzt werde.“²⁵

Mit diesem Bekenntnis zu einer Förderung des Tanzes suchte die mdw im Ministerium um die Bewilligung an, Grete Wiesenthal mit einem Meisterkurs für Tanz²⁶ betrauen zu dürfen, was mit Beginn des Studienjahres 1934/35 auch geschah.

1936 erfolgte schließlich die Einführung einer Reifeprüfung für Tanz, womit das Fach den anderen künstlerischen Studien gleichgestellt war.

Dies ist zum einen als Anerkennung der Kunstform Tanz zu sehen, zum anderen wurde damit der Kurs der Professionalisierung fortgesetzt, den die musikalische und schauspielerische Ausbildung bereits zuvor durchlaufen hatten.

Radiosprechen und Radioregie

„Ja, das ist in der Tat eines der wichtigsten Rundfunkprobleme: Redner, Rezipienten, Schauspieler für den Funk zu schulen und zu erziehen. Wenn man so manchmal am Lautsprecher sitzt und die Redner sprechen hört, kann einem die Lust am Hören verleidet werden. [...] Was gäbe es nicht alles zu lernen? Klang, Rhythmus, Takt, Tonhöhe, Tonstärke, Tempo, Instinkt für die Kurve des Dichters müssten Pädagogen aus den Schülern hervorholen.“²⁷

Durch das seit 1924 in Österreich eingeführte Radio ergaben sich mit dem Hörspiel „ganz neue Möglichkeiten künstlerischen Wirkens“ und – wie im obigen

25 mdw-Archiv, 146/Res/1934; interessant sind die Parallelen der Argumentation zu der in der Geschichte der mdw immer wieder ins Treffen geführten Gefährdung des Ansehens der ‚Musikstadt Wien‘.

26 mdw-Archiv, 181/Res/1934. In: Personalakt Grete Wiesenthal.

27 [K.A.], Professor Ferdinand Gregori über die Notwendigkeit der Funkrednerschulen. In: Wiener Allgemeine Zeitung (13.03.1928) 6, Beilage in mdw-Archiv, 60/1928. In: 781/1932 P2 Sammelakt Kurse.

Zitat von Ferdinand Gregori angesprochen – auch Bedarf an eigenen Schulungen, um den Anforderungen des neuen Mediums gerecht zu werden.²⁸

„Das Mikrophon erfordert eine besondere Behandlung des Wortes, die Radiobühne bedarf ihrer eigenen akustischen Regie, die sich wieder auf das Wort und die akustische Kulisse stützen muss. Das haben auch fertige Schauspieler und Regisseure, die im Radio wirkten, erfahren und für diese Betätigung vielfach umlernen müssen. Es erscheint daher sehr wichtig, dass auch bei der Heranbildung des Schauspieler-Nachwuchses die Ausbildung im Radio-Sprechen geübt werde, wodurch ja auch den Schülern eine erweiterte Betätigungsmöglichkeit geschaffen wird.“²⁹

So wurde ab dem Sommersemester 1928³⁰ ein von Hans Nüchtern³¹ geleiteter Kurs über Radiosprechen und Radioregie angeboten, der von den Schauspielstudierenden unentgeltlich besucht werden konnte.

Mit Nüchtern, als Direktor der literarischen Abteilung der RAVAG für deren Radiobühne verantwortlich, konnte ein ausgewiesener Experte für die Abhaltung des Kurses gewonnen werden, der zudem über entsprechende Unterrichtserfahrung verfügte, da er bereits 1926–1927 einen Radiokurs am Neuen Wiener Konservatorium abgehalten hatte.³² Der dafür konzipierte Lehrplan ist in dem Akt zu seiner Bestellung an der Akademie enthalten und mangels eines anderen Konzepts liegt nahe, dass der von ihm an der mdw abgehaltene Unterricht zumindest ähnlich gestaltet war:

„Lehrziel: Dem Schüler soll jene sparsame, jedes Pathos und jede Übertreibung im Ausnützen seiner stimmlichen Mittel vermeidende Art des Sprechens beigebracht werden, wie sie das Mikrophon verlangt. Volles Erfassen des geistigen Inhalts des gesprochenen Worts muss mit der stimmungsgemäßen Wiedergabe Schritt halten. Der äussere Effekt muss hinter der Belebung des Wortes zurücktreten. Oberster Grundsatz ist: Sprich so, als ob Du immer zu einem Hörer sprechen würdest, sprich aber so, dass Dir eine ganze Menge folgen kann.“

Lehrplan: Der Schüler ist darauf hinzuhalten, dass er sich nie äusserlicher

28 mdw-Archiv, 2.456/1928. In: 781/1932 P2 Sammelakt Kurse.

29 Ebenda.

30 mdw-Archiv, 60/1928. In: 781/1932 P2 Sammelakt Kurse.

31 Hans Nüchtern (1896–1962), Journalist, Autor, Dramaturg, 1924–1938 und 1946–? Literarischer Direktor der RAVAG, unterrichtete 1928–1938, 1948–1952 und 1953–1955 u.a. Radiosprechen und -regie an der mdw.

32 mdw-Archiv, 519/D/1926: Darin geht aus einem Lebenslauf Nüchterns hervor, dass er im Herbst 1926 am Neuen Wiener Konservatorium (NWK) eine „eigene [sic] gegründete Radioklasse“ übernahm und „seit dem Schuljahr 1926“ auch an der Schauspielschule des NWK unterrichtete. In: Eveline Möller, Die Musiklehranstalten der Stadt Wien und ihre Vorläufer in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts: Neues Wiener Konservatorium, Wiener Volkskonservatorium, Konservatorium für volkstümliche Musikpflege in Wien, Musikschule der Stadt Wien, Musiklehranstalten der Stadt Wien (Diss. Univ. Wien 1994) 41–42 wird die Anstellungszeit Nüchterns, vermutlich aufgrund der Angabe in der Festschrift des Neuen Wiener Konservatoriums aus dem Jahr 1934, mit 1925–1927 datiert.



Photo Willinger. In: Die Bühne 1927, Heft 142, 14. Quelle: ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

Hans Nüchtern (links) im ‚Abhörraum‘ der Radiobühne in der RAVAG

oder oberflächlicher seiner Stimmittel bedienen darf, er muss stets darauf hingewiesen werden – nicht nur was er bringt, sondern wie er es zu sagen hat. Von der Erfahrung ausgehend, dass Sprechen ins Mikrophon sich in jeder nicht ganz rein wiedergegebenen Behandlung des gesprochenen Worts erbarmungslos verrät, wird dem Schüler die Achtung vor jedem Wort und die Vorsicht mit jeder Silbe gelehrt. [...]“³³

Bereits bei der Einführung wurde „[a]ngesichts der Bedeutung die dem Rundfunkwesen im Kunstbetriebe derzeit zukommt“ ins Auge gefasst, das Fach als „wahlfreies, den Schauspielschülern zugängliches Nebenfach“ in den Lehrplan aufzunehmen,³⁴ was jedoch erst nach dem Zweiten Weltkrieg, bei der Wiederanstellung des 1938 im Zuge der Nazifizierung der mdw gekündigten Nüchtern, erfolgte.

33 mdw-Archiv, 2.456/1928. In: 781/1932 P2 Sammelakt Kurse.

34 mdw-Archiv, 2.945/1928-29 A.

Musikpädagogisches Seminar

Eine Neuerung, jedoch keine Neueinführung, stellt die Reorganisation der musikpädagogischen Ausbildung dar, weswegen nur kurz darauf eingegangen werden soll.³⁵

Gemäß einem Bericht an das Unterrichtsministerium verstand sich die mdw als Anstalt „für die rein künstlerische Ausbildung“,³⁶

„die pädagogische Ausbildung zum Musiklehrberuf erfolgte daher auch bisher nicht im Rahmen der Ausbildung zum Künstlertum, sondern war in die Lehrerbildungskurse der Akademie verlegt, die aber nach den gemachten Erfahrungen als durchaus unzulänglich bezeichnet werden müssen, da eine nebeneinander laufende künstlerische und pädagogische Ausbildung sowohl die eine wie die andere stark beeinträchtigt.“³⁷

Mit der Errichtung des Musikpädagogischen Seminars sollte 1928/29 Abhilfe geschaffen werden. Parallel zu dem Trend der Spezialisierung und Professionalisierung im künstlerischen Bereich setzte man mit der Ausweitung des Lehrangebots für den Musikunterricht an Schulen bzw. den Instrumentalunterricht an Musiklehranstalten einen Schritt in die gleiche Richtung.

Die Bestellung des Professors für Pädagogik an der Universität Wien Richard Meister³⁸ als Leiter des Seminars verstärkte auch auf personeller Ebene das Bekenntnis zur Bedeutung der pädagogischen Ausbildung.

Bereits 1933 erfolgte jedoch die Auflösung des Seminars und die Integration der daran unterrichteten Lehrgänge in die neu geschaffene Abteilung für Kirchen- und Schulmusik.

„Die Abteilung für Kirchen- und Schulmusik stellt sich die Heranbildung tüchtiger, praktischer Musiker zur Aufgabe, die befähigt sind, in Kirche, Schule und Haus als berufene musikalische Führer des Volkes zu wirken. Das Ziel der Arbeit ist ein Musikertyp, der von oberflächlichem Dilettantismus ebenso weit entfernt ist, wie von falschem Virtuosentum. Die Anstalt will Menschen formen, die geeignet sind, der Volksgemeinschaft zu dienen, und deren verlässliches Können, gesundes Fühlen und ehrliches Wollen dem drohenden Niedergang unseres musikalischen Lebens Einhalt gebieten und eine feste Grundlage für den Wiederaufbau unserer Musikkultur schaffen sollen. Unser Vorbild ist der musikalische Volkslehrer, der ebenso die Bildung und Führung der Jugend, wie die Leitung eines Kirchenchores versteht, der die Musikkapelle erzieht, den

35 Auch liegt mit Lynne Heller, Vorläufer der Abteilung Musikpädagogik 1896–1947. In: Ewald Breunlich (Hg.), Zur Geschichte der Abteilung Musikpädagogik 1947–1997. 50 Jahre Musikpädagogik. Hochschule für Musik und darstellende Kunst Wien (Wien 1997) 1–58 eine eingehende Beschäftigung mit der musikpädagogischen Ausbildung bereits vor.

36 mdw-Archiv, 1.816/1927–28 A, Bericht an das Bundesministerium für Unterricht vom Februar 1928, 1.

37 Ebenda.

38 Richard Meister (1881–1964), 1923–1952 o.Prof. für Pädagogik (1938–1945 für Klassische Philologie) an der Universität Wien, 1949/50 deren Rektor, 1951–1963 Präsident der Österreichischen Akademie der Wissenschaften.

Männerchor betreut und der die Gabe besitzt, alle Kreise der Bevölkerung zu gemeinsamem Singen und Spielen anzuleiten. Wir haben den musikalischen Volkslehrer im Auge, wie er in früheren Jahrhunderten durch die Kantoren und musikkundigen Volksschullehrer in so erfolgreicher Weise repräsentiert wurde. Aufbau und Gliederung der Anstalt sollen auf dieses Ziel gerichtet werden.“³⁹

Offiziell „im Zuge der Maßnahmen zur Vereinfachung der Verwaltung“⁴⁰ durchgeführt, folgte man mit der Zusammenlegung von Musikpädagogischem Seminar und Abteilung für Kirchenmusik der austrofaschistischen Zielsetzung der Beseitigung der Trennung von Schule und Religion, der „Wiederverchristlichung bzw. Re-katholisierung“⁴¹.

Inwieweit dieser ideologische Hintergrund Niederschlag im Unterricht gefunden hat, kann aufgrund fehlender Quellen nicht festgemacht werden. In der Besetzung der Lehrstellen ist in den Folgejahren jedenfalls eine Zunahme der Versuche politischer Einflussnahme bei Stellenbesetzungen bemerkbar.⁴²

Meisterschulen und Spezialklassen

In Wieners Konzept zur Neugestaltung des Hauses 1931 kommt der Einrichtung von Meisterschulen und Spezialklassen besonderes Gewicht zu.

Während an der aufgelassenen Fachhochschule mit wissenschaftlichen Vorträgen der Weg der Integration theoretischer Reflexion in die technisch-praktische Ausbildung verfolgt worden war,⁴³ wurde nun ein anderer Weg eingeschlagen.

„Man darf nicht übersehen, dass bei den heutigen, überaus hohen Anforderungen jeder [sic] Schüler mindestens 4–6 Stunden täglich üben muss, wenn er es zu einer bestimmten technischen Reife bringen will.“⁴⁴

Um den Studierenden die Zeit zu geben, ihre Fertigkeiten zu trainieren, sprach sich Wiener für eine Reduzierung des Nebenfachunterrichts aus, um die Konzentration auf das Hauptfachstudium zu ermöglichen. Damit folgte er dem in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts festzustellenden Trend zur Spezialisierung im künstlerischen Bereich, der in den sich steigernden Anspruch an eine ‚Hochleistungsmusik‘ einzubetten ist.⁴⁵

39 Jahresbericht der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst. Schuljahr 1933/1934 (Wien o. J.) 6.

40 Ebenda.

41 Emmerich Tálos, Das austrofaschistische Herrschaftssystem. Österreich 1933–1938 (Emmerich Tálos (Hg.), Politik und Zeitgeschichte, Bd. 8) (Wien/Berlin 2013) 395.

42 Siehe dazu Erwin Strouhal, Lynne Heller, „dass auch unsere Leute [...] in Position gebracht werden“. Personalpolitik an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 1918–1945. In: Johannes Koll (Hg.), „Säuberungen“ an österreichischen Hochschulen 1934–1945.

Voraussetzungen, Prozesse, Folgen (Wien/Köln/Weimar 2017) 283–307, hier 297–299.

43 Ernst Kobau, Die Wiener Symphoniker. Eine sozialgeschichtliche Studie (Wien/Köln/Weimar 1991) 229.

44 mdw-Archiv, 1/Res/1931, 10.

