

Pia Gilbert

Geburtsname: Pia Wertheimer

* 1. Juni 1921 in Kippenheim (Baden), Deutschland

Komponistin, Professorin für "Music for Dance",
Dirigentin, Klavierbegleiterin für den Tanz

"I was asked by my publishers, [C. F.] Peters [Editions], to judge a composition contest. It was women composers. Now, a red flag goes up for me when I hear women composers, women anything. I feel anybody is supposed to be a composer. They don't say men composers. And I mind the distinction, even though I know it's helpful. I don't like any kind of segregationist approach to music or musicians or composers, or what have you. I'm sorry that there are so many modern music festivals. I feel that modern music should be integrated into music programs and that people should not be comfortable and make it convenient for themselves to have a little segregated festival and get rid of it that way."

(Life in Several Keys. Pia Gilbert. Interviewed by Richard Cándida Smith. Completed under the Auspices of the Oral History Program UCLA. Los Angeles: University of California, 1988 [maschinenschriftlich]. S. 484f. Zit. n. Nina Ermlich. "Pia Gilbert". In: Lebenswege von Musikerinnen im "Dritten Reich" und im Exil. Arbeitsgruppe Exilmusik Hamburg (Hg.). (= Musik im "Dritten Reich" und im Exil, Bd. 8). Hamburg: von Bockel, 2000. S. 310).

"Ich wurde von meinem Verlag, [Edition C. F.] Peters, gebeten, bei einem Kompositionswettbewerb als Jury-Mitglied mitzuwirken. Es ging um Komponistinnen. Nun, ich sehe rot, wenn ich Frauen-Musik, Frauen-irgendwas höre. Meiner Ansicht nach sollte jeder und jede einfach als Komponist angesehen werden. Man sagt ja auch nicht Männer-Musik. Ich habe etwas gegen diese Unterscheidung, auch wenn ich weiß, daß sie hilfreich ist. Ich mag keinerlei Abgrenzung in der Musik oder bei Musikern, bei Komponisten oder wo auch immer. Ich bedaure, daß es so viele Festivals für Neue Musik gibt. Ich glaube, daß die Neue Musik in die normalen Musikprogramme integriert werden sollte. Die Leute sollten es sich nicht so bequem und einfach machen können, sich der Neuen Musik zu entledigen, indem man sie auf Spezialfestivals abschiebt."

(Life in several keys. Pia Gilbert. Interviewed by Richard Cándida Smith. Completed under the auspices of the

Oral History Program UCLA. Los Angeles: University of California, 1988 [maschinenschriftlich]. S. 484f. Zit. n. Nina Ermlich. "Pia Gilbert". In: Lebenswege von Musikerinnen im "Dritten Reich" und im Exil. Arbeitsgruppe Exilmusik Hamburg (Hg.). (= Musik im "Dritten Reich" und im Exil, Bd. 8). Hamburg: von Bockel, 2000. S. 310. Übersetzung S. 285.)

Profil

Pia Gilbert erlebte die Ausgrenzung und Verfolgung durch die Nazis als Schülerin, bevor sie 1937 mit ihrer Familie in die USA floh. In New York kam sie über eine Freundin zum Tanztheater des Modern Dance. 1946 ging sie nach Los Angeles, wo sie Bekanntschaft mit der dort ansässigen Exilantenszene machte. Sie freundete sich u.a. mit der Familie Arnold Schönbergs und Ernst Toch an. Seit 1947 baute sie an der dortigen Universität den Studiengang "Music for Dance" (Musik für den Tanz) auf, den sie bis zu ihrer Emeritierung 1985 leitete. Bis in die 1970er Jahre hinein komponierte sie avancierte, stets funktional eingebundene Musik für zahlreiche Tanz- und Schauspielproduktionen. Erst durch die Anregung John Cages, mit dem sie eng befreundet war, begann ihre Karriere als Komponistin funktional ungebundener Musik, die mittlerweile zum Teil auch in Deutschland aufgeführt worden ist. Heute lebt und arbeitet sie wieder in New York.

Orte und Länder

Pia Gilbert, geboren und aufgewachsen in Kippenheim (Baden), wurde während des "Dritten Reiches" aus Deutschland vertrieben und floh mit ihrer Familie 1937 nach New York. In Lincoln (Nebraska) arbeitete sie erstmals kurzfristig an einer Universität in der Tanz- und Musikausbildung, von 1947 bis 1985 wirkte sie an der University of California, Los Angeles, zuletzt als ordentliche Professorin. Heute lebt und arbeitet sie wieder in New York.

Biografie

Pia Gilbert, geboren am 21. Juni 1921, entstammte einer gut bürgerlichen, jüdischen Familie aus Baden. Bereits in ihrer Kindheit erkannte die Familie ihr musikalisches Talent und förderte sie durch privaten Klavierunterricht. 1937 floh Pia Gilbert mit ihrer Familie in die USA. Dort begann sie ein Klavierstudium am New York College of Music, das sie 1945 mit der künstlerischen Reifeprüfung abschloss. Entscheidender war allerdings ihre Bekanntschaft mit der New Yorker Ballett- und Tanzszenen, insbesondere mit den Vertreterinnen des Modern Dance wie

Doris Humphrey, Martha Graham u.a., für die sie als Klavierbegleiterin zu arbeiten begann. Nach ihrer Heirat verließ Pia Gilbert New York und folgte ihrem Mann in die US-amerikanische Provinz. In Lincoln, Nebraska, lernte sie den Modern Dance erstmals aus der Perspektive der universitären Ausbildung kennen, gleichzeitig bot sich ihr die Möglichkeit, erste Tanzprojekte musikalisch eigenständig zu gestalten. 1946 zog sie mit ihrem Mann nach Los Angeles um. Die dortige University of California (UCLA) engagierte sie zunächst als Klavierbegleiterin für die Tanzklassen. Nach kurzer Zeit bot man ihr an, eine Klasse in "Music for Dance" einzurichten. Dies war der Beginn einer exzeptionellen Hochschulkarriere: bereits 1952 wurde Pia Gilbert "Assistant Professor", bis sie, über die verschiedenen akademischen Stufen, 1966 den Titel des ordentlichen "Professor of Dance" an der UCLA erhielt. Daneben war sie von 1947 bis zur ihrer Emeritierung 1985 "Resident Composer" und Musikdirektorin für die Dance Company der UCLA. In dieser Zeit komponierte sie zahlreiche Tanz- und Schauspielmusiken, später auch für den Konzertvortrag gedachte Werke. Nach ihrer Emeritierung kehrte sie nach New York zurück und lehrt seitdem an der dortigen Juilliard School of Music Musikästhetik und -philosophie.

Mehr zu Biografie

Anmerkung:

Die vorliegenden Ausführungen beruhen vor allem auf einem von Richard Cándida Smith geführten Interview, das im Rahmen des "Oral History Program" der University of California, Los Angeles (Department of Special Collections, Charles E. Young Research Library) in der Zeit von Februar 1986 bis März 1987 entstand. Es fanden zwölf Sitzungen statt. Die Tonbandaufzeichnungen haben eine Länge von insgesamt 24 Stunden und 18 Minuten. Die Verschriftlichung des Interviews umfasst 720 Seiten, aufgeteilt auf zwei Bände (Life in Several Keys. Pia Gilbert. Interviewed by Richard Cándida Smith. Completed under the Auspices of the Oral History Program UCLA. Los Angeles: University of California, 1988 [maschinenschriftlich]).

Eine weitere Quelle stellt die autobiografische Skizze dar, die als Vortrag 1989 von Pia Gilbert in Essen anlässlich eines Symposiums gehalten wurde: Pia Gilbert. "Rückblicke in die Gegenwart. Kippenheim, New York, Los Angeles (UCLA), New York". In: Musiktradition im Exil. Zurück aus dem Vergessen. Juan Allende-Blin (Hg.). Köln: Bund, 1993. S. 134-147 (inklusive einer Kurzbiografie S. 133).

Die Quellen konnten durch Hinweise von Pia Gilbert, die sie in einem Gespräch am 26.5.1999 (geführt mit Mitgliedern der Arbeitsgruppe Exilmusik der Universität Hamburg in ihrer Wohnung in New York) sowie in verschiedenen Briefen im Jahr 1999 gab, ergänzt werden.

Weitere Quellen und Literatur sind im Text sowie im Literaturverzeichnis vermerkt.

Pia Gilbert wurde am 21. Juni 1921 im badischen Kippenheim, einem kleinen Ort von damals nicht ganz zweitausend Einwohnern in der Nähe von Lahr, geboren. Sie ist das älteste Kind von Richard Wertheimer, Inhaber eines Geschäftes für Pfeifen, Zigarettenshalter u.ä., und seiner Frau Berta (ebenfalls geborene Wertheimer). Ihre Kindheit war wohlbehütet und glücklich. Die Eltern stammten beide aus Kippenheim – ohne allerdings, trotz des gleichen Namens, direkt verwandt zu sein –, so dass sie und ihr vier Jahre jüngerer Bruder Hans familiäre Geborgenheit nicht nur im Elternhaus, sondern auch in einer großen, zahlreiche Onkel, Tanten, Cousins und Cousinen umfassenden Verwandtschaft erfuhren.

