



Andrea Schwab

Jüdische Komponistinnen

zwischen
Erfolg und Verfolgung, Exil und Heimkehr

HOLLITZER



Jüdische Komponistinnen
zwischen Erfolg und Verfolgung, Exil und Heimkehr

Andrea Schwab

Jüdische Komponistinnen
zwischen Erfolg und Verfolgung, Exil und Heimkehr

HOLLITZER



Gefördert von



NATIONALFONDS
DER REPUBLIK ÖSTERREICH FÜR OPFER DES NATIONALSOZIALISMUS

ZukunftsFonds
der Republik Österreich

Abbildung auf dem Umschlag:

Camilla Frydan (1887–1949), Fotografie (Archiv Andrea Schwab)

Andrea Schwab: *Jüdische Komponistinnen zwischen Erfolg und Verfolgung,
Exil und Heimkehr*

Hollitzer Verlag, Wien 2022

Covergestaltung: Nikola Stevanović

Satz: Nikola Stevanović

Hergestellt in der EU

Alle Rechte vorbehalten

© Hollitzer Verlag, Wien 2022

www.hollitzer.at

HOLLITZER



ISBN 978-3-99012-811-4

Inhalt

Vorwort von Peter Bild

7

Einleitung

13

Mathilde von Rothschild (1832–1924)

23

Josefine Auspitz-Winter (1873–1943)

37

Hilde Loewe-Flutter (1895–1976)

51

Lisa Maria Mayer (1894–1968)

69

Camilla Frydan (1887–1949)

83

Vally Weigl (1894–1982)

101

Anita Bild (1915–2012)

113

Hilde Geiringer/Hilda Gerrick (1898–1977)

125

Alma Mahler-Werfel (1879–1964)

131

Ilse Weber (1903–1944)
145

Hansi Alt (1911–1992)
155

Nachwort und Danksagungen
161

Bibliografie
165

Personenregister
173

PREFACE

My mother Anita Lelewer – one of Andrea Schwab’s Jewish women composers – saw herself as neither Jewish, though the idiot Nazis disagreed and persecuted her, nor as a composer. But she was very musical. As a child, I heard her sing professionally in many genres and in many venues. But I was barely aware during her lifetime of her Viennese chansons, and I had never heard them sung.

Composers come in many forms: On the one hand, there are the classically trained musicians who compose, perform and conduct opera, symphonies, and sonatas – the so-called “serious” musicians or composers. At the other extreme, we have instinctive musicians, the gifted tunesmiths and songwriters, who cannot write or even read musical notation, but whose melodies and lyrics have turned into memorable popular songs.

Lionel Bart, who wrote the musical *Oliver*, could play no musical instrument but hummed or whistled his melodies into a tape recorder. Professionally trained musicians transcribed, arranged and orchestrated his recordings to create a memorable piece of musical theatre. Former Beatle Paul McCartney, composer of great popular hits, like *Yesterday* and *Eleanor Rigby*, used his skills on guitar or piano to play the chords which form the framework for his beautiful songs.

My mother Anita had many talents – she would describe her songs as examples of a superficial gift for musical and lyrical pastiche. She could pick out a tune on the piano and play the outline of three or four chords, but it was her father – a leading jurist in Vienna and a good amateur pianist – who transformed her lyrics and tunes into publishable songs. But she would never have believed she might be included in a book about composers and would have laughed at the idea that her tuneful ditties would have a performance afterlife some 80 years later.

Why am I writing this foreword? It is because I first heard some of these songs in London’s Austrian Cultural Forum sung by Andrea Schwab, a wonderful mezzo soprano and teacher, beautifully accompanied by pianist Johanna Niederdorfer. But how did she get to hear about the songs?

To summarise a long and involved story: Following Anita's death, an old friend helped me to sort through her effects. To his everlasting credit, that good friend – opera conductor Igor Kennaway – helped me to rescue, preserve and copy the original handwritten sheet music of those songs. On those crumbly sheets from the 1930s, I recognised the handwriting of my grandfather, my beloved Opapa, Professor Georg Lelewer.