45 Siehe dazu Kobau, Symphoniker, 228.

Bereits beim Eintritt in die mdw wäre seinem Plan nach „*ein Niveau vorzuschreiben, welches dem der absolvierten I. Vorbildungsklasse entspricht*“⁴⁶ und wären „*[n]ur Schüler mit entschiedener Begabung*“ aufzunehmen. Das ‚Meisterlehrprinzip‘ sollte bereits während des regulären Studiums gelten: Wechsel zu anderen Hauptfachlehrenden waren prinzipiell nicht gestattet.⁴⁷

Obwohl die Einrichtung von Meisterschulen eines der zentralen Vorhaben der Reform Karl Wieners darstellt, beschreibt er ihre konkrete Umsetzung in dem Konzept nicht näher. Seine Bezugnahmen auf die bereits in der Vergangenheit bestandenen Meisterschulen könnten annehmen lassen, dass auch die neu zu schaffenden ähnlich gestaltet sein sollten.⁴⁸ Die Definition im Lehrplan von 1933 zeigt jedoch ein wesentlich freieres Modell und verzichtet auf zahlreiche frühere Regelungen ebenso wie auf den verpflichtenden Besuch von Nebenfächern:

„Die an der Staatsakademie [...] bestehenden Meisterschulen und Spezialklassen dienen der Vertiefung erlangter künstlerischer Reife und der Spezialisierung auf musikalischen Sondergebieten. Demgemäß wird sowohl die Dauer des Studiums in diesen Schulen sowie der Lehrgang den individuellen Bedürfnissen der einzelnen Studierenden angepaßt.“⁴⁹

Für den Eintritt in die Meisterschulen war eine Aufnahmeprüfung erforderlich, er war „*nicht an die Absolvierung der betreffenden allgemeinen Staatsakademieklassen und auch nicht an ein Mindestalter gebunden*.“⁵⁰

Zunächst wurden Meisterschulen für Komposition, Klavier, Gesang, Violine, Orgel, Dramatische Darstellung (Oper und Operette) und für Schauspiel sowie Spezialklassen für moderne Klavierliteratur und Kammermusik eingerichtet.⁵¹ Bis zum Ende des Untersuchungszeitraums kamen noch eine Meisterschule für Rhetorik und Rezitation und Spezialklassen für romantische Klavierliteratur und Violoncello hinzu.⁵² Laut Wieners Plan zielten die Meisterschulen und Spezialklassen darauf ab, eine künstlerische Elite auszubilden, die sich auf dem in Veränderung befindlichen Markt behaupten konnte und für

46 mdw-Archiv, 1/Res/1931, 12.

47 mdw-Archiv, 1/Res/1931, 12: „*Der Schüler bleibt während aller 5 Jahre bei dem von ihm ausgewählten Lehrer, insoferne nicht aus triftigen Gründen ein Wechsel des Lehrers gestattet wird.*“

48 Siehe dazu Statut der Meisterschule für Klavierspiel (genehmigt mit Erlass des h. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht vom 13. Dezember 1909, Z. 26.575) (Wien 1916) bzw. Statut der Meisterschule für Violinspiel (genehmigt mit Erlass des h. k. Ministeriums für Kultus und Unterricht vom 13. Dezember 1909, Z. 26.575) (Wien 1912).

49 Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst in Wien. Statut. Zweiter Teil. Lehrplan (Wien 1933) 5.

50 Verordnung des Bundesministeriums für Unterricht im Einvernehmen mit dem Bundesministerium für Finanzen vom 31. Mai 1933 betreffend die Einrichtung der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst in Wien sowie die Regelung der dienst- und besoldungsrechtlichen Stellung der Lehrer an dieser Anstalt, BGBL. 220/1933, §15 (3).

51 Statut 1933, Lehrplan, 5.

52 Jahresbericht der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst in Wien. Studienjahr 1937/38 (Wien o. J.) 11–12.



Die Pause, Jahrgang 5 (1961), Heft 6, 19.

Emil Sauer, langjähriger Leiter der Meisterschule für Klavier, mit einer Studentin

die starke Konkurrenz aufgrund geringer werdender Erwerbsmöglichkeiten gerüstet war. Sie stellten gleichsam den Gipfel künstlerischer Ausbildung dar – ganz seiner Devise folgend: „*Es ist nicht Sache des Staates, ein Musiker- oder Schauspieler-Proletariat heranzubilden.*“⁵³

Saxophon

Etwa ab dem Ende des Ersten Weltkriegs hatte der Jazz begonnen, auch in Österreich Einzug zu halten. Gemeinsam mit dem Banjo taucht das Saxophon Ende der 1920er Jahre in Inseraten des Konservatoriums Lutwak-Patonay auf.⁵⁴ Am Neuen Wiener Konservatorium leitete ab 1931 Adolf Pauscher die Abteilung für Jazzinstrumente,⁵⁵ wobei unklar ist, ob von Beginn an sämtliche Instrumente unterrichtet wurden. Vor der Institutionalisierung der Ausbildung mussten sich Interessierte die entsprechenden Kenntnisse und Fertigkeiten vorwiegend autodidaktisch aneignen.⁵⁶

Anfang März 1932 machte die mdw publik:

„An der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst gelangt in diesen Tagen ein Kurs für ‚Saxophon‘ zur Errichtung, dessen Leitung dem Mitglied des Staatsopernorchesters Leopold Wlach übertragen wurde.“⁵⁷

Bemerkenswert ist, dass in dieser an „*sämtliche Wiener Tagesblätter*“ ausgesandten Zeitungsnotiz kein Bezug auf das Saxophon als Jazzinstrument genommen wurde, sondern man durch die Nennung des Staatsopernorchesters die Assoziation zum ‚klassischen‘ Instrument herstellte.

Der Kurs, für dessen Besuch die Ablegung einer Aufnahmsprüfung erforderlich war, umfasste vier Jahrgänge. Nebenfächer oder eine Reifeprüfung waren nicht vorgesehen; zum Abschluss erhielt man ein Abgangszeugnis.⁵⁸ Nähere Ausführungen zu den unterrichteten Inhalten oder ein Lehrplan sind in den wenigen, den Kurs betreffenden Akten nicht zu finden, daher kann man nur mutmaßen, dass auch Unterricht in Jazzmusik erfolgte.

Es lohnt sich jedenfalls, einen näheren Blick auf die Studierenden der ersten Jahrgänge zu werfen. Die Klassengröße schwankte zwischen drei und sieben Personen, wobei bemerkenswert ist, dass die Kursteilnahme mehrheitlich nur

53 mdw-Archiv, 1/Res/1931, 7.

54 Das älteste dazu gefundene Inserat stammt aus: Neue Freie Presse (24.07.1928) 8, das älteste, in dem die Verbindung mit Jazz hergestellt wird („*Jazz-Band-, Saxophon-, Banjo-, Jazz-Schlagwerk-Ausbildung usw. am Konservatorium Lutwak-Patonay*“), aus: Neues Wiener Journal (11.09.1928) 16, Quelle: ANNO/ Österreichische Nationalbibliothek.

55 Monika Kornberger, Pauscher, Adolf. In: Oesterreichisches Musiklexikon online, online unter <https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Pauscher_Adolf.xml> (05.09.2018).

56 Siehe dazu Monika Kornberger, Der Wettbewerb der Wiener Jazzkapellen und Jazzsänger um das Goldene Band. Ein Beitrag zur Wiener Unterhaltungsmusik der 1930er Jahre. In: Christian Glanz, Manfred Permoser (Hg.), Anklänge 2016. Studien zur österreichischen Populärmusik (Wien 2017) 93–129, hier 100.

57 mdw-Archiv, 829/1932 A.

58 mdw-Archiv, 45/Res/1932.

etwa ein Jahr dauerte⁵⁹ und in den ersten Studienjahren nur eine Person alle vier Jahrgänge besuchte.⁶⁰

Auffallend ist, dass neun Personen, also knapp mehr als die Hälfte, beim Einstieg in den Kurs bereits 20 Jahre oder älter waren,⁶¹ was für das Erlernen eines Instruments ein ungewöhnlich hohes Alter ist.

Durch die Ähnlichkeit der Mundstücke und der Grifftechniken läge die Vermutung nahe, dass der Kursbesuch ergänzend zu einer Klarinettenausbildung erfolgte. Doch nur von zwei dieser Personen ist bekannt, dass sie gleichzeitig bzw. erst im Studienjahr darauf auch Klarinette an der mdw studierten. Vielmehr sind in der Gruppe zwei Cellostudierende und ein Violinstudent⁶² zu finden, und bei einem weiteren ist es sehr wahrscheinlich, dass er zuvor an einer Musikschule Violine gelernt hatte und auch Violoncello spielte.⁶³

Leider lassen sich sowohl die musikalische Vorgeschichte als auch die weiteren Lebenswege nur bei einigen der Studierenden nachverfolgen. Die wenigen vorliegenden Informationen weisen jedoch darauf hin, dass die Karrieren eher im Bereich der Unterhaltungsmusik verliefen.⁶⁴ Für die einzige weibliche Studierende, Therese Rosenbaum, war die musikalische Ausbildung lebensrettend: Sie konnte noch im März 1938 mit einer Mädchenkapelle vor der nationalsozialistischen Verfolgung in die Schweiz fliehen.⁶⁵

Mit Hinweis auf die Schwierigkeiten des musikalischen Markts hatte Wiener 1931 – wie bereits angedeutet – seinen Lösungsansatz in der intensiveren Ausbildung einer geringeren Anzahl Studierender angestrebt und gemeint, ihre Chancen durch den Unterricht in Meisterschulen und das Streben nach Virtuosität erhöhen zu können.

Mit dem nach seiner Abberufung eingerichteten Saxophonkurs erfolgte jedoch

59 Zwei Studierende blieben nur ein Semester, sieben für ein Studienjahr, zwei für eineinhalb Studienjahre, zwei für zwei Studienjahre, zwei für drei Studienjahre und ein Studierender für vier Studienjahre.

60 Egon Steindl 1932/33–1935/36.

61 Fritz Arnstein, August Daubek, Walter Fried, Johann Huzl, Ernst Pechhold, Karl Podlaha, Franz Safer, Hans Schwelch, Ignaz Stich, Max Troyer und Alfred Watzlawik.

62 Ernst Pechhold studierte von 1926/27–1934/35 und Therese Rosenbaum 1936/37–1937/38 Violoncello bei Buxbaum, Alfred Watzlawik 1931/32–1933/34 Violine bei Adolf Grohmann und Ernst Morawec.

63 Es ist anzunehmen, dass Karl Podlaha mit der in Zeitungsmeldungen als „K. Podlaha“ erwähnten Person ident ist. [k.A.], Von der Musik-Lehranstalt E. K. Leitl in Schwechat. In: Der neue Bezirksbote für den politischen Bezirk Bruck an der Leitha (25.04.1928) 1, Quelle: ANNO/Österreichische Nationalbibliothek, bzw. gibt es eine namentliche Erwähnung Podlahas bei einem Auftritt als Cellist: [k.A.], III. Schulkonzert der Musiklehranstalt E. K. Leitl, Schwechat. In: Der neue Bezirksbote für den politischen Bezirk Bruck an der Leitha (15.04.1928) 3, Quelle: ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

64 Diese betreffen August „Gustl“ Daubek, Walter Fried, Rupert Heidenkommer, Josef Kuti, Karl Podlaha, Therese Rosenbaum und Egon Steindl. Eine Karriere im ‚klassischen‘ Repertoire ist nur bei Ernst Pechhold nachweisbar. Es konnten keine Hinweise auf musikalische Karrieren von Fritz Arnstein, Johann Huzl, Franz Konecny, Franz Safer, Hans Schwelch, Hans Söldner, Ignaz Stich und Max Troyer gefunden werden. Alfred Watzlawik ist vermutlich im November 1944 gefallen.

65 Von der Schweiz ging Therese Rosenbaum nach Belgien und in die Niederlande, wo sie die deutsche Besatzung versteckt überlebte; siehe dazu Primavera Driessen Gruber: Suzanne Rozsa. In: Claudia Maurer Zenck, Peter Petersen (Hg.), Lexikon verfolgter Musiker und Musikerinnen der NS-Zeit (Hamburg: Universität Hamburg 2010), online unter <https://www.lexm.uni-hamburg.de/object/lexm_lexm-person_00004448> (05.09.2018).

parallel zu diesem Ziel eine Öffnung hin zu einer anderen Strategie. Die oft nur kurze Dauer der Kursbesuche und auch die teilweise ungewöhnlich erscheinenden Kombinationen mit anderen Instrumenten weisen darauf hin, dass die Studierenden mit der Kursteilnahme eher auf ein Kennenlernen des Saxophons abzielten und weniger auf ein intensives Studium Wert legten. Auch lässt die Altersstruktur annehmen, dass der Besuch zu einem großen Teil berufsbegleitend erfolgte und als (Fort-)Bildungsangebot wahrgenommen wurde.

Ergänzend zu den auf die ‚klassischen‘ Bereiche eingeschränkten Meisterschulen bot der Kurs die Möglichkeit, Wege abseits des als ‚E-Musik‘ bezeichneten Repertoires zu beschreiten und sich damit alternative Berufsmöglichkeiten in dem sich ändernden musikalischen Markt zu erschließen.

Statt auf Spezialisierung (wie in den Meisterschulen) wurde mit dem Kurs auf eine Verbreiterung der Fertigkeiten gesetzt.

Ein gesteigertes Interesse an einer breiter angelegten Ausbildung lässt sich auch an der Zahl der Studierenden ablesen, die ein zweites Hauptfach belegten. Innerhalb des Beobachtungszeitraums steigerte sich die Doppel- und Mehrfachbelegung von Hauptfächern von 8,13% der Studierenden 1920/21 auf 10,15 im Studienjahr 1926/27 und schließlich auf 15,75% im Studienjahr 1935/36.

Ergänzend ist hinzuzufügen, dass anhand der Matrikelblätter nur der an der mdw genossene Unterricht nachweisbar ist. Zusätzliche private Studien oder die Ausbildung an anderen Lehranstalten sind bisher nur in Einzelfällen bekannt und müssten anhand biografischer Studien erst aufwändig erforscht werden.

Nicht un wesentliche Faktoren für die Entscheidung, mehrere Instrumente zu erlernen, stellten neben persönlichen Vorlieben und Interessen in vielen Fällen wohl auch die soziale Notlage bzw. das schwierige Fortkommen in musikalischen Berufen in der Zwischenkriegszeit dar.