Dennoch lag ein leichter Schatten über dem Beginn von Pia Gilberts Leben. Eine schwierige Geburt verursachte eine leichte spastische Lähmung. Auch war sie von Geburt an schwer kurzsichtig. Doch bereits als kleines Kind zeigte sich, dass Willensstärke und eine gewisse Beharrlichkeit zu ihren wesentlichen Charakterzügen zählen. Ihre Kurzsichtigkeit lernte sie bald durch ein ausgesprochen gutes Raum- und Bewegungsgefühl auszugleichen, ihre eigentliche Welt war allerdings von Anfang an die Welt des Hörbaren und der Musik. Ihre Eltern erzählten ihr später, dass sie von ihren ersten Lebenstagen an "süchtig" nach Musik war. Wollte man sie beruhigen, so brauchte man ihr bloß etwas vorzusingen oder vorzupfeifen, und schon hörte sie auf zu schreien. Jede Art von Musik zog sie magisch an. Wo immer Musik zu hören war, ob von der Schallplatte oder im Radio, beim Musizieren am Abend oder bei Familientreffen, sie saß daneben und hörte zu. Auch die Feuerwehrkapelle, die zweimal in der Woche Militärmärsche und ähnliches spielend durch das Dorf zog und regelmäßig direkt vor ihrem Elternhaus, das sich am Marktplatz neben dem Rathaus befand, stehen blieb, erregte ihr höchstes Interesse.

Sobald sie groß genug war, auf den Klavierhocker zu klettern und die Tasten zu erreichen, fing Pia Gilbert aus eigenem Antrieb an, Klavier zu spielen. Ihre Eltern, beide selbst musikalisch – der Vater spielte Violine, die Mutter Klavier – unterstützten sie dabei von Anfang an. Die Familie Wertheimer, wie insgesamt die jüdische Gemeinde

Kippenheims, war kulturell ausgesprochen interessiert und schätzte Literatur, Theater, die bildenden Künste und Musik sehr. Mit ungefähr sieben Jahren erhielt Pia Gilbert ihren ersten regelmäßigen Klavierunterricht bei ihrer Tante Lina Wertheimer. Aufgrund ihres außerordentlichen Talents suchte man bald nach einer professionelleren Lehrerin. So wechselte sie im Alter von elf Jahren zu Elisabeth Bergmann, einer Pianistin und ausgezeichneten Lehrerin, die – soweit sich Pia Gilbert erinnert – Professorin an der Mannheimer Musikhochschule gewesen und kurze Zeit zuvor nach Lahr gezogen war. Pia Gilbert machte rasch große Fortschritte, und bald zeichnete sich ab, dass sie vielleicht die Laufbahn einer Konzertpianistin einschlagen könnte. Doch ihre Lehrerin hatte Bedenken: Pia Gilbert war so allgemein an Musik und an allen Arten von Musik interessiert, gleichgültig von welchem Instrument sie gespielt wurde, dass die Beschränkung auf das Klavier und die begrenzten musikalischen Möglichkeiten einer Pianistenkarriere nicht wirklich zu ihr zu passen schienen. Außergewöhnlich müssen damals auch schon ihre Fähigkeiten gewesen sein, nach dem Gehör zu spielen und zu improvisieren.

Die jüdische Religion ihrer Familie und die Einbindung in das religiöse Leben der Gemeinde sind für Pia Gilbert wichtige Aspekte ihrer Kindheit. Ihre Familie, die zur relativ großen jüdischen Gemeinde Kippenheims gehörte, legte großen Wert auf Einhaltung und festliches Begehen der Feiertage. Die enge Bindung an die jüdische Gemeinde stand für Pia Gilberts Eltern allerdings in keinem Gegensatz zum eigenen Selbstverständnis als Bürger des deutschen Staates. Die Familie Wertheimer, Nachfahren sephardischer Juden, die im Zuge der spanischen Inquisition gegen Ende des 15. Jahrhunderts Spanien verlassen und sich in Mitteleuropa angesiedelt hatten, lebte seit Generationen im deutschen Raum. Bereits 1793 ist der Familienname Wertheimer erstmalig in einer Kippenheimer Urkunde erwähnt (vgl. Stude 1988b, S. 322).

Das Verhältnis zwischen der jüdischen Gemeinde in Kippenheim auf der einen und der katholischen sowie der kleinen evangelischen Gemeinde auf der anderen Seite war relativ eng und von einem gegenseitigen Miteinander bestimmt. An wichtigen religiösen Feiertagen wurden die jeweils anderen Gemeinden in die Feierlichkeiten miteinbezogen. Pia Gilbert war bereits als Kind stark in das religiöse Leben der verschiedenen Gemeinden eingebunden. Schon im Alter von neun Jahren spielte sie in der katholischen Messe Orgel, mit dreizehn Jahren übernahm sie, als der Kantor der Gemeinde Deutschland verließ, die Leitung des Chores in der Synagoge.

Mit der Machtübernahme der Nazis 1933 änderte sich die Situation schlagartig. Wie viele Juden, musste auch Pia Gilbert erfahren, was es heißt, "anders" zu sein. Auf dem Realgymnasium in Ettenheim, das sie inzwischen besuchte, war sie das einzige jüdische Kind in der Klasse. Sie musste nun hinten sitzen und durfte nicht mehr aktiv am Unterricht teilnehmen. Auch litt sie sehr unter den Drangsalierungen einer ihrer Lehrer (vgl. auch Uttenweiler 1988). Obwohl der Kontakt zu Juden noch lange nicht offiziell verboten war, wandten sich schon bald alle nichtjüdischen Mitschüler von ihr ab. Das Gefühl des Ausgegrenztseins, des Nicht-Mehr-Dazugehörens wurde so zur prägenden Lebenserfahrung.

Die wirtschaftliche Situation der Familie Wertheimer blieb zunächst gesichert. Zwar traten bereits kurze Zeit nach der "Machtergreifung" Hitlers die ersten berufsbeschränkenden Verordnungen und Gesetze in Kraft, so das "Gesetz zur Wiederherstellung des Berufsbeamten-tums" (7. April 1933) und das "Gesetz über die Zulassung zur Rechtsanwaltschaft" (11. April 1933), doch betrafen diese die in der freien Wirtschaft Beschäftigten nicht. So konnte auch Richard Wertheimer seine Geschäfte zunächst ohne (gesetzliche) Einschränkungen fortsetzen, auch wenn die bereits 1933 einsetzende "schleichende Arisierung" der deutschen Wirtschaft – die zunehmende Spaltung der Wirtschaft in einen jüdischen und einen nichtjüdischen Teil und die damit verbundene Einengung des wirtschaftlichen Handlungsspielraumes und Kundenkreises für jüdische Unternehmer, die vielfach zu Geschäftsaufgabe, Verkauf und Liquidation jüdischer Firmen führte – seine Lage schwieriger werden ließ. Wie viele andere fühlte sich Richard Wertheimer – trotz der sogleich mit der Machtübernahme der Nazis einsetzenden Repressalien und Anfeindungen im Alltagsleben – anfangs noch einigermaßen sicher, nicht zuletzt aufgrund der zunächst geltenden Einschränkung des "Arierparagraphen". Dieser sogenannte "Arierparagraph", der im April 1933 in einer Reihe von Gesetzen aufgenommen wurde, sollte den "legalen" Ausschluss der Juden aus verschiedenen Bereichen der Gesellschaft ermöglichen; er wurde zunächst oftmals eingeschränkt durch Ausnahmeregelungen für jüdische Frontkämpfer des Ersten Weltkrieges und deren Angehörige.

Pia Gilbert erinnert sich, dass in ihrer Familie, wie in so vielen anderen auch, die Frauen diejenigen waren, die als erste die Situation richtig einschätzten und die herausziehende Bedrohung ihres Lebens und das ihrer Familie voraussahen. Einschneidendes Erlebnis für Pia Gilberts Mutter war der Erlass der sogenannten "Nürnberger Ge-

setze" 1935. Zu diesen Gesetzen zählte auch das "Reichsbürgergesetz", das Juden im Unterschied zu den "Reichsbürgern" zu bloßen "Staatsangehörigen" ohne politische Rechte und Pflichten degradierte. Von nun an betrieb die Mutter nachdrücklich die Vorbereitungen zur Flucht. Alle möglichen Exilländer wurden in Erwägung gezogen. Die Wertheimers entschieden sich letztlich für die USA, da man – nun zur Flucht entschlossen – Europa weit hinter sich lassen wollte. Pia Gilbert selbst hätte damals im Gegensatz zu ihren Eltern Palästina vorgezogen.

