

# Jung-Wiener Theater und Konzert

<sup>1</sup> Arnold Schönberg:  
Entwürfe, Anfänge, Dichtungen etc. (1890) (ASSV 1.3.2.1.) (Arnold Schönberg Center, Wien [T06.08]).

<sup>2</sup> Arnold Schönberg an Leopold Moll, 28. November 1931 (Durchschlag in The Library of Congress, Washington D.C. [Arnold Schoenberg Collection])| ASCC ID 2126.

<sup>3</sup> Arnold Schönberg:  
Rückblick (ASSV 3.1.1.34.); in: *Stimmen* 2/16 (September 1949), p. 433 – 438, hier p. 433.

<sup>4</sup> Arnold Schönberg an Leopold Moll, s. Anm. 2.

<sup>5</sup> Arnold Schönberg an Alfred Buchbinder, 29. Mai 1931 (The Library of Congress, s. Anm. 2|ASCC ID 2058).

<sup>6</sup> Stefan Großmann: *Ich war begeistert. Eine Lebensgeschichte*. Berlin 1930.

Angeregt durch den Unterricht eines Deutschlehrers an der »k. k. Staats-Oberrealschule im II. Bezirk in Wien« und Inspirationen, die von der poetischen Ader eines in Fragen der Dichtkunst interessierten Verwandten herrührten, verfasste der 15-jährige Arnold Schönberg im Frühsommer 1890 eine Reihe von Gedichten<sup>1</sup>, deren Gehalt und Struktur auf frühe eigenständige literarische Ambitionen ihres Autors schließen lassen. Es sind dies die ersten datierten »Werke« innerhalb seines vielschichtigen Œuvres, das ihn später außer als Komponisten und Schriftsteller auch als bildenden Künstler und Erfinder ausweisen wird. Weltanschaulicher Gehalt und formale Struktur der Gedichte zeigen Einflüsse der Psalmdichtung, einer Gattung, mit der sich Schönberg bis ins hohe Alter auseinandersetzte.

In seiner Kindheit erfuhr Arnold Schönberg maßgeblichen Einfluss durch Friedrich Nachod, einem »etwas «schwärmisch» veranlagte[n]« »Lieblingsonkel«, der »lyrische Gedichte machte« und »hochliberal-begeistert war«<sup>2</sup>:

[...] im Gegensatz zu vielen Familien, die Wunderkinder hervorbrachten, fand sich in der meinigen niemand, der sich für mich verwendet hätte. Trotzdem mich mein Onkel Fritz, der ein Poet war, sehr frühzeitig Französisch gelehrt hatte, wurden die Zeichen von musikalischen Talent, die bei mir erschienen, nicht ernstlich beachtet.<sup>3</sup>

Onkel Fritz war der Bruder von Arnolds Mutter Pauline sowie Vater des Opernsängers und Schönberg-Interpreten Hans Nachod. Auch wenn sich außerhalb seiner beruflichen Aktivitäten als Tuchwarenhändler keine Kreativleistungen nachweisen lassen, so beförderte er die literarischen Neigungen seines Neffen bis zu dessen 10. Lebensjahr.<sup>4</sup> In der Realschule fand dieser in Franz Willomitzer, dem Autor einer *Deutschen Grammatik für österreichische Mittelschulen*, einen Lehrer, dem er »Grundlegendes« verdankte und dem er später eine »Willomitzer-Gesellschaft zur Bekämpfung der Verwilderation der Deutschen Sprache«<sup>5</sup> gewidmet wissen wollte. Durch den Schriftsteller Stefan Großmann ist eine Charakteristik des verehrten Professors der deutschen Sprache und Literatur für die Nachwelt festgehalten, der es verstand »durch seinen freien Vortrag unsere, auch meine Aufmerksamkeit zu fesseln. Er war ein deutschgesinnter Liberaler [...]«<sup>6</sup> (Großmann schildert weiters, dass die Autorität Willomitzers ausschlaggebend für ihn war, den Beruf des Schriftstellers einzuschlagen, nachdem der Lehrer seinen Schulaufsatz über Franz Grillparzers Musiker-novelle *Der arme Spielmann* für druckreif erklärt hatte.) Vermutlich noch in der Schulzeit kam Schönberg durch Deutschunterricht, den er selbst erteilte, zu einem ersten Einkommen, das er

<sup>7</sup> Vgl. Arnold Schönberg: Analysis, (in the form of Program notes) of the four String Quartets (1950) (ASSV 5.2.1.10.); in: *Stil und Gedanke. Aufsätze zur Musik*. Hrsg. von Ivan Vojtěch. Frankfurt am Main 1976, p. 409 – 436, hier p. 409 (Gesammelte Schriften 1).

<sup>8</sup> Julia Bungardt: *Die Bibliothek Arnold Schönbergs mit einem kommentierten Katalog des nachgelassenen Bestandes sowie einer Edition seiner Glossen in den Büchern*. 2 Bände. PhD Diss. Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 2014, p. 6.

<sup>9</sup> Arnold Schönberg: *Aberglaube* (ASSV 1.3.2.3.) (Arnold Schönberg Center, Wien [T06.06]).

<sup>10</sup> Idem: *Odoaker* (ASSV 1.3.2.4.) (Arnold Schönberg Center, Wien [T06.07]).

<sup>11</sup> Vgl. Robert Hirschfeld: Concert, in: *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 41 (20. Februar 1899), p. 1f.

in den Kauf von Noten investierte.<sup>7</sup> Aber auch der Literatur galt das Interesse des belesenen jungen Komponisten: Schönberg erwarb 120 Einzelbände der zwischen 1884 und 1902 erschienenen *Meyers Klassiker-Ausgaben* in 150 Bänden,<sup>8</sup> interessierte sich für Philosophie, zeitgenössische Lyrik, Prosa, Dramatik und Essayistik.

Angeregt durch die Jung-Wiener Theaterdichtung konzipierte Schönberg um 1900/01 drei Opernlibretti, welche die Idee des Gesamtkunstwerks als Synthese von Text, Musik und Bühnengestaltung aufgreifen. Zwei der frühen Bühnenwerke waren möglicherweise für das Carltheater vorgesehen, mangels konkretem Auftrag oder Realisierungsmöglichkeit kompositorisch jedoch nicht ausgeführt.

Undatiert ist der fragmentarische Libretto-Entwurf *Aberglaube*, der zwischen 1898 und 1900 entstanden sein dürfte. Der Autor notiert lediglich den Umriss eines auszuführenden Theatertextes, dessen Personal sich aus Studenten, Malern und Musikern zusammensetzt und der Jung-Wiener Poesie der Nerven verpflichtet ist: »*Künstler, die tief in die zartesten, verborgensten Regungen höchstorganisierter Menschen eindringen, die leisesten Schwingungen empfindlicher Seelen zu lauschen imstande sind*«.<sup>9</sup> Das inklusive Bühnenbildentwürfen (→ p. 211) konzipierte Opernlibretto – der 3. Akt ist unvollendet, das Manuskript enthält einige musikalische Skizzen – wird hauptsächlich von drei Figuren getragen: den Studenten Maria und Konrad sowie dem Maler Ferdinand. Die ersten beiden Akte handeln von Natur- und Schaffensreligion sowie dem idealen Bild der Liebe. Die Reflexion Konrads über die Natur des Menschen und die unausgewogene Rollenverteilung der Geschlechter gipfelt in einem Monolog über die ideale Liebe als Akt der Selbstlosigkeit. Weitere Figuren treten während einer Feier unter Studenten hinzu, zusammengesetzt aus zwölf Personen, mit einem weiteren eingeladenen, aber abwesenden dreizehnten Gast. Ausgehend von der Schicksalszahl 13 führt die Gesellschaft Gespräche über den Aberglauben, die in eine Diskussion über den Atheismus münden, der jegliches Schöpfertum unterbinde.

Dem Jung-Wiener Kolorit entgegen steht der mehrfach angedachte, jedoch nur in vier Szenen entworfene Text *Odoaker*<sup>10</sup>, der in der Wahl eines germanischen Titelheldens unschwer eine Affinität zur mythologischen Welt Richard Wagners erkennen lässt. Es ist möglich, dass Schönberg nach der Einrichtung des Librettos von Alexander Zemlinskys *Sarema* (→ p. 27f.) damit einen Schritt weiter in Richtung eines eigenen Bühnenwerkes gehen wollte. Es ist zudem nicht unwahrscheinlich, dass er sich mit dem Ende 1894 im Druck erschienenen Musikdrama *Guntram* (Dichtung und Musik von Richard Strauss) auseinandergesetzt hat. Zumindest zwei Vorspiele des historisch-mythologischen Werkes konnte er im Februar 1899 unter dem Dirigat von Gustav Mahler auch in einem Philharmonischen Konzert gehört haben.<sup>11</sup>

<sup>12</sup> Arnold Schönberg: Die *Schildbürger* (1901) (ASSV 1.3.2.5.) (Arnold Schönberg Center, Wien [T06.03]).

<sup>13</sup> Peter Naumann: *Untersuchungen zum Wort-Ton-Verhältnis in den Einaktern Arnold Schönbergs*. Band 1. Phil. Diss. Universität Köln 1988, p. 58.

<sup>14</sup> Christopher Hailey: *Die Vierte Galerie. Voraussetzungen für die Wiener Avantgarde um 1910*, in: *Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft. »Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts«*, Wien, 12. bis 15. Juni 1984. Hrsg. von Rudolf Stephan und Sigrid Wiesmann. Wien 1986, p. 242 – 247 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 2).

Das Fragment gebliebene Libretto für die komische Oper in drei Akten *Die Schildbürger*<sup>12</sup> entstand im Sommer 1901 und besteht aus dem Manuskript des 1. Aktes, einem Szenenkonzept und einigen Bühnenskizzen. Zwei Fremde tauchen im legendären Städtchen Schilda auf und verfolgen mit Interesse ein absonderliches Treiben auf dem Rathausplatz: Die Ratssherren müssen mit einer Seilwinde ins Rathaus einsteigen, da beim Bau die Tür vergessen wurde. Im Zentrum einer Ratsherrendebatte steht das Schicksal des Protagonisten Klaus und dessen Familie, die seit einem Hausbrand jeden Tag im Haus eines anderen Schildbürgers verbringen. Nach Seitenhieben auf Behördenwillkür und Parteienstreit greifen unbekannte Gäste beherzt in das Geschehen ein. Wie bereits an anderer Stelle vermutet wurde<sup>13</sup>, könnte das dem gleichlautenden Stoff von Gustav Schwab verpflichtete Libretto einer komischen Oper für das Jung-Wiener Theater »Zum lieben Augustin« (→ p. 76 – 78) konzipiert worden sein.

Zu den topographischen Fixpunkten für Zusammenkünfte der Freunde Schönbergs um 1900 zählten der Prater mit seinen Musiketablissements, die legendäre Vierte Galerie der k. k. Hofoper<sup>14</sup>, das k. k. Hofburgtheater, Carltheater, Theater an der Wien, Musikverein, Bösendorfersaal, Ehrbar-Saal, Hotel Rabl, Hotel National, Restauration »Zur großen Tabakspfeife« (→ p. 67), Hotel »Zur goldenen Ente« (→ p. 232), Festsaal des kaufmännischen Vereinshauses, Kabaretts und Vergnügungs-Etablissements, Kaffeehäuser (Central, Griensteidl/Glattauer, Imperial, Landtmann, Monopol, Museum, Nimpfer, Parsifal) sowie das Winterbierhaus. Kompensierte die Erstgenannten als kulturelle Lehrstätten den Mangel an akademischer Ausbildung bei dem Komponisten, so stellten die Gastwirtschaften Bildungsbiotope dar, wo der junge Schönberg Förderung im kritischen Gespräch fand.



<sup>11</sup> Restauration »Zur großen Tabakspfeife«, Probenlokal des »Musikalischen Vereins Polyhymnia«, Graben 29 (Österreichische Nationalbibliothek, Wien)

<sup>15</sup> Arthur Kahane: Max Reinhardt, in: *Tagebuch des Dramaturgen*. Berlin 1928, p. 111f.

<sup>16</sup> Arnold Schönberg an Alban Berg, 6. Dezember 1920 (Österreichische Nationalbibliothek, Wien [F21. Berg] | ASCC ID 590); zitiert nach: *Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg*. Teilband II: 1918–1935. Hrsg. von Juliane Brand, Christopher Hailey und Andreas Meyer. Mainz 2007, p. 84 (Briefwechsel der Wiener Schule 3).

<sup>17</sup> Arnold Schönberg: Art and the moving pictures (1940) (ASSV 3.1.1.27.); in: *California Arts & Architecture* 57/4 (April 1940), p. 12, 38, 40, hier p. 12.

<sup>18</sup> Hermann Bahr: 28. Oktober 1920, in: *Kritik der Gegenwart*. Augsburg 1922, p. 249–253, hier p. 253.

Wie oft der passionierte Opernliebhaber die Vierte Galerie im Burgtheater frequentierte, ist unbekannt. Es ist unwahrscheinlich, dass er sich der Anziehungskraft der dort versammelten »esoterische[n] Gemeinde«, darunter Max Reinhardt, Hermann Bahr, die Jung-Wiener und so mancher berühmte Burgschauspieler, entziehen und dem Sog der dort verströmten Weltanschauung verschließen konnte:

*Die vierte Galerie des Burgtheaters war nicht etwa eine Theaterbillettkategorie (die billigste!) mit nicht numerierten Sitzplätzen, sondern ein Tempel (Tempel, nicht Synagoge); eine geweihte Stätte der Begeisterung; ein Sammelplatz der kunstliebenden Jugend Wiens; die Erziehung zur Kunst, und zwar zu einer strengen Anschauung der Kunst; ein Treffort der genauesten Theaterkenntnis, des geschultesten Theaterverständnisses und der unerbittlichsten Theaterkritik; und eine Schule stärkster Begabungen. Das Kapitel von der anonymen Bedeutung der vierten Galerie des Burgtheaters für die Theatergeschichte ist noch zu schreiben.<sup>15</sup>*

War die Oper für »Bildung, Geschmack und Kultur«<sup>16</sup>, die Schärfung der Sinne für eine Aufführungsästhetik Wiener Prägung zuständig, so diente das Burgtheater als Katalysator für die intellektuellen Bedürfnisse seines Publikums:

*[...] audiences which discussed for a long time afterwards the problems of a drama. They also liked their stars, but their real interest centered in the characters – whether they hated or admired, pitied or envied a hero or a villain. No actor could succeed merely by his personal appeal if he did not possess the power of personification – bringing to life a King Lear, a Piccolomini, a Goetz von Berlichingen, or a Wotan – if his use of the word could not overwhelmingly affect the emotions of his audience as well as satisfy its intellectual expectations.<sup>17</sup>*

Das Winterbierhaus (→ p. 213) wird im Zusammenhang mit dem jungen Schönberg wiederholt genannt und stellte wohl einen jener Orte dar, an dem er sich weltanschaulich austauschen konnte. Hermann Bahr beschreibt das von dem Gastwirt Franz Obermayr, Vater der Schriftstellerin Rosa Mayreder, geführte Etablissement in der Landskrongasse im I. Bezirk in seinem im *Neuen Wiener Journal* veröffentlichten (und später als Separatpublikation erschienenen) »Tagebuch«:

*Dort ist manches gute Glas Schwechater weit über den Durst getrunken worden: bloß aus Ehrgeiz, weil, wer nur lange genug zechend dort durchhielt, dafür hoffen durfte, doch schließlich eines schönen Tags in einem Feuilleton berühmt aufzuwachen. [...] und der Stammtisch im Winterbierhaus bekam ja bald Junge. Noch bis in die neunziger Jahre hinein erhielten sie sich.<sup>18</sup>* Schönberg verfügte über reiche Kenntnisse des Wiener Theaterrepertoires. Neben zahlreichen Opernbesuchen frequentierte er auch die Sprechbühnen, um sich über Novitäten der Jung-Wiener Dramatiker und die Produktionen am Burgtheater, vor allem der Werke von Henrik Ibsen, zu informieren.

<sup>19</sup> Felix Hollaender: *Berliner Brief*, in: *Extrapost* 18/898 (10. April 1899), p. 2.

<sup>20</sup> Vgl. Barbara Denscher: *Der Operettenlibrettist Victor Léon. Eine Werkbiografie*. Bielefeld 2017, p. 361.

<sup>21</sup> Vgl. weiters Monika Kröpfl: Hausmusik in der Sternwartestraße. Der Pianist und Musikkennner Arthur Schnitzler, in: *Arthur Schnitzler und die Musik*. Hrsg. von Achim Aurnhammer, Dieter Martin und Günter Schnitzler. Würzburg 2014, p. 15–29 (Klassische Moderne 22. Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg 3).