Angesichts einer Quote von 73% Arbeitslosen in der Musikbranche wurde etwa 1933 in der *Arbeiter-Zeitung* konstatiert: „Wer Aussicht auf ein Engagement haben will, muß mindestens zwei, wenn nicht mehr Instrumente besitzen und spielen können.“⁶⁶

Ein kurzer Exkurs soll an dieser Stelle neben dem Erlernen mehrere Instrumente auch ein Beispiel für eine weitere Karrierestrategie der 1920er und 1930er Jahre geben: den Wechsel von der ‚E‘ zur ‚U-Musik‘.

EXKURS: FLEURON JAZZ

„Die jungen Damen aus dem guten Hause, das einst bessere Tage gesehen hat, wollen nicht Trübsal blasen – aber vielleicht Saxophon? Wenn schon Kunst, warum brotlose? Wenn schon Musik, warum just seriöse? [...] Mit

66 Martha Schwarz, Musikerlos. In: *Arbeiter-Zeitung* (06.12.1933) 7,
Quelle: ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

DIE BÜHNE

Damen-Jazz aus gutem Hause

Von
Fred Heller



Die Fleuron-Jazz

(Photo Fayer)

Was fängt man mit höheren Töchtern an? Mit dem Doktorhute in der Hand, kommt man kaum durchs ganze Land. Kunstgewerbe? Überfüllt. Musiklehrerin? Mühsam und müßiger Verdienst. Tanzkunst? Es ist Baisse in Tanzbeinen, es wimmett von Dilettantinnen, auf den Tanzpodien wächst kein rechtes Gras mehr. Also?

Nina Fleuron, Dirigentin, Schlagwerk
(Photo Amerling)

Die jungen Damen aus dem guten Haus, das einst bessere Tage gesehen hat, wollen nicht Trübsal blasen — aber vielleicht Saxophon? Wenn schon Kunst, warum brotlose? Wenn schon Musik, warum just seriöse? Beethoven in Ehren und Schön-

Links: Marion Storm, Saxophon
(Photo Bing)
Unten: Paulette de Bene-Jary, Geige,
Saxophon
(Photo Amerling)



Kammermusik und Akademiediplomen lockt man kein Checkbuch [sic] hinter dem Kassenschalter einer Bank hervor.“⁶⁷

Mit diesen launigen Worten berichtete Fred Heller 1929 in der *Bühne* über eine neu formierte, unter der Leitung von Ninon Fleuron⁶⁸ auftretende Jazzband, der ausschließlich Frauen angehörten. Sachlicher wird in der *Wiener Sonn- und Montagszeitung* über das Ensemble geschrieben und auch auf die schwierige Situation von Musikerinnen im Erwerbsleben hingewiesen:

„Die Kunst geht heute mehr denn je nach Brot. Selbst junge Mädchen aus den vornehmsten und besten Häusern, Absolventinnen der Musikakademie, die zu Beginn ihres Studiums von rauschenden Erfolgen im Konzertsaal träumten, sind schließlich froh, Engagements in Nachtlokalen zu erhalten, um ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Wählerisch dürfen moderne Mädchen nicht sein.“⁶⁹

Mehrere Mitglieder der Gruppe, darunter die beiden Saxophonistinnen, hatten an der mdw studiert.

Paula (von) Bene-Jary, die sowohl mit Saxophon als auch Geige auftrat, war Schülerin Arnold Rosés gewesen und hatte 1910 die Reifeprüfung mit vorzülichem Erfolg abgelegt.⁷⁰ Mit dem nach ihr benannten Bene-Jary-Quartett⁷¹ trat sie ca. 1911 bis 1919 auf,⁷² 1920 ist sie als Geigerin (ohne das Quartett) in einem Konzert des Vereins für musikalische Privataufführungen zu finden,⁷³ danach taucht ihr Name erst wieder in Verbindung mit der Band um Ninon Fleuron gegen Ende des Jahrzehnts auf. Für die künstlerische Pause in den 1920er Jahren findet sich eine Erklärung in einem Artikel über die Band:

„Als sie heiratete, schien die Kunst für sie erledigt. Aber heutzutage ist die Ehe keine Angelegenheit auf Lebenszeit und die temperamentvolle ungarische Adlige kehrte wieder zur Musik zurück [...].“⁷⁴

67 Fred Heller, Damen-Jazz aus gutem Hause. In: *Die Bühne*, Heft 234 (1929) 16–17, Quelle: ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

68 Bedauerlicherweise ist es nicht gelungen, den tatsächlichen Namen, der sich hinter dem Pseudonym Ninon Fleuron versteckt, herauszufinden.

69 [k.A.], Die Abenteuer einer Damen-Jazzband. Was sieben junge Musikerinnen auf ihrer ersten Tournee erlebten. In: *Wiener Sonn- und Montagszeitung* (11.11.1929) 5–6.

70 Auch: Paulette de B.-J., geb. am 22.11.1891 in Wien; sie studierte 1907/08–1910/11 Violine bei Jakob Moritz Grün (1907/08) und Arnold Rosé an der mdw, 1910 Ablegung der Reifeprüfung mit ausgezeichnetem Erfolg, danach Wiederholung des letzten Jahrgangs.

71 Paula Bene-Jary, Annie Baradieser, Anna Fried und Maria Lazansky.

72 Älteste gefundene Erwähnung: [k.A.], Concordia-Klub. In: *Neues Wiener Tagblatt* (06.12.1911) 15, Quelle: ANNO/Österreichische Nationalbibliothek, letzte gefundene Erwähnung: Eintragung zum Konzert des Vereins für musikalische Privataufführungen vom 28.11.1919, Wiener Konzerthaus-Archiv, online unter <https://www.konzerthaus.at/datenbanksuche> (05.09.2018).

73 Konzert des Vereins für musikalische Privataufführungen vom 20.01.1920, Wiener Konzerthaus-Archiv, online unter <https://www.konzerthaus.at/datenbanksuche> (05.09.2018).

74 E.T., Eine weibliche Jazzband. Sieben Mädchen aus guter Familie. In: *Neues Wiener Journal* (13.04.1929) 7, Quelle: ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

Margarete „Grete“ bzw. „Gretl“ Heller⁷⁵ studierte von 1915/16-1921/22 Klavier bei Josef Hofmann, Hedwig Andrasffy, Viktor Ebenstein und Paul Weingarten und schloss ihre Ausbildung mit der Reifeprüfung ab. 1926/27 kam sie ans Haus zurück und besuchte ein Jahr lang die Lauteklasse von Jakob Ortner. In der Band war sie als Pianistin engagiert, auch wenn ihre Erfahrung an der Laute vermuten hätten lassen können, dass sie das Banjo schlug.

Dieses Instrument wurde jedoch, zusätzlich zum Cello, von Hansi Fisher⁷⁶ gespielt, die 1914/15-1919/20 an der mdw Violoncello bei Siegfried (Friedrich) Buxbaum⁷⁷ studiert und 1919 die Reifeprüfung abgelegt hatte.⁷⁸ Zu dem weiteren Verlauf ihrer künstlerischen Karriere konnte nichts in Erfahrung gebracht werden. Im Beitrag des *Neuen Wiener Journals* ist ein Auftritt im Jahr 1923 erwähnt, ergänzt um die Information „Über sechs Jahre der Erkenntnis haben auch sie vom Cello zum Banjo geführt.“⁷⁹

Zweite Geigerin war Mariska Gerö, die ab dem Sommersemester 1925 bis 1927/28 Violine bei Gottfried Feist an der Fachhochschule für Musik und darstellende Kunst studiert hatte.⁸⁰ Der ihr vom *Neuen Wiener Journal* attestierte „Canossagang vom seriösen Konzert mit den ideellen, aber nicht materiellen Erfolgen bis zum Anschluss an die Jazzband“⁸¹ kann angesichts des kurzen Zeitrahmens zwischen dem Abschluss ihrer Studien und dem Gründungszeitpunkt der Band nicht allzu lange gedauert haben.

Insgesamt ist festzustellen, dass die die Gruppe betreffenden Beiträge zu meist in sehr jovialem Ton gehalten sind und besondere Betonung auf der sozialen Herkunft der Frauen lag.⁸²

So wird auch bei der „Hofratstochter“ Maria Stöhr⁸³ nicht darauf vergessen, auf Beruf bzw. Stand des Vaters hinzuweisen. Wo sie gelernt hatte, Saxophon zu spielen, ist leider nicht bekannt. An der mdw war sie von 1923/24-1925/26 Studentin für Laute bei Jakob Ortner.

Eine Ausbildung an der mdw kann bei Liselotte Therafelder⁸⁴ nicht nachge-

75 Geb. 27.08.1900 in Prag.

76 Hansi Fisher war der Künstlername von Johanna Fischer, geb. 02.02.1894 in Wien.

77 Siegfried (Friedrich) Buxbaum (1869-1948) unterrichtete 1903-1938 Violoncello an der mdw. Der eigentliche Vorname lautet Siegfried, er wurde jedoch „von Kindheit auf und so auch während seiner künstlerischen Tätigkeit bisher Friedrich statt Siegfried genannt“ (siehe dazu mdw-Archiv, 58/Pr/1915).

78 1919/20 wiederholte sie den letzten Ausbildungsjahrgang als Hospitantin.

79 E.T. Eine weibliche Jazzband. Sieben Mädchen aus guter Familie. In: Neues Wiener Journal (13.04.1929) 7, Quelle: ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

80 Geb. 01.03.1905 in Szegedin, Vorname laut Matrikelblatt H/146 Marie; ein Matrikelblatt für das Studium ab 1927/28 fehlt, daher liegen keine Informationen über einen Abschluss vor, die Ausbildung ist nur durch den Klassenkatalog von Gottfried Feist belegbar.

81 E.T. Eine weibliche Jazzband. Sieben Mädchen aus guter Familie. In: Neues Wiener Journal (13.04.1929) 7, Quelle: ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

82 Z.B. [k.A.], Wiens vornehme Damen-Jazzband. In: Salzburger Volksblatt (26.04.1929) 4-5, Quelle: ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

83 Geb. 04.05.1905 in Wien.

84 Möglicherweise handelt es sich um ein Pseudonym.

wiesen werden. Da der echte Name hinter dem Pseudonym von Ninon Fleuron nicht bekannt ist, ist die Überprüfung einer Ausbildung am Haus nicht möglich.

Die bereits erwähnte Form der Stilisierung bzw. Inszenierung in der Presse, die Darstellung als junge, selbstbewusste, moderne Frauen guter Herkunft mag zwar durchaus im Interesse der Gruppe gelegen und Teil der Vermarktungsstrategie gewesen sein, doch werden damit sämtliche Schattenseiten der Lebenswege und Karrieren gleichsam mit einem Augenzwinkern ausgeblendet. Einzig in einem Beitrag der *Wiener Sonn- und Montagszeitung* über „*Die Abenteuer einer Damen-Jazzband. Was sieben junge Musikerinnen auf ihrer ersten Tournee erlebten*“⁸⁵ sind nicht nur die (wohl auch auf andere Ensembles zutreffenden) Probleme mit und bei Engagements beschrieben, sondern werden auch sexuelle Belästigungen thematisiert:

„Ein Teil des männlichen Publikums sah sich auch durch die moralischen Qualitäten der jungen Damen enttäuscht. Irgendwie schien die Ansicht zu herrschen, Musikerinnen seien Freiwild, und sie bekamen die wildesten anonymen Briefe, weil sie für das Amusement der Gäste in keiner anderen Weise als durch ihr Musizieren sorgen wollten.“⁸⁶

Erwähnungen in der Presse deuten ab 1933 auf eine Verkleinerung der Gruppe hin,⁸⁷ die vermutlich noch bis 1938 aktiv war.⁸⁸

Es ist bedauerlich, dass dieses unter vielerlei Aspekten beachtenswerte Ensemble bisher noch nicht das Interesse der Forschung geweckt hat.

Filmstudio

Der 1936 ausgearbeitete Plan zur Errichtung eines Filmstudios wurde zwar letzten Endes nicht realisiert, war jedoch in den Vorbereitungen schon so weit gediehen, dass er bei einem Überblick der Neueinführungen von Fächern erwähnt werden muss.

Das Projekt entstand unter reger Beteiligung des Dozenten für Literatur- und Theatergeschichte an der mdw, Emil Kläger,⁸⁹ der sich u.a. als Verhandler mit dem Bund der österreichischen Filmindustriellen engagierte.

Dem Ministerium gegenüber begründete die mdw die Notwendigkeit der Errichtung eines Filmstudios mit den schlechten Berufsaussichten für die Schauspielstudierenden:

⁸⁵ Wiener Sonn- und Montagszeitung (11.11.1929) 5-6, Quelle: ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

⁸⁶ Ebenda, 5.

⁸⁷ Z.B. Inserat in Neue Freie Presse (26.09.1933) 15: „*Ninon Fleuron mit ihrem Wiener Damen-Künstler-Jazz-Trio*“, Quelle: ANNO/Österreichische Nationalbibliothek oder Neues Wiener Journal (10.04.1934) 10: [k.A.], Bunter Abend, Erwähnung als „*Trio Ninon Fleuron*“, Quelle: ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

⁸⁸ Siehe dazu Andreas Löbbeke, Expertise zu „*Wiener Damenjazzband (The Ninon Fleuron Jazz Ladies)*, Erinnerungs- und Einschreibealbum, 1927–1937“, online unter <<https://www.dorotheum.com/dailyauction/lot-detail/auktion/12098-autographen/lotID/242/lot/2137284-ninon-fleuron.html?currentPage=10>> (05.09.2018).

⁸⁹ Emil Kläger (1880–1936), Journalist, unterrichtete 1932–1936 an der mdw.