Eine Verwandte, Lizzie Wertheimer, die in den USA lebte, besorgte der Familie die Affidavits, ohne die eine Einreise in die USA nicht möglich gewesen wäre. Da sie sich verhältnismäßig früh zur Emigration entschieden hatten, konnte die Flucht einigermaßen gut vorbereitet werden. Pia Gilbert und ihr Bruder Hans erhielten privaten Englischunterricht. Ein Teil der Möbel und des Hausrats wurde verpackt und nach Amerika vorausgeschickt, alle Vermögenswerte mussten jedoch in Deutschland verbleiben. Aus Angst vor Schwierigkeiten bei der Ausreise traute sich die Familie auch nicht, Bargeld oder Schmuck hinauszuschmuggeln. Der Reiseweg führte über Basel und Paris per Eisenbahn nach Cherbourg. Von dort traten sie mit der Queen Mary, einem Schiff der Cunard-White Star Linie, die Überfahrt nach New York an.

Als eine der ersten aus ihrer Verwandtschaft verließ die Familie Wertheimer – Richard und Berta Wertheimer und die Kinder Hans und Pia – Deutschland im Juni 1937. Weitere folgten ihnen, anderen gelang die Flucht nicht mehr. Ein Jahr später, am Tag nach der sogenannten "Reichskristallnacht", wurde das Zentrum des jüdischen Lebens in Kippenheim, die Synagoge, zerstört. Als die Ausschreitungen begannen, waren die jüdischen Männer der Gemeinde gerade zum Gottesdienst in der Synagoge versammelt. Unter Verhöhnungen zerrte man sie hinaus, stieß sie die Straße hinab und pferchte sie, mit den jüdischen Männern der Nachbarorte Schmieheim und Altdorf, im Bürgersaal des Rathauses zusammen. Noch in derselben Nacht wurden sie von der Gestapo ins Konzentrationslager Dachau gebracht und dort für mehrere Wochen interniert (Stude 1988a; Weis 1988, S. 120).

Von den 144 jüdischen Einwohnern im Jahr 1933 lebten im Oktober 1940 noch 31 in Kippenheim. Sie wurden am 22. Oktober 1940 nach Gurs in Südfrankreich deportiert, von dort ab Sommer 1942 weiter in die Vernichtungslager im Osten (Stude 1988b, S. 355ff.).

Nach der Ankunft in New York fand die Familie Wertheimer zunächst Aufnahme bei ihrer Verwandten Lizzie

Wertheimer. Der Wunsch und die Bereitschaft, sobald wie möglich auf eigenen Füßen zu stehen und das Leben wieder selbst in die Hand zu nehmen, war groß, doch der Neubeginn gestaltete sich wie für so viele Exilanten, die zumeist ihres ganzen Vermögens beraubt waren, äußerst schwierig. Unter den Vorzeichen einer 1937 in den USA einsetzenden wirtschaftlichen Rezession war es für den Vater zunächst kaum möglich regulär Arbeit zu finden. So hielt sich die Familie Wertheimer in den ersten Jahren mit allen Arten von Gelegenheitsarbeiten über Wasser. Vor allem die Mutter trug in dieser ersten Zeit zum Lebensunterhalt der Familie bei: Sie kümmerte sich um die Untermieter, zumeist ebenfalls Exilanten, die aufgenommen wurden, um die alsbald angemietete Wohnung finanzieren zu können. Auch die Kinder halfen nach und nach mit, das Einkommen der Familie aufzubessern. So wurde Pia Gilberts zwölfjähriger Bruder sogleich nach der Ankunft Laufbursche für benachbarte Geschäfte. Sie selbst blieb zunächst bei ihrer Tante Lizzie Wertheimer, auch weil der Platz in der neuen Wohnung der Eltern sehr beengt war, um mit etwas mehr Ruhe ihre Schulbildung beenden zu können. Nach dem Highschool-Abschluss 1938 fing sie als eine Art besseres Kindermädchen ("governess") zu arbeiten an. Ebenso bot sich die Möglichkeit, privaten Klavierunterricht zu geben.

Der Eintritt der USA in den 2. Weltkrieg, der sie über Nacht wieder zu feindlichen Ausländern werden ließ, verstärkte den Wunsch, möglichst bald die US-amerikanische Staatsbürgerschaft anzunehmen. Pia Gilberts Bruder erhielt diese dann auch, kurz nachdem er alt genug war, einberufen zu werden, und ging als amerikanischer Soldat in den Krieg. Rückblickend sieht Pia Gilbert auch ihre frühe Ehe mit einem US-amerikanischen Staatsbürger und Armeeingehörigen, Philipp Gilbert, in diesem Zusammenhang. Diese Ehe gab ihr eine Möglichkeit, "amerikanischer" zu werden, und das Gefühl, mehr dazu zu gehören. Gleichzeitig gelang es ihr auch mit dieser Ehe, unabhängiger zu werden und sich aus der engen Bindung an ihre Eltern zu lösen. Die Ehe, 1943 geschlossen, dauerte dreizehn Jahre. 1953 wurde die Tochter Vivian geboren.

Die positive Einstellung gegenüber der neuen Umgebung hatte gerade für Pia Gilbert zahlreiche Gründe. Hinsichtlich ihrer musikalischen und künstlerischen Ambitionen bedeutete das US-amerikanische Exil und vor allem die Stadt New York eine große Befreiung. Schon während ihrer Kindheit in Kippenheim hatte sie sich danach gesehen, in einer Großstadt zu leben. Um so mehr hatte gerade sie in den letzten Jahren in Deutschland darunter

gelitten, dass für sie als Jüdin der Besuch von Konzerten und Theateraufführungen immer seltener möglicher gewesen war. Die so lange vermissten kulturellen Anregungen und Möglichkeiten konnte ihr New York, das damalige Zentrum des amerikanischen Musiklebens mit einer – nicht zuletzt aufgrund der zahlreichen aus Europa geflohenen Künstler und Musiker – höchst vielfältigen kulturellen Szene, nun im Überfluss bieten. Durch Konzerte in New York, die sie, so oft sie es sich leisten konnte, besuchte, kam Pia Gilbert in dieser Zeit zum ersten Mal in ihrem Leben auch mit der musikalischen Moderne und der zeitgenössischen Avantgarde, so z.B. mit den Werken Schönbergs, Strawinskys und Bartóks, in Berührung. Darüber knüpfte sie bald Kontakte zu anderen Musikern, sowohl zu europäischen Exilanten als auch zu Amerikanern, besuchte deren Hauskonzerte und musizierte mit ihnen zusammen, so u.a. mit Gerhard Samuel und Lukas Foss, beide selbst Exilanten aus Deutschland.

Die Fortsetzung von Pia Gilberts musikalischer Ausbildung blieb lange Zeit fraglich. In Hinblick auf die sehr eingeschränkten finanziellen Möglichkeiten der Familie, aber auch unter der Prämisse des damaligen Rollenverständnisses stand hinsichtlich einer beruflichen Ausbildung der Bruder Hans im Vordergrund. So versuchten die Eltern vor allem ihm eine universitäre Ausbildung zu ermöglichen. Mit ein wenig Glück und der Unterstützung von anderen Exilanten gelang es ihr dennoch, ihren Klavierunterricht wieder aufzunehmen. Ihre erste Lehrerin wurde Katja Andy, die sie weiterempfahl zu Sophie Feuermann, selbst Exilantin aus Deutschland, Schülerin Eduard Steuermanns und ehemalige Dozentin an der Staatlichen Hochschule für Musik in Berlin. Anders als ihre Eltern waren diese beiden Lehrerinnen, beeindruckt von Pia Gilberts Fähigkeiten und Fortschritten, jedoch bald der Meinung, sie müsse einen offiziellen Abschluss machen. Sie drängten sie, eine öffentliche Musikhochschule zu besuchen. Ihre Wahl fiel auf das New York College of Music, eine der ältesten Einrichtungen professioneller Musikausbildung in New York. Mit der Unterstützung eines Stipendiums setzte Pia Gilbert dort ihre Klavierausbildung bei Leslie Hodgson fort. Nach dem Erlangen des pädagogischen Diploms legte sie 1945, im Alter von 24 Jahren, auch das Konzertexamen mit großem Erfolg ab, unter anderem mit einem Konzert in der Carnegie Hall, bei dem sie das 3. Klavierkonzert von Beethoven spielte.

Von wesentlich größerer Bedeutung für ihre spätere Karriere als Komponistin und Professorin sollte jedoch eine ganz andere Bekanntschaft werden, die Pia Gilbert, gera-

de achtzehnjährig in den ersten Flüchtlingsjahren machte. Der Zufall wollte es, dass eine Freundin von ihr, eine junge Tänzerin, die sie noch aus Deutschland kannte, bei Lotte Goslar vortanzen sollte und Pia Gilbert bat, sie dabei auf dem Klavier zu begleiten. Die Freundin wollte man nicht nehmen, doch Pia Gilbert blieb. Über Lotte Goslar, eine Tänzerin und Kabarettistin, die 1933 Deutschland aus politischen Gründen verlassen hatte und seit 1937 in den USA lebte, lernte sie die Welt des Tanzes kennen. In den nächsten Jahren und Jahrzehnten sollte Pia Gilberts berufliches Schaffen fast ausschließlich der Musik für den Tanz gewidmet sein. Sie brachte dafür die besten Voraussetzungen mit: nicht nur eine schwärmerische Vorliebe zum Tanz und Theater seit frühester Kindheit, sondern auch ihre erstaunlichen Improvisationsfähigkeiten und das zum Ausgleich ihrer Sehschwäche entwickelte exzellente Raum- und Bewegungsgefühl, das ihr erlaubte, sich die Bewegungsabläufe der Tänzer bestmöglich vorzustellen und musikalisch umzusetzen.