<sup>22</sup> Tagebuch 25. Januar 1905, in: Arthur Schnitzler: *Tagebuch 1903–1908*. Wien 1991, p. 115.

<sup>23</sup> Tagebuch 5. Februar 1908, in: ibidem, p. 253.

<sup>24</sup> Vgl. Arthur Schnitzler an Arnold Schönberg, 7. November 1907 (The Library of Congress, s. Anm. 2 | ASCC ID 16104).

<sup>25</sup> Tagebuch 21. Dezember 1908, in: Arthur Schnitzler: *Tagebuch 1903–1908*, s. Anm. 22, p. 375.

<sup>26</sup> Tagebuch 14. Oktober 1910, in: Arthur Schnitzler: *Tagebuch 1909–1912*. Wien 1981, p. 184.

<sup>27</sup> Vgl. Eike Rathgeber und Christian Heitler: Der Wiener Ansorge-Verein 1903–1910 (Verein für Kunst und Kultur), in: *Kultur – Urbanität – Moderne*. Hrsg. von Heidemarie Uhl. Wien 1999, p. 383–436 (Studien zur Moderne 4).

<sup>28</sup> Alban Berg an Arnold Schönberg, 1. März 1913 (The Library of Congress, s. Anm. 2 | ASCC ID 10150); in: *Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg*. Teilband I: 1906–1917, s. Anm. 16, p. 370–373, hier p. 371.

Von der Griensteidl/Glattauer-Zusammenkunft im Dezember 1898 (→ p. 43–55) sind wir unterrichtet, dass zu den von Schönberg rezipierten Theaterstücken etwa *Die Lumpen von Leo Feld (Hirschfeld)* zählte, »dessen Gesichtskreis allein in der Sphäre des Café Griensteidl zu suchen«<sup>19</sup> sei. Das bei der Kritik durchgefallene Erstlingswerk des späteren Librettisten der Zemlinsky-Opern *Traumgörge* und *Kleider machen Leute* errang 1899 den begehrten »Bauernfeld-Preis«.<sup>20</sup> Oskar Friedmanns Theaterstück *Das Dreieck* ist ein weiteres Jung-Wiener Opus, welches Schönberg im Mai 1899 im Carltheater gesehen haben könnte. Zumindest seine Involvierungen in das gerichtliche Nachspiel des Werkes, das wie zeitgenössische Stücke von Arthur Schnitzler und Hermann Bahr ein Dreiecksverhältnis mit Eheanteil thematisiert, ist nachgewiesen (→ p. 59–61).

Welche Werke von Arthur Schnitzler Schönberg gesehen oder gelesen haben konnte, ist nicht bekannt. Bedingt durch Teilverluste seiner Bibliothek ist eine unbestimmte Anzahl von Titeln seiner Leseliste nicht rekonstruierbar, auch fehlen mit Ausnahme des Jahres 1900 sämtliche Kalender vor 1910. Aus Schnitzlers Tagebüchern und Erwähnungen in Briefen sind wiederum umfangreiche Kenntnisse der Musik des Jung-Wiener Tondichters belegt.<sup>21</sup> Nach einem Konzertbesuch der »Vereinigung schaffender Tonkünstler in Wien« (→ p. 79) mit den Uraufführungen von Schönbergs *Pelleas und Melisande* op. 5 sowie Alexander Zemlinskys *Die Seejungfrau* im Januar 1905 bezeichnete Schnitzler Zemlinsky als »anständig«, Schönberg hingegen »begab aber schwindelhaft«<sup>22</sup>. Nach der Uraufführung des I. Streichquartetts op. 7 am 5. Februar 1907 hielt er fest: »Rosé Qu[artett]. Ein merkwürdiges Schönbergquartett.«<sup>23</sup> Der Einladung, einem Konzert von Werken einiger Schönberg-Schüler beizuwohnen, konnte Schnitzler einige Monate später aus terminlichen Gründen nicht Folge leisten (→ p. 70).<sup>24</sup> Auf die Uraufführung des II. Streichquartetts op. 10 bezogen notierte er: »An Schönberg glaub ich nicht. Ich habe Bruckner, Mahler gleich verstanden – sollt ich jetzt versagen?«<sup>25</sup> Eine Ausstellung der Gemälde und Zeichnungen Schönbergs im Oktober 1910 beeindruckte ihn indes mehr.<sup>26</sup>

Dokumentiert sind Schnitzlers Besuche der Konzerte des »Ansorge-Vereins«, einer Vereinigung zur Förderung moderner Kunst. Zwischen 1903 und 1911 wurden von dieser Organisation (ab 1907 umbenannt in »Verein für Kunst und Kultur«) progressive Veranstaltungen organisiert, die das Wiener Publikum in Form von Konzerten, Autorenlesungen und Vorträgen – u. a. im Hinblick auf die Wiener Moderne – bildeten.<sup>27</sup> Einer von Schnitzler Ende Februar 1913 unterzeichneten Petition zur Wiederholung der *Gurre-Lieder*<sup>28</sup> ist zu entnehmen, dass er der von Franz Schreker geleiteten Uraufführung am 23. Februar 1913 in Wien beigewohnt hatte. Im legendären Skandal-Konzert vom 31. März 1913 mit Schönbergs *Kammersymphonie* op. 9 zählte Schnitzler ebenso zu

<sup>29</sup> Tagebuch 31. März 1913, in: Arthur Schnitzler: *Tagebuch 1913–1916*. Wien 1983, p. 27.

<sup>30</sup> Alban Berg an Arnold Schönberg, 30. April 1915 (The Library of Congress, s. Anm. 2|ASCC ID 19932); in: *Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg*, s. Anm. 28, p. 556f, hier p. 557.

<sup>31</sup> Tagebuch 18. Februar 1923, in: Arthur Schnitzler: *Tagebuch 1923–1926*. Wien 1995, p. 26.

<sup>32</sup> Vgl. Antony Beaumont: *Alexander Zemlinsky. Biographie*. Wien 2005, p. 130.

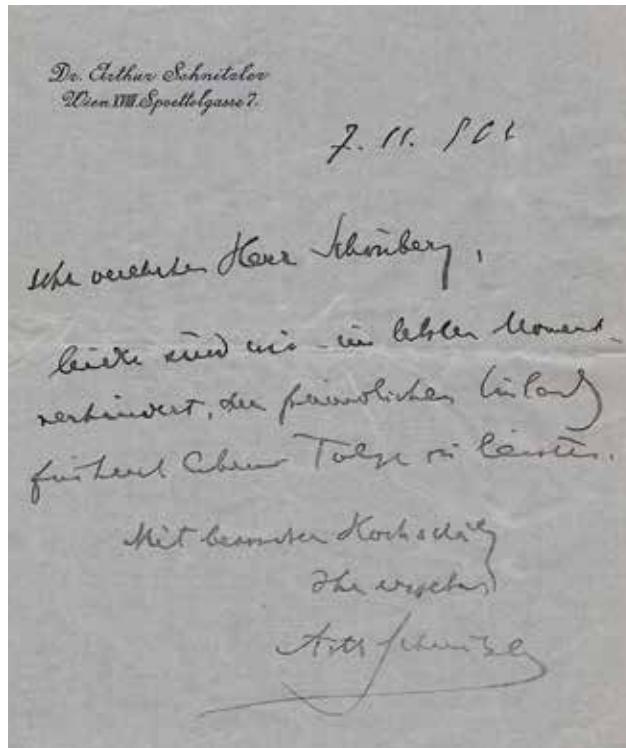
den Besuchern<sup>29</sup> wie im Liederabend von Emmy Heim am 28. April 1915 (Schönberg: *Lied der Waldtaube*, Lieder op. 2/3 und 4, op. 3/2, op. 6/1 und 4)<sup>30</sup>, zwischen 1918 und 1920 ferner in mehreren Konzerten des von Schönberg initiierten »Vereins für musikalische Privataufführungen«. Schönbergs *Pierrot lunaire* op. 21 empfand Schnitzler als »milßbehaglich«; indes er der Musik »Geist, Witz, Bizarerie« zugestand, vermisste er darin eine »Seele«<sup>31</sup>.

In der Theatersaison 1900/01 erhielt der bislang als Chordirigent tätige Arnold Schönberg ein kurzes Engagement am Carltheater in der Praterstraße 31 (II. Bezirk) (13 46 47 → p. 71, 215). Das seit Frühjahr 1900 unter der Leitung von Leopold Müller, Andreas Amann und Alfred Müller-Norden stehende Haus wurde zum produktiven Betätigungsgebiet für eine Komponistengeneration, die das »silberne Zeitalter« der Wiener Operette prägte.<sup>32</sup>

<sup>33</sup> Vgl. Im Carl-Theater, in: *Wiener Zeitung* 218 (23. September 1900), p. 5.  
<sup>34</sup> Carl-Theater, in: *Extrapost* 19/974 (1. Oktober 1900), p. 2.  
<sup>35</sup> Ibidem.

Nach dem Erfolg der Märchenoper *Es war einmal* (Premiere: 22. Januar 1900 am k. k. Hofoperntheater unter der Direktion Gustav Mahlers) wurde Alexander Zemlinsky im Juni des Jahres zum Chefdirigenten des Carltheaters ernannt, dem 21 Gesangssolisten zur Verfügung standen; das Orchester setzte sich aus 42, der Chor aus 55 Mitgliedern zusammen.<sup>33</sup> Schönbergs Schwager erfreute sich als Dirigent bei Publikum und Kritikern hoher Beliebtheit: »Ein Wort des aufrichtigsten Lobes sei dem genialen Dirigenten Herrn v. Zemlinsky für seine meisterhafte Orchesterführung ausgesprochen.«<sup>34</sup> Man sprach sich zu Beginn der Saison ferner positiv über die Programmierung aus: mit Edmond Audrands Operette *Der Großmogul* wurde ein französisches Erfolgsstück ausgewählt, das sich laut Meinung eines Rezensenten wohltuend von dem »banale[n] und gequälte[n] Notengefüge des componierenden ›Jung-Wien‹«<sup>35</sup> abhebe und das Repertoire bereichere.

Zemlinsky war mit der ungeliebten Aufgabe betraut, als musikalischer Leiter des Vergnügungstheaters der leichten Muse zu huldigen, war jedoch vertraglich davon entbunden, jedes Stück, das ins Repertoire aufgenommen wurde, selbst dirigieren zu müssen. So weigerte er sich etwa Charles Weinbergers Operette *Die Diva* zu leiten; einen Umstand, den Karl Kraus wie folgt kommentierte:



Arthur Schnitzler an Arnold Schönberg,  
7. November 1907  
(The Library of Congress,  
Washington D.C.)  
ASCC ID 16104)



13  
Carltheater  
Praterstraße 31 (II. Bezirk)  
(Arnold Schönberg Cener,  
Wien [PHxxxx])

<sup>36</sup> Die Theater-Landescommission, in: *Die Fackel* 22/56 (Oktober 1900), p. 24f., hier p. 25.

<sup>37</sup> Karl Freiherr von Levetzow: *Höhenlieder. Gedichte und Aphorismen*. Wien 1898. Widmung: »Herr Arnold Schönberg mit den besten Gelingenswünschen freundlichst zugesegnet« (Arnold Schönberg Center, Wien [Book L19]).

<sup>38</sup> Vgl. Gary Tucker: »Uninteressant [...] auf keinen Fall – aber schön ...« Schönberg's op. 1, in: *Journal of the Arnold Schönberg Center*. Hrsg. von Eike Feß und Therese Muxeneder. Wien 2015, p. 31–44.

*Wieder einmal und wohl endgültig sind die Musiker von ihm [Weinberger] vertrieben worden. Einer von ihnen, der erste Capellmeister des Theaters, soll sich freiwillig vor Herrn Weinberger zurückgezogen, ja sich contractlich gegen die Zumuthung, die Aufführungen der »Diva« zu leiten, gesichert haben.<sup>36</sup>*

Der Jahresbeginn 1901 sah die Premiere der Operette *Die verwunschen Prinzessin* von Eduard Gärtner vor, der am 1. Dezember 1900 – begleitet von Alexander Zemlinsky – im Bösendorfersaal Arnold Schönbergs *Zwei Gesänge für eine Baritonstimme und Klavier* op. 1 uraufgeführt hatte. Schönberg hatte die Lieder *Dank* und *Abschied* 1898 aus den Höhenliedern des deutschen Dichters Karl Freiherr von Levetzow<sup>37</sup> vertont, der in jenem Jahr mit dem Jung-Wiener Kreis in Kontakt gekommen war. Auf dem Programm des Liederabends standen zudem Novitäten von Alexander Zemlinsky, Robert Gound, Heinrich Schenker, Erich Jacob Wolff und Oscar C. Posa.<sup>38</sup>

<sup>39</sup> Egon Wellesz: *Arnold Schönberg*. Wien 1921, p. 22.

<sup>40</sup> Die Sängerin Katharina Náday (geb. Vidmar) vom Budapester Nationaltheater wurde im Herbst 1900 an die Hofoper engagiert; vgl. Im k. k. Hof-Operntheater, in: *Der Humorist* 22/3 (20. November 1900), p. 3.

<sup>41</sup> Arnold Schönberg und Alexander Zemlinsky an Carl Redlich, [Dezember 1900] (Arnold Schönberg Center, Wien [SatColl D10] | ASCC ID 23448).

Über den Umfang der zahlreichen Operetteninstrumentationen Arnold Schönbergs gibt es nahezu keine verlässlichen Daten. Die mehrfach, so auch durch Egon Wellesz, verbürgte Angabe, sein Lehrer habe »6000 Seiten fremder Partituren, Opern und Operetten, zum Teil von recht bekannten Autoren«<sup>39</sup> instrumentiert, lässt sich durch Primärquellen nur partiell belegen. Von Schönberg selbst und in der Forschung werden im Zusammenhang der leichten Muse folgende Namen genannt: Edmund Eysler, Leo Fall, Robert Fischhof, Eduard Gärtner, Bruno Granichstaedten, Viktor Hollaender, Richard Heuberger, Franz Lehár, James (Jacob) Rothstein, Oscar Straus, Bogumil Zepler. Neben einer möglichen Instrumentierungsmithilfe an der Operette Eduard Gärtners war Schönberg in die Einstudierung der Novität am Carltheater eingebunden, wie ein langes Schreiben an den Financier der Produktion (→ p. 72) belegt. Schönberg nimmt darin Bezug auf Besetzungsfragen, organisatorische Belange sowie den Librettisten Victor Léon (Hirschfeld), Bruder des Jung-Wieners und Zemlinsky-Librettisten Leo Feld (Hirschfeld):

*Sehr geehrter Herr Redlich!*

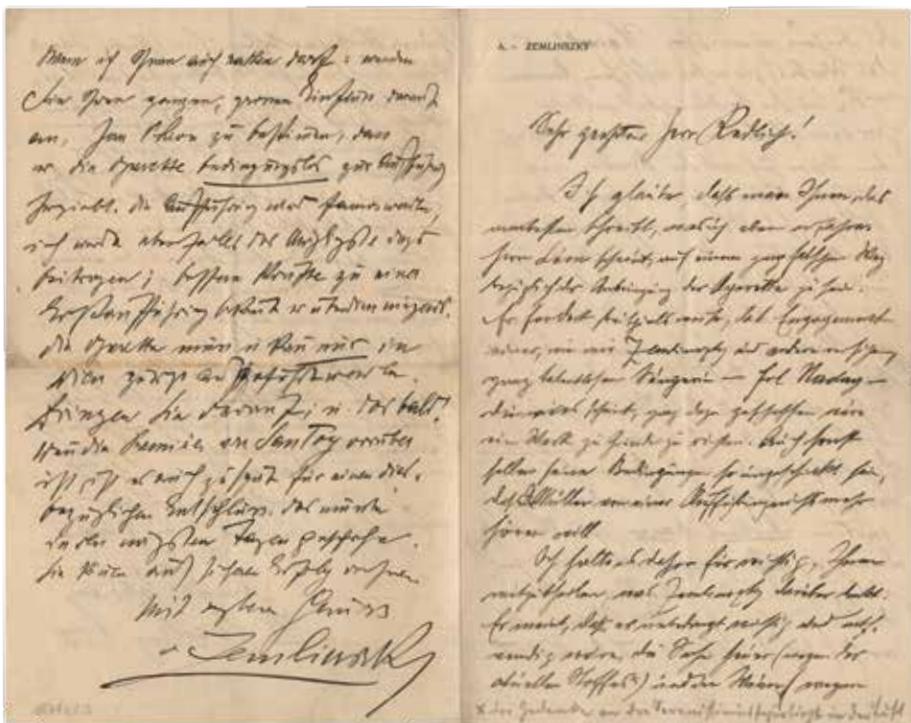
*Ich glaube, dass man Ihnen das am besten schreibt, was ich eben erfahre. Herr Léon scheint, auf einem ganz falschen Weg bezüglich der Anbringung der Operette zu sein. Er fordert beispielsweise, das Engagement einer, wie mir Zemlinsky und andere versichern, ganz talentlosen Sängerin – Fr. Naday<sup>40</sup>*

*– die wie es scheint, ganz dazu geschaffen wäre ein Werk zu Grunde zu richten. Auch sonst sollen seine Bedingungen so ungeschickt sein, dass Dir. Müller von einer Aufführung nichts mehr hören will. Ich halte es daher für wichtig, Ihnen mitzutheilen, was Zemlinsky darüber denkt. Er meint, dass es unbedingt wichtig und nothwendig wäre, die Sache heuer (wegen des aktuellen Stoffes (der Gedanke an die Serenissimusfigur liegt in der Luft) und in Wien (wegen des durchaus wienerischen Charakters des Werkes) zur ersten Aufführung kommen muss. [...]*

*Arnold Schönberg  
IX. Porzellang. 53*

*Wenn ich Ihnen auch raten darf: wenden Sie Ihren ganzen, großen Einfluss darauf an, Herrn V Léon zu bestimmen, dass er die Operette bedingungslos zur Aufführung hergibt. Die Aufführung wird famos werden, ich werde ebenfalls das Möglichste dazu beitragen; bessere Kräfte zu einer Erstaufführung bekommt er überdies nirgends. Die Operette muss u[nd] kann nur in Wien zuerst aufgeführt werden. [...]*

*Mit ergebenem Gruss  
v. Zemlinsky<sup>41</sup>*



14

Arnold Schönberg und Alexander Zemlinsky an Carl Redlich, Dezember 1900 (Arnold Schönberg Center, Wien [SatColl D10] | ASCC ID 23448)

<sup>42</sup> Im Carltheater, in: *Der Humorist* 20/34 (1. Dezember 1900), p. 2.  
<sup>43</sup> Carltheater, in: *Sport & Salon* 4/2 (10. Januar 1901), p. 6f.