„Die Filmtätigkeit muss als wichtige Post in der Zukunftsrechnung der Schauspielanwärter berücksichtigt werden und bietet schon angesichts der wirtschaftlichen Lage des Theaters eine Chance, die höher zu veranschlagen ist als die mutmassliche Bühnenkarriere. Sie kommt jedenfalls als Ergänzung der Schauspieltätigkeit regelmässig in Frage. Die Betätigung im Film kann die sich stets verschlechternden Aussichten der Schauspielabsolventen nur in günstigem Sinne beeinflussen.“⁹⁰

Unter Hinweis auf eine

„Unzahl von Winkelschulen, die nach Auffassung der Fachleute der reine Humbug sind“, wurde es „als ein Gebot der Zeit angesehen, den darstellerisch und auch körperlich geeigneten Zöglingen auch die praktische und theoretische Ausbildung für den Film als Vollendung des Schauspielunterrichtes zu gewährleisten.“⁹¹

Mit dem Filmstudio sollte jedoch nicht nur Schauspielstudierenden eine zeitgemäße Ausbildung geboten werden, es waren außerdem Kurse für Kamera, Regie und Dramaturgie geplant:

„1.) [D]er in zwei Jahrgängen erteilte Unterricht gilt der theoretischen und praktischen Ausbildung der Hörer zu Filmdarstellern in den vorgeschriebenen Haupt- und obligaten Nebenfächern.

2.) Im Anschluss an diesen Hauptunterricht ist die Abhaltung von Spezialkursen vorgesehen. Die Spezialkurse dienen zur Ausbildung des Kameramannes, des Filmregisseurs und zur Einführung in die Technik der Film dramaturgie. [...]

3.) Den ordentlichen Hörern der Filmschule ist grundsätzlich der Besuch der Spezialkurse gestattet, des Kamerakurses, wenn sie die vorgeschriebenen Voraussetzungen erfüllen, doch bedürfen sie zum Besuch der Kurse einer Erlaubnis des Präsidiums, damit der Erfolg ihres Hauptstudiums nicht gefährdet wird.

4.) Zum Besuch des Kamerakurses ist entweder der Nachweis der Befähigung zum Berufsfotografen, der mit Erfolg genossene Unterricht in der Graphischen Versuchsanstalt oder bei Prof. Schrott an der Technik auf dem Gebiete der Fotografie notwendig. Für den Besuch der Kurse auf dem Gebiete der Filmregie und Film dramaturgie werden keinerlei besondere Vorschulungen gefordert, doch sind die Kursanwärter darauf aufmerksam zu machen, dass sie eines bestimmten Masses von filmischer und allgemeiner Bildung bedürfen, um von dem ihnen erteilten Unterricht profitieren zu können.

5.) Die Hörer der Spezialkurse werden keinen Prüfungen unterzogen. Sie erhalten über den Besuch bloss Frequentationszeugnisse.“⁹²

90 mdw-Archiv, 1.975/1936 A.

91 Ebenda.

92 mdw-Archiv, 1.120/1936 A, Beilage II Unterrichtsfächer und Lehrplan. In: 1.963/1936 A.

Durch die Kooperation mit der Filmindustrie war „*eine die wichtigsten Posten deckende finanzielle Unterstützung*“ durch einen beim Handelsministerium bestehenden Fonds gesichert, „[d]ie erste Filmschule mit praktischem Unterricht“⁹³ stand knapp vor ihrer Realisierung.

Anfang Februar 1937 wurde jedoch vom Handelsministerium unter Verweis auf die im Jänner mit Deutschland abgeschlossenen Handelsvertragsverhandlungen und das ebenfalls vereinbarte Filmzahlungsübereinkommen der „*Zeitpunkt für die Aktivierung eines Filmstudios an der Staatsakademie [...] – soweit hiebei die Mitwirkung der österreichischen Filmwirtschaft in Frage kommt*“ – als „*nicht für gegeben*“ erklärt.⁹⁴

Eine bereits mit dem Unterrichtsministerium anberaumte Besprechung wurde, nachdem die Mitfinanzierung durch die Filmindustrie somit ausgefallen war, „*auf unbestimmte Zeit verschoben*“,⁹⁵ das Projekt verlief im Sand.⁹⁶

Jazzposaune

Im Mai 1936 wandte sich Franz Dreyer⁹⁷ mit der Anregung, einen Jazzkurs für Posaune einzurichten, an die Akademieleitung:

„Da seit Jahren für einen Posaunenbläser fast nur die Mitwirkung in einer Jazzkapelle als Verdienstmöglichkeit in Frage kommt, wurde ich oft von Schülern und ausübenden Musikern ersucht, Unterricht für spezielle Jazzmusik zu erteilen. Aus Zeitmangel, ferner, da ich mit dieser Materie nicht so vertraut bin, musste ich Ansuchen dieser Art leider ablehnen. Als gewissenhafter Lehrer fühle ich mich aber trotzdem verpflichtet, jeden gangbaren Weg zu suchen, um den früheren und jetzigen Schülern ein Fortkommen zu ermöglichen. Bezugnehmend auf Vorstehendes, erlaube ich mir daher den Vorschlag zu machen, ähnlich wie an anderen Musikinstituten einen speziellen Jazzkurs für Posaune, eventuell auch Trompete einzuführen.“⁹⁸

Präsident Kobald stand „*angesichts der heute auf dem Gebiete der Instrumentalisten bestehenden Erwerbsverhältnisse dieser Anregung durchaus sympathisch*“ gegenüber, wie er Dreyer in seinem Antwortschreiben wissen ließ.⁹⁹ In seinem an das Ministerium gerichteten Antrag um Bewilligung des Kurses übernahm Kobald Dreyers Argumentation, „*dass Posaunenbläsern derzeit hauptsächlich als Verdienstmöglichkeit die Mitwirkung in einer Jazzkapelle in Frage kommt*“, änderte jedoch hinsichtlich der Verantwortung, dass „*es nun zweifellos auch zu den*

93 mdw-Archiv, 1.975/1936 A, 6.

94 mdw-Archiv, 333/1936 A.

95 Ebenda.

96 Der Sonderlehrgang für Filmgestaltung, Vorläufer der heutigen Filmakademie Wien, wurde 1951 eingerichtet.

97 Franz Dreyer (1877–1961) unterrichtete 1923–1949 Posaune an der mdw.

98 mdw-Archiv, 92/Res/1936.

99 Ebenda.

moralischen Aufgaben der Staatsakademie gehört, den absolvierten und derzeitigen Schülern nach Möglichkeit Verdienstgelegenheiten zu verschaffen.“¹⁰⁰

Auf Vorschlag Dreyers wurde dessen ehemaliger Schüler Josef Hadraba¹⁰¹ mit der Kursleitung betraut.¹⁰² Hadraba hatte in seiner Jugend Violine gelernt und kam erst in seiner Militärzeit Anfang der 1920er Jahre zur Posaune,¹⁰³ war bereits während seiner Studienzeit „*als Pos. Solist (Jazz) gereist*“¹⁰⁴ und galt gegen Ende der Dekade als einer der führenden Solisten seiner Zeit.¹⁰⁵ Seit 1929 im Staatsopernorchester und seit 1930 bei den Wiener Philharmonikern war er mit seinen breiten Kenntnissen und Erfahrungen auch Dreyers Wunschkandidat für dessen eigene Nachfolge.¹⁰⁶

Nach der Bewilligung des Kurses fanden vom 15. bis 17. Oktober die Aufnahmeprüfungen statt, der Unterrichtsbeginn erfolgte unmittelbar danach.¹⁰⁷ Ebenso wie bei dem Saxophonkurs war keine Reife-, sondern nur eine Abschlussprüfung vorgesehen.

Der von Hadraba entworfene Lehrplan umfasste:

„I. Wesen der Jazzmusik.

Das Auseinanderhalten von:

Jazz-Ton und Konzert-Ton des Bläser.

Ton-Effekte, Dämpfergebrauch.

Hilfszug-Technik der Jazzposaune.

Jazz-Tanzmusik.

Die Arten der Jazztanzmusik.

Die verschiedenen Auffassungen und der wechselnde Stil der Arten.

II. Improvisation nach Anhaltspunkten.

Das „Hot“ Blasen und

das groteske Blasen auf der Jazzposaune.

Freie Improvisation.

Jazzposaune-Solo.

Jazz-Konzertmusik.“¹⁰⁸

Wieviel Zustrom das Angebot insgesamt fand, liegt leider im Dunklen. Aus dem Studienjahr 1936/37 sind nur zwei Teilnehmer bekannt: Friedrich „Fred“

100 mdw-Archiv, 109/Res/1936.

101 Josef Hadraba (1903–1991) studierte 1923/24–1927/28 Posaune bei Franz Dreyer und unterrichtete 1936–1938 Jazzposaune, 1946–1948 Basstuba und 1949–1956 Posaune an der mdw.

102 mdw-Archiv, 122/Res/1936.

103 Über seine Zeit in der Regimentsmusik des Infanterieregiments 5 liegen mit 1922–1924 bzw. 1923–1924 unterschiedliche Angaben im Personalakt vor.

104 mdw-Archiv, Personalakt Josef Hadraba, Lebenslauf vom 17.02.1956.

105 Dietrich Heinz Kraner, Klaus Schulz, Jazz in Austria. Historische Entwicklung und Diskographie des Jazz in Österreich (Friedrich Körner, Dieter Glawischnig (Hg.), Beiträge zur Jazzforschung 2) (Graz 1972) 9.

106 mdw-Archiv, 92/Res/1936.

107 mdw-Archiv, 2.281/1936 A3.

108 mdw-Archiv, 122/Res/1936, die Hervorhebungen wurden vom Original übernommen.

Gallosch und Alois Lahm.¹⁰⁹ Gallosch war zu diesem Zeitpunkt bereits in der Kapelle von Frank Fox¹¹⁰ beschäftigt und besuchte den Kurs berufsbegleitend. Von Alois Lahm ist keine musikalische Karriere bekannt.¹¹¹

Da Klassenkataloge fehlen,¹¹² wurde in den Matrikelblättern der Posaunestudenten und -absolventen¹¹³ Franz Dreyers nach Hinweisen auf einen Besuch des Kurses gesucht – immerhin hatte er doch geschrieben, „*von Schülern und ausübenden Musikern ersucht*“ worden zu sein, einen solchen abzuhalten. Diese Suche brachte jedoch kein Ergebnis.

Im Jahresbericht über das Studienjahr 1937/38 sind keine Jazzposaune-Studierenden angeführt, dennoch dürfte es eine Klasse gegeben haben, denn im Mai 1938 erhielt Hadraba die Information, dass sein „*mit Ende des Studienjahres 1937/38 ablaufende[r] Vertrag bzw. Lehrauftrag*“ nicht erneuert werden würde.

Der kurze, aber vielsagende Eintrag in dem als ‚Abbauliste‘¹¹⁴ bezeichneten Schriftstück von 1938

„*Josef Hadraba (Jazzposaune)*

„*Frau Jüdin, sachlich überflüssig*“¹¹⁵

belegt neben der nationalsozialistischen Verfolgung auch die noch bestehende Existenz des Kurses.

Die fehlenden Einträge im Jahresbericht 1937/38 könnten demnach auf ein absichtliches Verschweigen der Studierenden einer unerwünschten Person in einem unerwünschten Fach zurückzuführen sein.

Nebenfächer

Änderungen bzw. Bestrebungen, Neuerungen vorzunehmen, betrafen nicht nur Hauptfächer und Kurse. Die Diskussion um Anzahl bzw. Ausmaß und inhaltliche Ausrichtung der sogenannten Nebenfächer bot, wie Wiener in seinem Schreiben von 1931 bemerkte, bereits seit dem 19. Jahrhundert immer wieder Anlass für Diskussionen:

„*Ich darf bei diesem Anlass erwähnen, dass es schon bei dem alten Konseratorium der Gesellschaft der Musikfreunde und ebenso bei der Akademie stundenlange Beratungen darüber gegeben hat, in welcher Weise*

109 Jahresbericht der Staatsakademie für Musik und darstellende Kunst Wien. Schuljahr 1936/37 (Wien 1938) 24 und 29.

110 Frank Fox (eigentlich Fux) (1902–1965) studierte 1920/21 Komposition bei Joseph Marx an der mdw; lt. Krämer, Schulz, Jazz in Austria, 10, war Gallosch lt. Eigenangabe (siehe Fußnote 39 auf S. 27) 1935–1937 Mitglied der Kapelle.

111 Er hat, wie Eintragungen in alten Adressbüchern und Zeitungsinsseraten nahelegen, vermutlich die Tanzschule seines Vaters übernommen.

112 Es ist nicht bekannt, ob diese nicht geführt wurden oder nicht erhalten geblieben sind.

113 Es handelte sich ausschließlich um männliche Studierende.

114 In der ‚Abbauliste‘ (= mdw-Archiv, 98/Res/1938, Anlage 7) wurden Lehrende angeführt, deren Verträge aus „rassischen, politischen oder ideologisch-inhaltlichen Gründen nicht verlängert werden sollten.“

115 mdw-Archiv, 98/Res/1938, Anlage 7, 2.



Im: Kunstschnachrichten. Information des Arts. Organ für Musik, Theater, Literatur, Kunst und Wissen. Sonder-Nummer: Festsausgabe der Staatsakademie für Musik u. darstellende Kunst. Internationaler Musikwettbewerb 1937

Josef Hadraba

ein brauchbarer und einwandfreier Stundenplan aufzustellen sei, der nämlich den Besuch des Hauptfaches und des Nebenfaches so verbindet, dass dem Schüler die nötige Zeit für die Uebungen und schliesslich auch für die Erholung verbleibe.

*Ein derartiger Stundenplan ist nie zustande gekommen.*¹¹⁶

Zwar spricht Wiener selbst der Zeit seiner ersten Leitungsperiode „*eine allgemeine Tendenz, den angehenden Berufsmusiker und Schauspieler mit möglichst vielen Kenntnissen, mit Fremdsprachen und ausgebreiteter ‚allgemeiner Bildung‘ auszustatten*“¹¹⁷ zu, doch beschwert er sich in der Rückschau, dass in der Zeit zwischen 1918 und 1931

„eine ganze Reihe von überflüssigen Fächern und Lehrgegenständen ein-

116 mdw-Archiv, 1/Res/1931, 10, die Hervorhebung wurde vom Original übernommen.