Schon bald wurden auch andere Tänzer und Choreographen auf sie aufmerksam und engagierten sie als Klavierbegleiterin für ihre Tanzklassen, darunter sowohl bekannte Vertreter des klassischen Balletts wie George Balanchine als auch die wichtigsten Protagonisten des Modern Dance wie Martha Graham und Doris Humphrey. Insbesondere die künstlerisch und menschlich höchst lebendige Szene des Modern Dance beeindruckte Pia Gilbert zutiefst, und in Anbetracht der musikalischen Möglichkeiten, die gerade der Modern Dance ihr bot, wurde dieser rasch zu ihrer eigentlichen künstlerischen Heimat. Im Gegensatz zu vielen ihrer Komponistenkollegen erhielt Pia Gilbert nie eine reguläre Kompositionsausbildung, sondern entwickelte das kompositorische Handwerkzeug und ihre eigene musikalische Sprache vor allem in der täglichen Auseinandersetzung und im gemeinsamen Improvisieren mit den Tänzern und Choreographen des Modern Dance. Gelegentlich besuchte sie darüber hinaus, sofern sie dazu Zeit fand, einige Kurse an der Juilliard School und an anderen Einrichtungen als Gasthörerin. Natürlich fand sie unter den Musikern und Komponisten, die wie sie für den Tanz arbeiteten, Lehrer und Lehrerinnen, die sie förderten und ihre musikalische Entwicklung entscheidend beeinflussten (u.a. Franziska Boas, Pauline Lawrence, Frieda Flier, Louis Horst, Norman, Ruth Lloyd). Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang insbesondere Louis Horst, Komponist zahlreicher Partituren für Tanzproduktionen u.a. von Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman und Agnes de Mille. Horst war einer der bedeutendsten und einfluss-

reichsten Theoretiker und Lehrer für Tanzkomposition überhaupt.

Der Modern Dance zog Pia Gilbert allerdings nicht nur wegen der sich ihr hier bietenden musikalischen Möglichkeiten an. Sie erlebte die Gemeinschaft des Modern Dance als einen eingeschworenen Kreis, der, sich selbst als kleine Minderheit empfindend, für seine revolutionären künstlerischen Ideen kämpfte. Anders als das traditionelle klassische Ballett wandte sich der Modern Dance auch psychologischen und insbesondere gesellschaftskritischen Themen zu. Pia Gilbert konnte beobachten, dass aus diesem Grund der Modern Dance eine besonders hohe Attraktivität für Frauen besaß, die in ihm auch eine Möglichkeit fanden, geschlechtsspezifischen Fragestellungen künstlerisch Ausdruck zu verleihen. Der Modern Dance blieb so lange Zeit eine Domäne weiblicher Kunst; Frauen waren auch seine wichtigsten künstlerischen Vertreter. Er vermittelte Pia Gilbert damit auch ein für sie ganz neues Bild eines weiblichen Selbstverständnisses. Ohne damals selbst so leben zu wollen, bewunderte sie die Stärke dieser Frauen, die sich sowohl in privater als auch in beruflicher Hinsicht nicht an gesellschaftliche Konventionen hielten.

Pia Gilberts künstlerische und berufliche Ambitionen erfüllten mit ihrer Heirat 1943 zunächst eine abrupte Unterbrechung. Aufgrund der Armeezugehörigkeit ihres Mannes musste sie das künstlerisch so lebendige New York verlassen und landete in Paris, Texas, einem verschlafenen Garnisonsstädtchen. Weitere Städte folgten: zunächst Salt Lake City, Utah, dann Lincoln, Nebraska.

Erstaunlicherweise wurde gerade der Aufenthalt in Lincoln, einer Stadt im tiefsten Mittleren Westen der Vereinigten Staaten, eine wichtige Station in Hinblick auf ihre spätere berufliche Laufbahn. An der University of Nebraska at Lincoln lernte Pia Gilbert die Welt des Modern Dance zum ersten Mal aus der Perspektive der universitären Ausbildung kennen und machte Erfahrungen in der theoretischen und analytischen Auseinandersetzung mit der Choreographie und der Physiologie des Tanzes. Gleichzeitig bot sich ihr die Gelegenheit, einige Tanzprojekte in völliger Eigenständigkeit musikalisch zu gestalten.

Der Zeit in Nebraska folgte ein kürzerer Aufenthalt in New York, während dessen sie, wie bereits erwähnt, ihr Klavierstudium abschloss. 1946 verließ Pia Gilbert abermals New York, wiederum den beruflichen Wegen ihres Mannes folgend, und zog nach Los Angeles. Auf den während ihrer Anstellung an der University of Nebraska gesammelten Erfahrungen konnte sie aufbauen, als sie

kurz darauf an der University of California, Los Angeles (UCLA) zu arbeiten begann. Ohne dass sie es selbst anfangs ahnte, sollte dies der Beginn einer beruflichen Karriere werden, die nicht nur in Hinblick auf das damalige Rollenverständnis und die restriktiven gesellschaftlichen Vorstellungen bezüglich Frau und Beruf bemerkenswert ist. Zunächst war sie nur als Klavierbegleiterin für die Tanzklassen, die damals noch, wie allgemein üblich an den amerikanischen Universitäten, Teil des Sportfachbereichs und nicht der künstlerischen Abteilungen waren, eingestellt. Bereits nach kürzester Zeit bot man ihr an, eine Klasse im Fach "Music for Dance" einzurichten und ließ ihr bei der Entwicklung des Unterrichtskonzeptes für dieses völlig neuartige Fach, das bis dato auch an anderen amerikanischen Hochschulen nicht gelehrt wurde, völlig freie Hand.

Auch auf der akademischen Karriereleiter führte Gilberts Weg steil nach oben, manchmal zu ihrem eigenen Erstaunen, da sie, wie sie immer wieder betont, abgesehen von ihrem Klavierstudium keinerlei akademische Ausbildung, insbesondere nicht in Komposition, genossen hatte. Anfangs als Klavierbegleiterin und Dozentin eingestellt, wurde sie bereits 1952 "Assistant Professor", bis sie, über die verschiedenen akademischen Stufen, 1966 den Titel des ordentlichen "Professor of Dance" an der UCLA erhielt.

Daneben war sie von 1947 bis zur ihrer Emeritierung 1985 "Resident Composer" und Musikdirektorin für die Dance Company der UCLA und betreute viele Jahre ebenso die öffentliche Vorlesungsreihe der UCLA in verantwortlicher Stellung. Unter ihren zahlreichen weiteren Verpflichtungen, die sie u.a. auch ins Ausland, so 1983 als Gastprofessorin nach Schweden, führten, ließe sich besonders ihre enge Verbindung zum renommierten Aspen Music Festival hervorheben, zu dem sie viele Jahre als Komponistin und Dozentin eingeladen wurde. Weiterhin erwähnenswert ist ihr starkes Engagement für das "Arnold Schoenberg Institute", bei dessen schwieriger Gründung sie maßgeblich mitwirkte: So trat sie als Vermittlerin zwischen der Familie Schönberg, mit der sie eng befreundet war, auf der einen Seite und der UCLA und der University of Southern California (USC) auf der anderen Seite bei den Verhandlungen um Ausstattung und Finanzierung des Institutes auf. (Das Arnold Schoenberg Institute wurde nach jahrelangen Verhandlungen 1974 an der USC gegründet und bestand bis 1997. Danach wurde es aufgelöst, der Nachlass Schönbergs ging 1998 in das Arnold Schönberg Center im Wiener Palais Fanto über.)

Als Pia Gilbert 1985 als Professorin an der UCLA emeritiert wurde, stand der Entschluss bald fest, Los Angeles zu verlassen und wieder nach New York zu gehen. Der Umzug bedeutete aber nicht das Ende ihrer beruflichen Karriere. Kurz nach ihrer Ankunft in New York erhielt sie einen Ruf von der Juilliard School of Music, mit dem Angebot, eine Klasse in Musikästhetik und -philosophie zu unterrichten. Bis heute lehrt Pia Gilbert an diesem renommierten Musikinstitut New Yorks.