<sup>44</sup> Der Componist der Operette »Die verwunsene Prinzessin«, in: *Das interessante Blatt* 20/3 (17. Januar 1901), p. 21.  
<sup>45</sup> Bilder von der Woche, in: *Österreichs Illustrierte Zeitung* 10/16 (20. Januar 1901), p. 315.

<sup>46</sup> »Orchester famos. Zemlinsky dirigiert. Hatte es auch herrlich für Ed. Instrumentiert.« Alma Mahler-Werfel: *Tagebuch-Suiten 1898–1902*. Hrsg. von Antony Beaumont und Susanne Rode-Breymann. Frankfurt am Main 2011, p. 614.

<sup>47</sup> »Die verwunschene Prinzessin«, in: *Neues Wiener Tagblatt* 35/5 (5. Januar 1901), p. 8f.

<sup>48</sup> Carl-Theater, in: *Deutsches Volksblatt* 13/4313 (5. Januar 1901), p. 8.

<sup>49</sup> Vom Theater, in: *Die Bombe* 31/2 (13. Januar 1901), p. 3.

<sup>50</sup> Zemlinsky war Mitglied der deutschen Loge »Freilicht zur Eintracht« in Prag (Antony Beaumont: *Alexander Zemlinsky*, s. Anm. 32, p. 129). Zemlinsky und Hermann Bahr gehörten einer der Wiener Logen in Ungarn (»Grenzlogen«) an. Aus dem Jung-Wiener Kreis zählte Felix Salten zu den Freimaurern; <https://freimaureirei.at/thema/die-grossloge/> (Zugriff 10.11.2017).

Die Proben zur Premiere, die zunächst für den 22. Dezember 1900 vorgesehen war, hatten unter der szenischen Leitung von Direktor Amann Ende November begonnen.<sup>42</sup> Die Uraufführung der Operette fand schließlich am 4. Januar 1901 am Carltheater mit den Ensemblemitgliedern Louis Treumann (pseud. Alois Pollitzer, Märchenkönig) und Louise Robinson (Prinzessin) als Hauptdarstellern statt. Regie führte Victor Léon, die musikalische Leitung lag in Händen von Alexander Zemlinsky. Mit dem Libretto konnten sich die Theaterkritiker teils ebenso wenig anfreunden wie mit Gärtners Musik: »die ganze Chose« wurde als »recht abgeschmackt, witzlos und langweilig« empfunden.<sup>43</sup> Dennoch war dem Werk ein beachtlicher Publikumserfolg beschieden: Nach Eingang »zahlreiche[r] Wünsche aus Leserkreisen« wurde von einer illustrierten Zeitschrift ein Portraitfoto des Komponisten veröffentlicht (<sup>48</sup> → p. 217)<sup>44</sup>. Das Carltheater stockte die Vorstellungen bis März auf, da sich das Werk »des vollen Beifalls des Publicums« erfreute. »Die Direction hat Anträge erhalten, mit ihrem Ensemble diese Operette in einigen Städten zur Aufführung zu bringen.«<sup>45</sup> Auf das Konto Zemlinskys<sup>46</sup> ging das Lob der Kritik über die Klangwirkung der Novität:

*Dabei klingt Alles ausgezeichnet, das Orchester ist virtuos behandelt. Sonach mag es nicht Wunder nehmen, daß die Musik des neuen Mannes einen starken Erfolg errang. [...] Die Aufführung war in jeder Hinsicht ausgezeichnet, was in erster Reihe ein Verdienst des Capellmeisters v. Zemlinsky ist. Dieser junge Künstler ist der geborene Dirigent, er hat eine glänzende Zukunft vor sich. Leider gebracht es an Raum, alle seine Heldenthaten von gestern einzeln aufzuzählen. [...] Director Amann sorgte für eine prunk- und geschmackvolle Ausstattung. Viele Nummern wurden wiederholt, der Componist konnte sich oft dankend verneigen; sein Erstlingswerk wird seinen Weg machen. [...] wir heben nur die brillante, meisterhafte Instrumentation hervor, welche oft von Zemlinski'schem Raffinement zeugt.<sup>48</sup>*

Auch der Sponsor der Operettenproduktion, Carl Redlich, fand in der Presse Erwähnung:

*Ein Wiener Baurat soll dem Componisten jenes Geld gegeben haben [...] und viele Wiener ›Maurer‹ deren ›Bruder‹ Herr Gärtner ist, sollen bei der Premiere wichtige Freundschaftsdienste geleistet haben.<sup>49</sup>*

Die Bemerkung des Rezessenten spielt auf die Zugehörigkeit Redlichs, Gärtners und Zemlinskys zu Freimaurerlogen an.<sup>50</sup> Die Zusammenarbeit zwischen dem Regisseur Léon und dem Dirigenten Zemlinsky fand ihre Fortsetzung in der Operette *Der Rastelbinder* (Musik: Franz Lehár, Text: Victor Léon, UA: 20. Dezember 1902) sowie in der Operette *Der Herr Professor* (Musik: Béla von Ujj, Text: Victor Léon, UA: 4. Dezember 1912, Theater an der Wien).

<sup>51</sup> Margareta Saary: Oscar Straus, das »Überbrett!« und Arnold Schönberg, in: *Oscar Straus. Beiträge zur Annäherung an einen zu Unrecht Vergessenen*. Hrsg. von Fedora Wesseler und Stefan Schmidl. Amsterdam 2017, p. 27–47, hier p. 32.

<sup>52</sup> Das »Ueberbrett!«, in: *Wiener Neueste Nachrichten* 8/18 (6. Mai 1901), p. 2.

<sup>53</sup> Vgl. Carl-Theater, in: *Das Vaterland* 32/120 (3. Mai 1901), p. 7.

<sup>54</sup> Ernst von Wolzogen: *Wie ich mich ums Leben brachte. Erinnerungen und Erfahrungen*. Braunschweig, Hamburg 1922, p. 216f.

<sup>55</sup> Vgl. E. v. Wolzogens Bunes Theater (Ueberbrett!), Köpenickerstraße 68: Werke von Bogumiil Zepler und Alexander Zemlinsky (Julihexen), in: *Berliner Börsen-Zeitung. Morgen-Ausgabe* 595 (20. Dezember 1901), p. 12.

<sup>56</sup> Vertrag zwischen Arnold Schönberg und E. v. Wolzogen's Bunes Theater Ueberbrett! G.m.b.H., 23. Dezember 1901 (The Library of Congress, s. Anm. 2 | ASCC ID 22129).

Im Frühjahr 1901 wurde die Theaterszene Wiens durch Ernst von Wolzogens Berliner Kabarettbühne »Überbrett!«, die am Carltheater gastierte, wachgerüttelt. Außer einiger Epigonen des Wolzogen-Imports, die sich in Wien alsbald formierten (darunter ein »Unterbrett!« sowie das Jung-Wiener Theater »Zum lieben Augustin«), wurden durch das Auftreten Wolzogens auch Weichen für den Export Jung-Wiener Tondichter in die deutsche Hauptstadt gestellt. Nach dem Vorbild des Pariser Kabaretts »Chat noir« gestaltet, kreierte man ein heterogenes Repertoire von Pantomimen, Gedichtvorträgen, Genre übergreifenden Musiknummern, Couplets und kleinformativen Theaterstücken. Das Programm wurde auf einer Gastspielreise in zahlreichen Städten auch außerhalb Berlins präsentiert.

Die Verbindungslinien zwischen der Berliner Kabarettbühne und Wien lagen zum einen bei dem Komponisten Oscar Straus, der für das Wolzogen-Theater die Kassenschlager *Der lustige Ehemann* und *Die Haselnuß* komponiert hatte, zum anderen bei Arthur Schnitzler, dessen Episode<sup>51</sup> in den ersten Programmen des »Bunten Theaters« in der Berliner Alexanderstraße 40 gegeben wurden. In der konservativen Presse kam man dem Berliner Kabarett, das ab 2. Mai 1901 in Wien gastierte, mit Unverständnis entgegen und schmückte die Kommentare mit antisemitischen Untertönen:

*Das literarische Wien schwelgt in Wonne, Herr von Wolzogen ist mit seinem »Ueberbrett!« mit seinen »literarischen« Volks-sängern nach Wien gekommen und Zeitungsjuda ist in Aufruhr geraten. [...] An dem Enthusiasmus, den das Judenthum dem Ueberbrett entgegenbringt, lässt sich erkennen, daß all' die Witze, Ghettowitzte und die »deutschen« Chansons, »daitsche« Chansons sind.<sup>52</sup>*

An anderer Stelle wurde der Publikumserfolg des Kabaretts auf den Umstand zurückgeführt, dass dessen Gastspiel im II. Bezirk stattfinde und durch die jüdische Presse bereits im Vorfeld wohlwollend eingeführt worden sei.<sup>53</sup> Erinnerungen Wolzogens zufolge sprang Schönberg an einem Gastspielabend in Wien für Oscar Straus als Kapellmeister ein.<sup>54</sup>

Die geknüpften Wien-Kontakte brachten für das »Überbrett!« sowohl neue Kompositionen als auch personelle Veränderungen. Für die Spielsaison 1901/02 erwarb Wolzogen von Alexander Zemlinsky dessen *Julihexen* (Text: Otto Julius Bierbaum)<sup>55</sup> und einige Kabarett-Lieder von Arnold Schönberg. Die für die beiden Jung-Wiener Tondichter maßgebliche Verbindungsperson war Karl Freiherr von Levetzow, der die Weichen für Schönbergs Engagement als Nachfolger von Oscar Straus nach Berlin stellte. Schönbergs Vertrag als Kapellmeister des Theaters begann am 16. Dezember 1901. Er verpflichtete sich zur Überlassung sämtlicher für das Theater geeigneter Kompositionen für Aufführungszwecke und eine etwaige Inverlagnahme.<sup>56</sup>

<sup>57</sup> Karl von Levetzow an Arnold Schönberg, 4. August 1901 (*ibidem* | ASCC ID 17865).

<sup>58</sup> Deutsche Chansons (Brett-Lieder). Hrsg. von Otto Julius Bierbaum. Berlin, Leipzig 1900.

<sup>59</sup> Karl von Levetzow an Arnold Schönberg, 22. Juli 1901 (The Library of Congress, s. Anm. 2 | ASCC ID 17864).

Im Dezember 1901 übersiedelte Schönberg mit seiner hochschwangeren Frau Mathilde nach Berlin, um in dem neuen Theater in der Köpenickerstraße 68 seine Kapellmeisterstelle anzutreten. Am 8. Januar 1902 wurde seine Tochter Gertrude (Trudi) geboren. Der dem Jung-Wiener Kreis freundschaftlich verbundene Karl Freiherr von Levetzow, Dichter der von Schönberg vertonten *Höhenlieder*, wurde Taufpate des Kindes. Levetzow war zusammen mit Leo Feld (Hirschfeld) und Schönberg an Wolzogens Theater engagiert, gab für diesen die Repertoirekataloge heraus, verfasste für das »Überbrett-Kabarett-taugliche Texte und kümmerte sich um die Akquisition neuer Werke. Durch die Korrespondenz zwischen Levetzow und Schönberg sind wir unterrichtet, dass seine beim Bunten Theater eingereichten »schönen interessanten Kompositionen« der Direktion »sehr gefallen«<sup>57</sup> haben und daher im Sommer 1901 für Berlin angenommen wurden.

Der Briefwechsel offenbart zudem, dass Schönbergs sogenannte *Brett-Lieder* nach Texten aus der Weihnachten 1900 erschienenen Anthologie *Deutscher Chansons*<sup>58</sup>, ursprünglich für Felix Saltens Jung-Wiener Theater »Zum lieben Augustin« geschrieben und bei Wolzogen lediglich einer anderen Bestimmung zugeführt wurden:

*Anbei der Kontrakt auf Nachtwandler und Jedem das Seine.  
Da es Ihnen vielleicht auch lieber sein wird die beiden anderen  
für Herrn v. Salten zurückzuhaben [...]. Die beiden Lieder,  
einfält[iges] Lied und [Der] genügsame Liebhaber, sind  
momentan beim Abschreiben; doch wird veranlaßt dass  
dieselben noch heute an uns zurückkommen und werde ich  
dieselben dann direkt an Sie spedieren.*<sup>59</sup>

Der Stempel des »Jung-Wiener Theaters« auf dem Manuskript zu *Seit ich so viele Weiber sah (Aus dem Spiegel von Arkadien)* (→ p. 76) unterstützt die These, dass eines oder mehrere *Brett-Lieder* bei Salten in dessen Jung-Wiener Theater »Zum lieben Augustin« im Theater an der Wien aufgeführt werden sollten bzw. bei diesem zur Prüfung eingereicht waren. Die Titel der sogenannten *Brett-Lieder* lauten: *Der genügsame Liebhaber* (Hugo Salus, 22. April 1901), *Einfältiges Lied* (Hugo

<sup>60</sup> Vgl. Theater an der Wien, in: *Arbeiter-Zeitung* 13/90 (2. April 1901), p. 5.

<sup>61</sup> Secessions-Gesänge, in: *Wiener Abendpost Beilage zur Wiener Zeitung* 73 (29. März 1901), p. 27. Vorstellungen: 1.– 3. April 1901.

<sup>62</sup> Felix Salten an Arnold Schönberg, 2. Juni 1901 (The Library of Congress, s. Anm. 2 | ASCC ID 21665).

<sup>63</sup> Wiener Allgemeine Zeitung 7145 (5. Januar 1902), p. 2.

<sup>64</sup> Das Jung-Wiener Theater, in: *Die Bombe* 31/21 (26. Mai 1901), p. 2.

<sup>65</sup> Vgl. Doris Sattlegger: *Kultur der Unterhaltung. Versuch einer Darstellung der Musik im Kabarett in Wien von 1901 – 1908*. Hausarbeit, Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 1982, p. 41ff.

Salus, 22. April 1901), *Nachtwandler* (Gustav Falke, 30. April 1901), *Jedem das Seine* (Colly, Juni 1901), *Mahnung* (Gustav Hochstetter, Juli 1901), *Galathea* (Frank Wedekind, 2. September 1901), *Gigerlette* (Otto Julius Bierbaum, undatiert), *Aus dem Spiegel von Arkadien* (Text von Emanuel Schikaneder, ehemaliger Leiter des Theaters an der Wien, undatiert).