117 mdw-Archiv, 1/Res/1931, 9–10.

geföhrt wurde, die an sich und in ihrer Art ganz interessant sind, jedoch insolange keine Existenzberechtigung besitzen, als die wichtigsten Hauptdisziplinen in ungenügender Weise oder auch sozusagen gar nicht vertreten sind.“¹¹⁸

Als „vollkommenen nonsens“ bezeichnetet er besonders die 1920¹¹⁹ – wohl in Folge der Republiksgründung – erfolgte „Angliederung des Gegenstands Bürgerkunde“,¹²⁰ dessen Streichung 1931 (ganz abgesehen von der Frage nach dessen Sinnhaftigkeit in einer künstlerischen Ausbildung) bezeichnend für die Phase der Entdemokratisierung des Hauses ist.¹²¹

Der von Wiener geschilderte, unmäßige Ausbau der Nebenfächer fand jedoch nicht so drastisch wie von ihm geschildert statt bzw. wurde 1926 an der Akademie sogar eine Initiative zu einer Neuorganisation der Nebenfächer gestartet, die vor allem deren Abbau zum Ziel hatte.¹²²

In den einzelnen Fachgruppen – Theorie, Gesang (inkl. Schauspiel und Tanz), Orchesterinstrumente und Klavier und Orgel – wurde über entsprechende Änderungen beraten. Aus dem Direktorium war auf Antrag von Joseph Marx der „*Hauptgrundsatz [...], dass die musikalischen Nebenfächer gegenüber den nicht musikalischen Nebenfächern als gewichtiger zu betrachten seien*“, dafür mitgegeben worden.

Marx hatte zudem erläuternd hinzugefügt,

„dass natürlich auch einige wissenschaftliche Fächer, vor allem Musikgeschichte, wichtig seien und dass dieses Fach berücksichtigt werden müsse, nur die entweder bloss mittelbar oder gar nicht mit dem Musikalischen in Zusammenhang stehenden Fächer hätten in 2. oder 3. Linie zu rangieren.“¹²³

Die nach den Beratungen tatsächlich zur Streichung vorgeschlagenen (und nicht in „halbverbindlich“¹²⁴ zu ändernden) Nebenfächer sind nur in den Schulen für Musiktheorie, Klavier und Orgel sowie Gesang zu finden, wobei die meisten Nebenfächer in den Theorieklassen reduziert wurden. Angesichts der immer wieder geäußerten Beschwerden, der Besuch der Nebenfächer würde die Studierenden vom Üben abhalten, verwundert, dass bei sämtlichen Orchesterinstrumenten, in Opern- und Schauspielschule ebenso wie in der Schule für Tanz und Körperhaltung keine Anträge auf die Streichung von Nebenfächern eingebracht wurden.

Auch an der Fachhochschule wurden hinsichtlich der Einstufung von Nebenfächern als Pflichtkollegien Zweifel geäußert:

118 mdw-Archiv, 1/Res/1931, 7.

119 mdw-Archiv, 106/D/1920.

120 mdw-Archiv, 1/Res/1931, 10.

121 mdw-Archiv, 40/1932 P2.

122 Siehe dazu v.a. mdw-Archiv, 577/D/1926 und mdw-Archiv, Akad. Gremien, Protokolle, [o.Z.], Protokoll der Sitzung des Akademiesenats vom 18.02.1926.

123 mdw-Archiv, Akad. Gremien, Protokolle, [o.Z.], Protokoll der Sitzung des Akademiesenats vom 18.02.1926.

124 Halbverbindliche Nebenfächer (in früheren Jahren als „halb-obligat“ bezeichnet) konnten freiwillig besucht werden, es bestand jedoch keine Verpflichtung zur Teilnahme.

„[D]r. Marx spricht seine Bedenken dagegen aus, da insbesondere rein wissenschaftliche und mit dem musikalischen Unterrichtsbetriebe gar nicht zusammenhängende Nebenfächer eine Ueberlastung der durch den musikalischen Studiengang ohnedem sehr belasteten Hörer bedeute und ihm ausserdem im Gegensatze zum Prinzipie der akademischen Lehr- und Lernfreiheit stehend erscheint. Das Professorenkollegium stimmt dem Standpunkt des Rektors einstimmig zu.“¹²⁵

Ein Vergleich der Statuten von 1914 (aus der Zeit unter Wieners Leitung), 1923 und 1927 (aus der von ihm beanstandeten Phase) sowie von 1933 (aus der nachfolgenden Periode) zeigt, dass die Unterschiede zwischen 1914 und 1924 kaum gravierend sind, teilweise waren in den einzelnen Jahrgängen der Zehnerjahre sogar mehr Nebenfächer vorgeschrieben als in den Zwanzigerjahren.

Die nicht der Realität entsprechende Argumentation Wieners ist symptomatisch für Diskussionen rund um das Nebenfach, die häufig mehr auf emotionaler als auf sachlicher Ebene stattfanden. Zwar wurden in der Folge (das Zustandekommen eines vom Ministerium genehmigten Statuts dauerte noch bis 1933) Reduktionen vorgenommen, doch fielen diese keineswegs drastisch aus.

Im Klavierstudium wurden Vomblattspiel und der bedingt verbindliche Kontrapunkt gestrichen, jedoch kamen mit Instrumentenkunde und Grundlagen der Musiktheorie zwei neue Fächer hinzu. Mit insgesamt 13 verpflichtenden Nebenfachlehrveranstaltungen blieb diese Zahl beim Klavierstudium (wenn auch mit etwas geänderten Fächern) gleich. In den Schulen für Musiktheorie brachte der Lehrplan von 1933 sogar eine Steigerung von zwei zusätzlichen obligaten Lehrveranstaltungen.

125 mdw-Archiv, Akad. Gremien, Protokolle, [o.Z.],
Protokoll der Sitzung des Hochschulkollegiums vom 12.04.1926.

Studierende

Angesichts der großen Anzahl der Studierenden und der Länge des Untersuchungszeitraums können im folgenden Abschnitt unterschiedliche Aspekte jeweils nur kurz angeschnitten werden.

Nähern wir uns dem Thema zunächst quantitativ an. Die Zahl der Studierenden schwankte im Zeitraum 1917/18–1937/38 zwischen 1009 und 1530, wobei der Höchststand 1924/25, im ersten Jahr des parallelen Bestehens von Akademie und Fachhochschule, und der Tiefststand 1931/32 erreicht wurde. Für drei Studienjahre liegen keine Daten bzw. nur ungefähre Angaben zur Gesamtzahl der Studierenden vor,¹²⁶ für ein Studienjahr wurde für diesen Beitrag anhand eines Adressverzeichnisses und von Klassenkatalogen eine Erfassung der Zahl weiblicher und männlicher Studierender vorgenommen.¹²⁷

Trotz teilweise fehlender Daten ist die Entwicklung klar: Einer Zunahme der Studierendenzahlen in den 1920er Jahren folgt deren deutliche Abnahme am Beginn der 1930er Jahre.

„Die Zahl der unsere Anstalt besuchenden Studierenden ist eine übermäßig grosse“, stellte Wiener 1931 fest und bezeichnete, „ohne damit irgendwie einen numerus clausus andeuten zu wollen, die Zahl von ungefähr 800 Schülern als die den dargelegten Verhältnissen entsprechende.“¹²⁸

Mit welchen Mitteln die Reduzierung erreicht wurde, kann nicht genau festgemacht werden. Seitens der mdw wären z.B. strengere Maßstäbe bei Aufnahme- oder Zwischenprüfungen möglich, doch ebenso könnten die Folgen der Weltwirtschaftskrise oder der *Creditanstalt*-Insolvenz mitverantwortlich gewesen sein. Am wahrscheinlichsten ist wohl ein Zusammenspiel mehrerer Faktoren, wobei die sich in den 1930er Jahren verschlechternden Berufsaussichten ebenso wie die in der Öffentlichkeit ausgetragenen Querelen zwischen Ministerium und mdw¹²⁹ zusätzlich negativen Einfluss auf den Zustrom zum Haus gehabt haben könnten.

Der Frauenanteil lag – wie nahezu während des gesamten Zeitraums des Bestehens der mdw – zwischen etwas über 50 und rund 60%. Diese relative

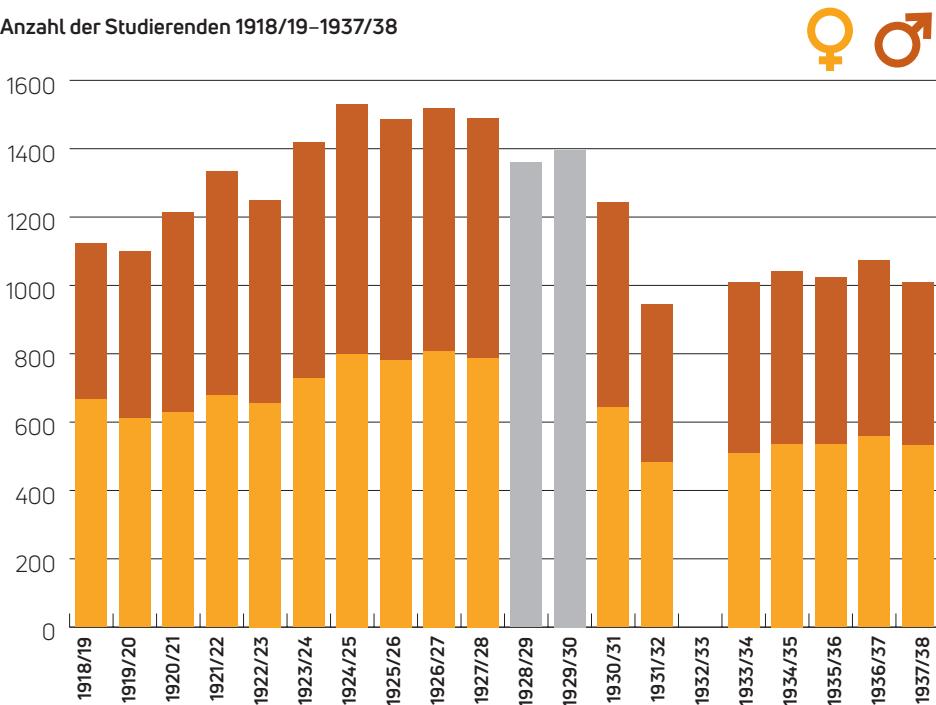
126 In: Österreichisches Staatsarchiv, Allgemeines Verwaltungsarchiv, Unterrichtsministerium (1848–1940), Allgemeine Akten (= AT-OeStA/AVA Unterricht UM allg. Akten), 3266, 34.569/1929 sind Studierendenzahlen der Akademie für 1928/29 und 1929/30 enthalten. Diese konnten durch eine Zählung der in den Klassenkatalogen der Fachhochschule angegebenen Studierenden für 1928/29 ergänzt werden (aufgrund fehlender Kataloge ist die tatsächliche Zahl sicher höher) bzw. für 1929/30 mit Angaben aus AT-OeStA/AVA Unterricht UM allg. Akten, 3266, 9.482/1930. Für 1932/33 liegen derzeit noch keine Daten vor.

127 Die Erfassung wurde für das Studienjahr 1931/32 vorgenommen. Im Adressverzeichnis für 1931/32 sind nur die Studierenden der Akademie enthalten. Studierende der Meisterschulen und Spezialklassen sind darin nicht erfasst und mussten ebenso wie die Studierenden der auslaufenden Fachhochschulstudien mittels der Eintragungen in den Klassenkatalogen ermittelt werden. Herzlicher Dank gilt Severin Matiasovits für die Unterstützung bei der Erhebung der Daten.

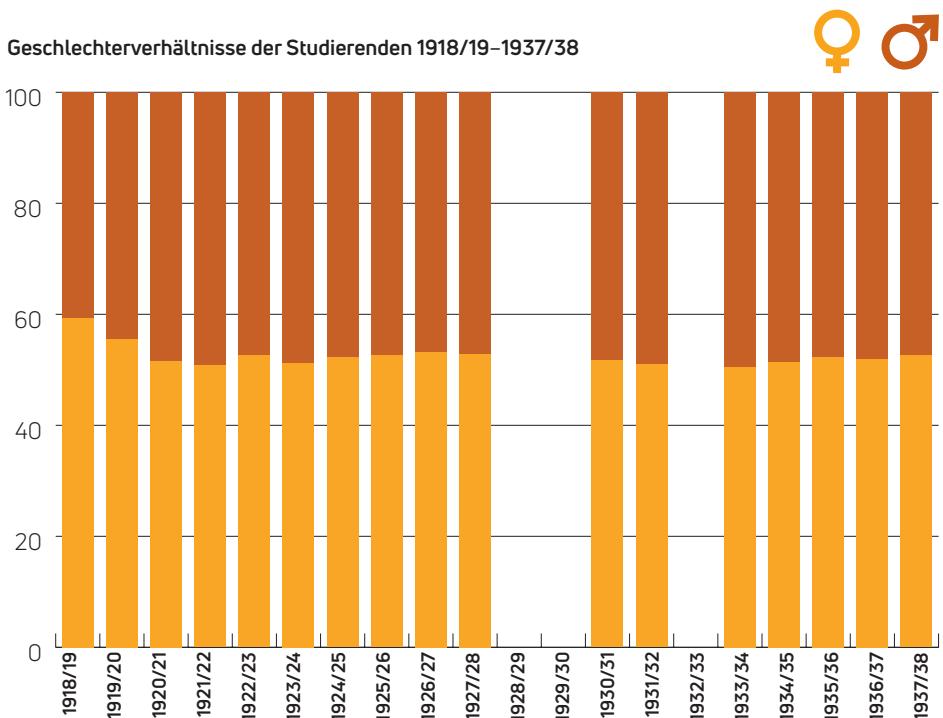
128 mdw-Archiv, 1/Res/1931, 7.

129 Siehe dazu den Beitrag von Severin Matiasovits in diesem Band.

Anzahl der Studierenden 1918/19–1937/38



Geschlechterverhältnisse der Studierenden 1918/19–1937/38



Ausgewogenheit täuscht jedoch darüber hinweg, dass in den einzelnen Studienfächern ganz unterschiedliche Geschlechterverhältnisse herrschten.