So sehr auch die traumatischen Erfahrungen von Verfolgung und Vertreibung ein nicht wegzudenkender Bestandteil der Biografie Pia Gilberts sind, so kann man gerade in ihrem Fall – trotz der schrecklichen Vorzeichen – auch von positiven Aspekten des Exils sprechen, insofern nämlich, als das – zunächst einigermaßen zufällig gewählte – Exilland USA ihr eine berufliche und künstlerische Karriere ermöglicht hat, die ihr, wie sie immer wieder selbst betont, in Deutschland wohl kaum offengestanden hätte. Voraussetzung dafür waren jedoch eine Reihe von Umständen, die im Falle Pia Gilberts zusammentrafen und die dazu führten, dass für sie, im Gegensatz zu vielen anderen durch den NS-Staat Verfolgten, das Exil keinen endgültigen Bruch in ihrer Lebensgeschichte bedeutete: so vor allem die gelungene Flucht, die Zugehörigkeit zu einer Generation, die aufgrund ihrer Jugend zum Zeitpunkt der Emigration den neuen Lebensbedingungen offen gegenüberstand, als auch das Aufnahme-land USA und insbesondere die Stadt New York, die ihr mit dem Modern Dance eine künstlerische Sphäre bot, die sowohl ihren Neigungen und Vorlieben als auch ihrem Können entgegen kam:

”Ich weiß wirklich nicht, was aus mir geworden wäre, wenn die Nazis nicht an die Macht gekommen wären. Ich denke, wenn all dies nicht geschehen wäre, wäre ich wohl nach Karlsruhe oder Freiburg oder vielleicht auch nach Frankfurt gegangen. Ich hätte dort mein Klaviersdiplom gemacht. Ich wäre eine gute Pianistin oder Lehrerin geworden, und niemand hätte das grundsätzlich Andersartige in meinem auf Improvisation beruhenden Komponieren kennenlernen können, und ich hätte niemals diese Gelegenheiten gehabt. Ich weiß, das klingt wie pure Propaganda, aber ehrlich, das ist Amerika. [...] Und nie, nicht für eine Minute, denke ich, daß mir das alles passiert wäre, wenn es die Nazis nicht gegeben hätte. Ich bin nicht froh, daß es die Nazis gegeben hat, aber wenn es in meinem Fall eine andere Seite der Nazi-Medaille gibt, dann ist es die, hierhergekommen zu sein, diese Freiheit

bekommen zu haben, diesen Impuls zur Kreativität, den Freibrief, Dinge auszuprobieren und wenn nötig auch mal scheitern zu dürfen. Ich hätte das alles niemals in Deutschland gehabt, ganz sicher nicht. Ich kann mir das nicht vorstellen.” (Life in Several Keys, S. 49. Zit. n. Ermlich 2000, S. 305)

Würdigung

Pia Gilbert war maßgeblich an der Entwicklung der Tanzabteilungen an den amerikanischen Universitäten und des eigenständigen Faches ”Music for Dance” beteiligt, dessen theoretische Grundlagen sie in dem Buch ”Music for the Modern Dance” (veröffentlicht zusammen mit Aileen Lockhart 1961) und in zahlreichen Aufsätzen beschrieben hat. Neben den praxisorientierten Kursen ”Music for Dance” widmete sich Pia Gilbert zunehmend auch den theoretischen und philosophischen Grundlagen ihres Faches und unterrichtete seit den 1970er Jahren Kurse in Ästhetik und Philosophie des Tanzes. Ihre Lehrtätigkeit setzte sie nach ihrer Emeritierung an der University of California, Los Angeles (UCLA) 1985 an der Juilliard School in New York fort.

Neben ihrer Lehrtätigkeit, der sie sich bis heute voller Enthusiasmus widmet, und der künstlerisch-musikalischen Leitung zahlreicher Konzerte, Theater- und Tanzproduktionen vor allem an der UCLA (bei denen sie unter anderem auch als Dirigentin auftrat), ist Pia Gilberts drittes wichtiges Betätigungsfeld das der Komposition. In enger Zusammenarbeit mit der Dance Company der UCLA und zahlreichen Gastchoreographen hat sie seit Ende der 1940er Jahre an die 30 Partituren für Modern Dance-Produktionen geschrieben. Im gleichen Zeitraum entstanden darüber hinaus zahlreiche Schauspielmusiken sowohl für Theaterproduktionen der UCLA als auch für freie Theatergruppen unter anderem am Rockford Summer College und dem Mark Taper Forum in Los Angeles. Seit Mitte der 1970er Jahre widmet sich Gilbert auch der Komposition von ”eigenständigen” Musikwerken (sie selbst fasst diese Werke unter dem Stichwort ”Music per se”), d.h. von Werken, die anders als ihre Kompositionen für den Tanz oder das Theater nicht in einen funktionalen Kontext eingebunden, sondern allein für den Konzertvortrag gedacht sind.

Dass die Anzahl ihrer ”Music per se”-Werke im Vergleich zu den Kompositionen für Tanz und Theater bis heute relativ gering geblieben ist, liegt, neben der zeitlichen Einschränkung aufgrund ihrer zahlreichen weiteren Tätigkeitsfelder, daran, dass Pia Gilbert grundsätzlich nur in Hinblick auf konkrete Aufträge komponiert. Mit ihrem

bisher letzten Werk, der Kammeroper "Dialects", das als Auftragswerk der Oper Bonn entstanden ist und an der dortigen Werkstattbühne 1994 uraufgeführt wurde, nähert sich Pia Gilbert, diesmal allerdings von der Seite des Musiktheaters, wieder der Theaterbühne an.

Mehr zu Würdigung

Durch die intensive gemeinsame Arbeit mit den Choreographen und Tänzern des Modern Dance in den 1940er Jahren fand Pia Gilbert die Möglichkeit, musikalisch neue Wege zu beschreiten und erste kompositorische Erfahrungen zu sammeln. Wurzelten ihre musikalischen Erfahrungen bis dato fast ausschließlich in der klassisch-romantischen Kunstmusik, so stellte sie bald fest, dass deren begrenzte Ausdrucksmöglichkeiten den Bedürfnissen des Modern Dance nicht genügten: Harmonisch verlangte dessen Ausdruckswelt nach schärferen Spannungen und dissonanteren Klängen. Anders als das traditionelle Ballett, das weiterhin im Wesentlichen auf der klassischen Periode von 8- und 16-Takt-Phrasen basierte, beruhte der Modern Dance auf rhythmisch-metrisch komplexeren Bewegungsabläufen, die sich in der Musik in der Verwendung ungewöhnlicher Taktarten, komplexer Rhythmen und häufiger Taktwechsel widerspiegelten. Schon bald erweiterte Pia Gilbert auch ihr klangliches Ausdrucksrepertoire, indem sie zunehmend, auf der Suche nach ungewöhnlichen und neuartigen Klangkombinationen, nicht nur das Klavier, sondern auch alle möglichen Arten von Schlaginstrumenten und anderen Gegenständen, die sich als solche benutzen ließen, miteinbezog. So näherte sie sich, beeinflusst auch von den ersten Hörerfahrungen, die sie zu der Zeit mit den Werken von Komponisten wie Schönberg, Webern und Bartók machte, nach und nach den Ausdrucksmöglichkeiten der modernen, zeitgenössischen Musik an, ohne dass sie sich mit dieser jedoch bis dahin theoretisch näher auseinandergesetzt hätte. In dieselbe Zeit fällt auch ihre erste Bekanntschaft mit Werken amerikanischer Komponisten, so u.a. von Aaron Copland, Virgil Thomson, Henry Cowell und David Diamond, die sie teilweise bereits in ihrer New Yorker Zeit auch persönlich kennenlernte. Wichtig wurde in diesem Zusammenhang vor allem ihre Bekanntschaft mit Henry Cowell, einem der Wegbereiter der experimentellen amerikanischen Musik, dem Pia Gilbert anlässlich einer Theaterproduktion von Erwin Piscator (an der New School for Social Research), für die Cowell die Musik geschrieben hatte, assistierte. Durch Cowell lernte sie ganz neue Möglichkeiten der Klangerzeugung auf dem Klavier kennen und übernahm diese in ihr eige-

nes Klangrepertoire – so das direkte Spielen auf den Saiten oder die "Präparierung" des Klaviers, bei der durch die Verwendung verschiedenster Gegenstände, die auf oder zwischen den Saiten des Klaviers angebracht werden, der Klang verfremdet wird.

Zum ersten Mal benutzte Pia Gilbert diese Methoden in ihren ersten eigenständigen Arbeiten an der University of Nebraska in Lincoln Mitte der 1940er Jahre und verwendete diese – neben vielen anderen Klangverfremdungsmöglichkeiten – auch später häufiger, so z.B. in ihrer Musik für "Game of Gods" von 1959 und in "Interrupted Suite" von 1978.

Im Zusammenhang mit der Exilproblematik ist unter Gilberts Arbeiten für das Theater insbesondere ihre Schauspielmusik zu einer Inszenierung von Rolf Hochhuts Schauspiel "Der Stellvertreter" (engl. Titel: "The Deputy") hervorzuheben, die 1966 in Los Angeles – also nur drei Jahre nach der umstrittenen Uraufführung des Stückes in Deutschland – stattfand (Regie: Gordon Davidson). Pia Gilbert setzt sich hier – auch mit Mitteln der Musik – mit dem Holocaust und der Schuldfrage auseinander.