Der Kontakt zwischen Schönberg und dem Jung-Wiener Theatremacher hatte sich möglicherweise nach einem der Abende ergeben, die Salten Anfang April 1901 im Stil des »Überbretts« unter dem Titel »Secessions-Gesänge« im Theater an der Wien veranstaltet hatte (u. a. mit Bierbaums *Der lustige Ehemann* in einer Vertonung von Béla Laszky).<sup>60</sup> Die Veranstaltung wurde angekündigt als

*musikalisch-declamatorisch-plastische Darbietung moderner literarischer Gesänge. In durchaus secessionistischem Milieu werden die Modernsten der Modernen: Dehmel, Reinick, Bierbaum, Marie Madelaine, Falke etc. zu Worte kommen.*<sup>61</sup>

Zwei der genannten Autoren finden sich unter den sodann komponierten *Brett-Liedern* Schönbergs wieder. Seine neuen Kompositionen konnte Schönberg spätestens am 3. Juni 1901 bei Salten vorlegen: »Geehrter Herr, ich erwarte Sie morgen Mittwoch von ½ 5 – 5 h im Theater an der Wien.«<sup>62</sup>

Salten selbst nannte Schönberg nach der Schließung des nur kurz bestehenden »Lieben Augustin« als eine der »jungen Kräfte«, die dem »Jung-Wiener Theater« zur Verfügung standen, führte jedoch weiters aus, dass die Premiere (16. November 1901) durch die »Arbeit der Componisten verzögert«<sup>63</sup> wurde und es bis zur Generalprobe Uneinigkeit über die Programmfolge gab (→ p. 82f.). Dass Schönberg in die Vorbereitungen zur lange angekündigten Premiere des Theaters in der zweiten Jahreshälfte 1901 involviert war, belegt seine Korrespondenz mit dem Impresario. Erste Berichte über die Gründung des neuen Theaters waren in der Wiener Presse im Mai 1901 erschienen:

*Endlich sollen wir ein locales, bodenständiges »Ueberbrett« bekommen. Es soll im Theater an der Wien etabliert werden und specificisch wienerischen Witz und wienerische Musik cultiviren. Die Namen, welche da genannt werden, versprechen viel, doch will uns der Titel des neuen Unternehmens nicht gefallen. Es schreibt sich: »Jung-Wiener Theater zum lieben Augustin«. Jung-Wien! Soll damit etwa ausgedrückt werden, dass es nicht alt werden dürfte. Und dann der liebe Augustin! Wem fällt nicht der alte populäre Reim ein: »O du lieber Augustin, 's Geld ist hin, 's Geld ist hin«. Möge diesesmal der Name kein Vorzeichen sein!*<sup>64</sup>

Die Proben des Jung-Wiener Theater »Zum lieben Augustin« fanden ab Anfang Oktober im Theater an der Wien statt (→ p. 222). Für die Gestaltung von Plakat (→ p. 221), Bühnenbild und Kostümen konnte man Kolo Moser gewinnen, die musikalische Leitung und Regie lag in den Händen des Operettenkomponisten Hugo Felix.<sup>65</sup>



15 Arnold Schönberg: *Aus dem Spiegel von Arkadien*, 1901 (Arnold Schönberg Center, Wien [MS 57, 511])

<sup>66</sup> Das Jung-Wiener Theater »zum lieben Augustin«, in: *Der Floh* 33/47 (24. November 1901), p. 5.

<sup>67</sup> Theater an der Wien, in: *Fremden-Zeitung* 14/46 (24. August 1901), p. 9.

<sup>68</sup> F. M. M.: Wiener Brief, in: *Innsbrucker Nachrichten* 48/269 (22. November 1901), p. 1f., hier p. 2.

<sup>69</sup> Das neueste Wiener Ueberbrettelpiece, in: *Sport und Salon* 4/24 (15. Juni 1901), p. 15.

<sup>70</sup> Vgl. Wolfgang Behrens: »... Dieses Jahr war nicht verloren«. Die »Vereinigung schaffender Tonkünstler in Wien« und ein nicht von Schönberg verfasstes Memorandum, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz* (2003). Hrsg. von Günther Wagner. Stuttgart, Weimar 2003, p. 249 – 264.

<sup>71</sup> Arnold Schönberg Center, Wien (T86.22).

Als erste Theaterproduktion war Otto Julius Bierbaums *Die Tanzhexe* vorgesehen, ferner eine Pantomime Hugo von Hofmannsthals sowie parodistische Szenen von Hermann Bahr in einer Vertonung von Hugo Felix. Die in Wien aufgeführten Dichter Otto Julius Bierbaum und Hugo Salus (»langweiliges Zeug, Exportware«<sup>66</sup>) finden sich in Schönbergs *Brett-Liedern* wieder. Neben den öffentlichen Veranstaltungen hielt das Jung-Wiener Theater auch »Intime Abende« ab, die nur Mitgliedern bzw. geladenen Gästen zugänglich waren.<sup>67</sup> Die »plumpe, talent- und geschicklose Nachäffung des Wolzogen'schen Ueberbretts«<sup>68</sup> hatte nur kurzen Bestand. Parallel zu Saltens Theaterunternehmung planten im späten Frühjahr 1901 auch Peter Altenberg und Adolf Loos ein »Wiener Ueberbrettelpiece«<sup>69</sup>, von dem Schönberg vermutlich Kenntnis hatte, das jedoch nicht realisiert wurde. Das Kabarett sollte in einem Restaurationspavillon der inneren Stadt bei moderaten Eintrittspreisen nach Schluss anderer Theatervorstellungen abgehalten werden.

Nach Arnold Schönbergs Rückkehr aus Berlin im Sommer 1903 befasste er sich mit Unterrichten, Operetteninstrumentationen und Klavierauszügen sowie der Voranbringung seiner Karriere als Komponist, welche wesentlich an die Aufführung seiner Werke in Wien geknüpft war. Die mangelnde Versorgungslage der Jung-Wiener Komponisten betreffend adäquater Aufführungsmöglichkeiten und eine der Moderne gegenüber widerständige Kulturpolitik ließen in Schönbergs Freundeskreis die Idee einer eigenen Konzertorganisation reifen, die Wien den Rang einer musikalischen Hauptstadt zurückzuerobern helfen sollte. In einem von dem Jung-Wiener Komponisten Oscar C. Posa verfassten<sup>70</sup> und im März 1904 verbreiteten Memorandum wurden die Motive für die Gründung einer neuen Organisation dargelegt:

*Im musikalischen Leben Wiens finden die Werke zeitgenössischer Komponisten, insbesondere der Wiener, nur sehr geringe Berücksichtigung. [...] Aller Fortschritt, alle Entwicklung führt vom Einfachen zum Komplizierten, und gerade die jüngste Entwicklung der Musik vergrößert noch all die Schwierigkeiten und Hindernisse, gegen welche das Neue in der Musik immer zu kämpfen hatte, durch ihre vermehrte Kompliziertheit durch ihre harmonische und melodische Konzentriertheit, und es bedarf zahlreicher wiederholter und erstklassiger Aufführungen, sollen diese vergrößerten und vermehrten Hindernisse der Aufnahmefähigkeit und Aufnahmewilligkeit überwunden werden, Aufführungen, welche eine außerordentlich genaue und streng in den Intentionen der Komponisten gehaltene Vorbereitung erheischen.*<sup>71</sup>

<sup>72</sup> Guido Adler: Eine neue musikalische Vereinigung in Wien, in: *Neue Freie Presse* 14225 (1. April 1904), p. 1–3, hier p. 2.

<sup>73</sup> Vereinigung schaffender Tonkünstler in Wien, in: *Neue Freie Presse* 14259 (6. Mai 1904), p. 9.

Guido Adler, Nachfolger Eduard Hanslicks auf dem musikwissenschaftlichen Lehrstuhl der Universität Wien, griff die Verlautbarung in der *Neuen Freien Presse* auf und nannte als tonangebende Komponisten der zu gründenden Vereinigung die Komponisten Gustav Gutheil, Oscar C. Posa, Franz Schmidt, Arnold Schönberg, Karl Weigl, Josef Venantius von Wöss sowie Alexander Zemlinsky.<sup>72</sup>

Die »Vereinigung schaffender Tonkünstler in Wien« konstituierte sich offiziell am 23. April 1904 im Rahmen einer Hauptversammlung, in der Gustav Mahler zum Ehrenpräsidenten gewählt wurde. Vorstandsmitglieder waren Alexander Zemlinsky (Vorsitzender), Arnold Schönberg (stellvertretender Vorsitzender), Oscar C. Posa (Schriftführer), Erich Jacob Wolff (Stellvertreter des Schriftführers), Robert Gound (Archivar) und Josef V. v. Wöss (Schatzmeister). Für die folgende Saison wurden drei Orchester-, drei Kammerkonzerte sowie Liederabende in Aussicht gestellt.<sup>73</sup> In einschlägigen Zeitschriften ließ man einen an alle in Österreich und Deutschland lebenden Komponisten gerichteten Aufruf erscheinen, für Aufführungen in Betracht zu ziehende Werke einzureichen.



<sup>16</sup>  
Vereinigung schaffender Tonkünstler in Wien,  
25. Januar 1905  
Uraufführungen von  
Alexander Zemlinsky,  
Oskar C. Posa und Arnold  
Schönberg  
(Arnold Schönberg Center,  
Wien | ASCI CP4893)

<sup>74</sup> Vgl. Wolfgang Behrens: »...Dieses Jahr war nicht verloren«, s. Anm. 70, p. 262.

<sup>75</sup> Max Vancsa: Erste Musikaufführungen der Vereinigung schaffender Tonkünstler in Wien, in: *Neue Musikalische Presse* (3. Dezember 1904), p. 1.

<sup>76</sup> Vgl. Walter Pass: Schönberg und die »Vereinigung schaffender Tonkünstler in Wien«, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 29/6 (Juni 1974), p. 298 – 303.

<sup>77</sup> Vgl. [Karl Lafite], in: *Neues Wiener Tagblatt* 39/344 (13. Dezember 1905), p. 13.

<sup>78</sup> Der Chormusikverein, in: *Arbeiter-Zeitung* 18/288 (18. Oktober 1906), p. 9.

Wortgleich auch in: [Chormusikverein], in: *Neue Freie Presse* 15142 (17. Oktober 1906), p. 9.

Richard Strauss wurde zum Ehrenmitglied ernannt, weitere Mitgliedschaften und Ehrenmitgliedschaften folgten: Siegmund von Hausegger, Hans Pfitzner, Max Reger, Julius Röntgen, Max von Schillings und Jean Sibelius.<sup>74</sup> In die Äußerungen zu der Unternehmung mischten sich positive Reaktionen der Fachpresse, die insbesondere den Umstand hervorhob, dass »sieben Jahre nach Gründung der ›Sezession‹ auf dem Gebiete der bildenden Kunst – auch eine sezessionistische Vereinigung auf dem Gebiete der Musik«<sup>75</sup> hervorgetreten sei.

In den insgesamt acht veranstalteten Konzerten fanden nennenswerte Erst- und Uraufführungen statt. Zu den Höhepunkten zählen die Wiener Erstaufführung von Strauss' *Sinfonia domestica* (23. November 1904, Dirigent: Gustav Mahler), die Uraufführungen von Schönbergs symphonischer Dichtung *Pelleas und Melisande* op. 5 und Alexander Zemlinsky's Phantasie für Orchester *Die Seejungfrau* (25. Januar 1905) (→ p. 79) sowie Liedern von Gustav Mahler (u. a. *Kindertotenlieder*, 29. Januar 1905) (Dirigenten: die Komponisten).<sup>76</sup>

So ambitioniert die selbstgesteckten Ziele auch waren, so schlecht war es um die finanzielle Ausstattung der Vereinigung bestellt, was vermutlich den Ausschlag für deren frühes Ende nach Ablauf der ersten Saison gab.

Im Dezember 1905 ergab sich für Schönberg mit dem Ausscheiden von Karl Lafite als künstlerischem Leiter der Wiener Singakademie und dessen nun zu vergebender Stelle die Option auf einen Neubeginn als Chordirigent.<sup>77</sup> Am 25. Januar 1905 war er mit der Uraufführung seiner symphonischen Dichtung *Pelleas und Melisande* op. 5 unter großem medialen Echo erstmals als Dirigent eines Orchesters hervorgetreten und hegte Erfolg versprechende Ambitionen auf Lafites Posten. Am 14. Februar 1906 reichte Schönberg schließlich ein Bewerbungsschreiben ein, das erst Anfang Oktober des Jahres abschlägig beantwortet wurde. Eine am 18. Oktober 1906 in Wiener Zeitungen veröffentlichte Annonce kann als pragmatische Antwort Schönbergs auf die Absage der Singakademie gelesen werden:

Der unter Leitung des Herrn Arnold Schönberg stehende Chormusikverein hält seine Uebungsabende jeden Donnerstag um 7 Uhr im Rittersaale, IX. Porzellangasse Nr. 50 (Eingang Glasergasse), ab. Stimmbegabte und musikalisch geübte Damen und Herren, die Liebe zu ernster Musik haben, werden eingeladen, ihre Beitrittserklärung bis 1. November d. J. an den Schriftführer des Vereines, Herrn Heinrich Schönberg, IX. Liechtensteinstraße Nr. 70, gelangen zu lassen.<sup>78</sup>

<sup>79</sup> Wiener Orchestergergesellschaft, in: *Neuigkeits-Welt-Blatt* 33/249 (31. Oktober 1906), p. 11.

<sup>80</sup> Vgl. Wiener Orchestergergesellschaft, in: *Arbeiter-Zeitung* 18/298 (28. Oktober 1906), p. 6.

<sup>81</sup> Wir erhalten folgende Mitteilung, in: *Neues Wiener Journal* 14/4676 (28. Oktober 1906), p. 13.

<sup>82</sup> Vgl. Programmheft vom 24. Februar 1907 (Arnold Schönberg Center, Wien [Programs 1907] | ASCI CP5495).

<sup>83</sup> Vorträge und Versammlungen von heute, in: *Neues Wiener Journal* 15/4800 (3. März 1907), p. 23.

<sup>84</sup> Wiener Volksbildungsverein, in: *Neue Freie Presse* 15276 (2. März 1907), p. 10.

<sup>85</sup> Uraufführungen am 26. Januar 1907: Lieder op. 3/1 – 5 und op. 6/1, 3 – 8; 5. Februar 1907: I. Streichquartett op. 7; 8. Februar 1907: Kammerphönix op. 9.

Die Gründung des Schönbergschen Chormusikvereins steht in Zusammenhang mit der unter Ägide des Zemlinsky-Schülers Karl Weigl sowie der Zemlinsky-Schönberg-Kollegin Elsa Bienenfeld initiierten und im Oktober 1906 gegründeten Wiener Orchestergergesellschaft, deren Zweck als Vereinigung von Berufsmusikern und Dilettanten auf die »Pflege guter Orchestermusik« und »deren Verbreitung im Sinne der volksbildenden Bestrebungen«<sup>79</sup> gerichtet war. Zuvor hatte der Wiener Volksbildungsverein die Leitung der Volkskonzerte an die Orchestergergesellschaft übertragen.<sup>80</sup> Ihr Programm musste auch den sozial motivierten Intentionen Schönbergs entgegenkommen:

*Die Orchestermusik ist trotz des Bestandes der großen und ausgezeichneten Wiener Orchester den ärmeren Klassen der Bevölkerung viel weniger bekannt, als es ihrem erziehenden Werte entspricht, und kann auf den künstlerischen Sinn der weiten Massen nicht in jenem Maße einwirken, wie es der Ruhm Wiens als Musikstadt fordert. [...] Der Zweck des Vereines, die musikalische Bildung des Volkes zu heben, soll erreicht werden durch systematische Aufführungen der Instrumental- und Vokalwerke klassischer und moderner Meister, besonders der Wiener Schule.*<sup>81</sup>

Das »I. Chorkonzert des ›Chormusikverein‹« fand etwa vier Monate nach Probenbeginn am 24. Februar 1907 im Festsaal des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereins (Eschenbachgasse 9, I. Bezirk) (→ p. 225), unter der Leitung von Arnold Schönberg statt.<sup>82</sup> Am 3. März 1907 folgte ein »Chorkonzert der Wiener Orchestergergesellschaft« im Lehrerhaus, Josefsgasse 12.<sup>83</sup> Aus dem in der Neuen Freien Presse wiedergegebenen (und zum I. Chorkonzert großteils gleich lautenden) Programm des »Chormusikverein, Dirigent: Arnold Schönberg«<sup>84</sup> geht hervor, dass auch dessen Jugendfreund Oskar Adler zu den Mitwirkenden der gemischt besetzten Veranstaltung im Rahmen der Volksbildungskonzerte zählte. Seine Tätigkeit als Chormeister stellte Schönberg spätestens nach der ersten Saison, die auch einige bedeutende Ereignisse für den Komponisten in Wien gebracht hatte<sup>85</sup>, wieder ein.