Während männliche Studierende in allen Fächern zu finden sind (ausgenommen ist nur der rein weibliche Künstlerische Tanz) konzentrieren sich die weiblichen Studierenden vor allem auf die Fächer Klavier und Gesang. So entschieden sich im Studienjahr 1920/21 über 75% der weiblichen Studierenden für eines dieser beiden Fächer,¹³⁰ 1926/27 belegten 63,6% Klavier und Gesang.¹³¹

1935/36 sind – die Studierenden in den entsprechenden Meisterschulen und Spezialklassen miteingerechnet – nur mehr 53,9% der Frauen in diesen beiden Fächern zu finden. Klavier ist mit 33,5% zwar noch immer der eindeutige Favorit, Gesang fällt jedoch auf 20,4%. Außer im Künstlerischen Tanz, für den sich 14,6% der Frauen entschieden, liegen alle anderen von ihnen gewählten Fächer bei unter 5%.¹³² Diese weisen zwar eine breitere Streuung als in den untersuchten Jahren davor auf, doch bleiben Orchesterinstrumente, insbesondere Blasinstrumente, weitestgehend von der Studienwahl ausgenommen.

Hinsichtlich der nationalen Herkunft¹³³ stellen im gesamten Untersuchungszeitraum österreichische Studierende mit etwa 80% die deutliche Mehrheit.¹³⁴ Zweithäufigstes Herkunftsland ist in allen untersuchten Jahren die heutige Tschechische Republik, auch andere Nachfolgestaaten der Monarchie, vor allem Ungarn und die Ukraine, sind stark vertreten. 1926/27 und 1935/36 stellten Studierende aus Deutschland die drittstärkste Gruppe. In den Dreißigerjahren nimmt die Zahl unterschiedlicher Herkunftsländer zu, jedoch kamen aus ihnen jeweils nur ein oder zwei Studierende, und es ist keine besondere Verdichtung auf bestimmte Regionen feststellbar.

Der Zusammensetzung nach Nationalitäten entsprechend dominiert bei den Konfessionen mit etwa 65-70% die römisch-katholische Kirche. Innerhalb des Betrachtungszeitraums halbiert sich der Anteil jüdischer Studierender von etwa 20% auf knapp 10%,¹³⁵ während die Zahl der Personen evangelischen Glaubensbekenntnisses relativ stabil bleibt und sich etwa auf 9 bis 12% beläuft.

Bei der näheren Betrachtung der Studierenden des 1932 eingeführten Saxophonkurses zeigt sich ein großteils überraschend ‚hohes‘ Alter von über 20 Jahren zum Zeitpunkt der Inschriftion. Aus der auf die drei Beispieljahre angewand-

130 43,7% Klavier, 31,6% Gesang.

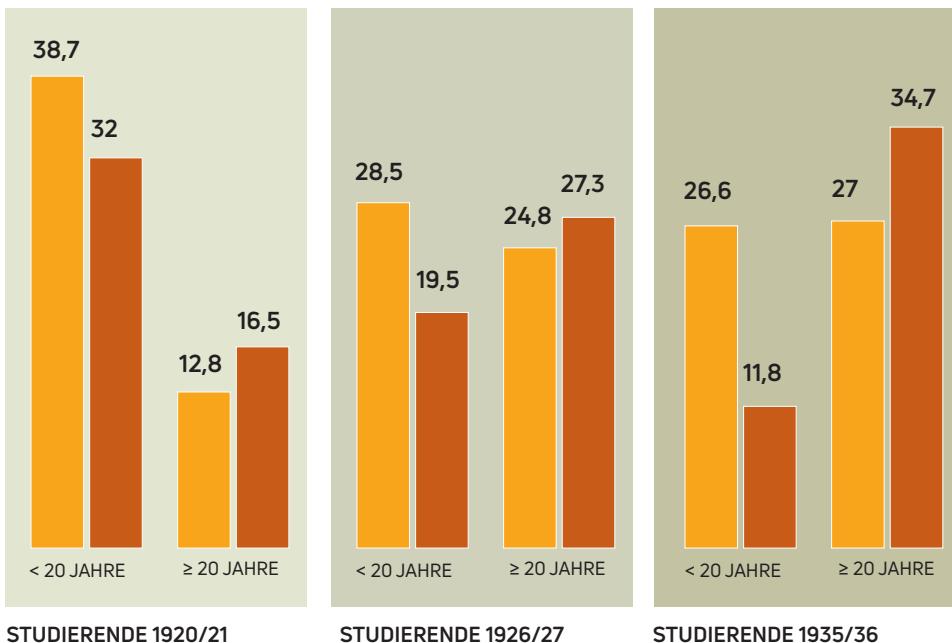
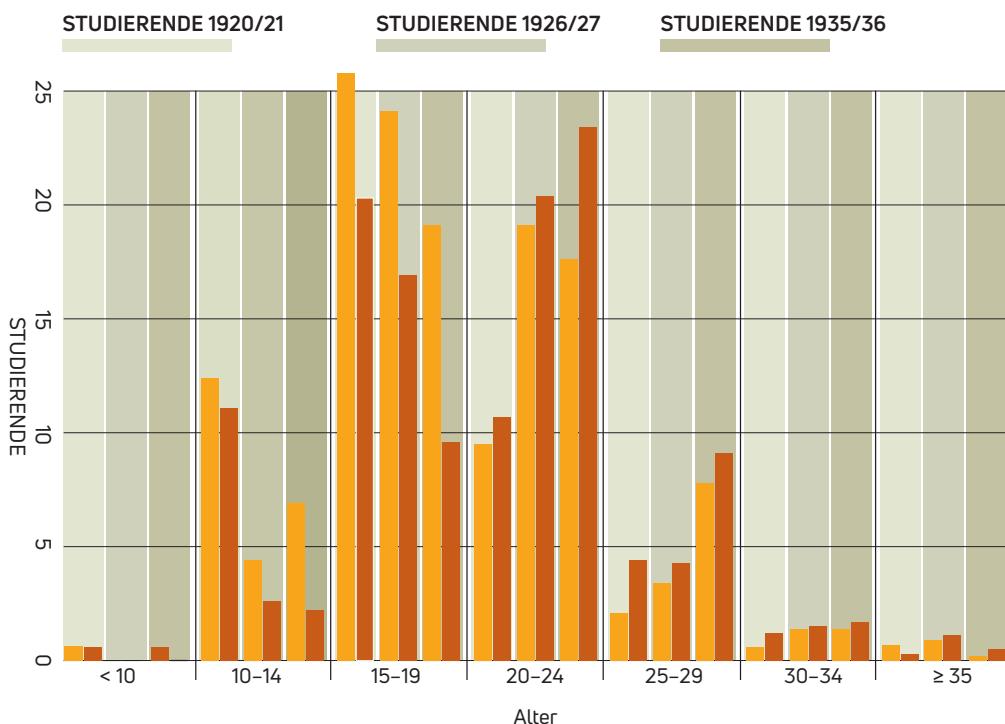
131 37,3% Klavier, 26,4% Gesang.

132 Kapellmeisterschule 0,2%, Saxophon 0,2%, Orgel 0,4%, Kirchenmusik 0,6%, Harfe 0,7%, Gitarre 1,1%, Violoncello 1,1%, Musiktheorie 1,5%, Opernschule 1,5%, Violine 3,3%, Musikerziehung 4,6%, Schauspiel 4,8%.

133 Für die Erhebung wurde die bei der Heimatberechtigung angegebene Gemeinde der aktuellen Landeszugehörigkeit zugewiesen, wodurch z.B. für die Tschechische Republik und die Slowakei getrennte Ergebnisse vorliegen.

134 1921/22 beläuft sich die Quote auf 79%, 1926/27 auf 82,8%, 1935/36 auf 74,4%.

135 1920/21 waren 20,6% mosaischen Glaubens, 1935/36 waren es 9,5%.



ten Altersstatistik der Studierenden wird eine Verschiebung der Altersstrukturen innerhalb des Untersuchungszeitraums ersichtlich. Bei den weiblichen Studierenden nähern sich die beiden größten Altersgruppen (15-19 Jahre und 20-25 Jahre) einander an bzw. ist eine Zunahme bei den 25-29-Jährigen zu beobachten. Bei den männlichen Studierenden stellt sich die Verteilung der Altersgruppen im Vergleich der Studienjahre 1920/21 und 1935/36 nahezu umgekehrt dar.

An der sich verändernden Alterszusammensetzung der Studierenden ist ablesbar, dass sich die Nutzung des Bildungsangebots der mdw auf einen späteren Lebensabschnitt verschob.

Fragen nach der Nutzung des Hauses durch die Studierenden bzw. deren Motivationen, die angebotene künstlerische Ausbildung in Anspruch zu nehmen, sind mit den angewandten quantitativen Untersuchungen nicht zu beantworten, sondern bedürfen qualitativer Forschungsmethoden.

In seinen, auf der Auswertung lebensgeschichtlicher Quellen basierenden, Analysen zu ‚ernsthaft‘ betriebenen Musikstudien¹³⁶ verweist Georg Schinko auf die durch die Erzählenden thematisierte Planung von Laufbahnen, der die institutionalisierte Ausbildung entgegenkam,¹³⁷ auf „frühe Vorbereitungen auf und den frühen Wunsch nach einer langfristigen Beschäftigung mit Musik“¹³⁸ und stellt unter anderem fest: „Sein Leben der Musik und nur der Musik zu verschreiben – dieses Narrativ durchzog die Erzählungen, die stark positiv hinsichtlich der Orientierung des ernsthaften Studiums positioniert waren.“¹³⁹

Es wird damit ein Idealbild beschrieben, das dem „Verständnis von Kunst als Ersatzreligion“ folgt.¹⁴⁰

In den folgenden Überlegungen wird davon ausgegangen, dass die Diversität der Studierenden sich neben den quantitativ untersuchten Faktoren der sozialen, nationalen, religiösen Herkunft oder dem Geschlecht auch aus der Wahl des Hauptfachs und nicht zuletzt aus dem Ziel, mit dem dieses studiert wurde, ergibt. Im Rahmen des Beitrags können nur einige Überlegungen dazu ange stellt werden; die Anwendung qualitativer Verfahren und tiefer gehende analytische Untersuchungen müssen derzeit leider ein Zukunftsprojekt bleiben.

Aufgrund der Wahl eines Hauptfaches können – zumindest tendenziell – gewisse damit verbundene berufliche Vorstellungen angenommen werden. Diese sind z.B. bei pädagogischen Studien oder auch bei Schauspiel eindeutiger als z.B. bei der Violine, weil sie berufliche Möglichkeiten sowohl als Solo- als auch Orchesterinstrument eröffnet.

¹³⁶ Georg Schinko, Differenzierungen von Musik und Singen (Österreich 1918–1938) (Diss. Univ. Wien 2015), insbes. der Abschnitt „Das ernsthafte Studium der Musik: Dominanz“ in Kapitel 7, 199–212.

¹³⁷ Ebenda, 211.

¹³⁸ Ebenda.

¹³⁹ Ebenda, 208.

¹⁴⁰ Ebenda, 210.

Ernst Kobau formuliert hinsichtlich Studienzielen recht drastisch „*Kein Student träumt von einer Laufbahn eines Tuttisten der zweiten Geiger in einem Orchester*“¹⁴¹ und erinnert sich an einen Satz Hans Swarowskys,¹⁴² der von der „Geigengruppe‘ eines Orchesters als von „*einem Konzertmeister und 15 Unglücklichen*“¹⁴³ sprach. Er bringt mit einem Ausschnitt aus der Autobiografie Ernst Dörflers¹⁴⁴ jedoch auch ein Beispiel dafür, dass selbst abseits der Primgeige ein glückliches Berufsleben verbracht werden kann:

„[I]ch war mit Begeisterung zweiter Geiger, denn nur den Mittelstimmen-spielenden ist es möglich, das Gesamtwerk zu hören, der erste Geiger (auch Bläser) ist viel mit der technischen Ausführung beschäftigt, der kann nicht so mithören. Es existieren bei mir auch keine Minderwertigkeitskomplexe, sondern ich fühlte mich immer als Teil eines Ganzen und sehr stolz, diesem Ganzen (ob Orchester oder Werk) überhaupt dienen zu können.“¹⁴⁵

Bei vielen Studien, insbesondere bei so vielfach belegten wie der Klavierausbildung, wäre zu hinterfragen, ob das Studium im Hinblick auf eine spätere Berufsausübung oder aus Liebhaberei betrieben wurde.

„Ich wollte Medizin und gleichzeitig Musik studieren. Mein Vater aber hatte Bedenken, zumal beide Studienrichtungen damals [1921, Anm.] wegen Überfüllung eher als aussichtslos galten. Baldiger Eigenverdienst mußte meinen nicht wohlhabenden Eltern wichtiger erscheinen als die Erfüllung meiner persönlichen Wünsche. So kam es zu einem Kompromiß: Jusstudium an der Universität, Musik an der Akademie in Wien. Es gab berühmte Vorläufer, die es ebenso gehalten hatten.“¹⁴⁶

Die Passage aus den Lebenserinnerungen Hans Sittners¹⁴⁷ zeigt, dass er sich bei seiner Entscheidung über das dem baldigen Broterwerb dienende Studium kompromissbereit zeigte, ein Verzicht auf das Musikstudium aber nicht zur Diskussion stand. Doppelstudien bzw. parallele Berufslehren kommen durchaus häufig vor. Alfred Poell,¹⁴⁸ Sohn des gleichnamigen Arztes und Malers, der

141 Kobau, Symphoniker, 235.

142 Hans Swarowsky (1899–1975), Dirigent, unterrichtete 1946–1948 und 1949–1975 an der mdw.

143 Kobau, Symphoniker, 251.

144 Ernst Dörfler (1882–1966) studierte 1894/95–1896/97 Violine bei Josef Maxincsak, 1897/98–1901/02 Klarinette bei Franz Otter und Franz Bartolomey an der mdw und legte 1902 die Reifeprüfung in Klarinette mit vorzülichem Erfolg ab; 1907–1948 war er im Wiener Tonkünstlerorchester bzw. bei den Wiener Symphonikern tätig.

145 Archiv der Wiener Symphoniker, Ernst Dörfler, Nur ein zweiter Geiger, Typoskript, zit. nach Kobau, Symphoniker, 255–256.