Some months after my mother's death, Dr Irene Messinger of Vienna University read an obituary I had written for the Guardian newspaper. I wrote in passing of her marriage of convenience, a topic of Dr Messinger's academic research. In a family memoir, my mother described the circumstances of her life as a refugee from Nazi Vienna in matter-of-fact terms. Irene Messinger contacted me and, when we met in London, I showed her a copy. A few years later, Dr Messinger and I coedited a book – *A Cherry Dress* – based on that memoir, published by Vienna University Press. During a visit to Vienna to launch the book, I was interviewed by ORF and mentioned Anita's songs. I wondered aloud if someone might like to sing them.

When Andrea Schwab made contact, I was delighted to send her a copy of some of these songs. I was even more delighted, some months later, to hear her perform them in London. It was also an opportunity to get to know Andrea and the beginning of a lovely unexpected friendship. It is good to know that Andrea Schwab, through her singing and her writing, is rescuing women's contribution to musical history from an undeserved obscurity.

Peter Bild



Anita Bild, Fotos, u. a. aus *The Stage*, January 16, 1958: „Anita Douglas will play the part of Mizzi in Rudolph Cartier’s production of *The Captain of Kopenick* on January 19“. (Fotosammlung Peter Bild)

Meine Mutter Anita Lelewer – eine von Andrea Schwabs jüdischen Komponistinnen – sah sich weder als Jüdin, obwohl die Nazi-Idioten anderer Meinung waren und sie verfolgten, noch als Komponistin. Aber sie war sehr musikalisch. Als Kind hörte ich sie in vielen Genres und an vielen Orten professionell singen. Aber ich wusste zu ihren Lebzeiten kaum von ihren Wiener Chansons und ich hatte sie nie gesungen gehört.

Es gibt ganz unterschiedliche Komponist:innen: Einerseits klassisch ausgebildete Musiker:innen, die Opern, Symphonien und Sonaten komponieren, aufführen und dirigieren – die sogenannten „seriösen“ Musiker:innen oder Komponist:innen. Andererseits haben wir die „instinktiven“ Musiker:innen, ohne formelle Musikausbildung, die begabten Melodienmacher:innen oder Songwriter:innen, die keine Noten schreiben oder

auch nur lesen können, deren Melodien und Texte aber zu unvergesslichen populären Liedern geworden sind.

Lionel Bart, der das Musical *Oliver* komponierte, konnte kein Musikinstrument spielen, sondern summte oder piffte seine Melodien in ein Tonbandgerät. Professionell ausgebildete Musiker:innen transkribierten, arrangierten und orchestrierten seine Aufnahmen zu einem unvergesslichen Stück Musiktheater. Der ehemalige Beatle Paul McCartney, Komponist großer populärer Hits wie *Yesterday* und *Eleanor Rigby*, nutzte seine Fähigkeiten an Gitarre oder Klavier, um sich die Akkorde vorzuspielen, die das Gerüst für seine schönen Lieder bilden.

Meine Mutter Anita hatte viele Talente – ihre Songs hätte sie als Beispiele einer oberflächlichen Begabung für musikalische und lyrische Pastiche bezeichnet. Sie konnte eine Melodie auf dem Klavier klimpern und dazu drei oder vier einfache Akkorde spielen. Aber es war ihr Vater – ein bedeutender und richtungsweisender Jurist in Wien und ein guter Amateurpianist – der ihre Texte und Melodien in veröffentlichungsreife Songs verwandelte. Niemals hätte sie geglaubt, dass sie in ein Buch über Komponistinnen aufgenommen werden könnte und sie hätte über die Idee gelacht, dass ihre Melodien etwa 80 Jahre später entdeckt und ein Leben nach ihrem Tod haben würden.