# Jung-Wiener Theater

Felix Salten

Nun sind einige Wochen verstrichen, seit ich mit dem »Jung-Wiener Theater« so gründlich durchgefallen bin. [...] Ja, es ist richtig: Der Titel war ein Fehler. Aber er war es nicht, als das Theater in's Leben gerufen wurde, und er wäre es nicht geblieben, wenn das Theater gelebt hätte. Damals, im Mai, hoffte ich vertrauensvoll auf die österreichische, besonders auf die wienerische Production. Nicht so sehr auf die bereits beglaubigte, als vielmehr auf junge und jüngste Kräfte, die ich zwar noch nicht kannte, von deren Vorhandensein ich aber überzeugt war und bin. Namen, die schon Geltung hatten, sollten ja als Hauptstütze dienen, aber doch so, daß für neue Leute immer noch Raum bliebe. Zur Verfügung standen Arbeiten von [Hermann] Bahr, [Vinzenz] Chiavacci, [Hugo von] Hofmannsthal, [Hugo] Salus und [Rudolf] Lothar, allein meistens für den Eröffnungsabend zu spät oder durch die Arbeit der Componisten verzögert. Von diesen waren Ignaz Brüll, [Raimund] Damberg, [Alexander] Zemlinsky und [Carl Michael] Ziehrer gewonnen, und junge Kräfte stellten sich ein: Rudolph Braun, [Arthur] Preuß, [Franz] Lehár, [Arnold] Schönberg, [Erich Jacob] Wolff; an jungen Schriftstellern: Ad[olph] Donath, Fritz Freund, Leo Heller, Willi Handl, der als Dichter moderner Wiener Chansons wohl bald Erfolge haben wird, Hans Müller, ein junger Lyriker, den man mit Salus vergleichen darf, Franz Schamann, ein kraftvolles, beinahe überkräftiges Talent, Paul Wertheimer und Andere mehr.

[...] Das »Jung-Wiener Theater«, das sich vorgesetzt hatte, schaffende Künstler zum Wort gelangen zu lassen, denen es gegeben ist, sich auf ihre eigene Weise unmittelbar selbst mit den Zuhörern in Rapport zu setzen, konnte mit keinem Besseren beginnen als mit Frank Wedekind, dem ursprünglichsten und seltsamsten Dichter, den wir heute besitzen. Daß man ihn, den auch die akademischen Köpfe Deutschlands nur mit Bewunderung nennen, als Zotenreißer abtun werde, daß es möglich sein könne, ihn, den die vornehmste literarische Revue Oesterreichs, »Die Zeit«, kurz vorher noch einer ernsten Betrachtung würdigte, einen Dichter für Idioten zu schelten, war nicht vorherzusehen. Noch weniger, daß man auf den Einfall gerathen könnte, seine Art, sich zu geben, als – Concertleistung zu beurtheilen, seine Sangeskunst!, seine Stimme! zu kritisiren. Ja, ein Tenorist ist Frank Wedekind allerdings nicht.

Aufs Tiefste ist die Leichtfertigkeit zu bedauern, mit der man Kolo Moser's vereinfachte Bühne behandelt hat. Seit Jahren denken die hervorragendsten Dramaturgen und Aestheten darüber nach, wie wir uns von der complicirten Decorationsschablone befreien können, die uns ein Gebirge, einen Wald, ein Meer mit größerer oder geringerer Geschicklichkeit vorzutäuschen vermag, die uns aber mit Pappe und Latten doch immer an ihre Unzulänglichkeit mahnt. Um die schönste Wirkung des Theaters, die Illusion, die von der herrschenden Panoramamalerei fast gänzlich aufgehoben wird, wieder herbeizuführen, hat man ungezählte Versuche gemacht, durch das antike Theater oder durch die Shakespeare-Bühne, die Primitivität der Scene auf's Neue zu finden. Versuche, die scheitern müssen, weil unsere Zeit ihre eigene Einfachheit braucht, und weil man nicht gegen alle Entwicklungsgesetze mit der historisirenden Erweckung überwundener Formen helfen kann. Alle jedoch, die sich mit dieser Frage

beschäftigen, haben das Gefühl, dass man über die jetzt gangbare Wirklichkeits-imitation in einer vielleicht nicht fernen Zukunft ebenso lächeln wird, wie wir heute zu den Wasserkünsten, künstlichen Grotten, künstlichen Vogelstimmen, mechanischen Spielwerken und anderem Tand lächeln, der einst als Wunderleistung sinnreicher Geister bestaunt wurde. An Moser's Bühnenrahmen hat man sogleich das Schachbrettmuster beanstandet, obwohl dieses Muster gar nichts bedeuten sollte. Es hätte ebensogut ein anderes, dem Charakter der ebenen Fläche entsprechendes Ornament sein können, da es einzlig nur auf die Fläche ankam. Auf die Herstellung eines beweglichen Prosceniums, das die grässlich stereotypirten Tapeziererfalten ablösen sollte. [...]

Die Kolo Moser'sche Bühne ist der werthvollste und wichtigste Versuch, den das »Jung-Wiener Theater« unternommen hat. Sie erstrebt nicht mehr und nicht weniger, als die Revolutionirung der heutigen Decorationsmalerei. Sie ist geeignet, unser ganzes Theaterwesen umzugestalten, da sie neben allen künstlerischen Eigenschaften auch den Vorzug besitzt, unglaublich wohlfeil zu sein. Einer unserer besten Theatermaler sagte mir neulich: »Wenn wir alle Unzulänglichkeiten beseitigen könnten, um eine vollkommenere Täuschung zu erzielen, wenn wir dort aussteifen dürften, wo wir heute schlapp malen, dort plastisch sein wollten, wo wir uns mit dem Zeichenpinsel behelfen, dann würden die Herstellungskosten auf das Zehnfache steigen, und jedes Theater brauchte dann ein Coulissenmagazin so groß wie die Schmelz.« Die Moser'sche Bühne lässt sich in einem Zimmer aufbewahren. Dem sinnlosen Ausstattungssprunk, mit dem sich die Directoren jetzt ruinieren, wäre durch sie ein Ende bereitet. [...]

Die erste Vorstellung hatte Fehler. Wer könnte das leugnen? Aber es scheint das Schicksal solcher erster Vorstellungen zu sein, dass sie Fehler haben. Es war bei [Ernst von] Wolzogen nicht anders, bei [Victor] Bausenwein, bei Schall und Rauch, bei [Otto Julius] Bierbaum. Hier aber geberdeten sich dieselben Herren, die von jeher den geschmacklosesten Schund aus guten Gründen mit unerschöpflicher Milde loben, als sei die Kunst in Gefahr. Ebenfalls aus guten Gründen. Und sogleich beschimpften sie Hermann Bahr. Wenn [Gustav] Klimt ein Bild malt, [Maurice] Maeterlinck ein Stück schreibt, [Joseph Maria] Olbrich in Darmstadt Häuser baut, immer wird Bahr zur Verantwortung gezogen. So wurde er auch diesmal gescholten, für Moser, [Jacques] Rivière, für Wedekind und für mich. Wäre er mein Helfer gewesen, es hätte mir nur lieb sein können. Dann aber hätte er sich gewiß nicht versteckt. Er ist gar nicht der Mensch dazu, Andere für sich eintreten zu lassen. Im Gegentheil. Dieser immer hilfsbereite Mann, der in Oesterreich mehr an jungen Kräften und Talenten gefördert hat, als Unverstand und Missgunst zu zerstören vermögen, ist es gewohnt, Anderen den Rücken zu decken und für die herzuhalten. Auf mein Ersuchen hat er mir einige Beiträge zur Verfügung gestellt, wie andere Autoren. Das war Alles. Oder besser, das war nicht Alles. Er war der Einzige, der, um ein Wiener Unternehmen zu stützen alle Einladungen und Anträge aus Berlin und München ablehnte, um dem »Jung-Wiener Theater« ausschließliche Aufführungsrechte ohne Ansprüche, ohne auch nur nach Bedingungen zu fragen, übertrug. Im Uebrigen stand er zu dieser Veranstaltung in gar keinen internen Beziehungen, wußte nichts von dem, was geplant war, und hat das Programm des ersten Abends nicht früher kennen gelernt, als die anderen Leute. Deshalb glaube ich, verpflichtet zu sein, das, was ich allein gethan habe, auch allein auf meine Kappe zu nehmen. Ich bin, ohne einen einzigen Complicen, allein der Schuldige. Leider ganz ohne Reue.

# Jung-Wien theater and concerts

<sup>1</sup> Arnold Schönberg: Entwürfe, Anfänge, Dichtungen etc. (1890) (ASSV 1.3.2.1.) (Arnold Schönberg Center, Wien [T06.08]).

<sup>2</sup> Arnold Schönberg to Leopold Moll, November 28, 1931 (Carbon copy in The Library of Congress, Washington D.C. [Arnold Schoenberg Collection]) | ASCC ID 2126.

<sup>3</sup> Arnold Schönberg: My Evolution (ASSV 4.1.44.); in *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schönberg*. Edited by Leonard Stein (London 1975), 79–92, 79f.

<sup>4</sup> Arnold Schönberg to Leopold Moll, see fn. 2.

<sup>5</sup> Arnold Schönberg to Alfred Buchbinder, May 29, 1931 (The Library of Congress, see fn. 2) | ASCC ID 2058).

<sup>6</sup> Stefan Großmann: *Ich war begeistert. Eine Lebensgeschichte*. Berlin 1930.

<sup>7</sup> Cf. Arnold Schönberg: Analysis, (in the form of Program notes) of the four String Quartets (1950) (ASSV 5.2.1.10.); Program Notes for the Juilliard String Quartet Performance of the Four String Quartets, in *Schoenberg's Program Notes and Musical Analyses*. Edited by J. Daniel Jenkins (New York 2016), 354–395, 357 (Schoenberg in Words 5).

Motivated by tuition received from a German teacher at his middle school in Vienna's 2<sup>nd</sup> district – the "k. k. Staats-Oberrealschule im II. Bezirk in Wien" – and also by inspiration stemming from the poetic vein of a member of the family who was interested in matters related to the art of poetry, in the early summer of 1890 when Arnold Schönberg was 15 years old, he wrote a series of poems<sup>1</sup> whose content and structure are indicative of the budding autonomous literary ambitions of their author. These are the first dated "works" in his multifaceted œuvre that would classify him as a fine artist and inventor in addition to composer and writer. The ideological content and formal structure of the poems reveal the influence of psalm poetry, a genre which Schönberg explored much later on in life.

In his childhood, Arnold Schönberg was significantly influenced by Friedrich Nachod, a "favorite uncle" "with somewhat 'effusive' tendencies", who "wrote lyric poetry" and "was keen on high liberalism"<sup>2</sup>:

*My uncle Fritz, who was a poet, [...] had taught me French very early; there was not, as happened in many child-prodigy-producing families, any music-enthusiast in mine.<sup>3</sup>*

Uncle Fritz was the brother of Arnold's mother Pauline and also the father of the opera singer and Schönberg performer Hans Nachod. Although there is no record of any creative output outside of his professional activities as a cloth merchant, he fostered his nephew's literary inclinations until the latter was nine years of age.<sup>4</sup> Once at middle school, Arnold Schönberg received instruction from a teacher named Franz Willomitzer, who authored a German grammar book for Austrian middle-school pupils (*Deutsche Grammatik für österreichische Mittelschulen*). The young Schönberg owed Willomitzer "fundamental knowledge" and later wanted to set up a Willomitzer Society to Combat Barbarization of the German Language [Willomitzer-Gesellschaft zur Bekämpfung der Verwilderung der Deutschen Sprache]<sup>5</sup>. The author Stefan Großmann recorded the peculiarities of his revered teacher of German language and literature for posterity, remarking that he understood "how to capture our, also my, attention by speaking freely. He was a pro-German liberal [...]"<sup>6</sup>. Großmann also explains that Willomitzer's authority was pivotal for him in his choice of profession as a writer, after the teacher had declared that Großmann's school essay on Franz Grillparzer's *Der arme Spielmann*, a novella about a musician, was suitable for printing.

It is likely that Arnold Schönberg gained his initial income by giving German lessons himself, and he then invested this money in the purchase of music scores.<sup>7</sup> As a well-read young composer, he was also interested in literature: Schönberg

<sup>8</sup> Julia Bungardt: *Die Bibliothek Arnold Schönbergs mit einem kommentierten Katalog des nachgelassenen Bestandes sowie einer Edition seiner Glossen in den Büchern*. 2 Vols. PhD Diss. Universität für Musik und darstellende Kunst Wien 2014, 6.

<sup>9</sup> Arnold Schönberg: *Aberglaube* (ASSV 1.3.2.) (Arnold Schönberg Center, Wien [T06.06]).

<sup>10</sup> *Idem*: *Odoaker* (ASSV 1.3.2.4.) (Arnold Schönberg Center, Wien [T06.07]).

<sup>11</sup> Cf. Robert Hirschfeld: Concert, in *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 41 (February 20, 1899), 1f.

<sup>12</sup> Arnold Schönberg: *Die Schildbürger* (1901) (ASSV 1.3.2.5.) (Arnold Schönberg Center, Wien [T06.03]).

purchased 120 individual volumes of the *Meyers Klassiker-Ausgaben* in 150 volumes<sup>8</sup> which were published between 1884 and 1902, and he was also interested in philosophy, contemporary lyric poetry, prose, dramatic art, and essay writing.

Inspired by Jung-Wien theater literature, around 1900/01 Schönberg conceived three opera libretti that utilize the idea of a complete artwork as the synthesis of text, music and stage design. Two of the early stage works were possibly planned for the Carltheater, but were not realized as compositions due to the lack of a definite commission or possibility for implementation. The fragmentary draft libretto *Aberglaube* is undated, but must have originated between 1898 and 1900. The author merely wrote the outline of a theater text to be realized, whose characters consist of students, painters and musicians, and which is dedicated to the Jung-Wien "romanticism of the nerves": "Artists who deeply penetrate the gentlest, most concealed feelings of highly organized people, who are capable of hearing the quietest oscillations of sensitive souls"<sup>9</sup>. The opera libretto was conceived with draft stage designs (<sup>10</sup> → p. 211) – the 3<sup>rd</sup> act is incomplete, the manuscript contains several music sketches – and is centered on three characters: the students Maria and Konrad, and also Ferdinand, a painter. The first two acts explore the religion of nature and creation, and also the ideal image of love. Konrad's reflection on human nature and the unbalanced gender role distribution culminates in a monologue about ideal love as an act of selflessness. Other characters join them during a student party with twelve people and an additional invited, yet absent thirteenth guest. Ensuing from the number 13, the number of destiny, the group discusses superstition, leading to a discussion of atheism that prohibits any kind of creatorship.

Schönberg's text *Odoaker*<sup>10</sup>, which was originally intended to consist of several acts, but was only drafted with four scenes, was quite at odds with the Jung-Wien climate. Its choice of a Germanic hero in the title role displays a distinct affinity with the mythological world of Richard Wagner. It is possible that Schönberg aimed to go a step further towards his own stage work after he had prepared the libretto of Alexander Zemlinsky's *Sarema* (→ p. 171). It is also not improbable that he had taken a closer look at the music drama *Guntram* (tone poem and music by Richard Strauss) that had been printed at the end of 1894. He could have at least heard two preludes from this historical/mythological work that were conducted by Gustav Mahler in a philharmonic concert in February 1899.<sup>11</sup>

The libretto of the comic opera in 3 acts *Die Schildbürger*<sup>12</sup> was written in the summer of 1901 and remained a fragment, consisting of the manuscript for the 1<sup>st</sup> act, a scene concept, and several stage sketches. Two young strangers turn up in the legendary small town of Schilda and observe the strange happenings in the square outside the Town Hall with interest: the councilmen have to enter the Town Hall with the use of a



<sup>10</sup> Arnold Schönberg: *Aberglaube* (CR 154) (Arnold Schönberg Center, Wien [T06.06])

<sup>11</sup> Peter Naumann: *Untersuchungen zum Wort-Ton-Verhältnis in den Einaktern Arnold Schönbergs*. Vol. 1. Phil. Diss. Universität Köln 1988, 58.

winch because the door was forgotten when the building was constructed. The councilmen are discussing the fate of the protagonist Klaus and his family who have been spending every day in the house of a different citizen since a fire broke out. After numerous jibes at despotism among the authorities, and at party disputes, unknown guests bravely intervene. As has already been presumed<sup>13</sup>, this libretto for a comic opera – which was based on the material of the same name by Gustav Schwab – could have been conceived for the Jung-Wien theater "Zum lieben Augustin" (→ p. 219f.).

<sup>14</sup> Christopher Hailey: Die Vierte Galerie. Voraussetzungen für die Wiener Avantgarde um 1910, in *Bericht über den 2. Kongreß der Internationalen Schönberg-Gesellschaft*. „Die Wiener Schule in der Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts“, Wien, 12. bis 15. Juni 1984. Edited by Rudolf Stephan and Sigrid Wiesmann. Wien 1986, 242 – 247 (Publikationen der Internationalen Schönberg-Gesellschaft 2).