146 mdw-Archiv, Hans Sittner, Überleben in Österreich. Abendgedanken eines Musikerziehers, Typoskript (o.O, o.J.) 22.

147 Hans Sittner (1903–1990), Pianist, Jurist und Musikschriftsteller, studierte 1921–1927 Klavier bei Ferdinand Rebay und Josef Hofmann an der mdw und leitete das Haus 1946–1971.

148 Alfred Poell (1900–1968) studierte entgegen anderslautender biografischer Angaben in diversen Lexika bereits während seines Medizinstudiums an der Universität Innsbruck zwischen 1922/23 und 1927/28 (mit einer kurzen Unterbrechung 1925/26) Gesang bei Filip Forstén und Josef Manowarda an der mdw.

noch vor Abschluss seines Medizinstudiums in den 1920er Jahren Gesang bei Filip Forstén und Josef Manowarda studierte und als Sänger Karriere machte, oder Heinz Fischer-Karwin,¹⁴⁹ der sein Jusstudium zugunsten der Schauspielausbildung an der mdw aufgab, können als zwei weitere Beispiele aus der Zwischenkriegszeit angeführt werden.

Bei der Beschäftigung mit den Lebenswegen von Studierenden der mdw in der Zwischenkriegszeit fallen oftmals Karrieren jenseits der studierten Fächer auf.¹⁵⁰ Diese mögen teilweise persönlichen Entwicklungen, angesichts der zahlreichen Krisen und Veränderungen in der Musik- und Theaterlandschaft aber zu einem großen Teil den Gegebenheiten der Zeit geschuldet sein.

Karrierechancen in der Zwischenkriegszeit

„Von den jedes Jahr austretenden Schülern – 120-150 im Durchschnitt – haben höchstens 10-15 sogenannte Carriere gemacht, sich Namen und Stellung errungen.

Die übrigen haben in grossen und kleinen Orchestern, an mittleren und kleinen Theatern, in Hotels, Restaurants, Gasthöfen und Wirtshäusern, später natürlich auch in den Kinos Unterkunft gefunden. Auf zahlreichen Reisen im In- und Auslande, in den grossen Hotels in London und Paris und an der Riviera, aber auch in den kleinen Gasthöfen und Pensionen unserer Alpenländer habe ich die Schüler unseres Conservatoriums und unserer Akademie angetroffen. [...] Sie alle haben zwar eine kleine, bescheidene, aber doch wenigstens auskömmliche Existenz sich zu verschaffen gewusst.“¹⁵¹

Karl Wiener beschreibt in dieser Passage die Zeit vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis zum Ende des Ersten Weltkriegs und bedient sich dabei – wohl als Kunstgriff, um die Probleme der darauffolgenden Zeit drastischer davon abheben zu können – einer Idealisierung der Verhältnisse. Dabei blendete er schlechte Bezahlung, mangelnde Altersversorgung, fehlende gesetzliche Grundlagen oder die Konkurrenz durch Militärmusikkapellen aus, die bereits in der Monarchie Probleme bereit hatte.

In den 1920er Jahren wurden die Zeiten durch Inflation, Hyperinflation und

149 Heinz Fischer-Karwin (1915–1987), Journalist, Radio- und TV-Moderator, studierte 1935/36–1937/38 bei Wilhelm Klitsch in der Meisterschule für Schauspiel sowie in der Meisterschule für Rhetorik und Rezitation an der mdw, im Wintersemester 1937/38 besuchte er zusätzlich den Kurs für Radiosprechen und -regie bei Hans Nüchtern, 1938 legte er die Diplomprüfung für Schauspiel mit vorzüglichem Erfolg ab.

150 Z.B. Richard Kubinszky (1903–1953), der 1919/20–1924/25 Flöte bei Ary van Leeuwen und Jacques van Lier an der mdw studierte (Reifeprüfung 1925) und später als Akkordeonist, Organist, Pianist, Cembalist, Dirigent und Komponist öffentlich in Erscheinung trat.

151 mdw-Archiv, 1/Res/1931, 4–5.

schließlich die am Ende des Jahrzehnts einsetzende Weltwirtschaftskrise immer schlechter, was durch Bedeutungsverlust bürgerlichen Mäzenatentums und die neuen Medien auch für den Kulturbetrieb gravierende Konsequenzen hatte.

EXKURS: BERNDT BUCHBINDER

Ein Einblick in das Leben des 1886 als Jakob Bernhard „Berndt“ Buchbinder¹⁵² in Wien geborenen Geigers soll anhand seines Karriereverlaufs auch Gelegenheit zu Reflexionen über künstlerische Berufswege der Zwischenkriegszeit geben.

Buchbinder studierte von 1908/09 bis 1910/11 Violine bei Arnold Rosé an der mdw und legte 1910 die Reifeprüfung mit vorzülichem Erfolg ab. Anschließend verblieb er noch ein weiteres Studienjahr als Hospitant¹⁵³ in Rosés Klasse.¹⁵⁴

Es folgte ein Engagement als Konzertmeister des städtischen Orchesters in Dortmund, danach bei der Oper bzw. dem Sinfonieorchester in Hamburg.¹⁵⁵ Nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs musste er 1916 nach Wien zurückkehren,¹⁵⁶ wo er als Konzertmeister beim Wiener Konzertverein Beschäftigung fand.¹⁵⁷

Doch zu dieser Zeit bedeutete eine Anstellung in einem Orchester nicht, damit auch ein finanzielles Auskommen zu finden:

„Vormittags Probe, dann rasches Mittagmahl, noch eine Stunde geben, mit knapper Not kommt man noch zur Nachmittagsprobe, anschließend daran das Abendkonzert, nachher noch Stunden, Kammermusik oder Mitwirkung in einem Nachtlokal, um dies jämmerliche Dasein fristen zu können. Es ist ausgeschlossen, einige Minuten Ruhe zu finden, und wer sie hätte, dem fehlt es an Geld.“¹⁵⁸

Mehrere parallele Erwerbstätigkeiten waren offenbar notwendig, um sich über Wasser halten zu können.

Im Falle Buchbinders weisen die für 1918 und 1919 gefundenen Belege

152 Geboren am 24.08.1886 in Wien, 1932 Änderung des Vornamens in Berndt, siehe Österreich, Niederösterreich, Wien, Matriken der Israelitischen Kultusgemeinde, 1784–1911, online unter <<https://familysearch.org/ark:/61903/3:1:3357-9B2H-Y69?cc=2028320&wc=4692-D6H%3A344266801%2C344266802%2C344443701>> Pfad: Wien (alle Bezirke) > Geburtsbücher > Geburtsbuch K 1885–1886 > image 233 of 299 (05.09.2018).

153 „Absolvierten Schülern der Akademie, welche zur größeren Vervollkommnung ihrer Leistungen oder behufs Erwerbung pädagogischer Kenntnisse die Klasse ihres Hauptfaches oder die eines Nebenfaches [...] zu besuchen wünschen“, war es möglich, als sogenannte „Hospitanten“ am Unterricht teilzunehmen; siehe Statuten der k.k. Akademie für Musik und darstellende Kunst in Wien (Wien 1909) § 18, 32.

154 Ein Studium bei Otakar Ševčík (1852–1934), der 1908–1918 an der mdw eine Violinmeisterklasse leitete, erfolgte möglicherweise außerhalb des Hauses; das Studium ist erwähnt in R.H., Wien und Musik. Berndt Buchbinder. In: Österreichs Illustrierte Zeitung (24.05.1931) 13, Quelle: ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

155 R.H., Wien und Musik. Berndt Buchbinder. In: Österreichische Illustrierte Zeitung (24.05.1931) 13, Quelle: ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

156 Ebenda bzw. [k.A.], Meldung „Bernhard Buchbinder, Konzertmeister [...]\“. In: Neues Wiener Journal (21.11.1916) 12, Quelle: ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

157 [k.A.], Meldung „Bernhard Buchbinder, Konzertmeister [...]\“. In: Neues Wiener Journal (21.11.1916) 12, Quelle: ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

158 Friedrich Wedl, Die Krise der Wiener Konzert-Orchester (Wien 1919). Zit. nach Kobau, Symphoniker, 39.

gemeinsamer Auftritte mit einer „*Künstlerkapelle*“ im Café Atlantis bzw. der „*Salonkapelle Berndt Buchbinder*“ bei einer Tanzaufführung im Wiener Konzerthaus auf einen Wechsel der Räumlichkeiten seines Wirkens wie auch des Genres hin.¹⁵⁹ Gemeinsame Auftritte als „*Virtuosen-Duo Berndt Buchbinder – Ralf [sic] Erwin und Negros Jazz Orchester*“ mit Ralph Erwin folgten ab 1922.¹⁶⁰

In dem 1924 im *Neuen Wiener Journal* erschienenen Beitrag „*Nur ein Kaffeehausgeiger...*“ gab Buchbinder einen Einblick in seine Berufswelt und beschrieb auch die Ressentiments, die ihm als Unterhaltungsmusiker von mancher Seite entgegenschlugen:

„Vor drei oder vier Jahren hatte der Bar- und Kaffeehausgeiger allerdings noch sehr unter teils gerechtfertigt scheinenden, teils blödsinnigen und hochmütigen Vorurteilen zu leiden. Der ‚seriöse‘ Kollege zuckte über unsereinen die Achsel. Und die Etablissementbesitzer hatten Angst, daß man ihnen mit wirklich guter Musik am Ende die Gäste aus dem Lokal vertreiben würde. Im Ausland lagen die Verhältnisse schon seit langem anders. Dort konzertieren in den mondänen Bars und großen Hotels überall vollwertige Künstler, indes man bei uns nur den seine Gäste sentimental anstrudelnden Heurigengeiger als Unterhaltungsmusiker anerkennen wollte. Endlich hat sich das auch in Wien geändert. Heute ist unser Publikum, auch das anspruchsvolle und musikverständige, doch schon vorurteilslos genug, daß es nicht nur den als Künstler ansieht, der einen Frack anzieht, Programme drucken läßt und im Konzertsaal jahraus jahrein dasselbe halbe Dutzend klassischer Piecen absolviert. Wobei er in der Regel jeder Erweiterung seines Repertoires vorsichtig aus dem Wege geht.“

„Ich habe es nicht so leicht, ich kann auf die Programmauswahl keine Vorbereitungszeit verschwenden und muß ungefähr zwei- oder dreitausend Nummern meines im Café aufliegenden Programmbuches im Kopfe haben. Das heißt also, daß man die eigentliche Violinliteratur vom Mendelssohn-Konzert bis zu den Kompositionen der Modernisten ebenso beherrschen muß wie den Straußwalzer, die Operette, die internationale Tanzmusik. Jeder Gast hat seine Separatwünsche, die sich noch vervielfachen, wenn das Publikum merkt, daß der Geiger nicht in Verlegenheit zu bringen ist und in seinem Kopf offenbar ein musikalisches Lexikon installiert hat. [...]“

159 1918 Leitung einer „*Künstlerkapelle*“ bei einer Silvesterfeier im Café Atlantis. In: Wiener Neues Tagblatt (31.12.1918) 12 und 1919 Konzert der Künstlerkapelle Buchbinder im Restaurant-Café Atlantis.

In: Allgemeine Sport-Zeitung (07.06.1919) 504, Quelle: ANNO/Österreichische Nationalbibliothek sowie Datenbank Konzerthaus Wien (Auftritte bei Tanzaufführungen am 17.09.1919, 21.09.1919 und 26.10.1919), online unter <<https://www.konzerthaus.at/datenbanksuche>> (05.09.2018).

160 Monika Kornberger, Vogl, Familie. In: Oesterreichisches Musiklexikon online, online unter <http://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_V/Vogl_Familie.xml> (05.09.2018) und Veranstaltungshinweis „Royal, 9. Bezirk, Währingerstraße [...].“ In: Neues 8 Uhr-Blatt (28.04.1923) 5, Quelle: ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.



Berndt Buchbinder

Das alles muß der Kaffehausmusiker im Kopf haben. Aber dafür darf er vom Publikum und den Kollegen wohl verlangen, daß man ihn künstlerisch ernst nimmt, wenn er englische oder amerikanische Tanzmusik bringt. Diese neue, bei uns erst nach dem Krieg eingebürgerte Art wird heute nur noch von klassifizierten Epigonen, vom Musikschmock unterschätzt, während gerade Künstler von Weltruf der nervösen oder brutalen, immer ganz unsentimentalen Verve dieser unerhört neuen Rhythmik ihr stärkstes Interesse entgegenbringen. [...]

Vor allem komme ich immer wieder darauf zurück, daß sich der Kaffehausgeiger neben seinem musikalischen Können und einer hochentwickelten Technik eines geradezu fabelhaft funktionierenden Gedächtnisses erfreuen muß. Ein Notenpult gibt es nicht. Wir müssen mühelos und immer mit derselben Verve von einer Stimmung in die andere hiniüberwechseln und unser jeweiliges Programm auf die Minute dem Geschmack des gerade anwesenden Publikums anpassen können. [...]

Um ein Bach-Konzert schlecht und recht gespielt zu hören, brauchen Sie bloß einen von vielen Konzertabenden der Saison zu besuchen. Sie ersparen sich das aber und sitzen eine Stunde bei uns im Kaffeehaus [...]. Arnold Rosé sagte mir öfter als einmal: „Wo Sie spielen, ist wirklich ganz egal. Wirkliche Kunst verträgt auch das Spielen im Kaffeehaus, und Sie halte ich für einen Künstler!“¹⁶¹

Buchbinder spielte in angesehenen Lokalen, gastierte in Deutschland und der Schweiz¹⁶² und bewegte sich – trotz der im Artikel an den Tag gelegten, nonchalanten Tiefstapelei – doch in einem Bereich der ‚Kaffeehausmusik‘, der als angesehen betrachtet werden kann.