Warum schreibe ich dieses Vorwort? Das liegt daran, dass ich einige dieser Lieder zum ersten Mal im Londoner Austrian Cultural Forum gehört habe, gesungen von Andrea Schwab, einer hervorragenden Mezzosopranistin und Lehrenden, gefühlvoll begleitet von Pianistin Joanna Niederdorfer. Aber wie fand Andrea Schwab die Kompositionen meiner Mutter?

Um eine lange und verwickelte Geschichte kurz zusammenzufassen: Nach Anitas Tod half mir ein alter Freund, ihren Nachlass zu ordnen. Diesem guten Freund, dem Operndirigenten Igor Kennaway fühle ich mich zu ewigem Dank verpflichtet, denn er unterstützte mich dabei, die handgeschriebenen Originalnoten dieser Lieder zu retten, zu bewahren und zu kopieren. Auf diesen vergilbten Blättern aus den 1930er Jahren erkannte ich die Handschrift meines Großvaters, meines lieben Opapas, Professor Georg Lelewer.

Einige Monate nach dem Tod meiner Mutter las Irene Messinger von der Universität Wien meinen Nachruf, den ich für die Zeitung *The Guardian* verfasst hatte. Ich erwähnte dort beiläufig ihre Zweckehe – ein Thema von Irene Messingers wissenschaftlicher Forschung. In ihren Erinnerungen, die meine Mutter auf meine Bitte hin für die Familie verfasste, beschrieb Anita sehr sachlich die Umstände ihres Lebens in London als Flüchtling aus dem nationalsozialistischen Wien. Nachdem mich Irene Messinger kontaktiert hatte, trafen wir uns in London und ich zeigte ihr eine Kopie.

Einige Jahre später haben wir beide gemeinsam ein Buch herausgegeben, das auf diesen Memoiren basiert. Veröffentlicht wurde *A Cherry Dress* von der Vienna University Press. Bei einem Besuch in Wien zur Präsentation des Buches wurde ich vom ORF interviewt und erwähnte kurz, dass Anita auch einige Lieder komponiert hatte. Ich fragte mich laut, ob nicht jemand Lust hätte, sie zu singen.

Als Andrea Schwab Kontakt mit mir aufnahm, freute ich mich, ihr Kopien einiger dieser Lieder zu senden. Noch mehr freute ich mich, sie einige Monate später im Austrian Cultural Forum in London als Interpretin dieser Lieder zu erleben. Bei dieser Gelegenheit lernte ich Andrea auch persönlich kennen, es war der Beginn einer unerwarteten, sehr schönen Freundschaft. Es ist gut zu wissen, dass Andrea Schwab als Sängerin und Publizistin den Beitrag der Frauen zur Musikgeschichte aus der unverdienten Vergessenheit holt.

(Ins Deutsche übertragen von Andrea Schwab)

EINLEITUNG

Der Impuls, ein weiteres Buch zum Thema Komponistinnen zu schreiben, entstand bereits während der Endphase meiner Publikation über komponierende Frauen zur Zeit Mozarts und Haydns. Zusätzlich zu unserer Konzertreihe und dem Schulprojekt *Frauen komponieren* initiierte ich das *Theodor Herzl Projekt*; dabei handelt es sich um Konzerte mit Lesungen, bei denen wir Musik von Komponistinnen und Komponisten darbieten, die während der Lebenszeit Herzls geboren wurden.

Als eine Nachfahrin der Familie von Theodor Herzl liegt es mir sehr am Herzen, mich speziell mit dem Leben und Wirken dieser Musikschaffenden, die im Spannungsfeld Frau, Jüdin und Komponistin stehen, auseinanderzusetzen. Auch verstehe ich meine Arbeit als Ergänzung zu unserer Konzertreihe *Frauen komponieren* wie auch zu hervorragenden Publikationen, wie z. B. *210 Österreichische Komponistinnen*¹ von Eva Marx und Gerlinde Haas oder Annette Kreuziger-Herrs und Melanie Unselds umfassendes Werk zum Thema Frau und Musik *Lexikon Musik und Gender*.²