Seit Mitte der 1970er Jahre widmete sich Pia Gilbert neben ihren Tanz- und Schauspielmusiken auch der Komposition autonomer Musikwerke. Den Anstoß bekam sie von John Cage, der den eigenständigen musikalischen Charakter von Pia Gilberts Kompositionen erkannte und ihr riet, den Ergebnissen ihrer kompositorischen Arbeit nicht so nachlässig gegenüberzustehen. Auf der Grenze zwischen ihren Arbeiten für den Tanz und ihren "Music per se"-Werken steht "Transmutation" (für Orgel und Schlagzeug), das 1975 als Musik für die Tanzchoreographie "Continuum" von Carol Scothorn entstand, aber von vornherein als unabhängiges Werk konzipiert worden war und ohne größere Umarbeitung dann auch als eigenständiges Konzertstück bei C. F. Peters New York veröffentlicht wurde. Alle nachfolgenden Werke, die diesem Teil des Gilbertschen Œuvres zuzurechnen sind, sind nicht mehr als Grundlage für Tanzchoreographien gedacht, auch wenn sie gelegentlich als solche verwendet wurden. (Insbesondere "Interrupted Suite", das zahlreiche Tanzidiome aufgreift, wurde inzwischen häufiger choreographiert, u.a. in Los Angeles, New York und Bonn.) Unter ihnen finden sich sowohl Werke für kammermusikalische Besetzung als auch für großes Orchester sowie mehrere Vokalwerke.

Pia Gilberts Musikstil in ihren "Music per se"-Werken kann man als gemäßigt modern beschreiben. Die freie

Atonalität ihrer Kompositionen ist immer wieder durchwoben mit tonalen Inseln. Ihr Stil ist dabei in hohem Maße undogmatisch: Obwohl bestens vertraut mit den wichtigsten Strömungen der europäischen und amerikanischen Nachkriegsavantgarde, hat sie sich keiner der vorherrschenden Schulen angeschlossen. Insbesondere die Schönbergsche Reihentechnik und die später daraus entwickelten seriellen Verfahren, die über die Tonhöhen hinaus auch Rhythmen, Klänge und andere musikalische Parameter nach rationalen Prinzipien organisieren, lehnt sie aufgrund deren Konstruiertheit ab. Auch andere avantgardistische Musikkonzepte, wie beispielsweise auf Aleatorik basierende, haben – trotz ihrer persönlichen Nähe zu John Cage – keinen Eingang in ihre Werke gefunden.

Will man nach Konstanten in ihren "Music per se"-Werken suchen, so sind diese am ehesten in einer häufig sehr gestischen, bildhaften Musiksprache zu finden, die ganz offensichtlich durch ihre Tanz- und Theatererfahrungen beeinflusst ist. Des weiteren lässt sich in vielen ihrer Werke ein spielerisch-intelligenter Umgang mit musikalischen Stilen und Idiomen sowie eine Vorliebe für ungewöhnliche Klänge und Klangkombinationen beobachten.

In ihrer 1976 komponierten "Interrupted Suite" für drei Klaviere (eines davon präpariert) und Klarinette spielt Pia Gilbert mit der Idee der traditionellen Suitenform, einer Folge von Tanzsätzen. Die eigentlichen Sätze der Suite weisen zunächst keine expliziten Tanzidiome auf. Dieser – harmonisch atonale – Kontext wird jedoch immer wieder durch tonal eingefärbte traditionelle Tanzelemente wie Tango und Walzer unterbrochen. Bereits an der Besetzung dieses kammermusikalischen Werkes, deutlicher noch aber in ihrem gut zehn Jahre später entstandenen Orchesterwerk "Gestures" zeigt sich Pia Gilberts Vorliebe für ungewöhnliche Klangkombinationen. "Gestures" kann man als eine Klangcollage begreifen, die neben den traditionellen Klängen eines Symphonieorchesters mit spätromantisch anmutenden Akkordverbindungen auch ungewöhnlich viele rein perkussive Passagen aufweist, in denen die Orchestermitglieder teilweise auch klatschen, trampeln, sprechen oder brüllen müssen.

In "Interrupted Suite" wie in "Gestures" ist ein humorvoller, spielerischer Umgang mit den traditionellen Hörerwartungen und deren musikalischer Einlösung zu beobachten. Sehr stark ist dieses humoristische Element auch in dem 1981 uraufgeführten Werk "Vociano" für Mezzosopran und Klavier ausgeprägt. In diesem Stück singt die Sängerin kein einziges reales Wort, sondern lediglich an-

einandergereichte Konsonanten, Vokale und Phoneme. Mehrfach suggerieren diese Phoneme in den verschiedenen Abschnitten des Werkes jedoch den Gestus einer bestimmten Sprache oder Dialekts, sei es Französisch, Wienerisch oder auch Japanisch. Dieses "Als ob" findet sich auch in der musikalischen Gestaltung wieder: An den entsprechenden Stellen werden musikalische Idiome angespielt, die charakteristisch für die Musik dieser Länder sind. Wie aber auch in dem von Pia Gilbert selbst verfassten Text sind es gewissermaßen nur die musikalischen "Phoneme" dieser Länder: Man fühlt sich an einen Wiener Walzer oder ein französisches Lied erinnert, ohne dass diese aber mehr als nur in Andeutungen erklingen. Diese Grundidee von "Vociano" bildet auch die Basis für Pia Gilberts Kammeroper "Dialects", in der jedem der Sänger und Sängerinnen eine eigene "Quasi-Sprache" zugeordnet ist. In diesem Sinne ist "Dialects" keine herkömmliche Oper, die eine wie auch immer geartete einmalige Geschichte erzählen will, sondern eine mit musikalischen und textlichen Idiomen spielende Oper über die Oper an sich. Mit der Einbeziehung nicht nur des Chores und der Tänzer, sondern auch der Instrumentalisten in die Handlung werden dabei immer wieder die üblichen Grenzen dieser Gattung gesprengt.

Rezeption

Die Rezeption von Pia Gilberts Kompositionen für den Tanz ist durch ihre Bindung an den einmaligen Anlass, eine konkrete Choreographie, bestimmt. Das gleiche gilt für die Schauspielmusiken. Insofern hat nach den jeweiligen Uraufführungen kaum eine Komposition aus diesem Bereich eine weitere Rezeption erfahren, nicht zuletzt "unterstützt" durch Gilberts Haltung, die lange Zeit ihre Kompositionen als rein funktionale Musik begriff. Erst seit Mitte der 1970er Jahre hat Pia Gilbert ihre Kompositionen mehr als Werke eigenständigen Charakters begriffen, nun für den Konzertvortrag (unter dem Stichwort "Music per se") konzipiert und zum Teil auch veröffentlicht.

Pia Gilbert komponiert grundsätzlich nur in Hinblick auf konkrete Aufträge. So sind alle ihre "Music per se"-Werke erfolgreich uraufgeführt worden und haben zumeist weitere Aufführungen in den USA, zum Teil auch in Europa erfahren. So wurde z.B. "Quotations and Interludes" im Frühjahr 1990 von dem Continuum Ensemble unter Leitung von Joel Sachs in Salzburg und Berlin aufgeführt. "Gestures", uraufgeführt 1990 in Cincinnati, erfuhr u.a. eine weitere Aufführung beim Aspen Music Festival 1991 unter der Leitung von Lawrence Foster (Anga-

ben sind Briefen Pia Gilberts an die Autorin vom 14.8.1999 und 16.10.1999 entnommen). Insgesamt jedoch ist die Rezeption in Europa bisher eher sporadisch. Bemerkenswert in diesem Zusammenhang ist allerdings Pia Gilberts Kammeroper "Dialects", die als Auftragswerk für die Oper Bonn entstanden ist und an deren Werkstattbühne am 22.5.1994 uraufgeführt wurde. Das steigende Interesse an der Exilforschung in jüngerer Zeit führt zu einer verstärkten Rezeption der Werke Pia Gilberts im deutschsprachigen Raum. So wurden z.B. zwei Werke ("Vociano" und "Interrupted Suite") im Rahmen der Tagung "Echolos. Klangwelten verfolgter Musikerinnen in der NS-Zeit" 2002 in Bielefeld aufgeführt.

Werkverzeichnis

Das Werkverzeichnis basiert im Wesentlichen auf den Angaben aus: *Life in Several Keys*. Pia Gilbert. Interviewed by Richard Cándida Smith. Completed under the auspices of the Oral History Program UCLA. Los Angeles: University of California, 1988. Es wurde ergänzt und erweitert durch Informationen, die der Verlag C. F. Peters bzw. die Komponistin zur Verfügung gestellt haben, sowie durch Angaben aus: Nicolas Slominsky. *Music Since 1900*. 5. Auflage. New York: Schirmer, 1994.

Die Werkliste ist in drei Rubriken gegliedert: A. Kompositionen für den Tanz, B. Schauspielmusik, C. "Music per se". Die Bezeichnung "Music per se" stammt von Pia Gilbert selbst. Sie meint, in Abgrenzung zu ihren Kompositionen für den Tanz oder das Theater, Werke, die nicht in einen funktionalen Kontext eingebunden, sondern allein für den Konzertvortrag gedacht sind.