<sup>15</sup> Arthur Kahane: Max Reinhardt, in *Tagebuch des Dramaturgen*. Berlin 1928, 111f.

<sup>16</sup> Arnold Schönberg to Alban Berg, December 6, 1920 (Österreichische Nationalbibliothek, Wien [F21.Berg] | ASCC ID 590); in *Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg*. Vol. II: 1918 – 1935. Edited by Julianne Brand, Christopher Hailey and Andreas Meyer. Mainz 2007, 84 (Briefwechsel der Wiener Schule 3).

The topographical localities where Arnold Schönberg's friends regularly met around 1900 included the Prater park with its music establishments, the legendary Fourth Gallery at the Imperial and Royal Court Opera House<sup>14</sup>, the similarly legendary Fourth Gallery at the Imperial and Royal Court Theater, Carltheater, Theater an der Wien, Musikverein, Bösendorfer Hall, Ehrbar Hall, Hotel Rabl, Hotel National, the tavern "Zur großen Tabakspfeife" (→ p. 67), the Hotel "Zur goldenen Ente" (→ p. 232), the festival hall of the Kaufmännisches Vereinshaus, private apartments and houses, cabarets and "amusement establishments", coffeehouses (Central, Griensteidl/Glattauer, Imperial, Landtmann, Monopol, Museum, Nimpfer, Parsifal) and also the Winterbierhaus. While the establishments first listed served as places of cultural education that compensated for the composer's lack of academic schooling, the eateries served as intellectual biotopes for the young Schönberg, where he found stimulation in critical discussions.

It is not known how often the passionate opera lover frequented the Fourth Gallery at the Court Theater. He is unlikely to have evaded the attraction of the "*esoteric community*" gathered there that included Max Reinhardt, Hermann Bahr, the Jung-Wien group and certain actors at the Court Theater who were later to become famous, and thus escaped the slipstream of the world view exuded by them:

*The Fourth Gallery at the Court Theater was not so much a category of theater ticket (the cheapest!) with unnumbered seats, but rather a temple (temple, not a synagogue); a sacred place of rapture; a place where Vienna's art-loving young people gathered; where art education took place, namely with a strict conception of art; a meeting place for those displaying the most precise knowledge of the theater, the most well-trained understanding of the theater, and the most relentless theater criticism; and a school of the best talents. The chapter on the anonymous significance for theater history of the Fourth Gallery at the Court Theater has yet to be written.*<sup>15</sup>

Whilst the Court Opera was responsible for "education, taste and culture (Mahler era!)"<sup>16</sup> and for sharpening the senses to appreciate a performance aesthetic of Viennese character, the Court Theater was the catalyst of the intellectual expectations and needs of its audience:

[...] audiences which discussed the problems of a drama for a long time afterwards. They also liked their stars, but their real interest centered on the characters – whether they hated or admired, pitied or envied a hero or a villain. No actor could succeed merely by his personal appeal if he did not possess the power of personification – bringing to life a King Lear, a Piccolomini, a Goetz von Berlichingen, or a Wotan – if his use of the word could not overwhelmingly affect the emotions of his audience as well as satisfy its intellectual expectations.<sup>17</sup>



<sup>45</sup> Winterbierhaus  
(Österreichische Nationalbibliothek, Wien  
[L25432-B])

The Winterbierhaus (→ p. 213) is repeatedly mentioned in connection with Schönberg as a young man, and represents one of those places where he could exchange ideological views. Hermann Bahr describes the establishment on Landskrongasse in the 1<sup>st</sup> district that was run by restaurateur Franz Obermayr, father of the writer Rosa Mayreder, in his "journal" that was published in the *Neues Wiener Journal* (and later as a separate publication):

*Frequently one good glass of Schwechater too many was drunk there: driven solely by ambition because only those who could sit there reveling for long enough could hold out hope that he would wake up one fine day as a famous person in a feuilleton. [...] and the table of regulars at the Winterbierhaus soon welcomed newcomers. They survived even into the nineties.*<sup>18</sup>

Schönberg had a rich knowledge of Vienna's stage repertoire. Besides numerous visits to the opera, he also frequented the theaters in order to find out about new works by the Jung-Wien dramatists and the much-debated productions at the Court Theater, above all the works of Henrik Ibsen. We have learned from the Griensteidl/Glattauer gathering in December 1898 (→ p. 187ff.) that the plays experienced by Schönberg included *Die Lumpen* by Leo Feld (Hirschfeld), for example, "whose horizon could be sought in the sphere of Café Griensteidl alone"<sup>19</sup>. Although the debut work by the subsequent librettist of Zemlinsky's operas *Traumgörge* and *Kleider machen Leute* was not well received by critics, it was awarded the coveted

<sup>20</sup> Cf. Barbara Denscher: *Der Operettenlibrettist Victor Léon. Eine Werkbiografie*. Bielefeld 2017, 361.

<sup>21</sup> Cf. Monika Kröpfl: *Hausmusik in der Sternwartestraße*, in *Arthur Schnitzler und die Musik*. Edited by Achim Aurnhammer, Dieter Martin, Günter Schnitzler. Würzburg 2014, 15 – 28 (Klassische Moderne 22. Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg 3).

<sup>22</sup> January 25, 1905, in Arthur Schnitzler: *Tagebuch 1903 – 1908*. Wien 1991, 115.

<sup>23</sup> February 5, 1908, in *ibidem*, 253.

<sup>24</sup> Cf. Arthur Schnitzler to Arnold Schönberg, November 7, 1907 (The Library of Congress, see fn. 2 | ASCC ID 16104).

<sup>25</sup> December 21, 1908, in Arthur Schnitzler: *Tagebuch 1903 – 1908*, see fn. 22, 375.

<sup>26</sup> October 14, 1910, in Arthur Schnitzler: *Tagebuch 1909 – 1912*. Wien 1981, 184.

<sup>27</sup> Cf. Eike Rathgeber and Christian Heitler: *Der Wiener Ansorge-Verein 1903 – 1910 (Verein für Kunst und Kultur), in Kultur – Urbanität – Moderne*. Edited by Heide-marie Uhl. Wien 1999, 383 – 436 (Studien zur Moderne 4).

<sup>28</sup> Alban Berg to Arnold Schönberg, March 1, 1913 (The Library of Congress, see fn. 2 | ASCC ID 10150); in *Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg*. Vol. I: 1906 – 1917, see fn. 16, 370 – 373, 371.

<sup>29</sup> March 31, 1913, in Arthur Schnitzler: *Tagebuch 1913 – 1916*. Wien 1983, 27.

<sup>30</sup> Alban Berg to Arnold Schönberg, April 30, 1915 (The Library of Congress, see fn. 2 | ASCC ID 19932); in *Briefwechsel Arnold Schönberg – Alban Berg*, see fn. 28, 556f., 557.

<sup>31</sup> February 18, 1923, in Arthur Schnitzler: *Tagebuch 1923 – 1926*. Wien 1983, 26.

"Bauernfeld Prize" in 1899.<sup>20</sup> Oskar Friedmann's play *Das Dreieck* is another Jung-Wien work that Schönberg could have seen at the Carltheater in May 1899. There is at least evidence of his involvement in the legal aftermath to the work, which thematizes a love triangle with a married person, as did contemporary works by Arthur Schnitzler and Hermann Bahr (→ p. 265 – 271).

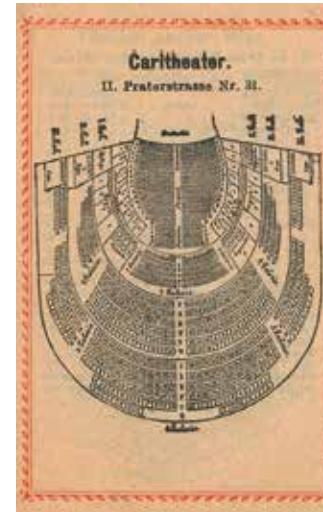
It is not known which works by Arthur Schnitzler could have been seen or read by Schönberg. Owing to the partial loss of his library, an undetermined number of books from his reading list are untraceable, and with the exception of the year 1900 all his diaries prior to 1910 are missing. However, Schnitzler's journals and references in letters show evidence of detailed knowledge of the music by the Jung-Wien tone poet.<sup>21</sup> Following a visit to a concert given by the "Society of Creative Musicians in Vienna" (→ p. 223f.) in January 1905 with the premieres of Schönberg's *Pelleas und Melisande*, op. 5 and Alexander Zemlinsky's *Die Seejungfrau*, Schnitzler described Alexander Zemlinsky as "decent", but Schönberg, on the other hand, as "talented but bogus"<sup>22</sup>. After the premiere of the *String Quartet No. 1*, op. 7 on February 5, 1907 he noted in his journal: "With Rosé Qu[artet]. A peculiar Schönberg quartet."<sup>23</sup> Schnitzler could not attend a concert of works by several Schönberg pupils to which he was invited several months later due to his schedule (→ p. 70).<sup>24</sup> With reference to the premiere of *String Quartet No. 2*, op. 10 he wrote: "I don't have faith in Schönberg. I understood Bruckner and Mahler right away – should I fail now?"<sup>25</sup> He was more impressed by an exhibition of Schönberg's paintings and drawings in October 1910.<sup>26</sup>

There are records of Schnitzler's attendance at the concerts given by the "Ansorge-Verein", a society for the promotion of modern art. Between 1903 and 1911 progressive events were organized by the society (which changed its name to "Verein für Kunst und Kultur" (Art and Culture Society) in 1907), which educated Viennese audiences in concerts, readings by authors, and lecturers – some of which focused on Viennese Modernism.<sup>27</sup> A petition for a repeat performance of the *Gurre-Lieder*<sup>28</sup> signed by Schnitzler at the end of February 1913 informs that he attended the premiere on February 23 in Vienna that was conducted by Franz Schreker. Schnitzler was also in the audience at the legendary scandal concert on March 31, 1913 where Schönberg's *Chamber Symphony*, op. 9 was performed<sup>29</sup>, and also at the song recital by Emmy Heim on April 28, 1915 (Schönberg: *Lied der Waldtaube*, Songs, op. 2, no. 3 and 4, op. 3, no. 2, op. 6, no. 1 and 4)<sup>30</sup>, as well as at several concerts given between 1918 and 1920 by the "Society for Private Musical Performances" that had been initiated by Schönberg. Schönberg's *Pierrot lunaire*, op. 21 was described by Schnitzler as "uncomfortable"; although he acknowledged that the music displayed "spirit, wit, bizarrie", he felt the need for a "soul"<sup>31</sup>.

<sup>32</sup> Cf. Antony Beaumont: *Alexander Zemlinsky. Biographie*. Wien 2005, 130.  
<sup>33</sup> Cf. Im Carl-Theater, in *Wiener Zeitung* 218 (September 23, 1900), 5.  
<sup>34</sup> Carl-Theater, in *Extrapost* 19/974 (October 1, 1900), 2.  
<sup>35</sup> *Ibidem*.

In the 1900/01 theater season, following his previous activities as a choral conductor, Arnold Schönberg worked for a short time at the Carltheater on Praterstraße 31 (2<sup>nd</sup> district) (→ p. 31, 215). The theater had been managed by Leopold Müller, Andreas Amann and Alfred Müller-Norden since the spring of 1900 and became home to the productive activity of a generation of composers that shaped the "Silver Age" of the Viennese operetta.<sup>32</sup>

Subsequent to the success of the fairy-tale opera *Es war einmal* (premiere: January 22, 1900 at the Court Opera Theater conducted by Gustav Mahler), in June of the same year Alexander Zemlinsky was named principal conductor of the Carltheater with 21 solo singers at his disposal; the orchestra consisted of 42 instrumentalists, the chorus had 55 members.<sup>33</sup> Schönberg's brother-in-law was very popular among both audiences and critics: "The inspired conductor Mr. v. Zemlinsky should be awarded the most heartfelt praise for his masterly direction of the orchestra."<sup>34</sup> The programming also received a positive response at the beginning of the season: Edmond Audran's operetta *Der Großmogul* was a successful French work that, according to one reviewer, was a pleasant change from the "banal and agonized fabric of notes from the 'Jung-Wien' composers"<sup>35</sup>.



<sup>46</sup> <sup>47</sup> Carltheater, Praterstraße [left] Arnold Schönberg's pocket calendar, 1900 [right] Wien am Anfang des XX. Jahrhunderts. Ein Führer in technischer und künstlerischer Richtung. Wien 1906 (Arnold Schönberg Center, Wien)

<sup>36</sup> Die Theater-Landescommission, in *Die Fackel* 22/56 (October 1900), 24f., 25.

<sup>37</sup> Karl Freiherr von Levetzow: *Höhenlieder. Gedichte und Aphorismen*. Wien 1898. "Dedicated kindly to Mr. Arnold Schönberg with the best wishes for success | Vienna July 98 | Frhr Karl v. Levetzow" (Arnold Schönberg Center, Wien [Book L19]).

<sup>38</sup> Cf. Gary Tucker: "Uninteressant [...] auf keinen Fall – aber schön ..." Schönberg's op. 1, in *Journal of the Arnold Schönberg Center* 11/2015. Edited by Eike Feß and Therese Muxeneder. Wien 2015, 31–44.

<sup>39</sup> Egon Wellesz: *Arnold Schönberg*. Wien 1921, 22.

<sup>40</sup> The singer Katharina Náday (née Vidmar) from Budapest National Theater was employed at the Court Opera in the fall of 1900; cf. In k. k. Hof-Operntheater, in *Der Humorist* 22/3 (November 20, 1900), 3.

As musical director of an entertainment theater, Zemlinsky was entrusted with the undesirable task of paying homage to the light muse, but his contract specified that he did not have to conduct every work in the repertoire himself. He refused to conduct Charles Weinberger's *Die Diva*, for example – a situation commented on by Karl Kraus as follows:

*Once again, and it seems finally, the musicians have been driven away by him [Weinberger]. One of them, the principal kapellmeister at the theater, is said to have voluntarily pulled out of Mr. Weinberger's work, and even safeguarded in his contract against such unreasonable demands as having to conduct "Diva" performances.<sup>36</sup>*

The premiere of the operetta *Die verwunsene Prinzessin* by Eduard Gärtner was scheduled for the beginning of 1901. Gärtner had premiered Arnold Schönberg's *Zwei Gesänge für eine Baritonstimme und Klavier*, op. 1 in Bösendorfer Hall accompanied by Alexander Zemlinsky on December 1, 1900. In 1898 Schönberg had used the songs *Dank* and *Abschied* from the *Höhenlieder* by German poet Karl Freiherr von Levetzow<sup>37</sup>, who had come into contact with the Jung-Wien circle that year. The other works programmed for the evening song recital included new pieces by Alexander Zemlinsky, Robert Gound, Heinrich Schenker, Erich Jacob Wolff and Oscar C. Posa.<sup>38</sup>

There is virtually no reliable data on the scope of the numerous operetta instrumentations prepared by Arnold Schönberg. The information given by several people, including his pupil Egon Wellesz, that Schönberg had provided instrumentations of "6000 pages of scores, operas and operettas by other composers, some of which are quite well known"<sup>39</sup> can only be partially proven by primary sources. The following names are stated by Schönberg himself and in other research sources in connection with the light muse: Edmund Eysler, Leo Fall, Robert Fischhof, Eduard Gärtner, Bruno Granichstaedten, Viktor Hollaender, Richard Heuberger, Franz Lehár, James (Jacob) Rothstein, Oscar Straus, Bogumil Zepler. In addition to the possibility that Schönberg helped with the instrumentation of Gärtner's operetta, he was involved in rehearsals of the new work at the Carltheater, as is evidenced in a long letter to the production financier (<sup>14</sup> → p. 72). Schönberg makes reference to issues regarding scoring, organization, and also the librettist Victor Léon (Hirschfeld), brother of the Jung-Wien and Zemlinsky librettist Leo Feld (Hirschfeld) (→ p. 195):

*Dear Mr. Redlich!*

*I believe it would be best to write you about what I have just learned. Mr. Léon seems to be setting out on a completely wrong path with respect to the production of the operetta. As Zemlinsky and others have confirmed, he is, for example, demanding the engagement of a completely unqualified singer – Ms. Naday<sup>40</sup> – who it seems is completely capable of driving a work into the ground. Also in other ways, his preconditions are so inappropriate that Director Müller does not even want*

<sup>41</sup> Arnold Schönberg and Alexander Zemlinsky to Carl Redlich, [December 1900] (Arnold Schönberg Center, Wien [SatColl D10] | ASCC ID 23448); cited from: *Schoenberg's Early Correspondence, 1891–May 1907*. Edited and translated by Ethan Haimo and Sabine Feisst. New York 2016, 17f. (Schoenberg in Words 8).

<sup>42</sup> Im Carltheater, in *Der Humorist* 20/34 (December 1, 1900), 2.