Im ausgehenden 19. Jahrhundert diente das Erlernen und Beherrschen eines Instruments Frauen und Mädchen in erster Linie als Präsentation ihres Könnens im Rahmen bürgerlicher Beschaulichkeit, gewissermaßen als zusätzliche Zierde ihrer Tätigkeit als Hausfrau und Mutter. Frauen als professionelle Pianistinnen und Sängerinnen begannen allerdings langsam an Akzeptanz zu gewinnen. Es war die Hochblüte der Salonmusik – der Salon erfreute sich großer Beliebtheit und bot als idealer Darstellungsraum ein Netzwerk für aufstrebende Musikerinnen und Musiker:

Salons galten nicht nur als performativer Ort, sondern auch als Treffpunkt und Darstellungsraum geselliger Unterhaltungen, in denen künstlerische, wissenschaftliche und politische

-
- 1 Gerlinde Haas und Eva Marx (Hg.): *210 Österreichische Komponistinnen. Ein Lexikon*, Salzburg: Residenz-Verlag, 2001.
 - 2 Annette Kreuziger-Herr und Melanie Unseld (Hg.): *Lexikon Musik und Gender*, Kassel: Bärenreiter, 2010.

Themen vor einem standesgemäßen Publikum ausgetauscht wurden. Die Darbietungen sollten einer ‚erlauchten‘ Gesellschaft von Rang und Namen präsentiert werden. Dabei spielte auch das ‚leibliche Wohl‘ eine Rolle.³

Zudem steckte die Frauenbewegung in den Anfängen. Dass die Selbstwahrnehmung und das Selbstwertgefühl der Frauen und Männer als soziale Kategorie zu begreifen war und das Rollenverhalten jahrhundertlang durch die Gesellschaft und die Regierungen bestimmt wurde, dafür begann sich erst sehr langsam ein Bewusstsein zu bilden:

Pionier zu sein auf dem Gebiete, das mir durch meine Begabung angewiesen war – nämlich zum Komponieren und Dirigieren vorbestimmt – heißt für eine Frau heute vielleicht noch viel mehr als früher, kämpfen, ringen um jeden Schritt, der vorwärts führt.⁴

Diese Worte finden sich in der Biografie *Mein Lebensweg* der niederländischen Komponistin Elisabeth Kuyper (1877–1953), einer Schülerin Max Bruchs (1838–1920), die Christa Brüstle in ihrem Beitrag über das 20. und 21. Jahrhundert in *Lexikon, Musik und Gender*, zitiert. Sie führt weiter aus, dass der Beruf der privat und öffentlich auftretenden Pianistin im ausgehenden 19. und 20. Jahrhundert bereits weitgehend akzeptiert war.⁵ So galt Clara Schumann (1819–1896) etwa als „Kinderstar“. Bereits als Teenager präsentierte sie ihre jugendlichen Kompositionen.

Die in diesem Band behandelten Komponistinnen sind zwischen 1832 und 1915 geboren – eine Zeit der gewaltigen Umwälzungen, Kriege und Revolutionen. Ihre Lebensentwürfe sind unmittelbar mit der Sozial- und Kulturgeschichte sowie mit dem historisch-politischen Hintergrund der jeweiligen Zeit verbunden. In diesem historischen Quantensprung, der

3 Andrea Schwab und Joanna Niederdorfer: „Der Salon als performativer Raum“, Präsentation mit Musikbeispielen an der Kunstuniversität Graz/ KUG, Mittwoch, 22. Mai 2019, Palais Merian, Graz.

4 Christa Brüstle: „Das 20. und 21. Jahrhundert“, in: Kreuziger-Herr und Unseld (Hg.): *Lexikon Musik und Gender*, Kassel 2010, S. 98.