Grundsätzlich ist nur das Datum der Uraufführung angegeben. Die Kompositionen sind zumeist unmittelbar vor der Uraufführung entstanden.

A. Kompositionen für den Tanz

"In Twos It's Love", für eine Choreographie von Maria Marginnis, UA: 1949

"So Many to the Sea", für eine Choreographie von Carol Scotthorn, UA: ca. 1952

"Songs of Innocence and Experience", für eine Choreographie von Jeanne Riley, UA: 1952

"Western Suite", für eine Choreographie von Carol Scotthorn, UA: 1954

"Emperor's New Clothes", UA: 1955

"Orders: of the Sea, of the Land, of the Air", für eine Choreographie von Carol Scotthorn, UA: 1956 (überarbeitet 1966)

"Trio for Piano, Dancer, and Lights", für eine Choreographie von Carol Scotthorn, UA: 1956

"The Bride: A Macedonian Dance", für eine Choreographie von Elsie Ivancich Dunin, UA: 1957

"The King's Breakfast", UA: 1957

"Medieval Dance", für eine Choreographie von Jerry Jackson, UA: 1958

"Game of Gods", für eine Choreographie von Carol Scotthorn, UA: 1959

"Valse for Lotte Goslar", für eine Choreographie von Lotte Goslar, UA: 1959

"Bridge of the Seventh Moon", für eine Choreographie von Al Huang, UA: 1960

"The Chinese Flute", für eine Choreographie von Al Huang, UA: ca. 1960

"Chinese Legend", für eine Choreographie von Al Huang, UA: 1960

"Realm of Sorrow", für eine Choreographie von Victor Paddock, UA: 1961

"Metamorphoses", für eine Choreographie von Carol Scotthorn, UA: 1966 (überarbeitet 1971)

"Arena for One: View in Four Dimensions", für eine Choreographie von Valerie Bettis, UA: 1968

"Freke-Phreec-Freake-Phreaque-Freak", für eine Choreographie von Gus Solomons, UA: 1969

"Irving, the Terrific", für eine Choreographie von Daniel Lewis, UA: 1971

"Requiem for Jimmy Dean", für eine Choreographie von Jack Cole, UA: 1972

"Continuum", für eine Choreographie von Carol Scythorn, UA: 1975

"Celebration for Percussion and Dance", für eine Choreographie von Marion Scott, UA: 1979

"Many Paths Lead to the Top of the Mountain", für eine Choreographie von Marion Scott, UA: 1980

"Legend", für eine Choreographie von Marion Scott, UA: 1985

B. Schauspielmusik

"Victims" von Eugène Ionesco, für eine Independent theater-in-the-round production in Hollywood, UA: 1961

"The Bald Soprano" von Eugène Ionesco, für das Rockford College Summer Theatre, UA: 1961

"The Sandbox" von Edward Albee, für das Rockford College Summer Theatre, UA: 1961

"The Zoo Story" von Edward Albee, für das Rockford College Summer Theatre, UA: 1961

"The Deputy" von Rolf Hochhuth, UA: Schoenberg Hall, UCLA 1966

"The Devils" von John Whiting, für die Mark Taper Forum Theatre Group, Los Angeles, UA: 1968

"Murderous Angels" von Conor Cruise O'Brien, für die Mark Taper Forum Theatre Group, Los Angeles, UA: 1970

"Souvenir" von Peter Viertel und George Axelrod, für das Shubert Theatre, Los Angeles, UA: 1975

"Tales from Hollywood" von Christopher Hampton, für die Mark Taper Forum Theatre Group, Los Angeles, UA: 1982

Pia Gilbert komponierte darüber hinaus zwischen 1950 und 1975 zahlreiche weitere Schauspielmusiken für Theaterproduktionen des UCLA Department of Theatre Arts, u.a. für Stücke von Bertolt Brecht, Jean Cocteau, William Shakespeare und Peter Weiss.

C. "Music per se"

"Transmutations" für Orgel und Schlagzeug, UA: Los Angeles, Royce Hall (UCLA) als Musik für die Choreographie "Continuum" von Carol Scythorn 1975 (veröffentlicht bei C.F. Peters Editions, New York u.a.)

"Interrupted Suite" für Klarinette, 2 Klaviere und präpariertes Klavier, UA: Los Angeles, Schoenberg Hall (UCLA) 1976 (veröffentlicht bei C. F. Peters Editions, New York u.a.)

"Spirals and Interpolations" für kleines Ensemble, UA: Los Angeles, Monday Evening Concerts Serie, Winter 1976/77? (veröffentlicht bei C. F. Peters Editions, New York u.a.)

"Tri: Dispute, Dialogue, Diatribe" für Violoncello und Klavier, UA: University of Texas, Austin 1978?

"Vociano" für Mezzosopran und Klavier, Text: Pia Gilbert, UA: Aspen Music Festival 30.7.1981

"Food" für Sopran, Bariton, Trompete, Klavier und kleine Trommel, Text: John Cage, UA: Washington, DC, Sigma Alpha Iota Convention 2.8.1981 (veröffentlicht bei C.F. Peters Editions, New York u.a.)

"Bells" für Sopran und Klavier, Text: Gertrude Stein, Bertrand Russell, John Cage u.a., zusammengestellt von Pia Gilbert, UA: El Camino College in Torrance, California 2.2.1984

"Das Lied der Gefallenen" für Singstimme und Klavier, Text: Lion Feuchtwanger, UA: 1984

"Volatile" für Klavier, UA: New York, Christ and St. Stephen's Church New Music Series, März 1987

"Gestures" für Orchester, UA: Cincinnati 3.3.1990

"Quotations and Interludes" für Sopran, Violine, Klarinette, Klavier und Luftballons, UA: 1990?

"Dialects", Oper für Sopran, Mezzosopran, Tenor, Bariton, kleinen Chor, Tänzer und Kammerorchester, Text: Pia Gilbert, UA: Oper Bonn, Werkstattbühne 22.5.1994

Quellen

a) Archive

UCLA [University of California, Los Angeles] Library Department of Special Collections / UCLA University Archives

(Interview im Rahmen des "Oral History Program" der UCLA, nähere Angaben siehe unten "Pia Gilbert. Schriften und Interviews". Auch Briefe, Partituren, Skizzenbücher u.a.)

b) Ikonographische Quellen

Allende-Blin, Juan. "Pia Gilbert". In: Musiktradition im Exil. Zurück aus dem Vergessen. Juan Allende-Blin (Hg.). Köln: Bund, 1993. S. 132. (Pia Gilbert allein)

Brown, Gillian. "6 Composers + 6 Choreographers + 6 Minutes = An Adventurous Hour of New Works". In: The Juilliard Journal Online. Vol. XIX. Nr. 4. Dez. 2003. (http://www.juilliard.edu/update/journal/j_articles131.html, Stand: 6.12.2004). (Pia Gilbert mit Kollegin)

Ermlich, Nina. "Pia Gilbert". In: Lebenswege von Musikerinnen im "Dritten Reich" und im Exil. Arbeitsgruppe Exilmusik am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg (Hg.). (= Musik im "Dritten Reich" und im Exil, Bd. 8). Hamburg: von Bockel, 2000. S. 284, 291, 293, 301, 303. (Pia Gilbert allein, mit Familie, Elternhaus)

Finn, Caroline. "I' Into 'We' – The Art of Collaboration". In: The Juilliard Journal Online. Vol. XVII. Nr. 4. Dez. 2001/Jan. 2002. (http://www.juilliard.edu/update/journal/workshop_1201.html; Stand: 6.12.2004). (Pia Gilbert mit Studierenden und Kolleginnen)

Programmheft zur Uraufführung der Oper *Dialects* am 22.5.1994. Hg. von der Oper Bonn. 1994. S. 10. (Pia Gilbert allein)

c) Pia Gilbert: Schriften und Interviews (Auswahl) (chronologisch)

Gilbert, Pia; Lockhart, Aileene. *Music for the Modern Dance*. Dubuque (Iowa): Brown, 1961.

"The Composer and the Dance". In: *An Introduction to*

Music Publishing. New York: C. F. Peters, 1981. S. 12.

"Musik ist Sache des Zufalls. Anregende Begegnung mit dem Komponisten John Cage". In: *Die Welt*, 5.9.1987.

"Simeon spielt auf in Salzburg. Das Multitalent Ernst Krenek". In: *Die Welt*, 23.7.1988.

Life in Several Keys. Pia Gilbert. Interviewed by Richard Cándida Smith. Completed under the Auspices of the Oral History Program UCLA. Los Angeles: University of California (Department of Special Collections, Charles E. Young Research Library), 1988 (maschinenschriftlich).

"Rückblicke in die Gegenwart. Kippenheim, New York, Los Angeles (UCLA), New York". In: *Musiktradition im Exil. Zurück aus dem Vergessen*. Juan Allende-Blin (Hg.). Köln: Bund, 1993. S. 134-147.

"Eine Oper über Beziehungen. Gespräch mit Pia Gilbert". In: Programmheft zur Uraufführung der Oper "*Dialects*" am 22.5.1994. Hg. von der Oper Bonn. S. 33-37.