<sup>43</sup> Carltheater, in *Sport & Salon* 4/2 (January 10, 1901), 6f.

<sup>44</sup> Der Componist der Operette "Die verwunsene Prinzessin", in *Das interessante Blatt* 20/3 (January 17, 1901), 21.

*to hear anything more about a performance. I consider it important, therefore, to let you know what Zemlinsky thinks about this. He thinks that it would be absolutely important and necessary that the piece be performed this year (because of its topical content: thoughts about the Serenissimus character are in the air) and that its premiere performance must be in Vienna (because of the quite Viennese character of the work). [...]*

*Your  
Arnold Schönberg  
IX. Porzellang. 53*

*If I might also give advice: exert all of your considerable influence on Mr. V Léon that without qualification he grants permission for the performance of the operetta. The performance will be splendid; I will do everything possible to contribute to that; he will never get better performers for a first performance. The operetta can and must be performed only in Vienna. [...]  
With sincere greetings,  
v. Zemlinsky<sup>41</sup>*

The rehearsals for the premiere that was planned for December 22, 1900 had begun under the scenic direction of the Carltheater manager Amann at the end of November.<sup>42</sup> The operetta was ultimately premiered at the Carltheater on January 4, 1901 with the ensemble members Louis Treumann (pseud. Alois Pollitzer, fairy-tale king) and Louise Robinson (princess) in the leading roles. Victor Léon was in charge of the stage production, with Alexander Zemlinsky responsible for musical direction. Theater critics were in part just as unenthusiastic about the libretto as about Gärtner's music: "*the whole thing*" was perceived as "*quite tasteless, unfunny and boring*".<sup>43</sup> Nevertheless, the work was seen as a considerable success among its audiences: after receiving "*numerous requests from readers*", an illustrated periodical published a portrait photo of the composer (<sup>48</sup> → p. 217)<sup>44</sup>.



<sup>48</sup>  
Der Componist der Operette [The composer of the operetta] "Die verwunsene Prinzessin", in *Das interessante Blatt* 20/3 (January 17, 1901), 21

<sup>45</sup> Bilder von der Woche, in *Österreichs Illustrierte Zeitung* 10/16 (January 20, 1901), 315.

<sup>46</sup> "Orchestra marvelous. Zemlinsky conducting. Also produced a delightful instrumentation for Ed."

Alma Mahler-Werfel:  
*Tagebuch-Suiten 1898–1902*. Edited by Antony Beaumont and Susanne Rode-Breymann. Frankfurt am Main 2011, 614.

<sup>47</sup> "Die verwunschene Prinzessin," in *Neues Wiener Tagblatt* 35/5 (January 5, 1901), 8f.

<sup>48</sup> Carl-Theater, in *Deutsches Volksblatt* 13/4313 (January 5, 1901), 8.

<sup>49</sup> Vom Theater, in *Die Bombe* 31/2 (January 13, 1901), 3.

<sup>50</sup> According to Antony Beaumont, in Prague Zemlinsky was a member of the German lodge "Freilicht zur Eintracht" (Alexander Zemlinsky, see fn. 32, 129). The website of the Austrian Grand Lodge lists Zemlinsky and Hermann Bahr as belonging to one of the Viennese lodges in Hungary ("border lodges"). Felix Salten was another member of the Jung-Wien circle who belonged to the Freemasons; <https://freimaurerei.at/thema/die-grossloge/> (accessed on December 21, 2017).

<sup>51</sup> Margareta Saary: Oscar Straus, das "Überbrettl" und Arnold Schönberg, in *Oscar Straus. Beiträge zur Annäherung an einen zu Unrecht Vergessenen*. Edited by Fedora Wesseler and Stefan Schmidl. Amsterdam 2017, 27 – 47, 32.

<sup>52</sup> Das "Ueberbrettl", in *Wiener Neueste Nachrichten* 8/18 (May 6, 1901), 2.

The Carltheater extended the originally planned series of performances to March because the work was enjoying "full approval from the audience"<sup>45</sup> Zemlinsky also earned praise from critics for the tonal effect displayed by the new work:<sup>46</sup>

*Everything sounds magnificent; virtuoso treatment of the orchestra. Consequently, it is no wonder that this 'music of the new man' has achieved great success.*<sup>47</sup>

[...] we only emphasize the brilliant, masterly instrumentation, which often testifies to Zemlinsky's refinement.<sup>48</sup>

The sponsor of the operetta production, Carl Redlich, was also mentioned in the press:

*A Viennese Building Counsellor is supposed to have given the money to the composer [...] and many Viennese 'masons' who have Mr. Gärtnér as their 'brother', are supposed to have provided important acts of friendship at the premiere.*<sup>49</sup>

The remarks of the reviewer allude to the affinity of Redlich, Gärtnér and Zemlinsky to Freemasons' lodges.<sup>50</sup> The cooperation between Victor Léon as director and Zemlinsky as conductor was continued for the operetta *Der Rastelbinder* (Music: Franz Léhar, Text: Victor Léon, premiered on December 20, 1902) and also for the operetta *Der Herr Professor* (Music: Béla von Ujj, Text: Victor Léon, premiered on December 4, 1912, Theater an der Wien).

In the spring of 1901 Vienna's theater scene was thoroughly shaken up by Ernst von Wolzogen's Berlin cabaret "Überbrettl", which made a guest appearance at the Carltheater. Besides several epigones of Wolzogen's import that quickly formed in Vienna (including an "Unterbrettl" and also the Jung-Wien theater "Zum lieben Augustin"), Wolzogen's presence also paved the way for the export of Jung-Wien tone poets to the German capital. Modeling itself on the Parisian cabaret "Chat noir", the "Überbrettl" offered a heterogeneous repertoire of mimes, poetry readings, cross-genre musical items, comic songs, and small-format plays. The program was also presented on a tour of numerous towns outside of Berlin.

The connections between the Berlin cabaret and Vienna were created firstly by the composer Oscar Straus, who had composed the box office hits *Der lustige Ehemann* and *Die Haselnuß* for the Berlin stage, and secondly by Schnitzler, whose *Episode*<sup>51</sup> was presented as part of the initial programs for the "Buntes Theater" at Alexanderstraße 40 in Berlin. The conservative press responded with a lack of understanding to the Berlin cabaret that made guest appearances in Vienna from May 2, 1901, and "enriched" their comments with anti-Semitic overtones:

*The literary world in Vienna is lost in rapture, Herr von Wolzogen has come to Vienna with his "Ueberbrettl" and his "literary" singers, and the newspaper Jews have descended into turmoil. [...] The enthusiasm with which the Jews respond to the "Ueberbrettl" indicates that all the wit, ghetto jokes and the "German" chansons are "Daitsch" chansons.*<sup>52</sup>

<sup>53</sup> Cf. Carl-Theater, in *Das Vaterland* 32/120 (May 3, 1901), 7.

<sup>54</sup> Ernst von Wolzogen: *Wie ich mich ums Leben brachte. Erinnerungen und Erfahrungen. Braunschweig*. Hamburg 1922, 216f.

<sup>55</sup> Cf. E. v. Wolzogens *Buntes Theater (Ueberbrettl)*, Köpenickerstraße 68: Werke von Bogumil Zepler und Alexander Zemlinsky (*Julihexen*), in *Berliner Börsen-Zeitung. Morgen-Ausgabe* 595 (December 20, 1901), 12.

<sup>56</sup> Contract between Arnold Schönberg and E. v. Wolzogen's Buntes Theater Ueberbrettl G.m.b.H., December 23, 1901 (The Library of Congress, see fn. 2 | ASCC ID 22129).

<sup>57</sup> Karl von Levetzow to Arnold Schönberg, August 4, 1901 (ibidem) ASCC ID 17865.

<sup>58</sup> *Deutsche Chansons (Brettl-Lieder)*. Edited by Otto Julius Bierbaum. Berlin, Leipzig 1900.

<sup>59</sup> Karl von Levetzow to Arnold Schönberg, July 22, 1901 (The Library of Congress, see fn. 2 | ASCC ID 17864); cited from Schoenberg's *Early Correspondence*, see fn. 41, 28f.

Elsewhere, the success of the cabaret among its audiences was ascribed to the fact that it was performed in the 2<sup>nd</sup> district and there had already been favorable reports about it in the Jewish press beforehand.<sup>53</sup> According to unsupported recollections by Wolzogen, Schönberg stepped in to cover for Oscar Straus as kapellmeister for an evening guest performance in Vienna.<sup>54</sup>

Its newly established contacts in Vienna brought the "Überbrettl" both new compositions and also changes to its staff. Wolzogen purchased Alexander Zemlinsky's *Julihexen* (Otto Julius Bierbaum)<sup>55</sup> and several cabaret songs by Arnold Schönberg for the 1901/02 season. The person who played a significant connecting role for the two Jung-Wien tone poets was Karl Freiherr von Levetzow, who prepared the way for Schönberg's employment in Berlin as the successor to Oscar Straus. Schönberg's contract as kapellmeister of the theater commenced on December 16, 1901. He was obliged to allow all compositions suitable for the theater to be performed and published.<sup>56</sup>

In December 1901 Schönberg moved to Berlin together with his wife Mathilde, who was in the late stages of pregnancy, in order to take up his position as kapellmeister of the new theater at Köpenickerstraße 68. His daughter Gertrude (Trudi) was born on January 8, 1902. Karl Freiherr von Levetzow, who wrote the poems used by Schönberg for the *Höhenlieder*, and who maintained friendly relations with the Jung-Wien group, was the child's godfather. Levetzow worked at Wolzogen's theater at the same time as Leo Feld (Hirschfeld) and Schönberg; he published the theater's repertoire catalogs, wrote texts that were suitable for the "Überbrettl" cabaret, and was responsible for the acquisition of new works. Correspondence exchanged between Levetzow and Schönberg tells us that the latter's "handsome, interesting compositions" that he submitted to the Buntes Theater were "very much liked"<sup>57</sup> by the theater management and were therefore accepted for Berlin in the summer of 1901.

This correspondence also reveals that Schönberg's so-called *Brettl-Lieder* from the anthology *Deutsche Chansons*<sup>58</sup> that was published at Christmas in 1900 were originally written for Felix Salten's Jung-Wien theater "Zum lieben Augustin" and were only used for a different purpose at Wolzogen's theater:

*Enclosed is the contract for "Nachtwandler" and "Jedem das Seine". Since you probably also would prefer to have the other two back for the Theater an der Wien and Salten [...]. At the moment, the two songs, Einfält[iges] Lied and [Der] genfügsame] Liebhaber, are at the copyist, but we will arrange for them to be returned to us today, and will then rush them directly to you.*<sup>59</sup>

<sup>60</sup> Cf. Theater an der Wien, in *Arbeiter-Zeitung* 13/90 (April 2, 1901), 5.

<sup>61</sup> Secessionss-Gesänge, in *Wiener Abendpost. Beilage zur Wiener Zeitung* 73 (March 29, 1901), 27. Performances: April 1 – 3, 1901.

<sup>62</sup> Felix Salten to Arnold Schönberg, June 2, 1901 (The Library of Congress, see fn. 2 | ASCC ID 21666).

<sup>63</sup> *Wiener Allgemeine Zeitung* 7145 (January 5, 1902), 2.

<sup>64</sup> Das Jung-Wiener Theater, in *Die Bombe* 31/21 (May 26, 1901), 2.

The stamp of the "Jung-Wiener Theater" on the manuscript of *Seit ich so viele Weiber sah (Aus dem Spiegel von Arkadien)* (→ p. 76) supports the theory that one or several *Brett-Lieder* were supposed to be performed at Salten's Jung-Wien theater "Zum lieben Augustin" in Theater an der Wien or were given to him for examination. The *Brett-Lieder* were titled: *Der genügsame Liebhaber* (Hugo Salus, April 22, 1901), *Einfältiges Lied* (Hugo Salus, April 22, 1901), *Nachtwandler* (Gustav Falke, April 30, 1901), *Jedem das Seine* (Colly, June 1901), *Mahnung* (Gustav Hochstetter, July 1901), *Galathea* (Frank Wedekind, September 2, 1901), *Gigerlette* (Otto Julius Bierbaum, undated), *Aus dem Spiegel von Arkadien* (text by Emanuel Schikaneder, former director of Theater an der Wien, undated).

Schönberg and the Jung-Wien theater maker possibly met after one of the evenings at Theater an der Wien that Salten organized at the beginning of April 1901 in the style of the "Überbrett" with the title "Secessionss-Gesänge" (e.g. with Bierbaum's *Der lustige Ehemann* set to music by Béla Laszky).<sup>60</sup>

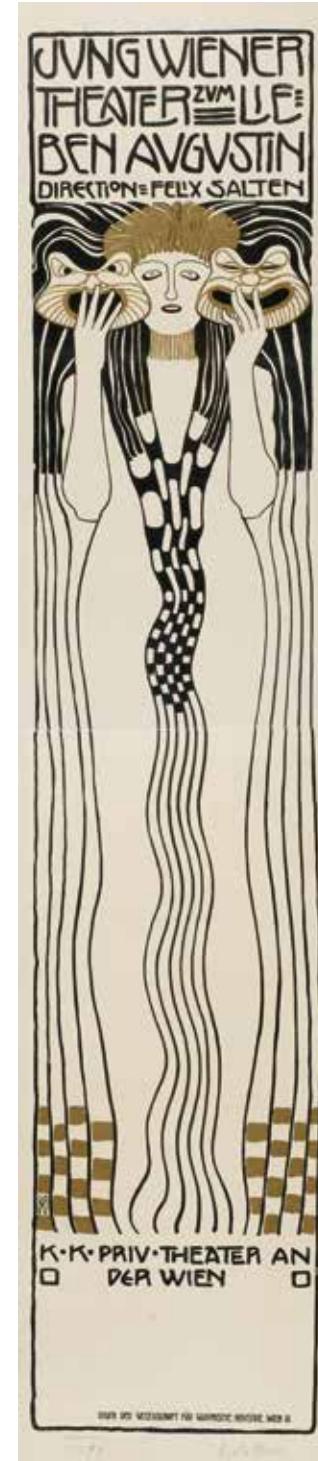
The event was advertised as

*musical/clamatory/sculptured presentation of modern literary songs. In a thoroughly secessionist milieu, the most modern among the modern will be heard: Dehmel, Reinick, Bierbaum, Marie Madelaine, Falke etc.*<sup>61</sup>

Two of the aforementioned authors also wrote texts for Schönberg's *Brett-Lieder* composed after that. The new compositions were presented to Salten by Schönberg on June 3, 1901 at the latest: "Dear Sir, I await you tomorrow Wednesday at 4.30–5 p.m. in Theater an der Wien."<sup>62</sup>

After "Zum lieben Augustin" closed again after only a short time, Salten himself named Schönberg as one of the "young ones" who were working for the "Jung-Wien theater", but he also added that the premiere (November 16, 1901) was "delayed" by the "work of the composers"<sup>63</sup> and there was disagreement regarding the program sequence even up until the final rehearsal (→ p. 226f.). Schönberg's letters that were exchanged with the impresario shows that in the second half of 1901 he was involved in the preparations for the theater premiere, which had been announced long before. Initial reports on the foundation of the new theater had been published in Vienna's newspapers in May 1901:

*We will at last receive a local, down-to-earth "Überbrett". It will be established at Theater an der Wien and cultivate specifically Viennese wit and Viennese music. The names that are given in connection with the theater are highly promising, although the name of the new enterprise is displeasing. It reads: "Jung-Wiener Theater Zum lieben Augustin". Jung-Wien! Is that supposed to mean that it is not allowed to grow old? And then "lieber Augustin"! [Dear Augustin!] It makes you think straight away of the popular old rhyme: "O du lieber Augustin, 's Geld ist hin, 's Geld ist hin". (Oh, dear Augustin, the money has all gone.) We hope that this name is not an omen!*<sup>64</sup>



<sup>49</sup> Koloman Moser:  
Jung Wiener Theater  
"Zum lieben Augustin",  
1901. Poster  
(Plakatsammlung der  
Höheren Graphischen  
Bundes-Lehr- und  
Versuchsanstalt, Wien,  
[I. N. 1600 1-2])

50

Theater an der Wien  
Magdalenenstraße  
in Wien am Anfang des  
XX. Jahrhunderts. Ein Führer  
in technischer und künstle-  
rischer Richtung. Wien  
1906



<sup>65</sup> Cf. Doris Sattlegger:  
*Kultur der Unterhaltung.  
Versuch einer Darstellung der  
Musik im Kabarett in Wien  
von 1901 – 1908.* Hausarbeit,  
Universität für Musik und  
darstellende Kunst Wien  
1982, 41ff.

<sup>66</sup> Das Jung-Wiener Thea-  
ter "zum lieben Augustin", in  
*Der Floh* 33/47 (November  
24, 1901), 5.