5 Vgl.: Ebenda, S. 98.

vergleichbar mit jenem ist, der sich während der französischen Revolution im Übergang von der Monarchie zur Republik vollzog, brach ein altes System – die Monarchie – in vielen Ländern Europas zusammen, an das Menschen Jahrhunderte lang geglaubt hatten und das ihnen auch Sicherheit geboten hatte. So gerieten allmählich auch die Begriffe von Weiblichkeit und Männlichkeit ins Wanken. Es wurde mit allerlei Anstrengung und Akribie versucht, die Vorstellungen über die Geschlechterrollen zu verteidigen und diese mit biologischen Feststellungen zu rechtfertigen:

So wirkte das Werk des Neurologen und Psychiaters Paul Julius Möbius (1853–1907) *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*⁶ noch lange nach, auch wenn es bereits zum Zeitpunkt seines Erscheinens, im Jahre 1900, belächelt und widerlegt worden ist. Unter anderen entgegnete die bedeutende Ärztin und Feministin Johanna Elberskirchen (1864–1943): „Nein, Herr Möbius, das Weib ist nicht schwach, nicht inferior, nicht ‚physiologisch schwachsinnig‘, aber das Weib ist krank – es leidet zu sehr unter der Herrschaft des männlichen Sexus.“⁷

Die Debatten, ob eine Frau als Komponistin schöpferisch tätig sein konnte, und jene über die Zulassung der Frauen zum Medizinstudium, spielten sich gleichzeitig ab. Nach einem mühsamen Weg, der nur mit Geduld und Durchhaltevermögen zu bewältigen gewesen war, wurde Gabriele Barbara Maria Possaner von Ehrenthal (1860–1940) am 2. April 1897 als erste Frau Österreich-Ungarns in Wien zum Doktor der gesamten Heilkunde promoviert.⁸ Bereits 1832 wurde eine andere bedeutende Frau geboren, sie ist eine der Komponistinnen, um die es in diesem Buch geht: Das Leben von Mathilde von Rothschild umspannt eine höchst bedeutsame historische Epoche. Den Bedeutungsverlust und das Ende der Monarchie, den Aufbruch in die Moderne bis zur Gründung der Weimarer Republik, deren

6 Paul Julius Möbius: *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*, 9. Aufl. Halle a. S.: Carl Marhold 1908 [1900].

7 Johanna Elberskirchen: *Feminismus und Wissenschaft*, Leipzig/Rednitz: Magazin-Verlag, 1903, S. 18.

8 M. Jantsch: „Possaner von Ehrenthal Gabriele, Freiin“, in: *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950* (ÖBL), Band 8, Wien 1983, S. 222.

erste Jahre die damals Hochbetagte noch erlebte, wie auch die Zulassung zum Frauenstudium. Als die Frauenrechtlerin und Schriftstellerin Hedwig Dohm 1895 einen Antrag für Zulassung zu Vorlesungen an der Humboldt Universität Berlin stellte,⁹ war Rothschild bereits 63 Jahre alt. Es erscheint sinnvoll, Rothschilds Person und ihr Wirken nicht einzuordnen, sondern für sich stehen zu lassen. Es ist naheliegend, dass sie durch ihre gesellschaftliche Stellung mehr Freiraum genoss, was aber nicht bedeutete, dass ihre Musik nicht bewertet bzw. nicht kritisiert und belächelt und als Liebhaberei abgetan wurde. Sie gehört ebenso zu den „Pionierinnen“ – um mit den Worten Elisabeth Kuypers zu sprechen – zu den Wegbereiterinnen und Bahnbrecherinnen, die einer neuen Idee folgten und diese auf verschiedene Art und Weise lebten! Anders als zur Zeit Mozarts entwickelten diese Künstlerinnen bereits ein differenzierteres Selbstverständnis. Alle entstammten gut situierten Familien des gehobenen jüdischen Bürgertums. Es galt als selbstverständlich, ein Instrument zu erlernen. Auch gehörten sie zu den wenigen Frauen, für die ein Universitätsstudium eine Option war. Der damaligen Zeit entsprechend setzten sie sich nicht oder nur am Rande mit der Thematik Frau und Komponistin, bzw. mit der Rolle als Frau und ihrer Stellung in der Gesellschaft im männlich dominierten Musikbetrieb auseinander. Für ambitionierte und ehrgeizige Frauen waren weibliche Vorbilder rar. Wie weit Clara Schumann oder Fanny Hensel als Wegbereiterinnen galten, lässt sich schwer nachvollziehen. Schauspielerinnen und Sängerinnen waren in der Gesellschaft akzeptiert, wenn ihnen auch ein „freier“ Lebensstil, der nicht dem bürgerlichen Ideal der Frau und Mutter entsprach, nachgesagt wurde. Die meisten dieser Künstlerinnen beendeten mit der Heirat ihre berufliche Tätigkeit. Was die im Folgenden beschriebenen Lebensläufe betrifft, wissen wir von Camilla Frydan und Josefina Winter, dass sie über ihre Position als Frau und Komponistin reflektierten und dem vorherrschenden Bild, in erster Linie Frau und Mutter sein zu müssen, ein wenig distanziert und kritisch gegenüberstanden. Eindeutiger positionierte sich bereits die be-