"Grußwort der Komponistin Pia Gilbert". In: *Echolos. Klangwelten verfolgter Musikerinnen in der NS-Zeit* (12. Tagung der AG "Frauen im Exil" in der "Gesellschaft für Exilforschung" in Zusammenarbeit mit dem Oberstufen Kolleg der Universität Bielfeld und dem Orpheus Trust Wien. 1.-3. November 2002). Anna-Christine Rhode-Jüchtern, Maria Kublitz-Kramer (Hg.). Bielefeld: Aisthesis, 2004. S. 15f.

d) Sekundärliteratur (alphabetisch)

Anon. "Gilbert, Pia". In: *International Encyclopedia of Women Composers*. Aaron I. Cohen (Hg.). New York, London: Bowker, 1981. S. 182.

Anon. "Gilbert, Pia". In: *Baker's Biographical Dictionary of Musicians*. Nicolas Slominsky (Hg.). 8. Auflage. New York: Schirmer, 1992. S. 623.

Anon. "Pia Gilbert: Food (1982)". In: Programmheft der Juilliard School "Focus!. The american '80s. 6 concerts, with dance. January 24-31, 1992. Allis Tully Hall. The Juilliard Theater".

Allende-Blin, Juan. "Pia Gilbert". In: *Musiktradition im Exil. Zurück aus dem Vergessen*. Juan Allende-Blin

(Hg.). Köln: Bund, 1993. S. 133.

Brown, Gillian. "6 Composers + 6 Choreographers + 6 Minutes = An Adventurous Hour of New Works". In: The Juilliard Journal Online. Vol. XIX. Nr. 4. Dez. 2003. (http://www.juilliard.edu/update/journal/j_articles131.html; Stand: 6.12.2004)

Ermlich, Nina. "Pia Gilbert". In: Lebenswege von Musikerinnen im "Dritten Reich" und im Exil. Arbeitsgruppe Exilmusik am Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Hamburg (Hg.). (= Musik im "Dritten Reich" und im Exil, Bd. 8). Hamburg: von Bockel, 2000. S. 285-316.

Finn, Caroline. "I' Into 'We' – The Art of Collaboration". In: The Juilliard Journal Online. Vol. XVII. Nr. 4. Dez. 2001/Jan. 2002. (http://www.juilliard.edu/update/journal/workshop_1201.html; Stand: 6.12.2004)

Norquet, Matthias. "Ubi et Gorbi. Drei Uraufführungen in Bonn". In: Opernwelt. 35 Jg. (1994). H. 7 (Juli). S. 28f.

Programmheft zur Uraufführung der Oper "Dialects" am 22.5.1994. Hg. von der Oper Bonn. 1994.

Schellinger, Uwe. Jüdisches Kippenheim. Einladung zu einem Rundgang. (= Orte jüdischer Kultur, Bd. 7). Haigerloch: Verl. Medien und Dialog, 1999. S. 12.

Schellinger, Uwe. "Die Bedeutung der Zeitzeugen-Erinnerungen an die Synagoge". In: Die Synagoge in Kippenheim 1852-2002. Uwe Schellinger (Hg.) im Auftrage des Fördervereins Ehemalige Synagoge Kippenheim e.V. Heidelberg u.a.: Verl. Regionalkultur, 2002. S. 143-163 (besonders S. 153f.).

Slominsky, Nicolas. Music Since 1900. 5. Auflage. New York: Schirmer, 1994. S. 914, 920 u. 936.

Stude, Jürgen. "Der Novemberpogrom in Kippenheim". In: Schicksal und Geschichte der jüdischen Gemeinden. Ettenheim, Altdorf, Kippenheim, Schmieheim, Rust, Orschweier. Historischen Verein für Mittelbaden e.V., Mitgliedergruppe Ettenheim (Hg.). Ettenheim: Histor. Verein für Mittelbaden, Mitgliedergruppe Ettenheim, 1988, S. 45-47.

Stude, Jürgen. "Geschichte der jüdischen Gemeinde Kip-

penheim". In: Schicksal und Geschichte der jüdischen Gemeinden. Ettenheim, Altdorf, Kippenheim, Schmieheim, Rust, Orschweier. Historischer Verein für Mittelbaden e.V., Mitgliedergruppe Ettenheim (Hg.). Ettenheim: Histor. Verein für Mittelbaden, Mitgliedergruppe Ettenheim, 1988. S. 322-361.

Uttenweiler, Bernhard. "Vorgänge am Realgymnasium Ettenheim' im Jahre 1935". In: Schicksal und Geschichte der jüdischen Gemeinden. Ettenheim, Altdorf, Kippenheim, Schmieheim, Rust, Orschweier. Historischer Verein für Mittelbaden e.V., Mitgliedergruppe Ettenheim (Hg.). Ettenheim: Histor. Verein für Mittelbaden, Mitgliedergruppe Ettenheim, 1988. S. 227-228.

Weis, Dieter. "Synagogen im ehemaligen Amtsbezirk Ettenheim. Ettenheim, Altdorf, Kippenheim, Schmieheim und Rust". In: Schicksal und Geschichte der jüdischen Gemeinden. Ettenheim, Altdorf, Kippenheim, Schmieheim, Rust, Orschweier. Historischer Verein für Mittelbaden e.V., Mitgliedergruppe Ettenheim (Hg.). Ettenheim: Histor. Verein für Mittelbaden, Mitgliedergruppe Ettenheim, 1988. S. 68-156.

e) Diskografie

LP

"Two American Contemporaries. Four Premiers. Victoria Bond: Peter Quince at the Clavier; Monologue. Pia Gilbert: Transmutations; Interrupted Suite". Los Angeles: Protone Records, 1980 (vergriffen)

f) Links

<http://www.amc.net/resources/library> (Stand: 19.11.2004)
 American Music Center New York (Noten- und Aufnahmen)

Forschung

In einer Reihe von Lexika sind Artikel über Pia Gilbert enthalten; in den zwei großen Nachschlagewerken (MGG, New Grove) fehlt sie allerdings auch in den Neuauflagen der letzten Jahre. In jüngerer Zeit wurde sie im deutschsprachigen Raum im Kontext der Exilforschung wahrgenommen und behandelt (Juan Allende-Blin, Nina Ermlich, Uwe Schellinger).

Als Ausgangspunkt weiterer biografischer Forschung bie-

tet sich das umfangreiche, im Rahmen des "Oral History Program" der University of California, Los Angeles 1986/1987 entstandene Interview "Life in Several Keys. Pia Gilbert" (verschriftlicht 1988, 720 Seiten, s. unter Literatur und Quellen, Rubrik Pia Gilbert: Schriften und Interviews). Es ist über die University of California, Los Angeles zu beziehen (ein Exemplar steht darüber hinaus in der Bibliothek des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Hamburg zur Verfügung), in deren Archivabteilung sich auch weitere wichtige Quellen zu Pia Gilbert befinden (s. unter Literatur und Quellen, Rubrik Archive).

Die Komponistin selbst steht der Forschung über ihre Person durchaus offen gegenüber; sie kann über ihren Verlag (Edition C. F. Peters, <http://www.edition-peters.com>) oder über die Juilliard School in New York (<http://www.juilliard.edu>) kontaktiert werden.

Forschungsbedarf

Eine Betrachtung des kompositorischen Werkes von Pia Gilbert, sowohl der Tanz- und Schauspielmusiken als auch der Konzertstücke, steht insgesamt noch aus. Besonders interessant erscheint eine Beschäftigung mit den Kompositionen für den Tanz, vor allem im Kontext der Entwicklung des Modern Dance ebenso wie in Hinblick auf Pia Gilberts theoretische Konzeption des universitären Faches "Music for Dance". Problematisch dürfte allerdings die Quellenlage sein; vorhandene Materialien zu diesem Bereich befinden sich vermutlich in der Archivabteilung der University of California, Los Angeles (s. unter Literatur und Quellen, Rubrik Archive). Auch eine nähere Beschäftigung mit den Werken aus dem Bereich "Music per se", gerade auch der 1994 in Deutschland uraufgeführten Kammeroper "Dialects", erscheint lohnend.

Die biografische Forschung zu Pia Gilbert hat bisher fast ausschließlich aus der Perspektive der deutsch-österreichischen Exilforschung stattgefunden, sie wäre in weiten Bereichen zu ergänzen.

Normdaten

Virtual International Authority File (VIAF):

<http://viaf.org/viaf/112427021>

Deutsche Nationalbibliothek (GND):

<http://d-nb.info/gnd/134385047>

Library of Congress (LCCN):

<http://lcn.loc.gov/n85030148>

Autor/innen

Nina Ermlich Lehmann, Die Grundseite wurde im Dezember 2004 erstellt.

Bearbeitungsstand

Redaktion: Sophie Fetthauer

Zuerst eingegeben am 06.01.2005

mugi.hfmt-hamburg.de

Forschungsprojekt an der
Hochschule für Musik und Theater Hamburg
Projektleitung: Prof. Dr. Beatrix Borchard
Harvestehuder Weg 12
D – 20148 Hamburg