<sup>67</sup> Theater an der Wien, in  
*Fremden-Zeitung* 14/46  
(August 24, 1901), 9.

<sup>68</sup> F. M. M.: Wiener Brief,  
in *Innsbrucker Nachrichten*  
48/269 (November 22,  
1901), 1f., 2.

<sup>69</sup> Das neueste Wiener  
Ueberbrettprojekt, in *Sport  
und Salon* 4/24 (June 15,  
1901), 15.

The rehearsals for the Jung-Wien theater "Zum lieben Augustin" started early in October at the newly opened Theater an der Wien (<sup>50</sup> → p. 222). Kolo Moser agreed to design the poster (<sup>49</sup> → p. 221), stage design and costumes, and the operetta composer Hugo Felix was appointed as musical director and stage director.<sup>65</sup> The first theater production planned was Otto Julius Bierbaum's *Die Tanzhexe*, plus a mime by Hugo von Hofmannsthal and also parodic scenes by Hermann Bahr set to music by Hugo Felix. The poets Otto Julius Bierbaum and Hugo Salus, whose works were performed in Vienna ('boring stuff, export goods'<sup>66</sup>) are also named as authors for Schönberg's *Brettl-Lieder*. In addition to the public events, the Jung-Wien theater also held "intimate evenings" which were only open to members or invited guests.<sup>67</sup> The "crude mockery of Wolzogen's 'Ueberbrettel' which lacks both talent and skillfulness"<sup>68</sup> only survived for a short time. In parallel with Salten's theater enterprise, Peter Altenberg and Adolf Loos also planned a "Vienna Ueberbrett project"<sup>69</sup> in the late spring of 1901 – Schönberg presumably knew about this – but it was never implemented. The cabaret was supposed to be located in a restaurant pavilion at the heart of Vienna and opened after the other theater performances had finished, with moderate admission charges.

<sup>70</sup> Cf. Wolfgang Behrens:  
"Dieses Jahr war nicht  
verloren". Die "Vereinigung  
schaffender Tonkünstler  
in Wien" und ein nicht  
von Schönberg verfasstes  
Memorandum, in *Jahrbuch  
des Staatlichen Instituts für  
Musikforschung Preußischer  
Kulturbesitz* (2003). Edited  
by Günther Wagner.  
Stuttgart, Weimar 2003,  
249 – 264.

<sup>71</sup> Arnold Schönberg  
Center, Wien (T86.22).

<sup>72</sup> Guido Adler: Eine neue  
musikalische Vereinigung in  
Wien, in *Neue Freie Presse*  
14225 (April 1, 1904),  
1– 3, 2.

<sup>73</sup> "Vereinigung schaffender  
Tonkünstler in Wien, in *Neue  
Freie Presse* 14259 (May 6,  
1904), 9.

<sup>74</sup> Cf. Wolfgang Behrens:  
"... Dieses Jahr war nicht  
verloren"; see fn. 70,  
262.

When Arnold Schönberg returned from Berlin in the summer of 1903 he busied himself with teaching, operetta instrumentation and piano scores, as well as with pursuing his career as a composer – the latter being significantly linked to the performance of his works in Vienna. The lack of adequate possibilities for performing the works of the Jung-Wien composers, and cultural policy that opposed modernism, encouraged the idea of setting up an independent concert organization among Schönberg's circle of friends, which was supposed to help Vienna to regain its status as an important city of music.

In a memo written by Jung-Wien composer Oscar C. Posa<sup>70</sup> that was distributed in March 1904, the motives for the foundation of a new organization were explained:

*In Vienna's musical life, hardly any attention is paid to works by contemporary composers, particularly those from Vienna. [...] All progress, all development, leads from simple to complicated, and in particular the recent developments in music magnify all the difficulties and obstacles that must always be fought by anything new in music, due to its increased complicatedness, due to its harmonic and melodic concentration; numerous, repeated performances of the highest quality are required in order to overcome these amplified and increased obstacles to the capacity and readiness for grasping this music, performances which command extraordinarily precise preparations that are rigorously in accordance with the intentions of the composers.*<sup>71</sup>

Guido Adler, who succeeded Eduard Hanslick as Chair of Musicology at the University of Vienna, followed this announcement by naming the following composers as the key members of the new Society in a report published by the *Neue Freie Presse*: Gustav Gutheil, Oscar C. Posa, Franz Schmidt, Arnold Schönberg, Karl Weigl, Josef Venantius von Wöss and Alexander Zemlinsky.<sup>72</sup>

The "Vereinigung schaffender Tonkünstler in Wien" (Society of Creative Musicians in Vienna) was officially constituted on April 23, 1904 at a general meeting, with Gustav Mahler elected as Honorary President. The members of the executive were Alexander von Zemlinsky (chairman), Arnold Schönberg (deputy chairman), Oscar C. Posa (secretary), Erich Jacob Wolff (deputy secretary), Robert Gound (archivist) and Josef Venantius von Wöss (treasurer). Three concerts with orchestral works, three chamber concerts, and evening song recitals were envisaged for the coming season.<sup>73</sup> All composers living in Austria and Germany were called upon in relevant periodicals to submit works for consideration as suitable for performance.

Richard Strauss was named an honorary member, and other memberships and honorary memberships followed: Siegmund von Hausegger, Hans Pfitzner, Max Reger, Julius Röntgen, Max von Schillings and Jean Sibelius.<sup>74</sup> Besides the favorable response to this venture, the specialist press also responded positively, emphasizing particularly the circumstance that

<sup>75</sup> Max Vancsa: Erste Musikaufführungen der Vereinigung schaffender Tonkünstler in Wien, in *Neue Musikalische Presse* (December 3, 1904), 1.

<sup>76</sup> Cf. Walter Pass: Schönberg und die "Vereinigung schaffender Tonkünstler in Wien", in *Österreichische Musikzeitschrift* 29/6 (June 1974), 298–303.

<sup>77</sup> Cf. [Karl Lafite], in *Neues Wiener Tagblatt* 39/344 (December 13, 1905), 13.

<sup>78</sup> Der Chormusikverein, in *Arbeiter-Zeitung* 18/288 (October 18, 1906), 9; [Chormusikverein], in *Neue Freie Presse* 15142 (October 17, 1906), 9.

<sup>79</sup> Wiener Orchester- gesellschaft, in *Neuigkeits-Welt-Blatt* 33/249 (October 31, 1906), 11.

<sup>80</sup> Cf. Wiener Orchester- gesellschaft, in *Arbeiter-Zeitung* 18/298 (October 28, 1906), 6.

"seven years after the 'Secession' was founded in the sphere of fine arts, a secessionist society [had also emerged] in the sphere of music"<sup>75</sup>.

Noteworthy first performances and premieres took place in a total of eight concerts. The highlights included the first performance in Vienna of Strauss' *Sinfonia domestica* (November 23, 1904; conductor: Gustav Mahler), the premieres of Schönberg's symphonic poem *Pelleas und Melisande*, op. 5 and Alexander Zemlinsky's fantasy for orchestra *Die Seejungfrau* (January 25, 1905) (<sup>76</sup> → p. 79), and also songs by Gustav Mahler (including *Kindertotenlieder*, January 29, 1905) (conducted by the composers).<sup>76</sup> The high ambitions of their self-defined goals were diametrically opposed by the Society's dire financial situation, which was presumably the reason why it was disbanded so soon, after the end of the first season.

When Karl Lafite vacated his post as artistic director of the Wiener Singakademie in December 1905, there was the vague option for Schönberg of a new beginning as a choral conductor.<sup>77</sup> On January 25, 1905 he appeared for the first time as the conductor of an orchestra for the premiere of his symphonic poem *Pelleas und Melisande*, op. 5 in the Großer Musikvereinsaal, attracting great interest in the media, and he nurtured ambitious aspirations to take over from Lafite. On February 14, 1906 Schönberg finally submitted a letter of application, and it was not until October 1 that he received a rejection. On October 18, 1906 a notice was published in Viennese newspapers that can be interpreted as Schönberg's pragmatic answer to his rejection by the Singakademie:

*The choral society conducted by Mr. Arnold Schönberg holds its evening rehearsals every Thursday at 7 o'clock at the Rittersaal, IX. Porzellangasse, No. 50 (entrance on Glasergasse). Vocally gifted and musically experienced ladies and gentlemen with a love of serious music are invited to submit their declaration of membership by November 1 of this year to the society's secretary, Mr. Heinrich Schönberg, IX. Liechtensteinstraße No. 70.<sup>78</sup>*

Arnold Schönberg's choral society was founded in connection with the Wiener Orchester- gesellschaft [Vienna Orchestral Society] that was established in October 1906 under the aegis of Zemlinsky's pupil Karl Weigl and also Zemlinsky's and Schönberg's colleague Elsa Bienenfeld with the aim of "promoting good orchestral music" and "propagating this music in the interests of efforts to educate the general public"<sup>79</sup> as an association that brought together professional and amateur musicians. The Wiener Volksbildungsverein had previously passed the organization of the concerts for the general public to the orchestral society.<sup>80</sup> Its program was also in line with Schönberg's intentions:

*Orchestral music is considerably less well-known among the poorer classes of the population than is appropriate to its educational value, considering the number of large and excellent orchestras in Vienna, and it cannot influence the*

<sup>81</sup> Wir erhalten folgende Mitteilung, in *Neues Wiener Journal* 14/4676 (October 28, 1906), 13.

<sup>82</sup> Cf. Program booklet from February 24, 1907 (Arnold Schönberg Center, Wien [Programs 1907] | ASCI CP5495]).

<sup>83</sup> Vorträge und Versamm- lungen von heute, in *Neues Wiener Journal* 15/4800 (March 3, 1907), 23.

<sup>84</sup> Wiener Volksbildungs- verein, in *Neue Freie Presse* 15276 (March 2, 1907), 10.

<sup>85</sup> Premieres on January 26, 1907: Songs, op. 3/1–5 and op. 6/1, 3–8; February 5, 1907: *String Quartet No. 1*, op. 7; February 8, 1907: *Chamber Symphony*, op. 9.

*public at large in an artistic sense to the extent befitting the fame of Vienna as a city of music. [...] The aim of the society to improve the musical education of the general public should be achieved by systematic performances of instrumental and vocal works by classical and modern masters, particularly the Viennese School.<sup>81</sup>*

The first choral society concert took place about four months after rehearsals started, on February 24, 1907 in Eschenbachgasse 9 (1<sup>st</sup> district, Österreichischer Ingenieur- und Architektenverein – Austrian Society of Engineers and Architects) (<sup>82</sup> → p. 225), conducted by Arnold Schönberg.<sup>82</sup> On March 3, 1907 a "choir concert with the Wiener Orchester- gesellschaft" was given in the teacherage (Josefssaal), Josefsgasse 12.<sup>83</sup> The program that was printed in the *Neue Freie Presse* (which was mostly identical to the first choir concert) for the "choral society, conductor: Arnold Schönberg"<sup>84</sup> reveals that his friend Oskar Adler was among the mixed group of performers at the event, which formed part of the public education concerts. Schönberg stopped working as a choirmaster at the latest after the Society's first season, which had also yielded several significant events for Schönberg as a composer in Vienna.<sup>85</sup>



<sup>81</sup> Österreichischer Inge- nieur- und Architekten- Verein, Eschenbachgasse in Wien am Anfang des XX. Jahrhunderts. Ein Führer in technischer und künstle- rischer Richtung, Wien 1906

# Jung-Wiener Theater

Felix Salten

It has been several weeks now since I was so thoroughly castigated for the "Jung-Wiener Theater" [...] Yes, it is true; the name was a mistake – but it wasn't when the theater was brought into being, and it wouldn't have remained so if the theater had survived. Back then, in May, I confidently trusted in Austrian productions – especially the Viennese ones – not so much the established players, but the youthful and youngest ones; I did not know them yet, but I was and am convinced of their presence. Proven names were to serve as the main support, yet leave enough room for new people. Works were made available by [Hermann] Bahr, [Vinzenz] Chiavacci, [Hugo von] Hofmannsthal, [Hugo] Salus and [Rudolf] Lothar, but most of them were too late for the opening night or delayed by the composers' work, among them Ignaz Brüll, [Raimund] Damberg, [Alexander] Zemlinsky and [Carl Michael] Ziehrer, and young people appeared as well: Rudolph Braun, [Arthur] Preuß, [Franz] Lehár, [Arnold] Schönberg, [Erich Jacob] Wolff; the young writers included Ad[olph] Donath, Fritz Freund, Leo Heller, Willi Handl (who would soon enjoy success as the lyricist of modern Viennese chansons), Hans Müller (a young poet who can be compared with Salus), Franz Schamann (a powerful – almost too powerful – talent), Paul Wertheimer and others, too. [...]

The "Jung-Wiener Theater", which had set itself the objective of allowing creative artists the opportunity to be heard, – those who, in their own way, could build a rapport directly with the listeners – could not have done better than beginning with Frank Wedekind, the most original and strangest author we have today. It was unforeseeable that he, whom Germany's academic brains mention only with admiration, would be dismissed as a ribald sort, that it could be possible that he, whom Austria's most distinguished literary journal, "Die Zeit", had recently esteemed in a serious consideration, could be rebuked as a poet for idiots – still less that the idea could emerge of criticizing – judging – his manner of concertizing, his vocal art, his voice! – yes, well, Frank Wedekind is admittedly not a tenor.

The frivolity with which Kolo Moser's simplified staging was handled is deeply regrettable. For years, the most outstanding dramaturges and aesthetes have been pondering how to rid ourselves of complicated stage-design templates which can feign a mountain range, a forest, an ocean more or less skillfully but which always alert us with their cardboard and laths to their inadequacy. Innumerable attempts have been made to restore theater's finest effect – illusion – which has been almost completely eradicated by ubiquitous panorama painting, whether by essaying antique theater, or the Shakespearian stage, to rediscover the primitivity of the scene anew. These attempts were bound to fail because our time needs its own simplicity and because the historicizing awakening of outgrown forms is of no help against all the laws of development. However, all those concerned with this issue feel that the currently practicable imitation of reality will evoke smiles in the near future, just as we smile today at waterworks, artificial grottoes and birdcalls, mechanical assemblies and other trumpery which were once glorified as the miraculous

achievement of ingenious minds. Even the chessboard pattern within Moser's stage was at once found objectionable, even though it was not intended to mean anything. It could just as well have been another ornament, appropriate to the character of the flat area, since only the area was important. Making a movable proscenium which was to supersede the dreadfully stereotyped upholstery folds. [...]

Kolo Moser's stage was the most valuable and important attempt the "Jung-Wiener Theater" undertook; it strives for nothing more or less than revolutionizing today's scenic painting. It could well transform our entire notion of theater; apart from all the artistic properties it possesses, it also has the advantage of being incredibly inexpensive. One of our best scenic painters recently said to me, "If we could be rid of all inadequacies to achieve a more perfect deception – if we could reinforce the places where we paint limply today – if we wanted to be sculptural where we now help ourselves with a drawing brush – the production costs would increase tenfold and every theater would need a scenery storeroom as big as the Schmelz [a former parade and exercise ground in central Vienna]. Moser's scenery can be stored in one room; it would put an end to the senseless scenic gaudiness which is currently bankrupting managers. [...]

There were faults in this first performance – who could deny it? – but that seems to be the fate of such first performances; it was the same with [Ernst von] Wolzogen, [Victor] Bausenwein, Schall & Rauch and [Otto Julius] Bierbaum. But here, these gentlemen, who, for good reasons, have always praised the most tasteless rubbish with inexhaustible indulgence, behaved as if art were in danger – likewise for good reasons; and they reviled Hermann Bahr forthwith. [Gustav] Klimt paints a picture, [Maurice] Maeterlinck writes a play, [Joseph Maria] Olbrich makes buildings in Darmstadt – and Bahr is always held responsible. He was scolded this time, too, for Moser, [Jacques] Rivière, Wedekind and me. If he had been my helper, it could only have been warmly welcomed; but then he certainly would not have concealed himself. He is not at all the man to have others stand for him – quite the contrary; this man, always ready to help, who in Austria has done more to promote young potentials and talents than to destroy ignorance and envy, is used to backing up others and standing by them. At my request, he provided me with some articles, as did other authors. That was all; or, better, that was not all; he was the only one who turned down every invitation and request from Berlin and Munich in order to support a Viennese undertaking, in order to transfer to the "Jung-Wiener Theater" all performing rights without claims and without asking about terms and conditions. Incidentally, he had no internal relationships concerning this event, he knew nothing of what was planned and he did not learn of the first evening's program sooner than anyone else. That is why I feel beholden to take sole responsibility for what I alone I have done; I am the guilty one, with no accomplices and unfortunately without regret.

Wiener Allgemeine Zeitung 7145 (January 5, 1902), 2 – 4 [Excerpt]