9 Ljiljana Nikolic: *Eine Pionierin der Frauenbewegung*, <https://www.hu-berlin.de/de/pr/nachrichten/mai-2019/nr-19529-2>, (Zugriff am 19.05.2021).

deutende und hoch begabte britische Komponistin Ethel Smyth (1858–1944). Sie engagierte sich aktiv für das Frauenwahlrecht, nachdem sie die Anführerin der englischen Suffragettenbewegung Emmeline Pankhurst (1858–1928) kennengelernt hatte.

Wir wissen wenig darüber, ob und wie weit sich die in diesem Band porträtierten Komponistinnen für ihr Geschlecht betreffende politische Belange engagierten. Auch verhielten sich viele moderat und systemkonform: Hilde Geiringer oder Hilde Loewe-Flutter kamen der Empfehlung nach, unter männlichen Pseudonymen zu veröffentlichen, was nachvollziehbar und nicht zu bewerten ist. Es schien damals selbstverständlich zu sein und erleichterte den Umgang mit der hierarchischen Struktur der Musikagenturen und Verlage, die von Männern geführt wurden.

Ethel Smyth komponierte 1910 die Hymne der Bewegung, *The March of the Women*. Der Text stammt von Cicely Hamilton (1872–1952). In ihrer Biografie prangerte die Komponistin die benachteiligte Stellung der Frau in der Musik und im öffentlichen Leben an und nahm Bezug auf ihre Homosexualität, sie war also sowohl in musikalischer als auch gesellschaftspolitischer Hinsicht richtungsweisend.¹⁰

Die in diesem Buch porträtierten Komponistinnen waren jüdischer Herkunft, wenn auch einige unter ihnen später im Leben zum Christentum konvertierten und sich kaum oder gar nicht mit der Religion des Judentums identifizierten. Damit war nicht nur ihr Geschlecht ein Merkmal, durch das die Anerkennung ihrer Betätigung als Komponistinnen erschwert werden konnte, sondern auch ihre Herkunft bzw. Religionszugehörigkeit. Antisemitismus war in den 1920er und 1930er Jahren des 20. Jahrhunderts in allen gesellschaftlichen Schichten zu spüren, also sozusagen salonfähig, auch wenn sich viele Jüdinnen und Juden im Österreich der Ersten Republik sicher glaubten. Auch einige Holocaust-Überlebende erzählten später, dass es ihrer Wahrnehmung nach „in Österreich keinen Antisemitismus gegeben habe“.¹¹

10 Pavel Jiracek: „Smyth, (Mary) Ethel“, in: Kreuziger-Herr und Unseld (Hg.): *Lexikon Musik und Gender*, S. 478.

11 Mündliche Überlieferung von Felice Weihs, geb. Herzl (1895–1988), der Großtante der Autorin. Interview im Jänner 1985, in Los Angeles /CA.