Wie entscheidend das ‚Wo‘ bei Auftritten sein konnte, lässt sich anhand der von der jeweiligen Kategorisierung von Lokalen abhängigen Lohntarife¹⁶³ ebenso wie anhand von arbeitsrechtlichen Erkenntnissen, die sich in der Klassifizierung der musikalischen Tätigkeiten versuchten, festmachen:

„Allein es kann wohl bezweifelt werden [...] ob Musik in allen Formen der Ausübung Kunst und nicht Handwerk sei. [...] Es gibt gewiß Aufführungen, bei denen aus Zeit, Ort und anderen Umständen zu erkennen ist, daß eine richtige Durchführung des Musikstückes weder vom Dienstgeber noch vom Publikum ernstlich gefordert wird und nach den Fähigkeiten der Beteiligten auch gar nicht gefordert werden kann.“¹⁶⁴

Buchbinder, der ab etwa 1930 im Wiener Hotel Bristol spielte und regelmäßig im Rundfunk vertreten war,¹⁶⁵ war es gelungen, sich eine Position zu erarbeiten, die weit entfernt war von der Situation jener, die in weitaus geringer angesehenen Lokalitäten den Kampf um Engagements ausfechten mussten.

Angesichts hoher Arbeitslosenzahlen und grassierender Armut verschärften sich die Konkurrenzverhältnisse zu Militäkapellen und Semiprofessionellen, die in Zei-

161 Berndt Buchbinder, Nur ein Kaffeehausgeiger In: Neues Wiener Journal (12.07.1924) 4.

162 Zwischen Oktober 1925 und Mai 1927 gibt es zahlreiche Erwähnungen in der Alpenländischen Rundschau und dem Vorarlberger Tagblatt zu Konzerten des „Orchesters Buchbinder aus dem Hotel Baur au Lac“ (Zürich) bzw. der „Kapelle Buchbinder“ (z.B. Alpenländische Rundschau (03.04.1926) 29, Quelle: ANNO/Österreichische Nationalbibliothek). 1927 ist ein Gastspiel in Berlin mit seinem „Symphonie-Jazzorchester“ belegt. In: Neues Wiener Journal (13.05.1927), Quelle: ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

163 Siehe dazu Schinko, Differenzierungen, 68 bzw. als Beispiel [k.A.], Der Lohnkampf der Salonkapellmeister. In: Arbeiter-Zeitung (08.03.1923) 8, Quelle: ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

164 Bundesministerium für Justiz (Hg.), Sammlung arbeitsrechtlicher Entscheidungen der Gerichte und Einigungsämter. 8. Jahrgang, 264, zit. nach Schinko, Differenzierungen von Musik und Singen, 136. Gerichtlich festzustellen war, ob bei einem Kinomusiker die Bestimmungen des Arbeiterurlaubsgesetzes oder des Schauspielergesetzes anzuwenden seien.

165 R.H., Wien und Musik. Berndt Buchbinder. In: Österreichs Illustrierte Zeitung (24.05.1931) 13, Quelle: ANNO/Österreichische Nationalbibliothek; zu den ab 1930 erfolgten Übertragungen der „Mittagskonzerte“ (auch „Nachmittagskonzerte“ bzw. „Vormittagskonzerte“) mit der „Kapelle Berndt Buchbinder“ bzw. (ab 1931) auch des „Quartetts Berndt Buchbinder“ der RAVAG sei hier nur generell auf deren zahlreiche Erwähnungen in der von der RAVAG herausgegebenen Zeitschrift verwiesen.

ten wirtschaftlicher Not versuchten, sich mit der Musik über Wasser zu halten.¹⁶⁶ Es war ein umkämpfter Markt, auf dem eine „*wahnwitzige gegenseitige Unterbiebung der Arbeitskräfte*“ herrschte¹⁶⁷ und es ist hervorzuheben, dass es Frauen durch den Ausschluss aus den meisten Ensembles¹⁶⁸ erschwert war, dort Fuß zu fassen. „*Entweder heißt es, die Virtuosenlaufbahn ergreifen, ein dorniger und nur für wenige Gottbegnadete erfolgreicher Weg, oder sich damit begnügen, Stunden zu geben und damit einer unsicheren mühseligen Existenz ausgeliefert zu sein.*“, stellte Melanie Deutsch-Brady in einem Beitrag zu Frauen in der Musik 1930 fest.¹⁶⁹

Die Gründung rein weiblicher Ensembles, wie z.B. der Quartette der mdw-Absolventinnen Edith Steinbauer¹⁷⁰ und Anita Ast¹⁷¹ bzw. des Wiener Frauen-Symphonieorchesters,¹⁷² wären als Karrierestrategien im ‚E-Musik‘-Bereich zu nennen, für die Unterhaltungsmusik wurde bereits Ninon Fleurons Jazzensemble erwähnt.

Anzumerken ist auch, dass das performative Element, der Anspruch an alle Geschlechter, „*jung und fesch*“¹⁷³ sein zu müssen, stetig wuchs, wofür Max Graf¹⁷⁴ vor allem den Einfluss des Films verantwortlich machte.¹⁷⁵

Doch kehren wir zu Berndt Buchbinder zurück, dessen Entwicklung vom Konzertmeister zum ‚Kaffeehausgeiger‘, Kapellmeister, Komponisten und auch Saxophonspieler und Sänger¹⁷⁶ die Möglichkeit bietet, die Abhängigkeit musikalischer Karrieren von politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlich-kulturellen Faktoren in den Blick zu nehmen.

166 Siehe dazu z.B. Hugo Bettauer, „Urlaubsieber“. In: Der Morgen (30.06.1924) 5, Abdruck eines Briefes: „Um aber für den Haushalt etwas beizutragen und nicht tiefer in Schulden zu versinken, verdinge ich mich zeitweilig als Kaffeehausmusiker. Da steht nun der ‚Oberrechnungsrat‘ beim Kaffeehausausgang mit der ‚Taz'n' in der Hand, um durch ein freundliches ‚Gute Nacht – auf Wiedersehen‘ den Gästen noch einige ‚Fetzerln‘ herauszulocken.“, bzw. Georg Schinko, Annäherungen an den Musikerberuf in Österreich (ca. 1900–1938). In: ÖZG 24 (2013) 157 und Kobau, Symphoniker, 229.

167 Martha Schwarz, Musikerlos. In: Arbeiter-Zeitung (06.12.1933) 7,
Quelle: ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

168 Der Ausschluss betraf die meisten Orchester oder Kapellen, vereinzelte Ausnahmen bilden manche Theater- und Koorchester. Anscheinend war Frauen dort eine Beschäftigung möglich, wo sie im Orchestergraben bzw. in der Dunkelheit gleichsam unsichtbar blieben.

169 Melanie Deutsch-Brady, Die Musikerin. In: Martha Stephanie Braun, Ernestine Fürth, Marianne Höning, Grete Laube, Bertha List-Ganser, Carla Zaglits (Hg.), Frauenbewegung, Frauenbildung und Frauenarbeit in Österreich (Wien 1930) 313–320, hier 318.

170 Edith Steinbauer (1901–1996) studierte 1913/14–1921/22 Violine bei Hugo von Steiner und Karl Prill an der mdw und unterrichtete 1950–1971 Violine an der mdw.

171 Anita Ast (1901–1996) studierte 1919/20–1920/21 und 1923/24–1924/25 Violine bei Arnold Rosé und Julius Stwertka an der mdw.

172 Dieses wurde 1921 allerdings von einem Mann (Julius Lehnert) gegründet.

173 Martha Schwarz, Musikerlos. In: Arbeiter-Zeitung (06.12.1933) 7,
Quelle: ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

174 Max Graf (1873–1958), Musikschriftsteller, unterrichtete 1902–1938 Musikästhetik und Musikgeschichte bzw. 1947–1950 Musikkritik an der mdw.

175 Max Graf, Dürfen Opernsänger dick sein? In: Die Bühne, Heft 313 (1931) 32–34,
Quelle: ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

176 R.H., Wien und Musik. Berndt Buchbinder. In: Österreichs Illustrierte Zeitung (24.05.1931) 13,
Quelle: ANNO/Österreichische Nationalbibliothek.

Das Ende des Betrachtungszeitraums markiert auch das Ende von Buchbinders Karriere in Österreich. Er war aufgrund seiner jüdischen Herkunft nach der nationalsozialistischen Machtübernahme zur Emigration gezwungen und starb 1970 als Frederic Ernest Berndt im US-amerikanischen Exil.¹⁷⁷

Zum Abschluss des Abschnitts zu Karrierechancen in der Zwischenkriegszeit muss kurz darauf hingewiesen werden, dass nicht nur die musikalischen Berufe von starker Konkurrenz und hoher Arbeitslosigkeit betroffen waren:

„Das Problem der Arbeitslosigkeit in der Schauspielerschaft ist geradezu unlösbar geworden. Wir sind deshalb der Meinung, daß alle mit dem Theatergewerbe in irgendeiner Verbindung stehenden Institutionen beitragen sollten, die Notlage der engagementlosen Bühnenangehörigen zu lindern.“¹⁷⁸

Mit dieser Situationsbeschreibung leitete der Deutschösterreichische Bühnenverein 1927 eine an die mdw gerichtete Beschwerdeschrift über den Einsatz von Studierenden in Theatern ein. Da deren öffentliche Auftritte einer Bewilligung durch die mdw bedurften, wurde der Vorwurf erhoben, „gegen die Interessen der österreichischen Schauspielerschaft“¹⁷⁹ zu handeln. In ihrem Antwortschreiben argumentierte die mdw:

„Gerade bei Erteilung einer solchen Bewilligung spielt aber für die Direktion¹⁸⁰ das Moment der wirtschaftlichen Notlage des betreffenden Schülers die gleiche Rolle, wie für den Bühnenverein hinsichtlich der ihm angelassenen Schauspieler; denn es gibt nachweisbar in den Schauspielklassen Schüler, welche von solchem Gelegenheitsverdienst ausschliesslich ihren Lebensunterhalt bestreiten.“¹⁸¹

Mit dem zusätzlich vorgebrachten Hinweis auf die pädagogische Bedeutung selbst kleiner Auftritte auf öffentlichen Bühnen ersuchte die Direktion die „Praxis aufrecht erhalten zu dürfen.“¹⁸²

Das Beispiel gibt einen Einblick, wie auch in den Theatern der Kampf um Einkommen letzten Endes zu einer Entsolidarisierung führte und Interessensvertretungen nicht im Sinne eines Mit-, sondern eines Gegeneinanders erfolgten. Es zeigt auch, dass die Not nicht erst bei der Suche nach Engagements begann, sondern bereits die Studienzeit bestimmte.

Die Armut der Studierenden zu jener Zeit, über deren Situation zahlreiche

¹⁷⁷ Illinois, Northern District Naturalization Index, 1840–1950, online unter <<https://familysearch.org/ark:/61903/1:1:XKLN-BXK>> (05.09.2018), Pfad: Chicago, Illinois, NARA microfilm publication M1285 (Washington D.C.: National Archives and Records Administration, n.d.), roll 26; FHL microfilm 1,432,026 (05.09.2018) und United States Social Security Death Index, online unter <<https://familysearch.org>> (05.09.2018).

¹⁷⁸ mdw-Archiv, 187/D/1927.

¹⁷⁹ Ebenda.

¹⁸⁰ Im Original wurde die in Entwürfen gebräuchliche Abkürzung „Dion.“ verwendet.

¹⁸¹ mdw-Archiv, 332/D/1927.

¹⁸² Ebenda.

Ansuchen um Stipendien oder Unterstützungen aus den 1930er Jahren bedrängte Auskunft geben, kann – wie andere Themenbereiche – nur am Rande gestreift werden.

Schlussbemerkung

Auch während der zahlreichen politischen und wirtschaftlichen Krisen der Zwischenkriegszeit und trotz der zumeist ungünstigen sozialen und kulturellen Rahmenbedingungen galt es, den Alltag zu gestalten und die Zukunft zu planen, musste auf persönlicher Ebene über die Wahl einer Ausbildung und auf institutioneller Ebene über deren Gestaltung entschieden werden.

Es war ein erklärtes Ziel dieses Beitrags, den Blick auf die mdw nicht auf die in den Verwaltungsakten überlieferte Perspektive der Leitungsorgane zu beschränken, sondern die Studierenden, die dieses Angebot wahrnahmen, mit einzubeziehen.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass im Untersuchungszeitraum mehrere Prämissen das Bildungsangebot bestimmten und unterschiedliche Strategien parallel verfolgt wurden.

Die Entwicklung der Tanzausbildung von einem Kurs zu einem regulären Studium und der Ausbau der musikpädagogischen Studien sind ebenso wie die für die Filmarbeit hinter der Kamera geplanten Kurse dem Ziel einer Professionalisierung der Berufe zuzuordnen.

Mit der Einführung des Faches Mikrophonsprechen und der Einrichtung des Saxophon- und des Jazzposaunekurses wurde auf Zusatzausbildungen gesetzt, um bestehendes Können breiter auszubauen und um neue Entwicklungen zu erweitern.

Mit den Meisterschulen und Spezialklassen wurde die Konzentration auf künstlerische Höchstleistungen und die Vertiefung von Fertigkeiten angestrebt.

Allen genannten Strategien ist – wenn auch auf unterschiedlichen Wegen – das Ziel übergeordnet, die Chancen auf dem Berufsmarkt zu steigern.

Der an der Fachhochschule unternommene Versuch einer Vertiefung der wissenschaftlichen Ausbildungsebene fand mit der Auflösung der Institution ein vorläufiges Ende und wurde erst in den 1960er Jahren – unter der Leitung des ehemaligen Studenten der Fachhochschule Hans Sittner – wieder aufgenommen.¹⁸³

183 U.a. mit der Einführung der Lehrgänge für Musiksoziologie und Musikpsychologie (1961/62) bzw. des Seminars für Volksmusikforschung (1965).

Das während des Untersuchungszeitraums steigende Alter der Studierenden weist auf die verstärkte Nutzung des Hauses als gleichsam postgraduale Bildungsanstalt hin.

Um zur Gruppe der Studierenden Erhebungen mittels quantitativer Methoden vornehmen zu können, bedarf es der weiteren Retroerfassung bzw. Rekonstruktion nicht überlieferter Daten. Für qualitative Forschungen zu den Studierenden befinden sich im Archiv der mdw zahlreiche biografische Quellen und Ego-Dokumente unterschiedlicher Art, deren Einbeziehung in die Forschung neue Blicke auf die Geschichte des Hauses und das kulturelle und soziale Leben, in das es eingebettet war, ermöglicht.